

**T.C.**  
**BOZOK ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**  
**Türk Halkbilimi Bilim Dalı**

**Tuğçe ERDAL**

**SÖZLÜ ve YAZILI KÜLTÜR TARTIŞMALARI**  
**AÇISINDAN FUZÛLÎ ŞİİRLERİNDE VARYANTLAŞMA**

**Doktora Tezi**

**Danışman**  
**Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ**

**Yozgat 2013**

**T.C.**  
**BOZOK ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TEZ ONAYI**

Enstitümüzün TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI Anabilim Dalı 8011060001 numaralı öğrencisi Tuğçe ERDAL 'ın hazırladığı “Sözlü ve Yazılı Kültür Çalışmaları Açısından Fuzuli Şiirlerinde Varyantlaşma” başlıklı DOKTORA tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim - Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 06/06/2013 Perşembe günü saat 13:30’ da yapılmış, tezin onayına OY BİRLİĞİYLE karar verilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK

Üye : Prof. Dr. Ali YAKICI

Üye : Prof. Dr. Mehmet Öcal OĞUZ (Danışman)

Üye : Doç. Dr. Murat KACIROĞLU

Üye : Doç. Dr. Seyfullah TÜRKMEN

ONAY:

Bu tezin kabulü, Enstitü Yönetim Kurulu'nun **12.../...06.../2013** tarih ve **12..** sayılı kararı ile onaylanmıştır.

**12.../06/2013**

Doç. Dr. Seyfullah TÜRKMEN

Müdür



## Yemin Metni

Doktora tezi olarak sunduğum ‘‘Sözlü ve Yazılı Kültür Tartışmaları Açısından Fuzûlî Şiirlerinde Varyantlaşma’’ adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

06/06/2013

Tuğçe ERDAL

## İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER .....	İ
ÖZET.....	İİ
ABSTRACT .....	V
ÖNSÖZ.....	Vİİ
GİRİŞ .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### KAVRAMSAL TEMELLER

1. 1. SÖZLÜ VE YAZILI KÜLTÜR KAVRAMLARI.....	9
1.1.1. Sözlü Kültür Kavramı .....	9
1.1.2. Yazılı Kültür Kavramı.....	14
1.2. SÖZLÜ FORMÜL KURAMI VE MİLMAN PARRY ÖNCESİ.....	27
1.3. SÖZLÜ FORMÜL KURAMI VE HOMEROS.....	44
1. 4. MİLMAN PARRY SONRASI HOMEROS SORUNU.....	59

### İKİNCİ BÖLÜM

#### İCRA ORTAMLARI

2. 1. FUZÛLÎ ŞİİRLERİNİN İCRA BAĞLAMINDA ve KLASİK ESER OLARAK KANONLAŞMASI .....	84
2. 2. GÜFT, SEM' ve MUSİKİ: 16. YÜZYIL SÖZLÜ KÜLTÜR ORTAMI OLARAK MECLİSLER VE SÖZLÜ İCRA GELENEĞİ .....	98
2.2.1. Padişah ve Şehzade Sarayları, Paşa ve Bey Konakları .....	105
2.2.2. Şuara Meclisleri .....	107
2.2.3. Dükkânlar .....	113
2.2.4. Meyhaneler.....	113
2.2.5. Kahvehaneler.....	115
2. 3. SÖZÜN ‘DÜŞÜŞÜNE’ KARŞI SÖZÜN ‘BÜYÜSÜ’: FUZÛLÎ ŞİİRLERİNİN GÜNÜMÜZDEKİ İCRACILARI VE ORTAMLARI .....	123
2.3.1. Gazelhanlar Tarafından İcra Edilen Fuzûlî Şiirleri.....	124

2.3.2. Zakirler Tarafından İcra Edilen Fuzûlî Şiirleri .....	134
2.3.3. Klasik Musiki Formunda Bestelenerek İcra Edilen Fuzûlî Şiirleri.....	148

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### CÖNK VE MECMÛALARDA FUZÛLÎ ŞİİRLERİ

<b>3.1. EL YAZMASI ESERLERDE SÖZLÜ KÜLTÜR ETKİSİ.....</b>	<b>165</b>
<b>3.2. SÖZLÜ KÜLTÜRDE YAŞAYAN FUZÛLÎ ve FUZÛLÎ GELENEĞİ.....</b>	<b>185</b>
<b>3.3. CÖNK VE MECMÛALARDA FUZÛLÎ’NİN BİLİNER ESERLERİNDE YER ALAN ŞİİRLER VE BU ŞİİRLERİN VARYANTLAŞMASI .....</b>	<b>219</b>
3.3.1. Fuzûlî’nin Bilinen Eserlerinde Yer Alan Şiirlerin Varyantlaşması .....	219
3.3.1.1. Cönklerde Fuzûlî’nin Bilinen Şiirlerinin Varyantlaşması.....	237
3.3.1.2. Mecmûalarda Fuzûlî’nin Bilinen Şiirlerinin Varyantlaşması .....	257
3.3.1.3. Cönklerde Fuzûlî’nin Bilinen Şiirlerine Yapılan Tahmisler.....	266
3.3.1.4. Mecmûalarda Fuzûlî’nin Bilinen Şiirlerine Yapılan Tahmisler.....	276
<b>3.4. CÖNK VE MECMÛALARDA FUZÛLÎ’NİN BİLİNER ESERLERİNDE YER ALMAYAN FUZÛLÎ MAHLASLI ŞİİRLER.....</b>	<b>293</b>
3.4.1. Cönklerde Fuzûlî’nin Bilinen Eserlerinde Yer Almayan Fuzûlî Mahlaslı Şiirler.....	300
3.4.2. Mecmûalarda Fuzûlî’nin Bilinen Eserlerinde Yer Almayan Fuzûlî Mahlaslı Şiirler.....	348
<b>SONUÇ.....</b>	<b>356</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>361</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>374</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>405</b>

# ÖZET

Doktora Tezi

**Sözlü ve Yazılı Kültür Tartışmaları Açısından Fuzûlî Şiirlerinde Varyantlaşma**

**Tuğçe ERDAL**

**Danışman: Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ**

**2013- Sayfa: 405+xii**

**Jüri: Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ**

**Prof. Dr. Ali YAKICI**

**Doç. Dr. Murat KACIROĞLU**

**Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK**

**Doç. Dr. Seyfullah TÜRKMEN**

Sınırlılığı Millî Kütüphane ve Türk Dil Kurumu el yazmaları katalogu ile belirlenen ve *Sözlü ve Yazılı Kültür Tartışmaları Açısından Fuzûlî Şiirlerinde Varyantlaşma* adını taşıyan bu tez, cönk ve mecmûalarda sözlü ve yazılı kültür tartışmalarının Fuzûlî'nin şiirleri üzerinden yürütülen ancak bir yandan Sözlü Formül Kuramı diğer yandan 16. yüzyıl klasik edebiyat şairi Fuzûlî ile disiplinler arası bir çalışmaya dayanmaktadır.

Cönk ve mecmûalarda Fuzûlî mahlaslı şiirler tespit edildikten sonra Fuzûlî'nin bilinen eserlerindeki şiirler ile karşılaştırma yapılarak Fuzûlî'ye ait olan şiirler ile olmayanlar tespit edilecektir. Ayrıca âşık biyografilerinde kullanılan Fuzûlî'ye ait ya da Fuzûlî'ye atfedilen şiirler de çalışmanın bir diğer parçasını oluşturacaktır. Yazılı kültür ürünü olarak kabul edilen klasik edebiyat şiirinin hangi bağlamlarda sözlü kültür ürünü olan cönk ve mecmûalarda yer aldığı gibi konular çalışmanın tartışma alanlarıdır. Bu yaklaşım sayesinde klasik edebiyat şiirinin ne denli yazılı kültür ürünü olduğu ve sözlü ile yazılı kültür arasındaki etkileşimin nasıl gerçekleştiği ortaya konulmuş olacaktır. Yazılı kültürün önemli bir temsilcisinin sözlü kültürde taklit edildiği (ya da ondan esinlendiği) ama bu taklitler olurken de sözlü kültürün kurallarına ve imkânlarına uygun bir biçimde taklit ya esinlenmelerin varlığı tartışmaya açılacaktır.

Çalışmada yazıyla, mazmunlarla, sıkı vezin kalıplarıyla üretilen katı bir edebiyat geleneğinin -çoğu zaman aruz ölçüsü ile yazılmadığı için "ölçsüz" diye

beğenilmeyen- halk şiirinde nasıl değiştirildiği ve bu geleneğe nasıl uyum sağladığı tartışılacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Fuzûlî, Cönk ve Mecmûa, Sözlü ve Yazılı Kültür, Sözlü Formül Kuramı, Varyantlaşma

## **ABSTRACT**

**Ph. D. Dissertation**

**Variation in Fuzûlî Poems in Terms of Oral and Written Discussions**

**by**

**Tuğçe ERDAL**

**Supervisor: Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ**

**2013-Page: 405+xii**

**Jury: Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ**

**Prof. Dr. Ali YAKICI**

**Assoc. Prof. Dr. Murat KACIROĞLU**

**Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK**

**Assoc. Prof. Dr. Seyfullah TÜRKMEN**

This study is limited with the National Library and Turkish Language Society manuscript catalogue and named as “Variation in Fuzûlî Poems in Terms of Oral and Written Discussions.” This thesis, whose oral and written culture discussions in cönk (*special notebook covered with leather used by Turkish poets*) and mecmûas is carried through Fuzûlî poems, transforms into an Oral Formula Theory and an interdisciplinary study through 16th century classical literature poet Fuzûlî and it is based on Oral Formula Theory.

In this study, after determining poems with Fuzûlî Penname in cönk and mecmûas, comparisons will be made between them and Fuzûlî’s already known poems, and poems that belong to Fuzûlî and do not belong to him will be determined. On the other hand, poems which belong and attributed to Fuzûlî used in minstrel biographies will be a part of this study. Studies such as the kind of contexts that classical literature poem, accepted as a product of written culture product, takes place in cönk and mecmûas as a product of oral culture product are the discussions of this study. With this approach, how does the poem of classical literature become a product of written culture and how does the interaction between oral and written culture occur will be presented. The fact that a significant figure of written culture is imitated (or inspired) in oral literature will be discussed besides the existence of inspirations that occur proper to the rules and opportunities of oral culture.



In the study, how do a firm literature tradition, produced with writings and strict poem pattern –which are mostly unappreciated as they aren't written with aruz prosody, and so “don't have meter”- have changes in folk poetry and how compliance with this tradition ensured is will be discussed.

**Key Words:** Fuzûlî, Cönk and Mecmûa, Oral and Written Culture, Oral Formula Theory, Variation

## ÖNSÖZ

Millî Kütüphane ve Türk Dil Kurumu el yazmaları katalogu ile sınırlandırılan cönk ve mecmûalarda sözlü ve yazılı kültür tartışmaları Fuzûlî'nin şiirleri üzerinden yürütülmüştür. Bir yandan sözlü ve yazılı kültür tartışmaları ile folklor diğer yandan 16. yüzyıl klasik edebiyat şairi Fuzûlî'nin incelenmesi ile eski Türk edebiyatı alanlarına girilerek çalışma, disiplinler arası bir hâl almış ve son olarak Sözlü Formül Kuramına dayandırılarak şekil verilmeye çalışılmıştır.

Bilgisayar ortamında Millî Kütüphane ve Türk Dil Kurumu el yazmaları katalogunun Internet adresine kayıt yaptırarak, dijital ortama aktarılan cönk ve mecmûalarda Fuzûlî mahlaslı şiirler tespit edilmiştir. Bazı cönk ve mecmûaların zamanla yıpranmış olması sonucu veya cönk ya da mecmûayı düzenleyen kişinin özensizliği sebebiyle defterlerin kötü bir şekilde düzenlenmiş olması hatta bazı cönk ve mecmûalarda şiirlerin karalamalar şeklinde yazılmış olması şiirleri okumayı güçleştirmiş ve çalışmanın zorluklarını oluşturmuştur.

Çalışmada cönk ve mecmûadaki şiirlerin tespitinden sonra şiirlerin Fuzûlî'nin hangi eserinde olduğunun tespiti yapılmıştır. Fuzûlî'nin bilinen eserlerinde yer almayan şiirlerin de kimlere ait olduğu araştırılmış kimisine ulaşılabılırken kimisine ulaşılammıştır. Böylece Fuzûlî'nin eserlerinden *Türkçe Divanı*, *Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi* ile *Hadîkatü's Sü'eda* adlı eserleri esas alınarak karşılaştırma yapılmıştır. Çalışmada tezin bağlamsal çerçevesini oluşturan kavramlar, folklor kuramlarına dayanmaktadır ancak üzerinde durulan kişi ise klasik edebiyat temsilcisi Fuzûlî'dir. Bu bağlamda çalışmada tartışılan şiir, şair, kanon, klasik gibi kavramlar ise modern edebiyatın kaynakları ile değerlendirilmektedir. Bu bakımdan çalışmanın disiplinler arası bir esasa dayandığı söylenebilir.

Tezin üçüncü bölümünün üçüncü başlığı olan “Cönk ve Mecmûalarda Fuzûlî'nin Bilinen Eserlerinde Yer Alan Şiirler ve Bu Şiirlerin Varyantlaşması” adlı kısımda Fuzûlî'nin eserlerindeki şiirleri ile cönk ve mecmûalarda tespit edilmiş şiirleri karşılaştırma yapılarak incelenmiştir. Bu bölümde şiirler yan yana tablolarda verilmiş ve farklı olan kelime ya da cümleler vurgulu yazılmıştır.

Çalışmada Fuzûlî'nin şiirlerinin şerhi ya da üslûp özellikleri gibi değerlendirmelere gidilmemiştir. Varyantlaşma hususu Fuzûlî şiirleri üzerinden gösterilmiş ve bunların sebepleri sözlü ve yazılı kültür kuramı bağlamında

açıklanmaya çalışılmıştır. Cönk ve mecmûalarda genellikle aldıkları eğitim sebebiyle yazılı kültür temsilcileri olarak düşünülen klasik edebiyat şairlerinin de yer aldığı bilinmektedir. Ancak bu şairlerin şiirlerinin daha önceleri basılı olmasına rağmen cönk ve mecmûalarda değıştikleri tespit edilmiştir. Bu çalışma ile şiirlerin neden, hangi ölçülerde, ne şekilde değıştiği kuramsal çerçeve ile açıklanmaya çalışılmıştır. Böylece cönk ve mecmûalarda yer alan klasik edebiyat şiirleri üzerinden yazının sözü etkilemesinin yanında sözün de yazıyı etkilemesi gösterilmeye çalışılmıştır.

Öncelikle çalışmamda arşivlerini bana açarak yardımcı olan Kültür ve Turizm Bakanlığı Arşivi çalışanlarına teşekkür ederim. Bu konunun seçilmesinde ve arzu edilen şekilde bitirilip ortaya çıkmasında en büyük payın sahibi olan akademik hayatımın her aşamasında olduğu gibi tezin yazımı ve okunması sürecinde de zaman zaman “kaybettiğim”, zaman zaman “yürümekten yorulduğum,” “yola” görüş ve önerileriyle “ışık tutan” tez danışmanım sayın hocam Prof. Dr. M. Öcal Oğuz’a teşekkürü bir borç bilirim. Akademik hayata girişimde ve yol almamda emeğini ve desteğini her zaman hissettiğim çalışmanın bütün safhalarında kıymetli mesaisini bana ve tezime ayırarak dikkatli ve titiz uyarıları ile çalışmaya yön veren değerli hocam sayın Prof. Dr. Ali Yakıcı’ya teşekkür ederim. Tez yazım sürecinde çalışma şartlarımın iyileştirilmesinde göstermiş olduğu yardım ve desteğinden dolayı ve ayrıca çalışmanın mümkün olduğu kadar az hata ile yazılıp sonuçlanması için gayret sarf eden, benden her hususta emek ve katkılarını esirgemeyen hocam sayın Doç. Dr. Murat Kacıroğlu’na teşekkür borçluyum. Cönk ve mecmûaların okunmasının ardından bu metinleri tekrar tekrar gözden geçirmek kaydıyla hafta sonlarını bana ayırarak titizliği ve disiplini ile çalışmama ivme kazandıran hocam sayın Yrd. Doç. Dr. Ayşe Yıldız’a, benimle tez sürecindeki heyecanımı paylaşan, zamanını benim için harcamaktan hiç bıkmayan geniş kaynakça bilgisiyle ve değerli fikirleriyle çalışmaya yön veren hocam sayın Yrd. Doç. Dr. Nilüfer İlhan’a minnettarlığımı sunmak isterim. Ayrıca bana ve tezime vakit ayırarak değerli fikirleriyle beni yönlendiren hocalarım sayın Prof. Dr. İsmail Hakkı Aksoyak’a, sayın Doç. Dr. F. Ahsen Turan’a, sayın Doç. Dr. Hamiye Duran’a, sayın Doç. Dr. Seyfullah Türkmen’e ve sayın Yrd. Doç. Dr. Tuba Işınsu İsen Durmuş’a teşekkürlerimi sunmak isterim.

Bu çalışmanın başlangıcından bu zamana kadar kafa karışıklıklarım, “yazışlarım yazamayışlarım” sırasında desteklerini hissettiğim zaman zaman

kitapçuların zaman zaman kütüphanelerin yolunu beraber tuttuğumuz tezin yazım serüveninde âdeta “omuz omuza” çalıştığım “dostlarım” Dr. Selcan Gürçayır’a ve Ezgi Metin Basat’a, kaynak kişilere ulaşmamda bana referans olan meslektaşım Mehmet Ersal’a, vakit darlığından şikâyet ettiğim ve işin içinden çıkamadığım zamanlarda tezin yazımı esnasındaki teknik konularda yardımlarını aldığım meslektaşlarım Doğa Filiz Subaşı’na, Nuray Akdemir’e ve Aybige Başeğmez’e sonsuz teşekkürler. Son olarak yaşamımın her anında desteklerini esirgemeyen bu uzun tez yolcuğunun yükünü benimle birlikte taşıyan sevgili anneme, babama ve kardeşime şükranlarımı sunarım. Ayrıca akademik hayatımda tecrübeleri ile deneyim kazanmamı sağlayan, olayları farklı bakış açısı ile değerlendirmeme vesile olan ve bu zamana kadar beni her zaman destekleyen değerli eşim Yrd. Doç. Dr. İbrahim Erdal’a ve akademik hayatımın bu macerasında zamanından çaldığımı düşünerek vicdan azabı çektiğim ancak sevgisi ile bunu bana belli etmeyen biricik oğlum Eren Göktürk Erdal’a sonsuz sevgi ve teşekkürlerimi sunarım.

**Tuğçe Erdal**  
**Yozgat-2013**

## GİRİŞ

Bu çalışma sözlü ve yazılı kültür tartışmalarını Fuzûlî şiiri üzerinden yürütmeyi amaçlamaktadır. Sözlü şiir ve yazılı şiir arasındaki farklar, Fuzûlî gibi klasik edebiyat şairi örneğinden hareketle cönk ve mecmûalardan tespit edilecektir. Cönk ve mecmûalardan tespit edilen şiirler çalışmanın malzemelerini oluşturmaktadır. Bu bakımdan şiir, yürütülen tartışma açısından önemlidir. Çünkü söz ile birlikte şiirin de geçmişi çok eskilere dayanmaktadır. Edebiyatçılar tarafından şiir kelimesinin pek çok tanımı yapılmıştır. Bu tanımlardan şiirin mitsel anlamını Barry Sanders, *Öküziin A'sı* adlı çalışmasında vermektedir.

Antik Yunan'da şair-daha doğrusu *rhetor*, “dikerek birleştiren” kişi-şiirini bestelemesine yardımcı olması için bir ritüelle Esin Perisinin annesi olan Mnemosyne’yi çağırırdı. Mnemosyne köpük köpük akan yaşam kaynağıydı. Mitolojide, şarkısını duymak isteyen herkes için çağılayan berrak bir ırmak olarak karşımıza çıkar. Mnemosyne’nin sularında geçmiş yaşamların kalıntıları vardır-Öbür Kıyı’ya saydam birer gölge olarak çıkabilmek için, ölülerin Lethe’ye bıraktıkları anılar-. Kıyısında duranlar Mnemosyne’nin hem geçmişi, hem bugünü hem de geleceği anlattığını duyabilirlerdi. Onun suyundan içen “rhetor”, geçmişten unutulmuş doğru yol alan insanların anılarını toplayabilirdi. Mnemosyne’nin sularından alınan her avuç sudaki sayısız damlacık gibi her anı da ortaktı. Su ile şiir arasındaki ilişki dünyanın en eski dillerinde yatan bir gerçektir. İngilizce “şiir” anlamına gelen poem sözcüğü eski İbraniceden gelir ve sözcüğü sözcüğüne çevrildiğinde “çakılların üzerinden akan suyun sesi” demektir (Sanders, 1999: 25).

Şiirin kadimliğini M.Ö. yüzyıllara kadar dayandıran bir başka kaynak ise Aristoteles’in *Poetika* adlı eseridir. Aristoteles, adı geçen eserinde henüz dönemi için yeni olan “şiir sanatı” terimini ortaya atmaktadır. Ancak bu terim düz yazı biçimindeki sunuşları değil de, yalnızca dizeli, yani ölçülü sunuşları kapsamaktadır. Böylece şiir, henüz bir ad verilmemiş olan genel nitelikli söz yoluyla sunum sanatının bir alt bölümü olarak değerlendirilir. Aristoteles bu sanata ad koymadan bir tanımlama yapar: “[B]u, söz yoluyla sunum sanatıdır ve bu sanatı tüm sanatların genel bir “sunum” (mimetik) kavramı içinde bütünleştirir. Müzik melodi ve ritimle, resim, renk ve çizgiyle, dans, hareket aracılığıyla sunumu gerçekleştirir.” Bu bağlamda şairin ödevi gerçekten olan şeyi değil, tersine olabilir olan şeyi, yani olasılık veya zorunluluk kanunlarına göre mümkün olan şeyi ifade etmektir (Aristoteles, 1963: 30-32).

Sözlü olarak icra edilen şiir, haliyle yazılı olandan farklı olacaktır. Dolayısıyla sözlü olan şiir de yazılı olan şiirden daha farklı olacaktır. Bu tezde, sözlü ve yazılı kültür arasındaki halef selef gibi duran fakat birbirine geçişten oluşan ilişki bağlamında cönk ve mecmûalarda 16. yüzyıl klasik edebiyat şairi Fuzûlî'nin bilinen eserlerinde yer alan şiirlerinin varyantlarının tespit edilmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda incelenen cönk ve mecmûalardaki şiirler ile Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı*, *Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi* ile *Hadîkatü's Sü'eda* adlı eserleri karşılaştırmada esas alınmıştır. Tezin tartışma konusunu oluşturan Fuzûlî, 16. yüzyılda yaşamış klasik edebiyat şairidir. Fuzûlî'nin şairlik becerisi ve şairaneliği yaşadığı yüzyılı değil edebî açıdan da temsil ettiği zümreyi de aşarak yüzyıllara yayılmış ve başka edebî zümreleri de etkisi altına almıştır. Aynı zamanda kullandığı dilin Azerî şivesi olması sebebiyle anlaşılır olması, döneminde ve sonrasında daha fazla tanınmasına ve okunmasına sebep olmuştur. Lirik üslûbundan ötürü birçok şair kendisini taklit etmiş ve birçok şairi etkilenmiştir. Bu sebeplerden ötürü çalışmada yazılı kültürü temsil edecek olan şair olarak cönk ve mecmûalardaki Fuzûlî mahlaslı şiirlerin de fazlalığından da anlaşıldığı gibi isabetli bir karar ile Fuzûlî uygun görülmüştür.

Yazılı kültür çevresinde yetiştiği ve yazdığı, hayat hikâyesinden ve eserlerinden de anlaşılan Fuzûlî'nin bilinen eserlerindeki şiirlerinin cönk ve mecmûa gibi daha ziyade sözlü kültür ürünlerini içine alan defterlerde yer alıyor olması sözlü ve yazılı kültür tartışmaları açısından önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir. Özellikle cönkler ve mecmûalar gerek biçimsel, gerek muhteva özellikleri ile sözlü kültürün izlerini taşımaktadır. Bu bakımdan kısaca cönk ve mecmûa hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır.

Cönkler uzunlamasına-yani aşağıdan yukarıya doğru- açılır, çoğu meşin kaplı, ciltli, bazen birkaç renkli kâğıttan meydana getirilmiş dikdörtgen bir defter şeklindedir. Bu şekilden dolayı cönklere, "sığır dili cönk" adı verilmiştir. Cönklerle ilgili en hacimli çalışmalardan biri Orhan Şaik Gökyay'ın *Cönkler Üzerine* adlı çalışmasıdır. Gökyay, bu çalışmada cönk kelimesinin anlamını hem yabancı kaynaklardan hem Farsça ve Arapça kaynaklardan hem de Türkçe kaynaklardan tespit etmiştir (Gökyay, 1984: 107-112). Bu çalışmaya tezin ilerleyen kısımlarında tekrar değinilecektir. M. Şakir Ülkütaşır'ın "Halk Edebiyatı Araştırmalarında Cönklerin Yeri" ve Müjgân Cunbur'un da, "Folklor Araştırmalarında Cönklerin Yeri" başlıklı makalelerinde kelime hakkında kaynakların farklı bilgiler verdiği

vurgulanmaktadır. Her iki yazarın makalelerinden özetle, Sefîne ile Fransızca büyük sözlüklerde; “Conk, Çin ve Japon modelinde yapılan, Hint ve Çin denizlerinde kullanılan yelken gemisine denilmektedir. Kaynaklarda “conk’lerin denizde hayrete şayan bir derecede işlediğine” dair kayıtlar bulunmaktadır. Çin yelkenlileri hakkında bazı bilgiler veren ünlü Arap seyyahı İbn-i Batûta da, “Cönk’ün çoğulu olarak (cünûk) denilir” diye yazmaktadır. Bu gemiler, altı düz, baş ve arka tarafları yüksek, güçlkle manevra yapabilen ağır gemilerdir. Bunların dikdörtgen biçiminde sayıları birle beş arasında değişen ve bambu direklerle desteklenmiş yelkenleri vardır. Çinlilerin “Conk” adını verdikleri bu gemileri İngilizler “Junk” diye adlandırmaktadır. Bugünkü anlamıyla eski usûl bir şiir mecmûası demek olan “Cönk” kelimesi, Türk’lerden Çin’lilere, bunlardan Japon’lara, oradan Hint’lilere sonradan da Avrupa dillerine geçtiği ifade edilen bir sözcüktür ve yelkenli gemilere verilen addır. *Persian-English Dictionary* de bu kelimenin karşılığı olarak büyük gemi ve 3 ilâ 4 yaşında deve yavrusu anlamlarını vermiştir. Gerek Orta Asya ve gerek Anadolu Türkleri arasında Arapça ve Farsçanın revaçta olduğu devirlerde cönk kelimesi, yerini daha ziyade Arapça “sefine-gemi” adına terk etmiştir. Sefîne ile cönk arasındaki bağlantı Türk Ansiklopedisinde de geçmektedir. Çeşitli şiirler, dualar, büyüler, hastalık ilaçları, doğum ve ölüm tarihlerinin toplandığı cönkler, içinde her türlü mal bulunan gemilere benzetilerek adlandırılmıştır. İşte bundan sonradır ki, cönk kelimesi yerine, gerek doğrudan doğruya şiirleri, gerek şiirlerle birlikte kısa hâl tercümelerini ihtiva eden yazma dergilerin hep “sefîne-i şuarâ (ya da Sefîne’t-üş-şuarâ), Sefîne-i bülega, Sefîne-i-nefâis, Sefîne-i rüesâ” olarak adlandırıldığı dikkati çeker. *Burhan-ı Kâti*’da cöngün söz ve kelâm, kuşun yem düşürmesi ve büyük gemi anlamlarına geldiği kayıtlıdır. *Eser-i Şevket*’te “Çung” Sefain-i Kebire, kalyon ve gemi anlamlarıyla geçmektedir. *Büyük Türk Lûgati*’nde “djunq ve cunk” un “büyük yelkenli kayak ve gemi” anlamıyla Çağatay Türkçesinde geçtiği, Batı Türkçesinde ise “djonk ve conk” un “halk şairlerinin şiirlerini havi mecmûa” anlamında kullanıldığı yazılıdır. Buharalı Süleyman Efendi’nin *Lûgat-i Çağatay*’ında “büyük bar-keş deve, gemi, sefine, mecmu’a, koy, yün, kıl” karşılıklarıyla yer almıştır (Ülkütaşır, 1967: 906). *Uygur Sözlüğü*’nde, *İbnu Mühenna Lûgati*’nde, *Kitabu’l-İdrak*’ta bu söze yer verilmemiştir (Ülkütaşır, 1967: Cunbur, 1974). Ayrıca Ülkütaşır, cönk, kelimesinin Türkçede “tertîp etmek, derlemek; ciltlemek” anlamlarına gelen “cönemek, cönlemek, cünlemek” fiillerinden bir isim olduğunu ileri sürenlerin varlığından

bahsederek Velet Çelebi İzbudak'ın *Türk Dili Lûgati* adlı eserine gönderme yapmaktadır (Ülkütaşır, 1967: 906).

Cönkler halk edebiyatı üzerine yapılan araştırmaların en önemli kaynağıdır. Cönkler üzerine çalışma yapan Ülkütaşır, adı geçen makalesinde cönklerin muhteviyatları hakkında bilgi vermektedir. Ülkütaşır'a göre, cönkler, türkü, mani, destan, koşma, atasözü, fıkra, hikâye, nefes, mersiye, ilâhi, dua, hutbe v.s. millî, dinî (tasavvufî) şiir ve mensureleri ihtiva eden elyazması dergilere denir (Ülkütaşır, 1967: 905). Ülkütaşır'ın cönk muhtevasını daha da genişleten Cunbur, adı geçen makalesinde incelediği cönklerin içinde yer alan konuları sıralamaktadır. Cunbur'un tespitlerine göre, cönklere hutbeler, mev'izeler, dua ve salâvatların yanında halk inanışlarıyla ilgili bazı bilgiler kaydedilmiştir. İlâç tertipleri, hastaları sağaltıcı bazı tedbir ve inançlar, rüya tabirleri, seyirname, fal, büyü, tılsım ve muskalar, vefkler, borç ve vergi hesapları, mektuplar, doğum ve ölüm tarihleri, ay tutulması ve büyük yangın ve sel gibi hadiseleri, tarihi olayları açıklayan kayıt ve tarihler, tekerlemeler, halk hikâyeleri de yer almaktadır (Cunbur, 1974: 73). Ülkütaşır, adı geçen makalesinde yukarıda sayılan unsurlar dışında cönklerde sadece halk edebiyatının muhtelif mahsullerine değil, tarihi, tıbbi-hatta doğum ve ölüm tarihlerine ait-olmak üzere daha bir takım çeşitli kayıt ve bilgilere de rastlanıldığı gibi sadece saz şairlerinin lirik veya tekke edebiyatının dinî mahsullerini içeren cönklerin de olduğunu belirtmektedir. Hatta cönkler arasında çok tanınan divan edebiyatına mensup şairlerin de olduğunu belirterek bu şairler içinden Fuzûlî'yi örnek göstermektedir (Ülkütaşır, 1967: 905).

Mecmûalar ise cönklere göre daha derli toplu ve titizlikle kaleme alınmış defterlerdir. Günay Kut, "Mecmûalar" başlıklı makalesinde mecmûa'nın Arapça bir kelime olup cem' kökünden geldiğine işaret etmektedir. "Mecmû" kelimesinin müennesi olan mecmûanın "toplanmış, toplanıp biriktirilmiş, bir araya getirilmiş şey; top, tüm, tertip ve tanzim edilmiş şeylerin hepsi, seçilmiş yazılardan meydana getirilmiş kitap" demek olduğunu ve klasik kültürde edebiyat terimi olarak da defter, türlü konuların bir araya getirildiği yazıları içine alan kitap, şiir defteri anlamlarında kullanıldığını belirtmektedir (Kut, 1986: 170). Mecmûalar cönklerin aksine soldan sağa doğru açılan defterlerdir. Bu defterlerinde içlerinde her çeşit edebî türe rastlamak mümkün olduğu gibi, özel olarak sadece musiki, gazel ya da tıp konulu mecmûalar da bulunmaktadır. "Cönkler ve Mecmûalar Üzerine" başlıklı makalesinde



Şükrü Elçin, cönk ve mecmûaları kıyaslamakta ve cönklerin mecmûalara nispetle Türk halk kültürü bakımından daha büyük ehemmiyet taşıdığına vurgu yapmaktadır. Bu bakımdan cönklerin şifahî ananede, yazıya geçmemiş kültürümüzün belli-belirsiz ve fakat bazen sağlam kilometre taşları, kırk anbar kitapları olduğuna işaret etmektedir (Elçin, 1997: 11).

İncelenen elli dört cönk ve otuz altı mecmûada Fuzûlî mahlaslı bütün şiirler tespit edilmiş ve bu şiirler 16. yüzyıl klasik edebiyat şairi Fuzûlî'nin bilinen eserlerindeki şiirleri ile karşılaştırılmıştır. Fuzûlî ve eserlerinde yer alan şiirler yazılı kültürü; cönk ve mecmûa her ne kadar yazılı olsa da sözlü kültürün yazıya geçmiş halini temsil etmektedir. Böylece tezin temel dayanağını ve tartışma paradigmasını oluşturan bağlamları da belirlenmiş olmaktadır: Sözlü ve Yazılı Kültür.

İnsanoğlu kültürel bir varlık olarak ortaya çıkmasından bu yana iletişim aracı olarak sözü kullanmıştır. Yazının icat edilmediği insanlığın ilk devirlerinde de iletişim sağlanmaktaydı. Bu iletişim kimi zaman beden dili-taklit yoluyla-kimi zaman da söz ile mümkün olmuştur. Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi* adlı eserinde “esas olarak iletişime hâkim olan dil ve dili tane tane duyuran seslerdir” diyerek sözün önemine vurgu yapmaktadır (Ong 1999: 19). Yazı, çok sonra insanoğlunun hayatına girmiş ve iletişimin en önemli aracı haline gelmiştir. İnsanın tanımı yapılırken sosyal bir varlık olduğu da vurgulanmaktadır. İnsanoğlunu sosyal bir varlık yapan sürekli çevresiyle iletişim içinde olmasıdır. Bu iletişim ise sonradan yazı gelse dahi genlerinde var olan söz ile sağlanmaktadır. Modern dilbilimin kurucularından Ferdinand de Saussure (1857-1913), her tür sözel iletişimin öncelikle konuşma temeline dayandığını hatırlatmıştır. Saussure için yazı, düşüncenin sözel anlatımını değiştiren bir yöntem değil, konuşmayı tamamlayıcı bir parçadan ibarettir (Saussure 1959: 23–4 aktaran Ong, 1999: 17).

Sözlü ve yazılı kültür kavramları üzerine birçok araştırmacı fikir beyan etmiş hatta tartışmalar yaşanmıştır ancak hâlâ bu kavramlar üzerinde hemfikir olunamamıştır. Kimi araştırmacılar bunun sebebini sözlü kültür kavramını yazılı kültür zihniyeti ile düşünüp değerlendirilmesinde görmekte ve sözlü kültürün hâkim olduğu dönemlere geri de dönülemeyeceği ya da günümüz teknoloji ve kitle iletişim araçlarının yoğun olduğu bir ortamda tamamen sözlü kültür ile yetişmiş ve kodlanmış biri ile karşılaşamayacağı için araştırmacıların yazılı kültür zihniyetinden hareketle metinlerini ve araştırmalarını yaptıklarını iddia etmektedir. Onlara göre,

daha araştırmanın başında yazılı kültür kodları ile donanmış araştırıcı sözlü kültüre önyargıları yaklaşmakta ve ister istemez “teki” yaklaşımıyla araştırmasını tamamlamaktadır. Bu bakımdan yazılı ve yazısız toplumları birbirinden ayırmak ve yazıya sahip olan toplumların yazılı ve sözlü geleneklerinin ayırımı yapmak oldukça önemlidir. Zira işin en karmaşık kısmı yazıya sahip olan toplumların sözlü ve yazılı kültürlerinin ayırımı yapabilmektir. Okuryazar olmayan bir toplumda sözlü gelenek, kuşaktan kuşağa söz aracılığıyla aktarılan her Şeyi, başka bir deyişle kültürün tamamını kapsar. Okuryazar olan toplumlarda ise kültür aktarımı yazın ortamında sağlanmaktadır. Okuryazar toplumlarda okuryazar olmayan toplumlara oranla kişiler birbirleri ile sözlü iletişim kurarak geleneği taşımazlar. Ancak yazıya sahip olup da sözlü ve yazılı kültür unsurlarını bir arada tutan toplumlarda durum farklılık gösterebilir. Sözlü ve yazılı kültür kavramlarının araştırılmasındaki başka bir engel ise özellikle sözlü kültür araştırmalarının yazıya geirilmif metinler üzerinden yapılıyor olmasıdır. Sözlü kültür bağlamında incelenen destanlar, masallar ve halk Şiirleri aslında yazılı ortamdan aktarılarak incelenmektedir. Bu sebeple incelenen halk kültürü unsurunun tam anlamıyla sözlü ve yazılı kültür ile bağlantısı derinleştirilememektedir.

Szelden yazılı stile geçişi anlamının zorluklarından biri de yazılı olanın daima kalite bakımından üstün olarak düşünülüyor olmasıdır. En başından beri yazılı stilin sözel stilden daha üstün olduğu düşünmeksizin varsayılmaktadır. Çünkü konuyla ilgili yapılan araştırmalar üstün bir “yazılı stil” kuşaklarının çalışmalarıdır. Bir gelenek veya birey sözlü kültürden yazılı kültüre geçtiğinde, o, gelenek ya da birey, olgun bir tür stilden diğer bir stilin sendeleyeyen ve gelişmemif (embriyonik) türüne geçmiş olur. *The Singer of Tales* adlı eserinde Albert Bates Lord, bu bakımdan değerlendirdiği Homerik Şiirlerin muhtemelen “geçiş” veya yazılı tarzın erken dönemlerine ait olamayacağını iddia etmektedir (Lord, 2000). Toplumda yazının mevcudiyeti sözel gelenek üzerinde teoride etki yapabilirken, aslında pratikte hiçbir etkisi yoktur. Yazı gerçeği kaçınılmaz bir surette yazılı edebiyat geleneğini içermez, iermif olsa bile, yazılı edebiyat geleneği sözel geleneği kaçınılmaz bir surette etkilemez. Başka bir deyişle, sözel gelenek yazılı geleneğe karşı kendini muhafaza edebilir. Nitekim bu çalışma aracılığıyla Fuzl örneğinden hareketle yazının sözü etkilemesi değil de sözün yazıyı etkilemesinin, sözlü ve yazılı kültür tartışmaları bağlamında değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

Çalışmanın ilk kısmı olan birinci bölüm "Kavramsal Temeller" başlığını taşımaktadır. "Sözlü ve Yazılı Kültür Kavramları", "Sözlü Formül Kuramı ve Milman Parry Öncesi", "Sözlü Formül Kuramı ve Homeros" son olarak "Milman Parry Sonrası Homeros Sorunu" olmak üzere dört kısımdan oluşan bu bölümde sözlü ve yazılı kültür kavramlarını birbiri ile halef selef durumları, sözlü kültürün tarihçesi, yazılı kültüre geçiş sebepleri ve bu süreçteki tartışmalar, Sözlü Formül Kuramı öncesindeki söz, dil, iletişim üzerine çalışmalar, bu alana yönelişin temelleri, Homeros destanlarını (İlyada ve Odysseia) âdetâ sezgisel bir içgüdüyle incelemeye yönelen Milman Parry'nin destan metinlerini heksametrik dize ölçüsüne göre incelemesi ve son olarak da Milman Parry'nin tartışmaya açtığı bu yoldan Albert Bates Lord, Eric Havelock, Jack Goody, Walter J. Ong, Barry Sanders gibi olumlu ve olumsuz eleştirileri ile ilerleyen başka araştırmacıların çalışmaları tartışmaya açılmıştır. Bu bölüm tezin ilerleyen bölümlerinde tartışılacak kavramları ve bu kavramların ardındaki tarihsel arkaplanı ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümü, sözlü ve yazılı kültür ikileminden sözlü kültür bağlamında icra geleneğinin değerlendirildiği "Sözlü İcra Ortamları" başlığını taşımaktadır. Bu bölümde ilk kısım Fuzûlî Şiirlerinin İcra Bağlamında ve Klasik Eser Olarak Kanonlaşması, ikinci kısım Güft, Sem' ve Musiki: 16. yüzyıl Sözlü Kültür Ortamı ve Sözlü İcra Geleneği bağlamında padişah sarayları, paşa ve bey konakları, şuara meclisleri, dükkânlar, meyhaneler ve kahvehaneler ve son olarak üçüncü kısım Sözü'n "Düşüşüne" Karşı Sözü'n "Büyüsü": Fuzûlî Şiirlerinin Günümüzdeki İcracıları ve Ortamları bağlamında gazelhanların, zakirlerin Fuzûlî'nin bilinen şiirlerini icraları ile klasik musiki formunda bestelenerek icra edilen Fuzûlî'nin şiirlerinin değerlendirilmesi ayrıntılarıyla ele alınmaktadır.

Çalışmanın son bölümü olan üçüncü bölümü Millî Kütüphane ve Türk Dil Kurumu el yazmaları kataloglarının taranması sonucu elde edilen Fuzûlî mahlaslı şiirlerin 16. yüzyıl klasik edebiyat şairi Fuzûlî'nin bilinen eserlerindeki şiirleri ile karşılaştırılmasına ayrılmıştır. "Cönk ve Mecmûalarda Fuzûlî Şiirleri" adını taşıyan üçüncü bölüm, cönk ve mecmûalarda geçen Fuzûlî mahlaslı şiirlerin, yazılı kültürü temsil eden klasik edebiyat şairi Fuzûlî'nin bilinen eserlerindeki şiirlerden farklılık göstermesi bağlamında varyantlaşması ve birden fazla Fuzûlî mahlaslı şairlerin olması sebebiyle şiirlerin hangisinin hangi şaire ait olduğunun tespiti bağlamında edisyon-kritik kavramını tartışmayı hedeflemektedir. Bu bölümde, "El Yazması

Eserlerde Sözlü Kültür Etkisi”, “Sözlü Kültürde Yaşayan Fuzûlî ve Fuzûlî Geleneği”, “Cönk ve Mecmûalarda Fuzûlî’nin Bilinen Eserlerinde Yer Alan Şiirler ve Bu Şiirlerin Varyantlaşması” ve son olarak “Cönk ve Mecmûalarda Fuzûlî’nin Bilinen Eserlerinde Yer Almayan Fuzûlî Mahlaslı Şiirler” olmak üzere toplam dört kısımdan oluşmaktadır. Elyazması eserlerin sözlü ve yazılı kültür bağlamında değerlendirilmesi ayrıca edebiyat tarihinde toplamda dört fakat bilinen üç farklı Fuzûlî olması sebebiyle Fuzûlî geleneğinden söz edilebilme algısı bu bölümün tartışma konuları arasındadır.

Çalışmanın kavramsal temellerini oluşturan sözlü ve yazılı kültür tartışmaları etrafında sözlü kültür ürünlerinin kaydedildiği cönk ve mecmûalar ile yazılı kültür ürünleri bağlamında Fuzûlî mahlası ile yazılmış şiirler tespit edilecektir. Bu sebeple sözlü ve yazılı kavramları arasındaki halef selef olma durumunun edebiyata, dine, antropolojiye, sosyolojiye, ideolojilere, kitle iletişim araçlarına ve psikolojiye yansımaları değerlendirilecektir.

Sözlü kültürlerdeki iletişim büyük çoğunlukla yüz yüze durumlarda gerçekleşir. Temel olarak bilgi hafızada, zihinde muhafaza edilir. Yazı olmaksızın aslında insan beyni dışında bilgi depolayacak yer yoktur ve bu yüzden büyük mesafelerde ve uzun zaman periyotlarında iletişim de yoktur. Bu sebeple hâlâ sözlü kültür izlerini koruyan bir okurun ciddi söyleme ilişkin norm ve beklentileriyle, üslûp duygusu kökten metinsel olan okurun metne yaklaşımı bir olamaz. Algılamalar arasındaki bu farklılıkların tespiti bu çalışmanın hedefleri arasındadır.

Bazı şiirler yazılı olmadığı hâlde sözlü olarak yani ezbere biliniyorlar. Buna sebep, ait oldukları kültürün bir kısmının veya tümünün okuryazar olmaması ya da okuryazar oranı yüksek olsa dahi ağızdan ağıza dolaşan şiirlerin unutulmaması, kıymet ve kabul görmesidir. Sözlü kültürde, doğru yazım diye bir şey mümkün olmadığı için her metnin kendi yolunda tek ve otantik olduğu böylece ortaya konulmaktadır. Sözlü kültür içinde ezbere bilinen şiirler de bu bağlamda varyantlaşabilir. Başka deyişle varyantların her biri kendine özel ve tek şiir olarak ezberlenmeye devam edebilir. Bu çerçevede, incelenen cönk ve mecmûalardaki şiirlerin de hangi durumlarda ve ne ölçüde varyantlaştığının tespiti çalışmanın üzerinde durduğu bir başka husus olacaktır.

# BİRİNCİ BÖLÜM

## KAVRAMSAL TEMELLER

### 1. 1. SÖZLÜ VE YAZILI KÜLTÜR KAVRAMLARI

#### 1.1.1. Sözlü Kültür Kavramı

*Söz yalnızca “Hakikat”le ilişkilidir; imaj yalnızca gerçeklikle.*

Jacques Ellul

Bir arada bulunan insanları “sosyal” kılan şey kurdukları iletişimdir. İnsanlar beş duyu organı olarak bilinen dokunma, tat, koku, görme ve duyma duyularını kullanarak ve yine beden dili olarak ifade edilen el, kol hareketleri, jest ve mimikler gibi diğer sözsüz iletişim yöntemleriyle sayısız yoldan iletişim kurarlar. Ancak yüzyıllardan bu yana insanoğlu esas olarak iletişime hâkim olan dili ve dili tane tane duyuran sesleri ve sonucunda ortaya çıkan sözcükleri kullanmışlardır. İnsanların yazı, matbaa ve elektronik gibi ses ve sözü mekâna bağlayan teknolojiler kullanmaksızın yüz yüze ve sese bağlı iletişim kurduğu ortama “sözlü kültür ortamı” denmektedir. Sözlü kültürde doğup büyüyen ve yetişen bir kişi hayatla ilgili bütün edimlerini yine söz ile sağlamaktadır. Noam Chomsky’in ifadesiyle “insanların dil yetisiyle doğuyor” olmaları hâli hazırda sözel bir ortamda bulunmalarını da beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla birey bu yetisini diğer yetilerine de aksettirmek zorundadır. Walter Jackson Ong sözlü kültür ile yazılı kültür arasındaki ilişkiyi araştırdığı eseri olan *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi adlı çalışmasında* “kelimelerin sözlü kültürde sesle sınırlanması”nın, “anlatım biçiminin yanı sıra düşünme sürecini” de etkilediğini ileri sürer (Ong, 1999: 49). W. J. Ong’a göre bu “düşünme sürecini etkileme” den kasıt sözlü kültürün yazılı kültür anlamında bir tespit edilmiş “metin”den mahrum olması sebebiyle oluşturulan düşünceleri hatırd tutabilmek ve onu tekrar denetleyebilmek için onları oluşturanın elinde bizzat kendi hafızasından başka bir şey olmamasıdır. Bu sebeple sözlü kültürde bir insanı bir konu hakkında uzun boylu düşünüp, sorunlar karşısında çözümleyici kılmanın

yolu, insanın kendi kendine veya bir başkası ile sorulan sorulara verilen cevaplarla gerçekleştirilen “diyalog” şeklindeki iletişimidir. İletişim yoluyla bir insan kendisine sorulan soruları cevaplandırarak bir konuyu inceden inceye tahlil edebilirse de oluşturulan düşünceleri “hatırlanabilir” kılmak için sözlü kültürün gerektirdiği bir takım yöntemler geliştirmek zorunda kalmaktadır. Sözlü kültürde üretilen bir unsuru düzenli bir biçimde bilinebilir, hatırlanabilir kılmak veya başka bir deyişle hafızayı güçlendirmenin yöntemlerinden en önemlisi her şeyden önce muhteva olarak düşünülecek şeylerin “hatırlanabilir” olmasıdır. Ong, adı geçen eserinde bunu uygulanabilir kılmak için iki düşünceden bahsetmektedir. İlk iddiası; sözlü kültürde özenle incelenmiş bir düşüncenin koruyup hatırlayabilme meselesinde çözümü hafızaya yardımcı olan her an hatırlanabilecek, “ağızdan çıkmaya” hazır, kalıplaşmış düşünce biçimlerini kullanmakta bulmaktadır (Ong, 1999: 49). Sözlü kültürde bir konuyu biçimlenmemiş ve hafızaya yardımcı olan hazır kalıplar kullanmadan düşünmek mümkündür ancak bu düşüncenin tekrar kullanımı esnasında ilk hali gibi hatırlanmasında veya kısmen hatırlanmasında sorunlar olacağı söylenebilir. Dolayısıyla böyle bir düşünüş tarzı sözlü kültür açısından hem zaman hem de bilgi kaybı anlamına gelmektedir. Bunun önüne geçebilmek için kabile mensuplarının uygulamaları gibi sözlü kültürde deneyimler, belleği pekiştirecek şekilde akla yerleştirilir. Bu yapısal zorunluluk hazır kalıplar şeklindeki düşünce biçimlerini gerektirir. Söz konusu hazır düşünce biçimleriyle, kulaktan kulağa ve ağızdan ağıza dolaşan hazır deyişler niteliğindeki kalıplar hafızaya destek olurlar. Bu tip hazır kalıpsal ifadeler herkesin sık sık duyup kolaylıkla hatırladığı ve kolayca hatırlanacak bir şekilde biçimlenmiş atasözlerinden veya deyimlerden yahut benzer diğer kalıpsal ifadelerden oluşur.

Ong’un iddiasındaki ikinci düşünce ise sözlü kültür ortamında hafızayı güçlendiren ve sözlü kültürde üretilen bir düşünceyi hatırlanabilir kılan bir başka unsur düşüncenin dengeli tekrarlar veya bunların antitezleriyle akışının ona kazandırdığı ritim, kelimelerdeki ünlü ünsüz uyumu gibi ses özellikleriyle bestelenilişidir (Ong, 1999: 50). Nitekim ilerleyen bölümlerde de görüleceği üzere klasik edebiyatta aruz kalıpları ile uygulandığı gibi ritim ağırlıklı sözlü düşünce şiir şekline girdiğinde ölçü ile sabitleştirilir. Ayrıca müzik eşliğinde icra ile zenginleştirilir ve hatırlanabilirliği arttırılabilir.

Sözlü kültür, toplumun ortak malı olan ve yılların birikimi ile doğal bir süreçte oluşan hazır kalıpların deneyimleri pekiştirecek şekilde biçimlendirilmesiyle oluşur ve metinden yoksun olduğu için de toplum belleğinde yüzyıllarca gelişerek varlığını halkın bilincine yerleştirerek sürdürür. Sözle biçimlenen düşünce, zaman içinde geliştikçe hazır deyişlerin kullanımı da daha ince bir ustalık kazanır. Nitekim irticalen şiir söyleyen ya da hikâye anlatan ozan veya anlatıcı hazır deyişleri kullana kullana belli bir maharet kazanmış ve âdeta kelimeler ağızdan ezbere çıkar hale gelmiş olmaktadır.

Albert Bates Lord'un *The Singer of Tales* adlı çalışmasının ozan ve şarkısına değindiği bölümde halk ozanlarının ezberinin, şaşılacak derecede güçlü olabildiğini, ancak metin ezberine benzemediğini belirterek bunu izah etmektedir. Lord'a göre, okuryazarların şaşırarak öğrendikleri gibi, ozan tek bir kez dinlediği öykü veya şarkıyı aktarmadan önce çoğu kez bir-iki gün bekler. Metin ezberinde tekrar ertelenirse, hafızanın gücü genellikle azalır. Buna rağmen halk ozanı ise metin ya da metinsel bir çerçeveye ilgilenmediği için beklemeyi tercih eder. Çünkü dinlemiş olduğu öykünün kendi öykü konu ve kalıp dağarcığına sinmesi, öyküyle yakınlık kurması için zaman gereklidir. Şarkıyı anımsayıp tekrar söylerken ozan şarkının dize ölçüsünü öbür ozanın anlatı biçiminden okuryazar kültürü anlamında ezberlemiş olamaz, çünkü dinlemiş olduğu şarkıyı kendi diline aktarmak için derin derin düşünürken şarkının ilk şekli bir daha geri gelmemek üzere yok olmuştur (Lord, 1960: 20-90). Üzerinden ne kadar zaman geçerse geçsin ozanın belleğindeki değişmeyen malzeme, bütün öykülerin farklı bir yapıyla çıkmasını sağlayan, değişken bir konu ve Parry'nin "formel" olarak adlandırdığı kalıp dizeler ya da ifadelerdir.

Sözlü kültürde bilgi biriktirmek ya da saklamak diye bir düşünce olamaz. Çünkü sözlü kültürde buna gerek yoktur. Başka bir deyişle sözellikte hiçbir şeyi bellemeye gerek yoktur. Aslında herhangi bir şeyi bellemek de olanaksızdır. Eylemler ya da bilgiler günlük hayatta sürekli kullanılan veya gereksinim duyulan ihtiyaçlar olduğu için "sonra gerekli olur" gibi bir mantık geliştirilemez. Bu sebeple sözlü kültürde soyut kategoriler geliştirilemediği için insanlar bildiklerini saklamak, düzenlemek ve iletmek için insan etkinliğini konu alan öyküleri kullanırlar. Bu nedenle sözellikte bellek, okuryazar bellekten daha farklı işler. Her ilkel kabileden bulunan bilge insan, bu kişi bazen kabilenin şamanı da olabilir, halkını etrafına

toplayıp onlara bir bilgi aktarırken veya iletirken insanların da etkin olduğu bir öykü ile bunu sağlar. Böylece kabile halkı bu öykü ile kendilerini özdeşleştirmek suretiyle bilgiye de vakıf olmuş olur. Bu sebeple Barry Sanders'in ifadesiyle "sözlü kültürde bilgi, bireysel bir deneyim değil toplumsal bir olgudur." (Sanders, 1999: 22). Sözellikte bir şeyi harfiyen hatırlama mümkün değildir. Sanders, *Öküzün A'sı* adlı çalışmasında sözlü kültürlerde belleğin, ne istendiği anda istenen bilginin bulunup çıkarılabileceği bir depo, ne deneyimin üzerine kazandığı balmumu bir mühür, ne de anahtar sözcüklerin üzerine yazıldığı bir parşömen kâğıdı olduğunu metaforik olarak izah etmeye çalışmıştır. Sonuç olarak bütün bu imgelerin okuryazarlıkta oluşturulan bir belleği tanımladığını belirtmektedir. Sözellikte belleğin nasıl işlediğini anlatabilmek için daha karmaşık bir imgeye gereksinim olduğunu vurgulamaktadır (Sanders, 1999: 24).

Sosyologlar, psikologlar ve iletişimciler için sözlü iletişim, sosyalleşmenin ilk ve en önemli aşaması olarak görülmektedir. Bu sebeple sözlü iletişimin insanları birleştirici gücü vardır. Buna karşın yazı ve okuma ise kişinin tek başına yaptığı ve kendi iç dünyasına döndüğü eylem olarak görülebilir. Sözlü kültürde yetişmiş bir kişi ile yazılı kültürde yetişmiş bir kişi arasında eylemsel ve zihinsel açıdan belirgin farklar bulunmaktadır. Ong, sözlü ve yazılı kültürlerde gelişen farklı kişiliğe bir örnek olarak J. C. Carothers'e bir gönderme yapar ve okuryazarların şizofrenimsi eğilim ve davranışlarını sakladıklarını, okuryazar olmayanlarınsa dışarıya vurduğunu belirtir. Okuryazarlar, çevrelerinden, gerçeklerinden kopunca kimsenin aralayamayacağı düş dünyalarına çekilirler (aldatıcı şizofren dengesi); sözlü kültürdeki insanlar ise bu eğilimlerini açık seçik dışa vurur, kendileri ve başkalarını yaralamaya varan şiddet eylemleriyle dış dünyalarını allak bullak eder. Bu tür davranışlar epey yaygın olduğundan, bunları dile getiren özel deyişler türemiştir: Eski Viking savaşçısı bazen "berserk" olur, Güneydoğu Asyalı "amok koşar". (Carothers 1959 aktaran Ong, 1999: 87-88). Yüksek bir soyutlama düzeyi için gereken araçlar sözellikte yoktur. Walter J. Ong bunu şöyle dile getiriyor: "Sözlü kültürler kavramları duruma göre, işlevsel ilişki çerçevesinde kullandığı için ve bu çerçeve de canlı insan yaşamına yakın olduğu için, bu kültürlerde kavramların soyutluğu asgari düzeydedir." (Ong, 1999: 66). Bu bağlamda yazıyla şekillenen zihnin düşünce biçimi üzerine Lucien Lévy-Bruhl'un *Primitive Mentality* adlı çalışmasındaki önerisine göre, "ilkel düşünce (ki bu sözlü kültür temeline dayanan



düşünce demektir), güncel, pratik gerçeklerden çok, inanç sistemi temeline dayandığı için büyülü ve “mantık öncesi” sayılır. Buna karşın Franz Boas, *The Mind of Primitive Man* adlı çalışmasında ilkel insanın bizden pek farklı olmadığını, yalnız düşünce kategorilerinin değiştiğini iddia etmektedir (aktaran Ong, 1999: 67).

Yukarıdaki tartışmalar ekseninde yazılı kültürde yetişmiş kişilerin sözlü kültür mantığında düşünmeleri veya aksi durumu zihnen ve mantıksal açıdan zor görünmektedir. Çünkü beyin kodlarını oluştururken, sözlü ya da yazılı kültür bağlamına sabitlenir. Bu sebeplerle matbaa tekniklerinin köklü değişimlere uğradığı, modern yazım teknolojisinin her geçen gün biraz daha gelişip her yanı sardığı bir dünyanın insanları, sözlü kültür tartışmalarındaki zihinsel ve fiziksel değişimleri, hafızanın tahminlerin ötesinde güçlü bir işleve sahip olduğu zamanın insanlarını ve onların bilgiyi aktarım tekniklerini anlamakta zorlanılıyor olabilir.

### 1.1.2. Yazılı Kültür Kavramı

*Yazı, sözün tam olarak sergilenmesinden ibarettir.*

Paul Ricoeur

Yazının icadı ve kısa bir süre sonra da alfabe sistemi ile iletişim mümkün olmaya başladıktan sonra sözlü kültür hükmünü yitirmiştir. Ancak bu süreç uzun yıllara yayılmış hatta yazılı kültürün hâkim olduğu günümüzde dahi sözlü kültür evresinde olan kimselerin, toplulukların, kabilelerin olduğu bilinmektedir. Bu çerçevede yaşamlarında fiziksel ve zihinsel bağlamda sözlü kültürü devam ettirenler ilk bakışta ilkeller gibi görünüyor olabilir. Ancak bir kimsenin sözlü kültür kodları ile oluşturduğu bütün zihinsel yapısını birden bire yazılı kültür kodları ile donatması mümkün değildir. Bu sadece tek bir kişinin değil aynı zamanda bir topluluğun, geniş bir zihniyetin de meselesidir. Bu sebeple sözlü kültürün izlerini sadece ilkelerde değil günümüz insanlarında, topluluklarında da görmek mümkündür. Ancak bugün için yazı hemen hemen bir şekilde tüm insanlığın elindeki iletişim aracı olduğu için bilinen ilk şekliyle saf bir sözlü kültürden bahsetmek mümkün değildir. Ong, yazı ve matbaa kavramlarının varlığını bile bilmeyen, iletişimin yalnız konuşma dilinden oluştuğu kültürleri, “birincil sözlü kültür” buna karşılık günümüz ileri teknolojisiyle yaşantımıza giren telefon, radyo, televizyon ve diğer elektronik araçların “sözlü” nitelikleri, üretimi ve işlevi önce yazı ve metinden çıkıp sonra konuşma diline dönüştüğü için bu araçları “ikincil sözlü kültür” olarak tanımlamaktadır (Ong, 1999: 24). Ong’un tanımını yaptığı ikincil sözlü kültürün de devreye girmesi ile bugün hemen hemen her kültürde bir yazı kavramı ve bu kavrama dayanan bir yazı deneyimi bulunduğu için, gerçek anlamda birincil sözlü kültür pek kalmamıştır. Buna rağmen Ong’un ikincil sözlü kültürü tanımlarken sıraladığı ileri teknolojiyen yararlanan pek çok kültürde ve altkültürde, derece derece, hâlâ birincil sözlü kültürden kalma düşünce biçimlerine ve davranış kalıplarına rastlamak mümkündür.

Murray Cohen, *Sensible Words: Linguistic Practice in England 1640-1785* adlı çalışmasında 16. yüzyılın ortalarından itibaren yazı ile konuşmanın çok boyutlu ilişkisinin sezilmeye başlandığı belirtmektedir (Cohen 1977 aktaran Ong, 1999: 23). Linguistlerin bir süre sonra konuşma dili yerine yazılı metinlere yönelmeleri, bilimsel inceleme dünyasının yazıyla sıkı bağından kaynaklanmaktadır. Düşünce,

inceleme ve analiz kavramlarını yazılı kültürün kodları olarak yorumlayan Ong, düşüncenin, birincil sözlü kültürlerde bile, bir ölçüde analitik olduğunu, çünkü düşünme eyleminin, malzemesini oluşturan birimleri birbirinden ayırdığını fakat olayların ve önerilen gerçeklerin soyut, dizimsel, sınıflandırıcı ve açıklayıcı bir çözümlemesinin, okuma-yazma bilmeden gerçekleşmeyeceğini iddia etmektedir. Buna karşın, yazıdan habersiz birincil sözlü kültürde yaşayan insanların, pek çok şey öğrenebileceğini, nitekim çoğunun oldukça bilgiç ve bilge olduklarını fakat “inceleme” yapamadıklarını belirtmektedir (Ong, 1999: 21).

Sözlü kültür ile yazılı kültür arasındaki en önemli fark bilgiyi aktarmadan önceki adım olan bilgiyi edinme eyleminde kendini gösterir. Yazılı kültürde kelimesi kelimesine ezber genellikle bir metinden yapılır ve ezberlemeye çalışan kişi gerektiği anda dönüp, kelime ezberini metinden denetleyebilir. Geçmişte okuryazar araştırmacılar, sözlü kültürde ezberin tıpkı metin ezberi gibi tıpatıp kelime tekrarı olduğunu sanmışlardır. Bu sanı, yazılı kültür bakış açısı ile sözlü kültürün yorumlanmaya çalışılmasının yanıltıcı bir sonucudur. İleri teknolojik aletlerin de olmadığı hatta ses kaydının bilinmediği bir devirde, bu tür ezberin nasıl kontrol edilebileceği belirsiz bir durumdur; çünkü yazı olmadan, uzun birimlerin kelime kelime ezberi ancak iki veya daha fazla kişinin aynı anda sözleri tekrarlamasıyla kontrol edilebilir. Konuyla ilgili olarak Ong, sözlü kültürde art arda tekrarlanan ezberlerin birbirleriyle karşılaştırılarak kontrol edilemediğini kaldı ki, sözlü kültürde iki kişinin aynı anda ezberden tekrar etmesinin de zaten beklenmediğini belirtir. Ong, okuryazar araştırmacıların bu ezberleme işini, yazılı metinlerin kelimesi kelimesine ezberlenmesi modelini zengin sözlü belleğe uyarlamakla yetinip daha fazla kafa yormamalarına eleştiri getirmektedir (Ong, 1999: 75).

Sözün “uçuculuğu”, yazının ise “kalıcılığı” insanoğlunu etkilemiş ve bu durum da, her bilginin kayıt altına alınmasını gerekli kılmıştır. Önceleri kayıtlar papürüs adı verilen özel parşömenlere işlenirken, sonraları kâğıt üzerine işlenmeye başlamıştır. Bu sayede kâğıt yazılı şeyleri sonsuza dek dondurmuştur. Bu kertede işin içine kulak ve göz uyumu girmektedir. Yazı ile, sözlü kültürün kulakta bilgiyi toplayıp beyne nakletme işi, gözle yapılır olmuştur. Bu sebeple okuryazarlıkta kâğıt, kişinin aklında görselleştirdiği bir şey haline gelmiştir. Kâğıtta, kişi hatırlanması gereken bilgileri yazılı tutmaktadır. Bu bilgiye tekrar ulaşmak istendiğinde göz ile taranan bilgi hafızaya kaydedilir. Bir süre sonra bilgi tekrar gerektiğinde hafıza, göz ile taranan

bilgiyi bir bütün olarak kişiye sunar. Bu sebeple bir insanda “göz hafızası” var denirken o insanın bir sahneyi, bir film şeridinde yansıyan görüntülerini ya da metnin sayfalarındaki sözcüklerin belirginliği ve netliği ile hatırlayabilmesi kastedilmektedir. Walter Ong, bu durumu şu şekilde örneklendirmektedir:

Okuryazar birine “mamafih” kelimesini düşün dersiniz, büyük bir olasılıkla (ve bence hemen her zaman) kelimenin yalnız yazılışını düşünür, yazıdan bağımsız sırf sesi ve söylenişini 60 saniyeden fazla düşünemez. Başka bir deyişle okuryazarlar, birincil sözellikte bu söze verilen anlamı, tam olarak tekrar elde edemezler (Ong, 1999: 25).

Hem ilk sözellikteki kültürde hem de okuryazarlıkta bütün düşüncelerin belli bir oranda analitik olduğu ve kendi içeriğini parçalarına ayırdığı görülmektedir. Ancak deneyimlerin ya da söylenen cümlelerin soyut olarak birbirini izleyen, sınıflandırmacı, açıklayıcı bir şekilde incelenmesi yalnızca okuma-yazma yardımı ile gerçekleşebilir. Zira soyut düşünme sisteminin getirdiği sınıflandırma, kategorize etme, analiz etme, tablolaştırma gibi zihinsel yönü ağır basan düşünce sistemleri yazılı kültürün neticeleridir. Sözlü kültürde yaşayan insanlar çok şey öğrenir, birçok bilgiye sahip olur ve bunları kullanabilirler ama bu bilgeliği yazılı kültür ortamında yetişmiş bireylerin “çalışmak” denilen yöntemle edinemezler. Sözlü kültürde bilgi insandan insana aktarılarak öğrenilmektedir. Von Sydow’un ifadesiyle bilgi “aktif gelenek taşıyıcıların” vasıtasıyla aktarılır. Sözlü kültür insanları ustayla çok yakın yaşanan bir çıraklık ilişkisinde, dinleyerek, duyduklarını tekrarlayarak, atasözlerini benimseyip onları farklı şekilde bir araya getirmeyi öğrenerek, kalıplaşmış bazı bilgileri özümseyerek, toplu bir anımsamanın içine girerek öğrenirler. Bu sebeple sözlü kültürde bilgiyi alma kulak yani işitme ile mümkündür. Yazılı kültürde ise sözlü kültürde olduğu gibi bir sosyalleşme ortamı ya da iletişim ortamı bulunmaya bilir. Bilgi, bir yerde kayıtlı bir şekilde korumaya alınmıştır ve orada durmaktadır. Kişi, bilgiyi tek başına oradan çıkartır ve ona ulaşır. Bunu her hangi bir sosyalleşme olmadan veya iletişim kurmadan yapabilir. Bu sebeple yazılı kültürde ise okuma-yazma, görsel olanın üzerinde durarak göze öncelik verir. Sanders, adı geçen eserinde yazılı kültür için “göz”ün önemine değinerek anlama ulaşmak için gözün devamlı taraması ve sürekli deneyim araması gerektiğine vurgu yapar ancak bu şekilde göz, görme alanı içinde kalan her şeyi yakalar. Gözün, gerçeği deşifre edebilmek için, gördüğü her şeyi ayrı ayrı parçalara bölmek ve görme alanının içine

giren her şeye hâkim olmak zorunda olduğunu belirten Sanders, aynı zamanda gözün uzamsal ilişkileri analiz ettiğini ve bu bilgileri işlenmek üzere beyne gönderdiğine değinerek göz ve beyin arasındaki koordinasyona da işaret etmektedir(Sanders, 1999: 28-29). Sanders'a göre, görmek fiziksel ve saldırgan bir şeydi (Sanders, 1999: 30). Çünkü gördüğü her şeyi kayıt altına almakta ve aidiyet bildirmektedir. Göz-kulak karşılaştırmasında göz, saldırgan bir organ olarak işlerken kulak ise edilgen yani pasif bir alımlama organı olarak onun tam tersi görevi üstlenmektedir. Buna rağmen kulak da her tür uyarıya açıktır. Ancak, göz kadar bağımsız değildir. Canı istediği zaman kapaklarını kapatan ve görmekten vazgeçen gözün tersine kulağın duymaması için dışarıdan bir şeyle tıkanması gerekir. Başka bir deyişle kulak kendi başına işitmeye ara veremez. Sanders'ın araştırmalarındaki tespitine göre kulak, uyku, baygınlık ve hatta kimi nörofizyologlara göre uzun koma durumunda bile sürekli işitir (Sanders, 1999: 30). Sözlü kültürde kulağın işlevselliği ağır basarken, yazılı kültürde ise gözün işlevselliği ağır basmaktadır. Böylece kişilerde farklı zihinsel işlemlerin olmasına sebep olmaktadır.

Sözlü kültürde zihinsel yapı yazılı kültürdekinden çok farklı işlemektedir. Sözlü kültürde aynı düşüncenin ya da ifadenin tekrarı çok güç iken, telafisi de bir o kadar zordur. Daha öncede bahsi geçtiği gibi sözlü kültürde analiz ya da soyutlama gibi zihinsel işlemler mümkün değildir. Zira bir konuyu analiz edebilmek ve soyutlayabilmek için insan aklının konuyu tekrar tekrar düşünmesi, yeniden değerlendirmesi gerekir. Zihnin bunu başarabilmesi için gözün her defasında daha önce gördüklerinin aynısını görmesi gerekir. Yazı-özellikle de alfabetik yazı-bu önemli değişikliğin gerçekleşmesine aracı olmuştur. Okur, aynı cümlenin üzerinden tekrar tekrar geçebilir, anlamını tartabilir, yapısını analiz ederek her tür anlam nüansını tespit edebilir. Bir cümle, parçacıklarına ayrılıp en son gerçek anlamına varılana kadar incelenebilir. Bu bağlamda birçok zihinsel kelime oyunları ya da şaşırtmacalar yapılabilir. Sanders, adı geçen çalışmasında okuma-yazmanın, okuryazar aklı için en önemli alıştırmayı sunduğunu ve günlük deneyimlere karşı daha eleştirel olunmasını sağladığını belirtmektedir (Sanders, 1999: 27). Eleştirel düşüncenin de okuma-yazma edimleri ile mümkün olduğu görülmektedir.

Yazmanın kayıt altına alma, saklama özelliğinden kaynaklı olarak söz ile aktarılan bütün bilgiler de kayıt altına alınabilir. Dolayısıyla yazma, sözlü mesaj durumunu yok olmaktan kurtarabilmektedir çünkü yazma 'konuşma olayı' değil,

konuşmada ‘söylenen’i (şey) sabit ve kalıcı hale getirmektedir. Bu durumu bir dilbilimci olarak Paul Riceour “Edebî Eleştiri ve Felsefî Hermeneutiğin Bir Problemi Olarak “Yazmak”” başlıklı makalesinde yazının bu işlevinden ötürü yazmayı, olay anlam çiftini oluşturan niyet veya düşüncenin dışsallaşması olarak tanımlamaktadır. Riceour’a göre, yazdığımız veya yazıya geçirdiğimiz şey, konuşma eyleminin bilgisel içeriğidir (noema) –yani, konuşma olayının anlamıdır- yoksa bir “olay” olarak konuşma olayının kendisi değildir (Riceour, 2003: 190).

Riceour, sözlü ve yazılı kavramlar bağlamında sözlünün yazıya aktarılırkenki sürecinde iletinin alan değiştirmesi esnasındaki soruna işaret etmektedir. Yazmanın, sadece, daha önce geçen sözlü mesajın sabit ve kalıcı hale getirilmesi ya da sözlü dilin yazıya geçirilmesinden ibaret olmadığını belirten Riceour, insan düşüncesinin arada bir ‘sözlü dil safhası’ olmaksızın doğrudan doğruya yazıya geçirilmesi olduğunda, yazmanın, spesifik bir sorun ortaya çıkarttığına işaret etmektedir. Böyle bir durumda da sonuç olarak, yazma, konuşmanın yerini almaktadır. Burada, mesajın anlamı ile maddesel iletişim aracı arasında bir tür kısa devre oluşmaktadır. Riceour, bu kısa devrenin sonucunda kelimenin orijinal anlamında ‘literatür’ ile uğraşılmak durumunda kalındığına ve artık mesajın kaderinin *seslere* değil, *harflere* (ya da *yazıya*) devredildiğine değinmektedir (Riceour, 2003: 191).

Yazı ile birlikte gramatoloji de tartışılmaya başlanmıştır. Sözlü kültürde bilginin aktarımında her hangi bir araca gerek duyulmadığı için böyle sisteme de gereksinim duyulmamıştır. Ancak yazı ile birlikte kelimeler, harfler belli bir mekâna sabitlenmeye başlamış, böylece kelimelerin bağlamları, dizgileri, birimleri gibi gramatikal sistemler oluşmaya başlamıştır. Bu bakımdan sözlü kültürde iletişim ile yazılı kültürde iletişim birbirinden farklılık göstermektedir. Sözlü kültürden yazılı kültüre geçişte değişen ilk bağlantı, mesajın konuşan ile olan bağlantısıdır. Sözlü kültürde yüz-yüze olan ilişki yerini mesajın doğrudan doğruya harflere dökülerek yazıya geçirilmesinin sonucu olan zihinsel bağlamda daha karmaşık ‘okuma-yazma ilişkisi’ne bırakması durumunda, iletişim zincirinin bir ucunda yer alan ‘mesaj-konuşan ilişkisi’ ve zincirin diğer ucunda yer alan ‘mesaj-işiten ilişkisi’ tamamıyla kökten şekil değiştirmiştir.

Edebiyatçılar tarafından tartışılan meselelerden biri de bir metnin, ki bu metin bir mesaj, bir hikâye, bir şiir de olabilir, yani yazıya aktarılmış bir iletinin, okuyucu ile karşılaştıktan sonra farklı bir anlam bütünlüğüne girmiş olmasıdır. Yazı, artık

yazarından bağımsızlaşmış tamamen okuyucuya teslim olmuştur. Bu bağlamda sözlü bir iletiyi yazıya aktarma da benzer özellikler ve değişimler görülebilir. Yazıya geçirme kavramı, yazarın zihnindeki niyeti ile metnin harfi harfine anlamı- yazarın kastettiği anlam ile metnin ifade ettiği anlam- arasındaki bağlantının kesilmesinin sonucu olarak ortaya çıkan ‘metnin semantik özerkliği’ kavramı ile eşanlamli hale gelmektedir. Böylece artık metnin ne dediği, yazarın onu yazdığı zaman neyi kastettiğinden daha fazla önem arz etmektedir. Bu bağlamda *Edebiyatın Yaratılışı Yunan Sarhoşluğundan Latin Kitabına* adlı eserin yazarı olan Florence Dupont, sözelliğin her zaman dilin bağlamsallaştırılmış bir kullanımını zorunlu kıldığına ve yazının da bağlamdan arınmış bilgiye ulaşılmasına olanak tanıdığına değinmektedir (Dupont, 2001: 27). Başka bir deyişle, iletilen şey ya da bilgi söyleyenden yani sahibinden bağımsızlaşıp yazılı bir metin olduğu an bağımsız ve her türlü düşünceye açık bir hale gelmektedir. Bilgi okuruna ulaştığı an artık meydana geldiği ilk halinden tamamen farklı bir özellik gösterir. Çünkü aktarılan bilgi artık okuyucusu tarafından içselleştirilen bir bilgi olmaktadır.

Ancak Dupont’un bu değerlendirmesi ekonomik açıdan tam tersine çevrilmektedir. Sözlü kültürde her şey herkese ait iken, yazılı kültürde ise söylenen sözün bile sahibi olmakta, anonimleşen her şey reddedilmektedir. Yazı ile ekonomik bir yapılanma bağlamında mal, mülk yani aidiyet kavramı toplumsal bir sorun olmaya başlar. Riceour, söz ile yazı arasındaki bağlantıyı bir süre sonra iki insan arasındaki ya da okuyucu ile metin arasındaki ilişkiden farklı bir boyuta taşındığına değinmektedir. Yazı ile mal ve mülk kendi sahiplerini belirlerken aynı zamanda insanlar da kategorize edilir. Konuşan topluluğun dağılması, toprağın bölünerek taksim edilmesi, düşüncenin çözülmesi ve dogmatizmin hâkim olması gibi şeylerin tamamı yazı ile ortaya çıkmıştır (Riceour, 2003: 201). Kabilelerin ekonomik yapılanmaları incelendiğinde komin bir hayat sürdükleri görülmektedir. Çünkü sözlü kültür gereği her şey ortaktır, bireysellik söz konusu değildir. Avcı, avını getirir ve herkese pay edilir. Bu anlamda marksizim temellerinin herkese eşitlik ve ortaklık sloganının sezgisel bir hâkimiyeti söz konusudur. Ancak yazılı kültür ile aidiyet ve meşruluk kavramları insanların gündelik hayatlarına hâkim olur. Yazılı kültürde mal ve mülkün kime ait olduğu tespit edilir ve kayıt altına alınır. Böylece artık her şey herkesin olmaktan çıkar ve sahiplik duygusu gelişir. Mal ve mülk değişimleri yani ticaret şifahi olmaktan çıkıp kayıt altına alınmaya başlandığı an ticaret, yazılı bir

kültürün hâkimiyeti altına girer. Ticaret yaşamı tümüyle okuryazarlık üzerine kurulmaya başlanır. Bu durum günümüz ekonomisinde kapitalizm ile adlandırılmaktadır. Herkesin malı ve mülkü kendisine aittir düşüncesi yazı ile teminat altına alınmış olmaktadır. Bu durum eski dönemlerde feodalizmin evrilerek günümüzde de emperyalizmin doğuşuna kadar gelmektedir.

Söz ve yazı arasındaki bu halef selef durumu beraberinde bir çekişmeyi de getirmiştir. Sözlü kültürle kodlanmış ve bütün zihinsel yapısı bu kodla donanımlanmış bir toplumun yazılı kültüre geçişi sancılı bir süreci gerektirir. Nitekim bu süreçte yazının reddedildiği hatta yazı ile uğraşanların yok sayıldığı bir anlayış bile görülmektedir. Platon, bu anlayışın en önemli temsili imgesidir. Platon, Sokrates'in ağzından yazıya temelde dört önemli eleştiri getirmektedir. Bunlardan ilki, "yazının insanı olmadığını; gerçekte sadece insanın zihninde var olan düşünceyi zihnin dışında kurmaya kalkıştığını" söyler. Platon'a göre yazı bir nesne, imal edilmiş bir üründür. Daha sonra Platon, ikinci eleştirisini de yine Sokrates'in ağzından ifade ederek "yazının belleği çürüttüğünü" söyler. Yazıya alışanın unutkan olduğunu kendi öz kaynaklarından yararlanacağına dış kaynaklara bağımlı kaldığını ve öz kaynaklarını yitirdiğini söyler. Platon'a göre, yazı, zihni zayıflatmaktadır. Platon'un üçünü eleştirisi ise, yazının temelde yanıt verememesidir. Bir insana sözlerinin anlamı sorulunca, açıklayıcı bir yanıt alınabilir; metne soru sorulunca soruya neden olan kelimelerin tekrarından başka bir şey elde edilemeyeceğini savunmaktadır. Sözlü geleneğin mücadelecilik zihniyetine uygun olarak Platon'un yazıya getirdiği dördüncü eleştiri, yine Sokrates'in ağzından, yazılı kelimelerin konuşma sözü gibi kendini savunamaması, doğal konuşma ve düşünmede olduğu gibi gerçek insanlar arasında bir söz alışverişi yaratamamasıdır. Yazı edilgendir ve kendi gerçektışı, yapay dünyasına kapalıdır (Ong, 1999: 98-99).

Ancak Ong'un da belirttiği gibi, Platon'un yazı eleştirisinin zayıf noktalarından biri, tıpkı matbaaya karşı çıkanların düşüncelerini yaymak için matbaadan yararlanmaları gibi, Platon'un yazıya karşı çıkışını daha etkin kılmak için, eleştirisini yazıya dökmüş olmasıdır. Başka bir deyişle Platon, ses-merkezciliğini, konuşmayı yazıya yeğleyişini yalnızca yazabildiği için açık ve net bir biçimde ifade edebilmiştir. Bu bakımdan Platon'un ses-merkezciliği tuhaf bir ironi şeklinde metinle kurulmakta ve metinle savunulmaktadır. Havelock'un *Preface to Plato* adlı eserinde açıkladığı gibi aslında Platon, bütün epistemolojisinde eski sözlü geleneğe bağlı hareketli,



sıcak, insanları birleştiren yaşam şeklini, farkına varmadan ama programlı biçimde dışlamıştır (Havelock 1963). Bu sebeple Platon bu yaşam şeklinin temsilcileri olan halk ozanlarını da devletine sokmamıştır. Aslında Platon burada kendi içinde de bir çelişkiye düşmektedir. Çünkü ses-merkezci olduğunu iddia eden Platon, işini sadece ses ile icra edebilen ozanları “Devlet”inden kovmuştur. Ong’un da belirttiği gibi, Platon, “Yedinci Mektup”ta ses-merkezi olduğunu belirtmektedir. Buna karşın ozanları sokmadığı “Devlet”inde tutumunu değiştirir ve Havelock’un da adı geçen eserinde belirttiği gibi bellekçi, taklitçi, kümeleyici, tekrarcı, bol sözlü, gelenekçi, insancıl, sıcak ve katılımcı eski sözlü kültür temsilcisi ozanların kendisinin simsarlığını yaptığı çözümlemeci, yalın, kesin, soyut, görüntü tutkunu ve hareketsiz “idealar” dünyasına girmesini yasaklar (Ong, 1999: 196).

Platon’un bu düşüncelerine rağmen eski Yunan’da da, okuryazarlığın başka toplumlarda olduğu gibi dar bir çerçeveyi aşamadığına kanıt olarak Havelock, aynı eserinde yazının bu topluma girmesinden hemen sonra “yazıcılık zanaatı”nın geliştiğine işaret etmektedir (Havelock, 1963). Artık bu aşamadan sonra yazı ustaların işidir. Georges Jean, *Yazı İnsanlığın Belleği* adlı eserinde yazı işi ile uğraşanların bir süre sonra profesyonelleştiklerinden ve sipariş üzerine eserler çoğalttıklarından hatta kendi loncalarını kurduklarından bahsetmektedir (Jean, 2010). Eski Yunan’da yazı yazmak bir zanaat olunca, nasıl herkesin her zanaatı bilmesi gerekmiyorsa, herkesin okuryazar olması da gerekmezdi. Havelock’a göre, bu anlayış ile Yunan alfabesinin icadından ancak üç asır sonra, Platon devrinde yazı zanaat olmaktan çıkıp halkın malı olmuştur ve kitlelerin yazıyı içselleştirmesiyle düşünme biçimi de değişmiştir (Havelock, 1963). İşte bu düşünce biçimi değişikliği Platon’u rahatsız etmiş ve bir “idealar dünyası” sisteminde yazıyı eleştirmiştir.

Sonuç itibarıyla sözlü kültür ile yazılı kültür arasında kesin çizgilerle belirlenmiş bir sınırdan söz edilemez. İkisinin arasında hem bedensel hem de zihinsel bazı farklılıkların yansımaları insanda görmek mümkündür. Ancak sözlü kültürden yazıya geçiş aniden, birden bire olmuş bir olay değildir. Sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş, zamanla, süreç içerisinde gerçekleşmiş âdeta insanlığın evrile evrile gerçekleştirdiği bir değişim olmuştur. Birçok araştırmacı sözlü ve yazılı kültür bağlamında okuryazar olmayan ile okuryazar olan insanın zihinsel ve bedensel gelişimindeki farklılıkları incelemiş ve kategorize etmiştir.

Okuryazar olmayan insan, sezgileriyle düşünce ağını bütün dünyaya yayar. Okuryazar olmayanlar kendilerinin bilimsel anlamda izah edemediği laik, dinsel, mitolojik, büyüsel ve deneysel unsurları birleştirerek bütünsel bir dünya görüşüne sahip olmaktadır. Dolayısıyla edinilen bilgiler çok kıymetli ve bu bilgilere sahip olan “bilge” insanlar da değerli görülmektedir.

Marshall McLuhan, *Gutenberg Galaksisi, Tipografik İnsanın Oluşumu* adlı çalışmasında sözlü kültür insanı ile yazılı kültür insanı arasındaki zihinsel ve davranışsal farklara değinmektedir. McLuhan'ın bu anlamdaki tespitleri dikkat çekicidir.

1. Okuryazar olmayan halkların çoğu, aşırı derecede gerçekçidir. Dünyayı denetim altına almaya kararlıdırlar ve uygulamalarının birçoğu, gerçekliğin kendi bahisleri doğrultusunda hareket etmesini garanti altına almak için tasarlanmıştır. Ruhların kendi yanında olduğu inancı içindeki insan, bundan sonra, çıkacağı bir seferin başarısı için bütün gerekli hazırlıkları yapabilir. Gerçekliği, önceden saptamış bir şekilde yönlendirmek yoluyla kişinin buyruklarına uymaya zorlamak, okuryazar olmayan için, gerçekliğin bir parçasıdır.
2. Okuryazar olmayan halkların, dünyanın okuryazar halklarının yaptığından çok daha sıkı bir şekilde, kendilerini içinde yaşadıkları dünyayla özdeşleştirdiğini anlamak gerekiyor. İnsanlar ne kadar “okuryazar” olurlarsa, yaşadıkları dünyadan kendilerini o kadar çok koparırlar.
3. Olup bitenler, okuryazarlık öncesi insan için gerçekliğin kendisidir. Eğer hayvanların doğumunda ya da bitkilerin hasadında bir artış olması için yapılan törenlerin ardından böyle artışlar meydana gelirse, o zaman törenler yalnız onlarla bağlantılı olmakla kalmaz, onların bir parçası olurlar, çünkü törenler olmaksızın, hayvan ya da bitkilerdeki artış ortaya çıkmayacaktır. Okuryazarlık öncesi insan böyle düşünür. Bu, okuryazarlık öncesi insanın mantıksız bir zihinle nitelendiği anlamına gelmez, zihni tamamen mantıklıdır ve onu gerçekten de çok iyi kullanır. Kendisini anızın Orta Avustralya çölünde buluveren eğitilmiş bir beyaz adam, uzun süre hayatta kalmayı başaramayacaktır. Oysa Avustralya yerlileri bunu çok iyi becerir. Bütün toprakların yerlileri, yüksek düzeyde bir zekâyâ sahip olduklarına hiçbir kuşku bırakmayacak şekilde, çevrelerine mükemmel bir uyum gösterirler.
4. Okuryazarlık öncesi insanla ilgili güçlük, onun mantıklı olmamasına değil, mantığa çok sık ve çoğu zaman yetersiz öncüller temelinde başvurusudur. Genel olarak, bir arada olan olayların nedensel olarak bağlantılı olduğunu kabul ederler. Fakat bu, uygar insanların çoğunluğunun çoğu kez işlediği ve eğitilmiş bilimciler arasında bile rastlandığı bilinen bir hatadır!
5. Okuryazarlık öncesi insanlar, nedensel olarak bağlılık kuralına çok katı bir biçimde tutunma eğilimindedirler, ama bu çoğu kez işe yarar ve pragmatik kurala göre, işe yarayan şey doğru olarak kabul edilmelidir.

6. Okuryazarlık öncesi insanların son derece saf dil, batıl inançların ve korkunun güdümündeki, bağımsız ve özgün düşünce açısından hiçbir kapasite ya da olanağı bulunmayan yaratıklar olduğu fikrinden daha gerçeğe uzak bir şey olamaz.

7. Okuryazarlık öncesi insan, sağduyulu olmanın yanı sıra, genellikle yaşamın katı gerçeklerini kabullenmesine dayanan geniş bir pratik anlayış sergiler (McLuhan, 2007: 110-111).

Gonca Gökalp Alpaslan, *XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri* adlı çalışmasında sözlü kültür yazılı kültür arasındaki farklara değinmiş ve bu farkları tablolştürmüştür (Alpaslan, 2002: 2-3).

<b>Sözlü Kültür</b>	<b>Yazılı Kültür</b>
- Ritüelin bir parçasıdır, ondan kaynaklanır. Önce sözlü kültür doğmuştur.	- Sözlü kültürden sonra doğmuştur.
- Doğaldır.	- Yapaydır; yazı bir teknolojidir.
- Sözlüdür.	- Yazılıdır.
- Yazarı yoktur, anonimdir.	- Belirli bir yazarı vardır.
- Metinsizdir.	- Metne bağlıdır.
- Ağızdan ağıza aktarılır, sözlü ezbere dayalıdır.	- Yazı yoluyla aktarılır.
- Değişebilir, çeşitlenebilir, sürekli akış ve dolaşım halindedir.	- Okuru değişebilirse de metin değişmez.
- Toplumsal belleğe dayalıdır.	- Bireysel belleğe dayalıdır.
- İki eyleyeni vardır: İcracı ve dinleyici.	- İki eyleyeni vardır: Yazar ve okur.
- İcracı ve dinleyici arasında canlı iletişim vardır.	- Yazar ve okur arasında varsayılmış (kurgulanmış) bir iletişim vardır.
- Dinleyicinin duygusal olarak olayla ve kahramanla özdeşleşmesi (mimesis) esastır; hazzı yaratan budur.	- Özdeşleşme kırılır.
- Üreten yalnız değildir.	- Üreten yalnızdır.
- Eleştirme, yeniden okuma vs. gibi amaçlarla anlatının başına geri dönmek mümkün değildir.	- Anlatının istenen bölümüne istenilen sıklıkta ve yoğunlukta geri dönülebilir.
- Sese dayalıdır. Beden dili devreye girer.	- Göze dayalıdır.
- Bireyleri bireyleştiricidir, toplumsaldır.	- Kişileri bireyleştiricidir, içseldir.
- Kişileri daha az içine kapalı, dış dünyayla ve topluma açık kılar.	- Kişiyi kendi iç dünyasına döndürür.
- Kalıplıdır. Tekrar ve ritim esastır.	- Kalıpları yoktur; daha çeşitli ve esnekler.

- Somut duruma bağlıdır.	- Soyuttur.
- Çözümleme ve irdeleme yoktur.	- Çözümleme ve irdeleme vardır.

Okuma-yazma öğrenmeyen –özellikle de okulda eğitim almayan- insanlar, soyut kategoriler halinde düşünemezler. Ong ve diğer araştırmacıların gösterdiği gibi, bu kategorileri oluşturan sadece eğitilmiş düşünce değil, “metin tarafından oluşturulmuş düşünce”dir. Bu sebeplerden ötürü okuma-yazma algılamayı tümüyle değiştirmektedir. Başka bir deyişle okuryazarlığın azı çoğu olamaz. Çünkü çok az bir okuma-yazma becerisi bile algılamayı değiştirmeye başlar. Anında kişiyi topluluk düşünce tarzından uzaklaştırıp daha benmerkezci ve soyut bir dünyaya yerleştirir. Kişi, bireyselliğine daha fazla önem vermeye başlar.

Aşağıdaki tabloda söz ve yazı kavramaları sırasıyla araç, eylem durumu ve eylem açısından karşılaştırılmaktadır. Sözü hitap ettiği organ olan kulak pasif bir eylem durumundadır ve ancak konuşma ile işlevsel olabilirken; yazının hitap ettiği organ olan göz aktif bir eylem durumundadır ve bu aktifliği ile okuma-yazma eylemlerini doğal olarak âdeta refleksel olarak gerçekleştirebilir. Sözlü kültürün yazılı kültüre uzamsal bir devamı olarak düşünülebilecek el yazması kültüründe de bilgi metinlerde korunmasına rağmen Ong’un ifadesiyle ses-kulak üstünlüğü yitirilmemiştir.

Söz	Yazı
Kulak	Göz
Pasif	Aktif
Konuşma	Okuma-Yazma

Sözlü ve yazılı kültürün yukarıda sayılan alanlardaki farklı yansımaları en fazla insan algısında görülmektedir. Çünkü sözlü kültür ile yetişmiş bir kişi ile yazılı kültür ile yetişmiş bir kişi arasında belirgin farklar olduğu yapılan araştırmalar sonucunda tespit edilmiştir. Dolayısıyla insan algısında sözlü ve yazılı kültürde olmak önem göstermektedir. Söz ile yazı arasındaki bu ilişki toplumların kültürel kodlarına, şiir, müzik, sanat gibi estetik kaygılı uğraşlarına kadar tesir etmektedir. Söz ile yazı kavramları söz konusu olduğunda işin içine “işitme, görme; kulak-göz”

kavramları da girmektedir. Mevsimlere göre düzenli olarak yer değiştiren zaman-merkezli topluluklarda şiir ve müziğin, buldukları yerden kıpırdamayan mekân-merkezli (yerleşik) toplumlarda ise plastik sanatların gelişmesini kaçınılmaz olarak yorumlayan Dücan Cündioğlu, *Sanat ve Felsefe* adlı çalışmasında kulağın kavrayışı için topluluk olmanın yeterli ancak gözün kavrayışı için bu toplulukların muhtem bir topluma da dönüşmesinin gerekli olduğunu belirtmektedir (Cündioğlu, 2012: 154).

René Guénon meselenin özüne dokunan nadir düşünürlerdendir:

Gözün görmesinin mekânla, kulağın işitmesinin ise zamanla doğrudan bir bağlantısı vardır. Şöyle ki: Görsel sembolün öğeleri aynı zamanda ifade edilirken, sesli sembolün öğeleri art arda ifade edilir. Böylece yerleşik toplumlar plastik sanatları (mimarlık, heykeltıraşlık, resim), yani mekân içinde açılan şekillerin sanatlarını doğurmuşlardır; göçebeler ise, sesle ilgili (fonetik) sanatları (müzik ve şiir), yani zaman içinde akıp giden şekillerin sanatlarını doğurmuşlardır (Cündioğlu, 2012: 154).

Bu nedenle sözlü kültürün hâkim olduğu toplumlarda şiirin ve müziğin yaygın olduğu görülürken; yazılı kültürün hâkim olduğu toplumlarda ise mutlaka ele kalem almanın yazıp çizmenin gerekli olduğu resim, heykel, plastik sanatlar gibi dalların yaygın olduğu görülmektedir.

İlerleyen kısımlarda da görüleceği üzere bütün kültürler önce sözellik aşamasından geçer. İletişim, söz ile –olmadı- beden dili ile sağlanırken daha sonra okuryazarlık aşamasına girilir. Sözellik tam olarak yaşanmadan okuryazarlık tam olarak benimsenemez. Sözden yazıya geçişte olduğu gibi, yazının benimsenmesinde ve kullanım şekillerinde de aşamalar vardır. Bir teknoloji olan yazı, toplumların hayatına girerken önce mağara duvarlarına çizilen resimlerle, daha sonra bağlı olduğu toplumun anlayabileceği özel karakterler ve şekillerle, günümüzdeki bilinen haliyle alfabenin icadından sonra el yazması, zamanla taş basması ve en son matbaa olarak evrilmiştir. Daha sonra ilerleyen teknoloji ile Ong’un deyimiyle “ikincil sözlü kültür” olarak adlandırdığı ileri teknoloji aletleri ile söz, dijital ortamda kayıt altına alınmaya başlanır.

Söz ile yazı arasında yazının kullanılmaya başlamasından bu yana belli belirsiz bir çekişme olduğu söylenebilir. Yaradılıştan bu yana dünya ve hatta evrenle ilgili bütün kodlarını söz ile oluşturan insanoğlu birden bire yazı ile evrilmeye başlamıştır. Bu evrilme nesiller gerektiren uzun bir yolculuğun başlangıcıdır. Bu sebeple ne kadar yazılı kültürde yetişmiş olunursa olunsun kişi, zihinsel kodlardan veya inanç

kodlarından kaynaklı içgüdüsel bir refleks ile sözlü kültür anlayışı ile eylemlerde bulunabilir. Araştırarak öğrenme yerine sorarak öğrenme, dokunma ve hissetme isteği ya da inançlarında açıklayamadığı yerlerde sezgilerine başvurması insanlığın hali hazırdaki edimleridir. Bu sebeple bazı toplumlarda ikili ilişkiler söz ile iletişim yoluyla sağlanmakta ve sohbet ortamları önemli sayılmaktadır. Hatta küçük çocukların anne ve babaları tarafından anlatılan masalları veya hikâyeleri dinlemesi bu refleksin bir başka sonucudur.

## 1.2. SÖZLÜ FORMÜL KURAMI VE MİLMAN PARRY ÖNCESİ

İnsanoğlu varlığından günümüz teknolojisine bağımlı olana kadar sosyalleşme aracı olarak sözlü iletişimi kullanmıştır. Edebiyatta bir aforizma haline gelen “her şeyden önce söz vardı” ifadesi yazının matbaa ya da elektronik araçlarla mekâna bağlanması sonucu “söz uçar; yazı kalır” aforizmasına dönüşmüştür. Ancak her şeyin bir ilki olduğu görüşü söz ve yazı kavramları için de geçerlidir. Zira insanlığın başlangıcı yazı öncesi dönem olarak nitelendirilmektedir.

Milman Parry'nin çalışmaları sonucu ortaya konan Homeros iddiası ve sözlü formül kuramı öncesinde de birtakım çalışmalar olduğu bilinmektedir. Bu çalışmaların bir kısmı tamamen bilimsel düzlemde gerçekleşirken bir kısmı ise içgüdüsel ve tamamen ihtiyaç gereği gerçekleştirilmektedir. Bu bölümde ikinci kısım olan sözlü geleneğin ve yazılı geleneğin içgüdüsel ve ihtiyaç doğrultusunda işlevselliğine değinilecektir. Bu sebeple söz ve yazı kavramlarının temeline inmek ve bu kavramların bağlı oldukları kültür ile ilişkisine değinmek yerinde olacaktır.

“Önce söz vardı” aforizması hangi sebepler ve nasıl değişimlerle “söz uçar; yazı kalır” gibi tamamen zıt bir aforizmaya dönüşmüş olabilirdi. Bu evrimde çağın gereksinimleri mutlaka önemli rol oynamaktadır. Sıralamanın başladığı sözlü kültür dönemine bakıldığında bütün bilgiler, şifreler, önemli olaylar, isimler, tarih ve yerler kısaca her şey belleklerde depolanmaktaydı. Ancak bir süre sonra bellekler ya yok olmaya ya da bilgiler belleklere sığmamaya başladı. Bu evrim, Doğu ve Batı kültüründe farklı şekillerde gerçekleşmiştir.

Yazının icadını çok eski tarihlere hatta M.Ö. ye kadar götürmek mümkündür. Georges Jean, *Yazı İnsanlığın Belleği* adlı çalışmasında yazının icat edilmesinin tek sebebini şöyle açıklar: “[H]esap kaydı sözlü olarak tutulamaz. Yazı işte bu çok basit nedenden doğmuştur” (Jean, 2010: 12). Yazı, bu gerekçe ile insanlığın ihtiyacı doğrultusunda âdeta bir içgüdü ile yaratılmıştır. İlk insanların duvarlara şekiller çizmesi bir çeşit yazı olarak değerlendirilse de sistemli bir alfabe formatında gelişkin bir yazı değildir. Bu sebeple yazının tarihini Mezopotamya da aramak daha doğru olacaktır. Sümer ülkesinin Uruk kentinde bulunan İ.Ö. IV. binyıldan kalma Uruk tabletleri bilinen ilk yazılı tabletlerdir.

Arapların ve İbranilerin Sami ataları olan Akadlar bütün Mezopotamya'ya egemen olduklarında çiviyazısı o zaman gerçek bir yazıya dönüşmüştür. Bundan

böyle yazı her şeyin kaydını tutabilirdi: Hukuk yasaları, bilimsel incelemeler ya da edebiyat yapıtları. Ancak gelişim göstermiş olsa da yazı hâlâ gücüne güç kattığı seçkinler sınıfına özel bir uğraş alanıydı. Daha sonraları bu yazıyı Hititler de benimsemiş ve pek çok olayı kayıt altına almışlardır. Bu evreden sonra okuma yazma bilmek artık bir iktidar, bir güç haline gelmiştir. Bu bilgi bir ayrıcalık olarak kalacaktır. Çiviyazısı göstergeleri bütün Mezopotamya'ya yayılırken, uzak Çin'den yakın Mısır'a kadar birçok yerde farklı yazı sistemleri doğmakta ve gelişmekte idi. İnsanlar Tanrı'nın bir hediyesi olarak gördükleri yazı aracılığıyla dünyanın dört bir yanında taş, kil ya da papirüs üzerine tarihlerini kaydetmeye başlamışlardır. İnsanoğlunun köklü değişimi ise Hz. İsa'dan bin yıl önce bilinen ve sistematik ilk alfabenin bulunmasıyla yaşanır. Kökeninde Akdeniz'in batı kıyılarına, Kuzey Afrika, Güney İspanya, Sicilya, Sardunya, Kıbrıs hatta Yunanistan ve İtalya'ya yayılmış bir halk olan Fenikeliler tarafından bulunan ilk alfabetik yazı ticaret vasıtasıyla Doğu Akdeniz çevresindeki bütün halklara yayılmıştır. Bundan beş yüz yıl sonra aşağı yukarı İ.Ö. VIII. yüzyıla doğru Aram ülkesi diye anılan bugünkü Suriye kentlerinde Aram alfabesi bulunur. Arap ve İbranice yazılarının kökenini oluşturan bu alfabe ile Eski Ahit'in kimi bölümleri kayda alınır. Böylece İslamiyet ile Arap alfabesi bütünleşir ve İslam tarihi yazılı kayıtlarını tutmaya hatta bütün dini metin ve hadislerini kayıt altına lamaya başlar.

Doğu kültüründe İslamiyet'in kabulü ile Müslümanlara tevdi edilen bazı yükümlülükler sözlü olarak aktarılmaktaydı. Ancak bir süre sonra sözlü aktarım yetmemeye ve nesiller arasında kopukluklar olmaya başlamış ve böylece Hz. Osman döneminde tüm Kur'an-ı Kerim yazıya geçirilmeye başlanmıştır. İlk başta Hz. Muhammed'in ve ashabının sözleri yazıya geçirilmeye başlanmış ve bu çalışmalar ilk olumlu sonuçlarını vermeye başlayınca bazı ilk dönem âlimleri, bu cereyana büyük tepkiler göstermiş ve bu işin bir süre sonra istismar edilebileceği korkusuyla ve biraz da yeni bir durumla karşılaşılıyor olmanın verdiği bir tedirginlikle yazılı metinlerin çoğalmasına pek sıcak bakmamışlar, hatta bazıları kendi yazdıkları metinleri de imha etmek yoluna gitmişlerdir. Bu süreçlere *Sözlü Kültür'den Yazılı Kültür'e Anlam'ın Tarihi* adlı eseriyle ayrıntılı olarak değinen Düccane Cündioğlu, ilmin yazıya geçirilmesiyle ilgili lehte ve aleyhteki birçok rivayeti bir araya getirip *Takyîd'ul-İlm* adıyla bir kitap telif eden Hatib el-Bağdadî (öl. 463/1071)'den



aktararak önceki âlimlerin (mütেকaddimûn) bu davranışlarının sebebini şu şekilde izah etmektedir:

Önceki âlimlerden herhangi biri vefat edeceği zaman, kitaplarını imha eder veya imha edilmelerini vasiyet ederdi. Bunu da belki bu kitaplar, içlerindeki ahkâmı bilmez liyâkatsız kimselerin eline geçer de onlarda buldukları her şeyi zâhirine hamlederler veya bir şeyler ekleyip çıkarırlar da sonra bunlar o kitapların asıl yazarına nisbet edilir korkusuyla yaparlardı (Bağdadî, 1974: 61 alıntılıyan Cündioğlu, 2011: 74).

Bu ve benzeri gerekçelerle, ilk dönem âlimleri yazının ve yazılı metinlerin aleyhinde sözler sarf etmiştir. Peş peşe ilk dönem âlimlerinin bu düşüncelerine örnekler sıralayan Cündioğlu, tâbiûn ulemâsından İbn Sîrin'den aktararak, “İsrâiloğulları'nın, tavarüs ettikleri kitaplar sebebiyle yoldan çıktıklarına” inanıyorlar ve bu nedenle de ilmin yazıyla tespitini hoş karşılamıyorlardı. Kezâ genç sahabelerden İbn Abbas'ın da, yazılı metinlere muhalefetini “sizden öncekiler kitaplar sebebiyle yoldan çıktılar” demek suretiyle gerekçelendirdiği kayıtlarda yer almaktadır (Ebu Hayseme, 1984: 151, 154; Bağdadî, 1974: 61; İbn Abdilberr, 1982: 110-111 aktaran Cündioğlu, 2011: 77). Âlimlerin yazı ile ilgili aleyhteki düşüncelerine başka bir örnek veren Cündioğlu, Şam ulemâsından Ebu Amr el-Evzâî'nin (öl. 157/774) şu sözlerini aktarmaktadır:

Bu ilmin daha önceleri bir asâleti vardı: zira insanların ağızlarından alınıp hâfizaya nakş edilirdi. Fakat kitapların içine girer girmez bütün nûru gidiverdi ve ehli olmayanların eline düştü (Bağdadî, 1974: 64; İbn Abdilberr, 1982: 114 aktaran Cündioğlu, 2011: 77).

Sahabe ile dönemin ileri gelen âlim ve ulemaları, ilmin yazıyla tesbit edilmesinden hoşlanmayan ve buna karşın ilmin hafızalarda saklanmasını, satırlardan değil sadırlardan aktarılmasını tavsiye eden birçok isme ve onların bu konudaki sözlerine –karşıtlarıyla birlikte- erken devirlerden itibaren çeşitli kitaplarda, meselâ Ebu Hayseme'nin (öl. 234/849) Kitab'ul-İlm, Dârimî'nin (öl. 255/869) es-Sünen, Hatib el-Bağdadî'nin (öl. 463/1071) Takyîd'ul-İlm ve İbn Abdülberr'in (öl. 463/1071) *Câmî'ul-İlm* adlı eserlerinde yeterince yer verilmiştir. Bu eserlerden örnek teşkil etmesi açısından İbn Abdülberr'in bu konudaki düşüncelerini Cündioğlu şu şekilde aktarmaktadır:

Burada sözlerini zikrettiğimiz kimseler, ilmin yazıyla tespiti meselesinde Arapların izini takip etmişlerdir. Çünkü onlar tab'an ezber yeteneğine sahiptiler ve bu özellikleriyle temayüz etmişlerdi. İbn Abbas, Şâ'bî, İbn Şihab, Nehâhî, Katâde ve benzerleri gibi yazıyı hoş karşılamayan zevât, tab'an ezber yeteneğine sahip kimselerdi ve bu yetenekleriyle de ün kazanmışlardı. (...) Onların hepsi Araptı. Nitekim Hz. Peygamber (s.a) "Biz ümmî bir toplumuz, yazı yazmayı hesap yapmayı bilmeyiz" demiştir. Arapların hafızalarının ne kadar güçlü olduğu herkesin malumudur. Öyle ki, bir Arap, kendisine okunan şiirleri bir duyuşta ezberleyebilirdi. (...) Fakat artık bugün bu durum değişmiştir. Şayet yazı olmasaydı, ilmin çoğu yok olurdu. Bu bakımdan âlimlerden bir grup ilmin yazılmasına ruhsat vermişler ve yazıyı övmüşlerdir (Abdülber, 1982: 116-117 aktaran Cündioğlu, 2011: 78).

Hicrî V. asrın ilk devresinde yaşamış bir âlim olmak itibariyle İbn Abdülber'in birçok karşıtı olmasına rağmen bu açıklamaları çok önemlidir. Çünkü kendisi, Kur'an'ın indiği dönemde sözlü kültürün hâkim olduğunu, bu geleneğin insanların bilgiyi ağızdan ağıza, sadırlardan sadırlara aktarmak suretiyle muhafaza ettiklerini, sahabe ve kibâr-ı tâbiîn'in yazının yaygınlaşmasını ve yazılı metinlerin ortaya çıkışını eleştirirken, hâdiseleri bu sözlü geleneğin açısından değerlendirdiklerini ve fakat bir süre sonra yazının önlenemez yükselişle hafızalar zayıflayıp ezber azaldığında, hemen yeni duruma intibak ettiklerini gayet ikna edici bir tarzda ortaya koymakta, sözlü geleneğin o dönem Arabına mahsus yönlerini çok güzel bir biçimde gözler önüne sermektedir. Yazı olmadığından ilmin çoğunun yok olacağını farkında olan Abdülber, Arabların ezber yeteneklerinin çok üstün olmasına rağmen yine de sözlü ortamda ilmin yok olacağı endişesini taşımaktadır.

Bu açıklamalar sonucunda Kur'an-ı Kerîm'in indirildiği zaman ve ortam göz önünde bulundurulduğunda indiği toplumun "yazısız bir toplum", Kur'an'ın ise "sözlü bir metin" olduğunu, Peygamber sonrası dönemde (sahabe ve kibâr-ı tâbiîn döneminde) Kur'an-ı Kerîm'i anlama çabalarının sözlü kültür geleneğinin normları çerçevesinde sürdürüldüğünü söyleyebiliriz. Kur'an-ı Kerîm'in indirildiği ilk yıllar Hz. Muhammed sonrasında ise sahabeler, âlim ve ulemalar ile Kur'an dili anlaşılmaya ve yayılmaya çalışılmaktaydı ancak zamanla Kur'an'ın indiği dönemi bilenler ikinci hatta üçüncü kuşak olmaya başlamış ve aktarılan bilgiler de zamanla bütünlüğünü kaybetmeye yüz tutmuştur. Cündioğlu, yukarıda adı geçen eserinde bu durum için, Kur'an'la dolaylı muhatabları arasına tarih perdesinin girmeye başlamasından itibaren, yani dilin bozulmaya, bağlamın kaybolmaya başlamasıyla

birlikte, sonraki nesillerin, ilk nesillerin bilgilerine başvurduklarını, Kur'an'ı onların yardımlarıyla anlamaya çalıştıklarını açıklar. Ancak Cündioğlu'nun Ebu Hayyan'dan aktardığı gibi "Oysa sahabe ve tabiûn Kur'an'ın ifadelerindeki incelikleri tab'an biliyorlar ve herhangi bir yardımcıya veya muallime gerek olmaksızın o manaların tamamını anlıyorlardı. Çünkü fesahat ve belagatta farklı derecelerde bulunmakla birlikte, bu lisan onların lisanı, bu muhit onların muhiti ve bu beyan onların beyanı idi" (Ebu Hayyan, 1983: I/13 aktaran Cündioğlu 2011: 79). Ancak sonradan gelenler zamanla bir takım soru ve sorunlarla karşılaştıklarında, bu kimselerin ellerinde, kendisinden yararlanacakları bir sözlük, lugat ya da bir siyer ve meğazî kitabı bulunmamaktaydı. Durum böyle olunca bu kimseler de mecburen sözlü geleneğin otoritelerine, yani bu bilgilere hıfzen sahip olan kimselere gittiler ve soru ve sorunlarını onlara arz ettiler. İhtiyaç duydukları bilgileri onların ağızlarından aldılar, ezberlediler ve kendilerinden sonrakilere de bu şekilde aktardılar. Cündioğlu, sözlü kültürün zamana karşı direnemeyişini "metinle muhatab arasına tarih perdesi girmiş, bu nedenle de anlama sorunları ortaya çıkmaya başlamıştı" ifadeleriyle izah ederek buna örnek olması amacıyla Ebu Hayseme Zuheyr b. Harb (öl. 234/849) *Kitab'ul-İlm* adlı eserinde, ulemâ seçkinlerinden Mesrûk'un (öl. 63/???) şu sözünü naklettiğini aktarmaktadır:

Biz Hz. Muhammed'in (s.a) ashâbına ne sormuşsak, onun bilgisi Kur'an'da vardı. Lâkin bizim kendi birikimimiz (ilmunâ), tek başına onu elde etmemiz için yeterli olmuyor (Ebu Hayseme, 1984: 101 aktaran Cündioğlu, 2011: 79-80).

Mesrûk'un bu sözünden anlaşıldığı üzere, aslında kendilerinin Kur'an'ı dil düzeyinde anlamadıklarını, anlayamadıklarını söylememektedir; aksine bir takım soru ve sorunlarla karşılaştıklarında, bu soru ve sorunların cevabı Kur'an'da olduğu hâlde kendi başlarına onu Kur'an'dan istinbata<sup>1</sup> güç yetiremediklerini îma

---

<sup>1</sup> Fıkıh Usulü ilmine göre islamî hükümlerin kaynağı önce Kur'an-ı Kerim, ikinci olarak Hz. peygamber (s.a.s)'in sünneti, dolayısıyla hadislerdir. Kur'an-ı Kerim ayetlerinin lafızları gibi hadis lafızlarının hepsi sarîh değildir, aralarında vazîh yani hükme delâleti açık olanları olduğu gibi, mübhem, hafî, müşkil, mücmel olanları da vardır. Sarîh kanlan bulunduğu kadar mecaz veya kinaye yollu kullanılmış olanlarına da rastlanır. Bazı hadislerin bir hükme delaleti açıktır. Bazılarının delaleti ancak tefsirle anlaşılır. Bazı hadis lafızlarının taşıdığı hüküm umumdur; bazısının ise hususidir. Kısacası hadis lafızları içinde hâs, âm, mübhem, müşkil, hafî, mücmel olanları, mecaz ya da kinaye yollu söylenenleri, birbirleriyle çelişik görünenleri mevcuttur. Ayrıca Kur'an-ı Kerim'de olduğu gibi hadiste de nesh vaki olmuştur. Dolayısıyla hadislerin de nasîh-mensuhu vardır. Bütün bu ve buna benzer özellikleri dikkatten uzak tutmamak kaydıyla hadisleri inceleyip onlardan şer'î bir mesele

etmektedir. Kur'an-ı Kerîm'in maksadına kendi terimlerimizle açıklık getirmek istersek, o doğrudan fehm düzeyinde değil, fikh düzeyinde bir anlama sorunundan söz etmektedir; yani onların sorunu esas itibariyle lugavî değil, nazarîdir. Bu durum, onların zekâ seviyelerinden veya zihnî yetersizliklerinden kaynaklanmadığına göre – ki kendisi açıkça “ilmimiz birikimimiz buna yetmiyordu” demektir- niçin daha Kur'an'ın nüzûlünün üzerinden yarım asır bile geçmemişken, sahabe-i kirâm'ın yardımını istemek ihtiyacı hissetmişlerdi?

Cündioğlu, bunun nedenini bağlamın değişmesine ve Kur'an ifadelerinin kendisine karşılık geldiği tarihsel zeminin ortadan kalmasına bağlamaktadır (Cündioğlu, 2011: 80). Bu sebeple de dolaylı muhatapların, dili bilseler bile bağlamı bilmedikçe metni anlamaları güçleşmiştir. Anlamın güçleşmesine örnek veren Cündioğlu, sözgelimi onların Bedir Savaşı'yla ilgili tafsilatı bilmeksizin Enfal Sûresi'nin, İfk hâdisesinin tafsilatını bilmeksizin Nûr Sûresi'nin ilgili ayetlerini nasıl anlayacaklarını, bu ayetlerden nasıl hüküm istinbat edebileceklerini sormuş ve dolayısıyla onların bu tafsilatı öğrenmek ve böylelikle metinle aralarındaki mesafeyi kapatmak için sahabe-i kirâm'a başvurmak durumunda kaldıklarını ifade etmiştir (Cündioğlu, 2011: 80). Cündioğlu'nun ifadesiyle metinle muhatap arasındaki tarihi mesafe kapatılmadığı sürece, dolaylı muhatapların ayetlerde bulunan hükümleri sahabe gibi kendi başlarına istinbata güç yetirebilmeleri, bağlamdan kopuk bir metinden hemen mana ve hüküm çıkarabilmeleri, daha da önemlisi Kur'an üzerinde uzun bir süre çalışmadıkça, karşılaştıkları meselelerin cevaplarını hemen Kur'an'dan bulabilmeleri kolay olmamaktadır. Bu nedenle onlar sahabe-i kirâmın âlimlerine bir meseleyi arz ettiklerinde, o sahabiler kendilerine ya hemen bir ayet okuyarak ya da ilgili ayetin, hakkında nazil olduğu hadiseyi aktarmak suretiyle cevap veriyorlar, soruyu soranlar da bu cevabı aldıklarında doğal olarak Kur'an'daki bu cevabı kendilerinin bulamamış olmalarına hayret etmektedirler.

Tâbiûn ve onların takipçileri, sözlü geleneğin kuralları içerisinde sahabeden aldıkları bilgileri, kendilerinden sonra gelenlere aktarmışlar ve bilginin bu şekildeki aktarımı bir süre daha devam etmiştir. Ancak bir yandan da İslam coğrafyası genişlemiş, İslâm dinini seçen insanların sayısı artmış, farklı mezhep ve meşrepler vücut bulmaya başlamıştır. Kur'an'ın hitap ettiği kitle genişledikçe sözlü olarak

---

hakkında hüküm çıkarmak istinbatın esasını oluşturur. <http://hadis.ihya.org/hadis-sozlugu/istinbat.html> Erişim tarihi: 15.04.2013/11:57.

aktarım ve bilgilendirme de güçleşmiş ve bu işi yapan kimseler peyda olmaya başlamıştır. Cündioğlu'nun adı geçen eserinden Muhammed el-Hudari'den aktardığı bilgiye göre, Muhammed el-Hudari, küçük sahabeler teşri faaliyetlerini, hicri 40 senesinden I. asrın sonuna kadar geçen 60 yıllık süre içerisinde ele alıp, bu müddet zarfında vukû bulan gelişmeleri aktarırken, mezkur dönemin altı özelliğiyle temayüz ettiğini söyler: 1) Bu dönemde Müslümanlar siyasi fırkalara bölündüler. 2) İslâm âlimleri çeşitli şehirlere dağıldılar. 3) Hadis rivayetleri çoğaldı. 4) Uydurma hadisler ortaya çıkmaya başladı. 5) Arap kavminden olmayan birçok İslam âlimi yetişti. 6) Ehl-i Hadis ile Ehl-i Rey arasında nizâ ve ihtilaf çıktı (Hudari, 1987: 159-169 aktaran Cündioğlu, 2011: 80).

Hudari'nin sıraladığı bütün bu menfi olaylar, gerçek ulemânın sorumluluğunu arttırmış, ilmin tespit ve tedvininde daha titiz davranmalarını gerektirmiştir; zira İslamiyet için Hz. Muhammed'in ve ashabının sîreti, sözleri ve amelleri, Kur'an ayetlerinin işaret ettiklerinin tayininde birer otorite değeri taşımaktadırlar. Bu sebeple bu kadar önemli bir işte bu sahada da istismarlarla karşılaşmak mümkün görünmektedir. Nitekim bu yüzden hadisler uydurulmuş, sahabelere söylemedikleri sözler, yapmadıkları işler nispet edilmiş, hatta Kur'an da yer almayan (uydurma) ayetler bile icad edilip kitaplarda nakledilir olmuş olabilir. Cündioğlu, Kur'an tefsirindeki otoritesi müsellemler olan İbn Abbas'ın isminin çok fazla suistimal edildiğini rivayetlerin miktarının, kendisinden bir tek ayet, ya da sözcüğün yorumunda birbiriyle çelişir birkaç çeşidi nakledilecek dereceye vardığını nitekim bu nedenle henüz II. Asırda, İmam Şâfiî (öl. 204/820), İbn Abbas'tan tefsire dair ancak "yüz kadar rivayetin" sahih olarak geldiğini söylemek zorunda kaldığını aktarmaktadır (Suyûtî, 1987: II/1233 aktaran Cündioğlu 2011, 81-82).

Bu suistimallerin miktarı çeşitli etkenlere bağlı olarak artmıştır. Hatta Kur'an-ı Kerîm'i anlama ve yorumlama sorunu o kadar ciddi boyutlara erişmişti ki, İslam dini mensuplarını sorularını soracak bir âlim bulmakta zorlanmaya başlamıştı. Cündioğlu, âlim ve ulema bulunamadığı bu dönemlerde Kur'an'da ehl-i kitab'la ilgili pasajları anlamakta yardımcı olacak bilgileri temin etmek maksadıyla çok erken dönemlerde cahil din mensubu olan Yahudilere ve Hıristiyanlara müracaat edildiğini ve tabiatıyla ehl-i kitab kültürünü bilmeyen bu insanların (Müslümanların) zihinlerini birçok abartılı ve uydurma hikâyeye doldurduklarını belirtmektedir. Nitekim İbn Haldun da yazdıkları ile bu işaret etmektedir:

Mütekaddimûn bu konudaki [tefsirle ilgili] bilgileri toplayıp kaydettiler. Ancak onlara ait kitaplar ve nakiller, zayıf ve sağlam, makbul ve merdud bilgiler ihtiva ediyorlardı. Bunun sebebi de şuydu: Araplar kitap ve ilmin ehli değillerdi, genellikle bedevî bir tabiata sahip olup ümmîydiler, okuma-yazma bilmezlerdi. Mükevvenâtın sebepleri, yaratılışın başlangıcı, varlığın sırları gibi konularda beşerî nefislerin öğrenmeyi istedikleri hususlarda bir şeyi bilmeyi arzu ettikleri zaman, gider onları kendilerinden önceki ehl-i kitab'a sorarlar ve onların bilgilerinden istifade ederlerdi. Bunlar ise, Ehl-i Tevrat olan Yahudiler ile [bu tür meselelerde] onların dinine tâbi olan Hıristiyanlar idi. O dönemde Araplar arasında yaşayan Ehl-i Tevrat, tıpkı Araplar gibi bedevîydiler ve bu tür meselelerde Ehl-i Kitab-ın avâmının bildiklerinden fazla bir şey bilmezlerdi ki zâten bunların büyük çoğunluğu da sonradan Yahudiliğe girmiş olan Himyerlilerdi. (...) Tefsir kitaplarına doldurulan bu menkulâtın aslı-daha öncede söylediğimiz gibi- bâdiyede meskûn olan ve yaptıkları nakillerin hakikatini bilmeyen Ehl-i Tevrat'a [Yahudilere] dayanmaktadır (İbn Haldun, 439-440 aktaran Cündioğlu, 2011: 82-83).

Bu kertede eski edebiyat külliyyatı devreye girmektedir. Çünkü Kur'an-ı açıklamak için hiçbir muhatap bulamayan Müslümanlar Kur'an'ın açıklanmasında yan kaynaklardan sayılan edebiyata başvurmak zorunda kalmışlardır. Arap kültüründe edebiyatın özellikle yazısız dönemki şiirin tarihi çok eskilere dayanmaktadır. Bu sebeple bazı olayların veya kelimelerin izahatında şiire başvurulmaktadır. Keza cahiliye şiiri, Kur'an'da geçen sözcük ve deyimlerin otantik anlamlarını tayin etmek ve birtakım gramatik sorunları çözüme kavuşturmak hususunda önemli bir imkân olduğu için, Arap dilinin kaidelerini ve sözcük hazinesini tespit etmek isteyenler, ister istemez cahiliye dönemi şairlerinin divanlarını bulmaya çalışmaktadırlar. Öyle ki bazı zamanlar bir bedevinin ağzından çıkan birkaç cümle bazı gramer ihtilaflarının halledilmesinde yardımcı olabilmekteydi. Böylelikle, "bir zamanların cahiliye dönemi Arapları" olarak nitelendirilen Araplar özellikle de bedeviler âlimlerin hocası haline gelmiş, ihtilafların halinde tartışılmaz otoriteler olarak uzun süre birer başvuru kaynağı olmuşlardı. Ne yazık ki, bu konuda da istismarlar olmuş, çıkar elde etmek isteyenler fikrî ve siyasî tartışmaların da etkisiyle hemen şiirler uydurup, divanlar yazmış ve bunları da kadim şairlere nispet etmişlerdir.

Bir süre sonra fitneler zuhur etmiş, mezheb ihtilafları çoğalmış, sosyal ve siyasî olaylar ilmî faaliyetleri de etkisi altına almıştır. Bu gelişmeler halkın, hatta bazı âlimlerin ahlâkını ve güvenilirliklerini zedelemiş, ümmetin gönlünde büyük saygı ve

hürmetle anılan sahabe ve tâbiûn âlimlerinin isimleri, insanların siyâsî ve mezhebî temayülleri doğrultusunda istismar edilmeye başlamıştır. Tüm bu olup-bitenler karşısında gerçek ilim sahipleri sessiz kalmamış ve bu kabil istismarların önüne geçmek için ellerinden geldiği kadarıyla çeşitli tedbirler almışlardır, zaman içerisinde bu ilimleri tedvin edip muhkem esaslara bağlamak suretiyle de bu karmaşanın zararlı etkilerini mümkün mertebe azaltmaya çalışmışlardır. Çünkü İmam Gazâlî'nin ifadeleriyle söyleyecek olursak, “Hz. Peygamber'in sözü, onlara ya tevatür'le ya da ahad yolla ve fakat her halükârda ravilerin diliyle (âlâ lisan'il-muhbirîn) ulaşıyordu” (Gazâlî, 1332: I/129). Dolayısıyla aktarılan haberlerde, bu haberlerin kimlerden alındığını, haberi aktaran kimsenin ahlakını, kişiliğini, taat ve ibadetini ve hatta mezhebini sorma âdetinin (senedin) ortaya çıkışının en önemli nedenlerinden biri de bu gelişmeler olmuş ve böylelikle ilimler tedvin edilmeye, yazılıp kayda bağlanmaya başlanmıştır (Cündioğlu, 2011: 83-84).

Ünlü tarihçi Zehebî' nin (öl. 748/???) Hicrî II. asrın başlarından itibaren ortaya çıkan hâdiseleri değerlendirirken, bu hâdiselerle ilmin yazılıp kayda geçilmesi süreci arasında kurduğu bağlantı, bu tasvirleri teyid edici niteliktedir:

Amr b. Ubeyd (öl. 144/761) ve Vâsıl b. Atâ (öl. 131/???) insanları itizâl ve kader hakkındaki görüşlerine davet ettiler. Horasan'da Cehm b. Safvan (öl. 128/745-46) zuhur edip Allah Teâlâ'nın sıfatlarının iptaline (ta'tîl) ve Halk-ı Kur'an akidesine çağırdı. Yine Horasan'da Mukatil b. Süleyman el-Müfessir (öl. 151/768) zuhur edip sıfatların isbatına ve teccîm'e davet etti. Bunların karşısına [müteahhir] tâbiûn âlimleri ve selef'in imamları dikildi ve insanları onların davet ettikleri fikirlerden sakındılar. Ulemâ'nın ileri gelenleri sünnetlerin tedvinine, ahkâmın furuâtının telifine, Arap Dili'nin ise tasnifine başladılar. [Hârûn] er-Reşîd zamanında bu ilimlerin tasnifi çoğaldı, lugatlar hakkında birçok telif meydana getirildi. Âlimlerin ilmi hıfzen elde etmeleri azalınca, bu sefer yazılı metinlere güvenilmeye başlandı. Bundan evvel, sahabe ve tâbiûn'un ilmi sadırlarında idi. Çünkü onlar nezdinde sadırlar (sudûr), ilmin muhafaza edildiği yerlerdi (Zehebî, 1956: I/159-160 aktaran Cündioğlu, 2011: 84-85).

Yaşanan bütün menfi olaylardan sonra âlim ve ulemalar İslamiyet adına yapılan tüm bilgi ve uygulamaları kayıt altına almaya başlamışlardır. Hicrî I. asrın sonlarından itibaren sözlü kültürden yazılı kültüre geçilip sahabe ve tâbiin-i kirâm'dan gelen bilgiler yazılı metinler içerisinde nakledilir hale geldiğinde, anlama sorunlarının mahiyeti de değişmiştir. Mahiyet değişimi ile birlikte ilk ve doğrudan

muhataplar ile dolaylı muhataplar arasındaki fark da nispeten ortadan kalkmış olmaktadır. Çünkü metnin tabii bağlamı dışında bulunan dolaylı muhatapların karşılaştıkları anlama sorunlarının temelinde, dil ve bu dil'in içerisinden çıktığı bağlam bulunmaktaydı. Onların anlamaya/yorumlamaya çalıştıkları metnin, artık dili de bağlamı da değişmişti. “Dil değişmişti”; zira dil'deki sözcük ve deyimler, metnin ilk ortaya çıktığı dönemdeki kılavuzluğunu büyük ölçüde kaybetmişler ve bu kılavuzların yerini yenileri almıştı, yani “gösterenler” durmakta fakat “gösterilenler” sürekli değişmekteydi. Bunlara bağlı doğal olarak “bağlam da değişmişti”; zira metnin tabii bağlamı, bir başka deyişle metin'le muhatapların birlikte paylaştıkları “zaman ve zemin” değişmiş, bu bağlamın yerini, geçen asırlar boyunca başka bağlamlar almıştır.

Sonuç olarak İslamiyet'in sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş serencamını Cündioğlu, ilk ve doğrudan muhataplarının metin'le münasebetleri bir müşterek “şimdi” içerisinde gerçekleşirken, dolaylı muhataplarının münasebetlerinin bu eşzamanlılıktan mahrum olduğunu metnin orada, dolaylı muhatapın ise burada olduğunu metaforik olarak izah etmiştir ve ekleyerek metinle dolaylı muhatap arasına tarihin ve zamanın girdiğini dolaylı muhatapın ister istemez metne bir tarihin ardından bakmak, başka bir deyişle metinle arasında bir tarihin ve o tarihin sorunlarının bulunduğunu “fark etmek” zorunda olduğuna dair değerlendirmelerde bulunmaktadır (Cündioğlu, 2011: 86).

Doğuda özellikle İslamiyet'in yaygın olduğu Arap Kültüründe sözlü ve yazılı kültür arasındaki bu köklü değiş-tokuş yaşanırken Batıda ise sözlü ve yazılı kültür arasında bir değişim ve dönüşüm izlenmekteydi. İ.Ö. yaklaşık VIII. yüzyılda Mısır'da hâlâ hiyeroglifler çizilirken, Filistin dolaylarında iki yüzyıldır alfabe yazısı kullanılmaktadır, daha kuzeyde, Yunanistan'daysa, var olan alfabenin yazıya aktarılamadığı bir başka dil konuşulmaktadır. Bu amaçla Yunanlılar Yunancada bulunmayan ünlü harfleri temsil eden birçok göstergeyi Aram alfabesinden alacaklardır. İ.Ö. V. yüzyıla doğru Yunan alfabesi şekillenmiştir. Yunan alfabesiyle birlikte edebiyat, şiir, tiyatro, anlatı, tarih, felsefe gibi alanların en ünlü temsilcileri tarafından eserler yazılmaya başlanır. Yunanistan sığrayan yazı gelişimini Roma'da tamamlar. Roma'da dini metinlerin kaleme alınmasıyla en az Müslüman toplumlarda Arapçanın kutsal sayılması kadar kilisenin de kutsal saydığı Latin alfabesinin çıkış noktasını yine bu alfabe oluşturur. İ.S. II. ve III. yüzyıllarda Avrupa'da ve Roma'da



Latin alfabesi kullanılmaya başlanmış ve bütün bölgelere yayılmıştır. İ.Ö. III. Yüzyılda da Hint Yarımadasında iki temel yazı kullanılıyordu: Karosti yazısı ve Brahmi yazısı. Yarımada halkının Arabistan'la, Fenikelilerle hatta Yunanistan'la birçok ticaret alışverişi oluyordu. Ayrıca İ.Ö. 326 yılında Büyük İskender'i Hindistan kıyılarına getiren büyük seferin düzenlenmiş olması da alfabe ve yazı aktarımı sağlamıştır. Bunu sonuncunda da Hint dillerinin özellikle Sanskritçe'nin Hint-Avrupa dil ailesinden olmasına neden olmuştur.

Ortaçağa gelindiğinde yazı epeyce ilerlemiş ve yazılan eserler herkesin olmasa bile belli kimselerin beğenilerine sunulmuştur. Bir ara kilisenin iktidarını sarsması endişesi ile özellikle din, bilim, astronomi, büyü, edebiyat, felsefe, komedi hatta tıp alanlarında elyazması eserler yasaklanmış ve imha edilmiş olsa bile daha sonraları "laik yazarlar" olarak adlandırılan yazıcılar tarafından el yazmaları tekrar yazılmaya başlanmıştır. XII. yüzyılın sonunda nerdeyse bütünüyle kilisenin tekelinde bulunan eğitim sistemi sarsıntıya uğrar ve keşişlerle birlikte çalışan laik yazıcılar yavaş yavaş atölye ve loncalar halinde örgütlenir. Yazmayı becerebilen laiklere az rastlanılmaktadır. Hatta Georges Jean'ın yukarıda adı geçen eserinde aktardığı bilgiye göre, O dönemde Batı Avrupa'nın en güçlü adamı Charlemagne bile yazmayı bilmemektedir. İmparatorluk belgelerini yazıcılarından birinin kendisi için hazırladığı damganın yanına eklediği bir haçla imzalamaktadır. (Jean, 2010: 74) Yazılı bir kültürde yaşayan bir toplumda dahi belgelerin doğruluğu ilkin yazıyla değil, simgesel nesnelere belirleniyordu. Jean'ın verdiği bu örneğe benzer başka bir olayı ise Walter Ong, M. T. Clanchy'den aktarmaktadır:

Gayrimenkul devrini resmileştiren de simgesel nesnelere dir. 1130 yıllarında Thomas de Muschamps adında bir soylu, kılıcını kilise mihrabına bağışlayarak Hetherslaw mülkünü Durham manastırına devretmiştir. 1085-86 yıllarında Domesday Book buyruğundan itibaren yazılı kayıtlar gittikçe yayıldıysa da, Earle Warrenne davası, eski sözlü düşünüş biçiminin inatla korunduğunu göstermektedir. Kral I. Edward döneminde (1272-1306) cereyan eden bu davada Earle Warrenne'a hangi hak ve yetkiyle dava konusu toprağa sahip olduğu sorulunca, Warrenne, yargıçlara belge yerine "eski ve paslı kılıcını" gösterir; atalarının İngiltere fatihi William devrinde kılıçlarıyla bu topraklarını aldığını ve kendisinin de ataları gibi kılıcıyla toprağını savunacağını söyler (Clanchy, 1979: 21-2 aktaran Ong, 1999: 117).

Sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş yapan toplumlarda mutlaka sözlü kültürün etkileri bir süre daha devam etmektedir. Nitekim yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere, yazılı kültürde eserlerin verildiği en azından yaşandığı dönemde dahi sözlü geleneğini devam ettiren yazının sıkıcı ve külfetli teferruatına girmek istemeyenlerin daha sıklıkla başvurdukları bir kaçış noktası haline gelen sözlü geleneğin devamı da bu şekilde sağlanmış olmaktadır. Yazılı kültür çağında sözlü kültürün yansımaları ve bu yansımaların tezahür ettiği eserlerden Homeros'u inceleyen Milman Parry de sözlü ve yazılı kültür üzerine fikir üretmiştir. Milman Parry, Homeros üzerinde çalışmış ve buradan hareketle "sözlü formül" adını verdiği bir kuram ile İlyada ve Odysseia destanlarını incelemiştir. Parry'nin, ezberleri bozan çalışmasından önceki dönemlerde de Homeros ve destanları, araştırmacıların ilgisini çeken konulardandır. Birçok araştırmacı bu alana girmiş ancak belirli metodlar kullanarak sorunu formülleştirmemişlerdir.

Kökü antik çağa uzansa da Homeros ve destanları araştırmacıların dikkatini 19. yüzyılda çekmiştir. Bu kadar eski ve bilinen metinler olmasına rağmen 19. yüzyılda dikkatleri çeken bu alan, ancak ilerleyen ve olgunlaşan yorumlarla 19. yüzyılda sorgulanır olmuştur. Araştırmacıları bu konuyu çalışmaya iten nedenler -bilerek ya da bilmeyerek, tesadüfen ya da sezerek ne biçimde olursa olsun- bu konuyu bir sorun olarak görmelerine sebep olmuş ve yaklaşık iki bin yılı aşkın bir süre sonra bu alana yönelmelerini sağlamıştır. Adam Parry, Milman Parry'nin ölümünün ardından babası M. Parry'nin çalışmalarını topladığı *The Making Of Homeric Verse* adlı kitabının ön sözünde bu konuya değinerek Milman Parry'nin de konuyu "Homeros Sorunu" olarak ele aldığından bahsetmektedir (Parry, 1971)

Antik çağda edebiyatla ilgilenenler, zaman zaman İlyada ve Odysseia destanlarının diğer Yunan şairlerine benzemediklerini ve kaynaklarının belirsiz olduğunu fark etmişlerdi. Örneğin Cicero, bu destanların metin olarak ortaya çıktığını sanarak zamanında okunan iki Homeros metnini Peisistratos tarafından düzenlendiğini öne sürüyordu. Josephus'un iddiasındaki gerçek ise, Homeros destanlarının biçemi ya da diğer özellikleri üzerine yorum yapmak değil, yazıyı bilen İbrani kültürünün eski Yunan kültüründen üstün olduğunu kanıtlamak amacıyla Homeros'un okuma yazma bilmediğini öne sürüyordu.

Montaigne (1538-1582) ifadesiyle "soylu ilkel insan"a karşı duyulan merak ve sevgi birçok araştırmacıyı, gezgini, din adamını, bilgini, yazarı Yeni Dünya'yı

keşfetmeye sonrasında da Avrupalının Doğuyu keşfetmesine neden olmuştur. Ancak bu keşif Avrupalının önce kendi içinde başlamış ilk olarak kendi ilkeliklerini keşfetmeye başlamışlardır. İtalyan folklor tarihi araştırmacısı Guiseppe Cocchiara (1904-1965), *The History of Folklore in Europe* adlı eserinde “soylu ve ilkel” insanı kastederek bu insanlara barbar ve vahşi denebilecek hiçbir şey görmediği ifade etmektedir. Bu düşünceyle onlara neden ilkel, barbar ve vahşi denildiğini de bulunduğu toplumun psikolojik durumundan hareketle cevaplandırmaktadır. “Elde gerçeği ölçmek için, kendi törenlerimizden, gelenek ve davranışlarımızdan başka bir ölçü olmadığı için bizim geleneklerimize uymayanları yabancı, ilkel diye tanımlıyoruz” diyen Cocchiara bu insanları “doğanın temizce yetiştirdiği yemışlere yabancı denildiği gibi andığımızı” belirterek insanî nefislerinin kuvvetli olmadığına, saflık ve niyetteki temizliklerine vurgu yaparak ifade etmektedir. Romantik akımın bu yolla ortaya çıkışında Herder’in fikirleri de öncülük etmiştir. Ulus’un “soylu geçmişine” ve halkın edebiyatına ilgi, asıl, Almanya’da gelişmiş ve orada tam romantik bir akım haline gelmiştir. Almanya’da bu akımın öncüsü, F.G. Klopstock (1724-1803) olmuştur. Klopstock sanat yaratmaları için Yunan destanlarını kendine örnek almıştır. Klopstock’un ardından Alman Romantik akımının asıl öncüsü Johann Gottfried von Herder (1744-1803) gelmektedir. Yaptığı çalışmalar ile romantik ulusçuluğun akımlarını tüm Avrupa’yla birlikte dünyaya da yaymıştır.<sup>2</sup> Herder’e göre bir ulusun ortak ruhu en iyi, temiz ve bozulmamış olarak halk edebiyatında bulunmaktadır. Bu amaçla pek çok derleme yapan Herder romantizm akımıyla “ilkel” kültürü kınanan, istenmeyen bir kültür devri olmaktan çıkarıp zengin bir kültür devri olduğunu diğer araştırmacılara göstermiştir. Herder’in ardından birçok araştırmacı ilkelere yönelerek kendi öz varlıklarının peşine düşmüştür.<sup>3</sup> Bu dönüm noktasından sonra araştırmacılar ve okurlar yaşadıkları dönemde kendilerine yakın buldukları değerleri ilkel destanlara yakıştırmayı sürdürmüşlerdir. Kentsoylu insanın yarattığı romantizm yalnızca sanatsal biçem, toplumsal ya da ekonomik altüst oluş değildir; aynı zamanda, bir düşünme biçimidir. Bu düşünce biçimi ile şekillenen Alman ruhu ve Alman felsefesinin değişik eğilimleri romantizmin temel felsefesini oluşturmuştur. Bunun en açık örneğini Herder’in Alman ruhu üzerine düşüncelerinde

---

<sup>2</sup> Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için Sevim, Acar (2008): *Halk Milliyetçiliğinin Öncüsü Herder*, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.

<sup>3</sup> Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için Başgöz, İlhan (2002): *Sibirya’dan Bir Masal Anası* (Mark Azadovski), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara

görmek mümkündür. Bu düşüncelerin akabinde Grimm Kardeşlerin “Almanların asil ruhunu” köylerde araması ütopyası ile derlenen masallar ve hikâyeler ile halk folkloru gelmektedir. Ong’a göre, bu ilkel kültür şovenizmini kıran ve kabul edilegelmiş şiir ve şair kavramlarıyla ters düşse de “ilkel” Homeros destanlarını özgün biçimleriyle ilk ele alan, klasik edebiyat uzmanı Amerikalı Milman Parry (1902-35) olmuştur (Ong, 1999: 31).

Bilinen tam adıyla “Sözlü Formül Kuramı” olarak anılmasa bile destanlar üzerine Parry’den önce yapılan çalışmalar Parry’e yol gösteren çalışmalar olmuştur. Bu çalışmalarda farklı görüşler yer almaktadır. Kimisi Homeros’un kesinlikle yaşamadığını iddia ederken kimisi de Homeros’un yaşamış olabileceğini ancak destanların kesinlikle uydurma olduğunu iddia etmiştir. Ong’dan özetle, 17. yüzyılda François Hedelin (1604-76), İlyada ve Odysseia destanlarına şiddetle saldırmış, destanlarda olay örgüsünün ve kahramanların gayet kötü işlendiğini, yapıtın dine ve ahlaka aykırı olduğunu ileri sürmüştü, Homeros adında uydurma bir ozana atfedilen destanların aslında başkalarınınca derlenen “rapsodi” dizisinden başka bir şey olmadığını iddia etmiştir. Epistles of Phalaris (“Phalaris’in Mektupları”) diye tanınan yapıtın düzmece olduğunu kanıtlamasıyla üne kavuşan ve bu ünüyle Jonathan Swift’in matbaayı yeren The Battle of the Boks (“Kitapların Savaşı”) yapıtına ilham kaynağı olan klasik yazın uzmanı Richard Bentley (1662-1742), Homeros adında bir ozanın gerçekten yaşadığını, ancak “yazdığı” çeşitli şarkıların 500 yıl sonra epik şiir biçimiyle Peisistretus devrinde derlendiğini düşünüyordu. Tarih felsefecisi İtalyan Giambattista Vico ise (1668-1744), Homeros adında birinin hiç yaşamamış olduğuna, ancak Homeros destanlarının her nasılsa bir halk topluluğunun ortak eseri olduğuna inanmıştır. Buluşlarıyla Parry’nin sonunda kanıtladığı görüşe yaklaşan ilk araştırmacı, yaklaşık olarak 1717-71 yılları arasında İlyada ve Odysseia destanlarında adı geçen yerleri bir bir tespit eden İngiliz diplomat ve arkeolog Robert Wood olmuştur. Wood, Homeros’un okuma yazma bilmediğinden ve destanları yalnızca güçlü belleğiyle yarattığından emindir. Wood’un asıl dikkat çekici yanı, sözlü kültürde belleğin taşıdığı önemin, yazılı kültürdekinden hayli farklı olduğunu öne sürmesidir. Homeros belleğinin nasıl çalıştığını açıklayamadıysa da, Wood, destanlara özgü niteliği kazandıran unsurun masa başında öğrenilen bir beceriden ziyade, tüm halka ait bir yetenek olduğunu ileri sürmüştür. Jean-Jacques Rousseau (1821: 163-4) da Rahip Hardouin’i alıntılamış ve ona dayanarak Yunanlıların okuma

yazma bildiğine ihtimal vermemiştir. Ancak Rousseau, İlyada'nın 6. bölümünde Bellerophontes'in Likya kralına sunduğu levhadaki mesajı bir sorun olarak gördüğünü ifade eder. Ancak Ong yukarıdaki bilgileri aktarırken Adam Parry'nin, bu iki kaynaktan kendi çalışmasında söz etmediğine vurgu yapmaktadır. Ong, Rousseau 6. bölümdeki sorun olarak gördüğü “Bellerophontes'in öldürülmesini isteyen levhadaki “işaretlerin” gerçek yazı” olduğuna dair en ufak bir kanıt olmadığına nitekim destanda bunlardan kaba bir ideogram türüymüşçesine söz edildiğine dikkat ederek Rousseau'nun fikrini çürütmektedir (Ong, 1999: 32).

19. yüzyıl, Friedrich August Wolf'un (1759-1824) 1795 yılında yazdığı Prolegomena'sıyla önyak olduğu “çözümleyiciler” akımında geliştirilen yeni Homeros kuramlarına tanık olmuştur. Çözümleyicilere göre İlyada ve Odysseia metinleri daha önce yaratılmış şiir veya şiir parçalarından oluştuğu için, sorun destan bütününe parçalara ayırıp, bunların nasıl katmanlaşarak bir araya geldiğini çözümlenmekti. Ancak Adam Parry'nin de belirttiği gibi (1971: xiv-xvii) çözümleyiciler bir araya getirilecek parçaların yazılı “metin”den başka bir şey olabileceğini hiç akıllarına getirmemişlerdi. 20. yüzyılın başında çözümleyicilerin yerini, kaçınılmaz olarak, “bütüncüler” alınca çoğu cesareten yoksun, her dala bel bağlayan bu bilgin sofular İlyada ve Odysseia'yı, yapısı öylesine sağlam, kahramanları öylesine tutarlı, sanat değeri öylesine üstün yapıtlar olarak gördüler ki, bunları olsa olsa tek bir kişinin yaratmış olabileceğine inandılar (Ong, 1999: 33).

Parry'nin kendisinden öncekilerden esinlenerek kendi görüşlerini geliştirmeye başladığı öğrencilik yıllarında Homeros sorunu ve çalışmaları aşağı yukarı bu aşamadaydı.

Milman Parry'nin *The Making of Homeric Verse* adlı eserini düzenleyen ve geniş bir özet niteliği taşıyan bir giriş yazan oğul Adam Parry'nin ifadelerine göre Parry'nin engin görüşünün her bir unsuru yepyeni değildir. 1920lerde başladığı çalışmasının değişmez ilkesi olan “kelime ve kelime biçimi seçiminin Homeros şiirlerinde [sözlü olarak oluşturulan] heksametrik dize ölçüsüne bağımlılığı” (Parry, 1971: xix), daha önce J.E.Ellendt ve H. Düntzer'in araştırmalarında gösterilmiştir. Adam Parry, adı geçen eserde Düntzer'in bu çalışmasına değinerek, Homeros'un örneğin “şarap” kelimesine her biri ayrı ölçüde sıfatlar taktığını ve bu sıfatları anlam farkından ziyade, dize ölçüsünü tutturmak için seçtiğini belirtmiş ve böylece Homeros'un “kusursuz sıfat uydurma” varsayımını da çürütmüş olduğunu ifade

etmiştir (Parry, 1971: xx). Parry'deki başka bazı unsurlar da önceden biliniyordu. Modern sözlü kültürde şiirlerin kalıplaşmış yapısını Arnold van Gennep, bu kültürde sözlü şiirlerin her söylenişte kelimesi kelimesine aktarılmadığını ise M. Murko belirtmiştir. Parry'e yol gösteren asıl kaynak, Fransa'nın sözlü gelenekten tümüyle kopmamış olan kırsal yörelerinde büyüdüktan sonra uzun yıllar Ortadoğu'da yaşayan ve bu yörenin sözlü kültürüyle içli dışlı olan Cizvit papaz ve araştırmacı Marcel Jousse'dur. Bu kültürde sözlü birleştirmelerin, yazılı birleştirmelerden çok farklı olduğuna dikkat çeken Jousse (1925), sözlü kültürü ve yarattığı kişilik yapısını, söz veya konuşmayla hareket eden anlamına gelen *verbomoteur* deyimiyile tanımlamıştır (Ong, 1999: 33-34). Edward R. Haymes, Sözlü Destan Sözlü Şiir Araştırmasına Bir Giriş adlı eserinde Parry'dan önce Homer üzerine yapılan çalışmalara kısaca değinerek Meister ve Meillet gibi Homeros araştırmacılarının Homeric destanların dilini diğer manzumelerin dillerinden farklı özel bir dil olarak kabul ettiklerinden Radloff, Murko ve Meier gibi toplum bilimi araştırmacılarının da edebiyat öncesi halk destanlarında benzer tezahürleri gözlemlediklerinden hatta Meier'in bu benzerlikle ilgili karşılaştırmalı bir araştırma önerdiğini ancak bu çağrısının sonuçsuz kaldığından bahsetmektedir (Haymes, 2010: 15). Ancak Parry'nin Meier'in çalışmalarından haberdar olmadığını Adam Parry de vurgulamaktadır.

Homeros şiirlerinin ne olduğunu ve şiirlerin bu şekilde yaratılmasına neden olan koşulların kanıtlanabilir bir dökümünü yapmak üzere yola çıkan Milman Parry, kendinden önce öne sürülen bütün bu görüşleri ve daha başkalarını da özümsemiştir. Ong, Parry'nin bu çalışmasını kendisinden önce yapılan tüm çalışmalara rağmen kendi ve özgün ürünü olarak görmektedir. Çünkü Adam Parry'nin yazmış olduğu giriş bölümünden de anlaşılacağı üzere M. Parry 1920lerde bu araştırmaya başladığında yukarıda sözü geçen araştırmacıardan ve onların çalışmalarından haberi bulunmamaktadır (Parry, 1971: xxii). Ong, adı geçen eserinde Parry'nin bu çalışmayı yaparken kendisinden önceki akımlardan belli belirsiz de olsa etkilenmiş olabileceğini ifade etmektedir (Ong, 1999: 34). Bu akımların en başta geleninin yukarıda da verildiği üzere ilkelde kendi benliğinin arayan eski dünya insanın başlatmış olduğu romantizm akımı olduğu görülmektedir.

Sözlü kültürün her ne kadar yazılı kültür çağı ile devşirilmiş olsa da insanlığın tarihinden bu yana hâlâ etkisi belirgin bir şekilde devam eden bir gelenek oluşturduğu görülmektedir. Yazılı kültürün doğudaki ve batıdaki yansımalarının

birbirinden hiç de farklı olmadığı tespit edilmiştir. Nitekim İslam âleminde yazının kendisini göstermeye başladığı ilk dönemlerinde yazıya gösterilen tepki elbette ki bir önyargının sonucuydu, aynı şekilde Hıristiyan âleminde de kiliselerin yazıya ve yazılı metinlere göstermiş olduğu baskıcı ve önyargılı tepki gibi. Ancak bir süre sonra yazının belleğe olan üstünlüğünü kabul eden insanlık bu sefer yazı öncesi sözlü kültürünü araştırmaya başlamıştır. Benzer şekilde insanlığın kendi ilkel halini araştırmaya başlaması gibi sözlü kültürü, geleneğini araştırmaya başlayan araştırmacılar bu gelenek ile yazılmış eserleri incelemeye başlamışlardır. Ve sonunda Parry de sözlü kültür zamanında ve bu zihniyetin hâkim olduğu bir dönemde yazıya aktarılan metinlerdeki aktarma sürecindeki değişiklikleri araştırmaya başlamıştır. Ancak Parry'den önce bu sorunsala dikkat çeken başka araştırmacılar Parry kadar soruna sistemli yaklaşmamış sadece tabiri caizse “bir tuhafılık” olduğunu sezmışlerdir. Hatta Homeros'un ve destanlarının gerçekliğinin tartışıldığı bu yaklaşımlarda metinler analiz edilerek incelenmemiştir. Fakat sözlü kültür ve yazılı kültür bağlamında ve sözlü kültürün yazılı kültüre devşirilmesi açısından eserlerin incelenmesine öncülük eden çalışmaların varlığı mevcuttur. Araştırmacılar sözlü kültürde göstermiş oldukları ilkelikleri yazılı kültüre aktarılırken de göstermiş olabilecekleri ihtimali ile yola çıkarak Homeros sorununu ele almışlardır.

### 1.3. SÖZLÜ FORMÜL KURAMI VE HOMEROS

Ezberleri bozan bir iddia ile “Sözlü Formül Kuramı” veya “Sözlü Kompozisyon Kuramı” olarak adlandırdığı bir metodu Homeros destanları olarak bilinen İlyada ve Odysseia’ya uygulayarak dikkatleri kendisine ve bu destanlara çeken Milman Parry’nin, kuramı ile Homeros metinlerini sıradanlaştırdığı çalışmasını oğlu Adam Parry tamamlamıştır. Homeros ve destanları gibi edebiyat tarihinde kült olmuş isim ve eserleri inceleyen bu yöntem Sözlü Formül Kuramıdır.

Sözlü Formül Kuramı ile Homeros destanları üzerine çalışan Milman Parry’nin buluşu da edebiyat ve folklor tarihinde kendisine önemli bir yer edinmiş ve ses getirmiştir. Ancak Milman Parry’yi bu çalışmaya yönlendiren bir ipucundan ziyade sezgilerine güvenmesi olmuştur. Parry’nin 1920li yılların başında Berkeley (Kaliforniya) Üniversitesi’nde hazırladığı yüksek lisans tezinde temelleri atılan ve daha sonra 1928 yılında Paris Üniversitesine yazdığı doktora tezinden 1935 yılındaki erken ölümüne dek sürdürdüğü çalışmanın aşamalarını oğlu Adam Parry *The Making of Homeric Verse* adlı çalışmasıyla ayrıntı bir şekilde aktarmıştır. Öncelikli olarak Milman Parry’nin 1928 yılında oluşturduğu ölümünden sonra Adam Parry’nin 1971 yılında kaleme aldığı eserini esas alarak Sözlü Formül Kuramı ve Homeros üzerinde durulacaktır.

Bu kuramın felsefesinde, anlatıcı ve onun performansındaki esaslar yatmaktadır. Harvard’ın bilim adamları olan Milman Parry, bir klasikçi ve Slavist olan Albert Lord ve David Bynum kuramın başlıca taraftarlarıdır. Parry, yaşayan bir gelenek olan Avrupa kahramanlık şiirini yakından inceleyerek Homeros türü destanların sözlü biçimini çözümlenmeye çalışmıştır. Parry’nin 1928 yılında Paris’te hazırladığı doktora çalışmasında olgunlaşan ve kanıtlanan buluşunu Walter Ong, adı geçen eserinde, Homeros türü şiirlerin belli başlı hemen her özelliğinin, sözlü birleştirme yöntemlerinin zorunlu kıldığı bir tutumluluğa dayanması şeklinde özetlemiştir (Ong, 1999: 34).

Ong, Milman Parry ve Albert Lord’un çalışmalarının, birincil sözlü kültürde belleğin doğasını daha gerçekçi değerlendirme açısından da devrim yarattığı düşüncesindedir. Nitekim gerçekten de sözlü kültürde bellek, Parry’nin Homeros şiirleri araştırmasının odağını oluşturmaktadır. Homeros metinlerinin nasıl yazıya geçtiğine dair bir önceki bölümde de değinildiği üzere birkaç görüş mevcuttur, ancak



nihayetinde şöyle veya böyle metinler ne koşullar altında yazılmış olursa olsun, Parry, İlyada ve Odysseia destanlarının esasen sözlü sanat yapıtları olduğunu çalışmasında kanıtlamıştır. Sözlü formül teorsinin insanlarda yarattığı ilk izlenim Homeros'un destanlarının kelime kelimesine ezberlenmiş olduğudur. Çünkü araştırmacılara bunu düşündüren şey, İlyada ve Odysseia'nın dize ölçülerinin hiç şaşmadığı gerçeğidir. Aksi durumda yani kelimesi kelimesine ezberlemediği takdirde bir ozan, biri uzun ikisi kısa heceli, altı ölçülü binlerce dizeden oluşan bir anlatıyı nasıl söyleyebilir? Parry ise, çalışmasında kelimesi kelimesine ezberlemeden böyle bir yapıtın nasıl yaratılmış olabileceğinin temellerini açıklamıştır. Parry, altılı ölçünün tek tek kelime birimlerinden değil, altı ölçülü dizeye uyan kalıplardan, geleneksel malzemeyi işlemek için kullanılan kelime kümelerinden oluştuğunu gösterdi. Parry'e göre, ozanın altılı ölçüye uyan cümleciklerden engin bir dağarcığı olmalıydı. Ve bu dağarcığıyla, geleneksel malzemenin dışına çıkmadığı süreçte, sonsuza dek ölçüsü şaşmayan dizeler üretebilirdi. İşte Homeros şiirlerinde de Odysseus, Hektor, Athene, Apollo ve diğer kahramanlar için, ozanın diyelim kahramanı konuşturacağı zaman kullanacağı, dize ölçüsüne uygun sıfatları ve yüklemeleri hazırды. Metephe polymetis Odysseus (ve akıllı Odysseus çekinmeden konuştu), veya prosephe polymetis Odysseus (ve akıllı Odysseus açık açık beyan etti), destanda tam 72 kez tekrarlanır (Parry, 1971: 51). Odysseus akıllı (polymetis) olmasına akıllıdır, ama polymetis sıfatı kullanılmasa dize ölçüsü şaşacağı için, adından önce hep bu sıfat gelir. Ong'göre, Homeros'ta geçen bu ve buna benzer sıfatların uygunluğu gereğinden fazla abartılmıştır. Aslında ozanın hemen her durumu, kahramanı ya da eylemi, değişen dize ölçüsü ihtiyaçlarına göre uyarlanabileceği böyle binlerce kalıbı vardır. Nitekim İlyada ve Odysseia destanlarında geçen kelimelerin büyük bir bölümü tanıdık kalıpların parçalarını oluşturmaktadır (Ong, 1999: 76). Milman Parry'nin Homeros'taki "tradisyonel" ifadeler ile ilişkili çalışmasındaki amaç, İlyada ve Odysseia'da bir isim ile bir veya birden fazla kalıplaşmış ifadeden oluşan söz konusu formüllere değinerek, bunların destansı bir öyküyü nasıl olup da altı ayaklı bir dizeye dönüştürdüğünü izah etmesi ve çözümlemesidir.

Milman Parry'nin ölümünün ardından oğlu Adam Parry tarafından derlenip toplanan M. Parry'nin *The Making of Homeric Verse* adlı çalışmasında Parry, isim-sıfat formüllerinin kullanımına ilişkin teknikten hareketle formülün sadece en küçük

parçasının tek bir kişiye ait olabileceğini de ortaya koymuştur. Bu şekilde dilin kendi kendine engel olmadığı müddetçe, Homeros'a özgü şiirlerde şairin – veya şairlerin – ihtiyaç duydukları zaman tekrar tekrar kullanabilecekleri bir isim-sıfat formülünün söz konusu olduğu görülmektedir. Parry, bu tür bir kompozisyon hilesinin, bu türden bir tasarrufun, benzer türde hikâyeleri aynı şiir formunda anlatmanın en iyi ve en kolay yolunu bulmaya çabalayan şairlerin bu hususta yoğun bir mesai harcadıklarını düşünmektedir. Çalışmasının ilerleyen kısımların Parry, aynı şiir formundan bahsederken Homeros'un söyleyiş tarzının belli bir bölümünün tradisyonel olduğunu fark eder ve bunun sonucunun başka çıkarsamalara gönderme yapacağını düşünür. Nitekim inceleme yaptığında formüllerin Yunan ve Latin şiirleri ile günümüz şiirinde son derece yaygın olduğunu görecektir. Homeros ve daha başka şairlerin sahip oldukları stilistik özelliklere sahip formüllerin ne kadar geniş yer kapladığını ortaya koyana kadar Homeros'un stiline formüle benzer bir karakterde olduğu doğrultusunda net bir çıkarsamada bulunmanın doğru olmayacağını düşünen Parry, daha geç dönem yazarlarının eserlerinde rastlanılan sayısız formülün Homeros'taki kalıplaşmış sıfatların (ifadelerin) tradisyonel olduğu gerçeğini ise çürütemediğini, söz konusu formüllerin, kendisini, Homeros stiline sadece tradisyonel ve oral bir stil olarak algılanabilecek formüllerle karakterize edilen bir stil olduğunu söylemekten de alı koymaktadır.

Parry, öncelikle elindeki destan metinlerinden şiire ilişkin bütün unsurları bulup çıkarmış ve eldeki veriler üzerinden yeni bir şiircilik düşüncesi ortaya koymuştur. Bu hususta kullandığı yöntem ise, içinde bulunduğu koşullarda en iyisi olduğunu düşündüğü, bütün iyi eleştirmenlerin kullandıkları tarihsel eleştiri metodudur. Parry, temelde yeni bir yöntem gereksiniminden ziyade Homeros'un stilistik düşünce yapısı ve şiirsellik formuna ilişkin problemi çözme noktasında daha katı bir tavır alınması gerekliliğine inanmaktadır. Burada dinî, kültürel, toplumsal veya tarihsel detaylara yönelik bir çalışmadan ziyade söz konusu şiirlerin nasıl ortaya çıktığı sorusuna bir cevap aranması gerekliliğine vurgu yapan Parry, ancak bir cümlelerin nasıl meydana getirildiğini bildiği takdirde söz konusu cümleye ilişkin doğru yargılara ulaşmanın mümkün olduğunu belirtmektedir. Parry, çalışmanın temel metodu olarak doğru bir yaklaşım olacağını düşündüğü için edebi form konusunda, geçmişten beri süregelen kanaatleri göz ardı etmiştir.

Parry, epik şiirdeki Homerik düşünceyi rekonstrüke etmeye yönelik bu girişiminde öncelikle ilk adım olarak İlyeda ve Odyssea'nın tradisyonel bir stilde kaleme alındığını, oral olarak düzenlendiklerini ve bu tip şiirlerin stil ve form açısından göstermiş oldukları farklılıkları ortaya koymak olmuştur. Bu şekilde hareket edildiği takdirde, konu ile ilişkili çeşitli sorunlarla karşı karşıya kalındığında — şiirlerdeki bütünlük problemini açıklamaya girişildiğinde; şüpheli bir şiir hakkında hüküm verilmesi gerekiyorsa; epik bir şiirin bir diğerinden ayırt etme noktasında; bir şarkıcıyı değerlendirmek gerektiğinde — en azından sağlam bir dayanak noktası oluşturulabileceğini düşünmektedir. Yazılı ve sözlü şiir arasındaki farkı teşhis etme noktasında yaşanan eksikliğin Homeros'u anlama sürecinde karşımızda duran en büyük ve tek gerçek engel olduğunu iddia eden Parry, bu hususta pek çok kafa karışıklığına son verilmesi ve Homeros'un söylerken düşünmediği şeyleri araştırmaktan vazgeçilmesi gerektiğine inanmaktadır. Buna bağlı olarak Homeros ile ilişkili soruların pek çoğunun sorulmaya değer olmadığına da düşünmektedir.

Parry'nin tespitlerine göre, satırlarını eksiksiz yazan — hatta bunları dikte ettiren — şairden farklı olarak, yazarımızın sonraki kelime veya yapmış olduğu değişiklik konusunda endişeye kapılmadan düşünmesi veya yazmaya devam etmeden evvel kaleme aldığı satırları gözden geçirmeden yazmaya devam etmesi pek de mümkün gözükmemektedir. Homeros'un manzumelerini kimseden yardım almadan kaleme aldığı varsayılsa da, bir sonraki sözcüğü bulmakta çok yavaş davrandığını kaleme aldığı manzumelere gereğinden fazla kafa yorduğu veya her bir manzumeyi ezberlediğini varsaymak mümkün değildir. Şair alışılmışın dışında bir hafızaya sahip olsa bile, kâğıt olmadan salt kendi sözcülerini kullanarak herhangi bir uzunlukta bir şiir üretme imkânı bulunmamaktadır. Eseri yazım aşamasında şairin sürekli olarak duyup kullandığı deyimlerin ihtiyaç duyduğu kadarını bir araya getirmekten başka yapması gereken bir şey olmayacaktır. Bu çerçevede belirli bir düşünce şablonuyla uyumlu olarak gruplanan ifadeler doğal olarak önce cümleyi daha sonra da manzumeyi meydana getirecektir ve şair manzumesini başkalarına ulaştırmak istediği vakit onu kolaylıkla anımsayacaktır. Çünkü daha önce olduğu gibi aynı sözcük ve ifadelerin canlandırılması şaire tekrar yol gösterecektir. Bu tip şiirlerin stilistik açıdan bugün kullandığımız formlarla pek çok bakımdan farklılık arz

etmektedir. Ozan sadece belirli bir ifade araçlarıyla ifade edebileceği düşüncelerini açığa vurmaktadır.

Ancak ozanın kullandığı stili tümüyle ona mal etmek de doğru değildir; stilin uzun bir şair listesi ve hatta bütün bir insanlığın ortak yaratısı olduğuna inan Parry, bir insanın tek başına bir ifade tarzı yaratmasının mümkün olmadığına, kişinin olsa olsa diksiyonun sadece en küçük parçasının oluşmasına katkıda bulunabileceğine dikkati çekmektedir. Diksiyon her bir iki farklı amaca hizmet eden çok sayıda sözcük gruplarından oluşur. Geniş sözcük grupları iki amaca hizmet etmektedir; üslup (ifade tarzı) uygun terimlerle belirli bir fikri ifade etmek manasına gelir ve cümlenin oluşturulma aşamasında önceki ve sonraki sözcük gruplarına eklenmek suretiyle manzumedeki boşlukları doldurulmasına imkân tanır. Şairin kolay kullanılabilir tatminkâr bir ifade bulması sözcük grubunun oluşum sürecinin bir parçası olarak görülmelidir; üslup olarak tanımladığımız şey aslında bu iki öncül niteliğin kanıtı niteliğindedir. Şiir diksiyonu oluşturmak için denenmiş, bulunmuş ve bilinçli olarak kullanılmış sözcük gruplarının toplamıdır. Parry, şiirin yazı değil bir ses konusu olduğundan, bir şiir başka şairlerin de kullandığı bir stilde düzenlenmiş olduğundan yazarından ayrı olarak değerlendirilmesi gerektiğinden ve şiirin ortaya çıktığı süreçte yazının biliniyor olması ihtimalinin de varlığı aynı zamanda dikte ettirildiğini varsaymanın da mümkün olduğundan bahseder. Bundan dolayı da yazı bilgisini şiir metniyle bir ilişkilendirmenin mümkün olabileceğini de düşünmektedir.

Bir stilin sözlü ve geleneksel olup olmadığını bilmenin en iyi yolunun o stilin kullanımda olup olmadığını tespit etmekten veya benzer formüller kullanarak şiir yazmış olan şairlerin eserlerini karşılaştırmaktan geçtiğine inanan Parry, bu yöntemlerin her ikisinin de Yunan destanları üzerinde uygulanmasının mümkün olmadığını ifade etmektedir. Parry göre, ayrıca böylesine erken döneme ait eserleri kesin olarak tarihlendirmek mümkün değildir. Genel kanı geleneksel epik formüllerden oluşan belirsiz bir formun söz konusu olduğu doğrultusundadır. Bu noktada İlyeda ve Odyssea ile kısmen veya tamamıyla benzer bir stilde kaleme alınmış belirli sayıda şiir bulunmaktadır. Bununla birlikte bu iki manzumenin dışında kalan Homeros'a özgü ifadelerin az çok bir şairin elinden çıkabilecek türde çalışmış bir stil imitasyonundan kaynaklandığına dair bir görüş de söz konusudur. Homeros'un stili ile ilişkili net sonuçlara varıldığı takdirde, devam etmek için geriye tek bir yol kalmaktadır. Parry, çözüme ulaşmak için metnin kendisini kullananların

İlyeda ve Odessea'daki ifade tarzları arasında, formüller vasıtasıyla şiirler yapmak için kullanılan geleneksel ve oral bir teknik olarak anlaşılabilir bir çeşit farklılığının söz konusu olup olmadığının tespit edilmesi gerektiğine inanmaktadır. Daha sonra bir formülün tradisyonel olup olmadığını söylemek için elimizde ne gibi vasıtalar olduğuna bakmamız gerekmektedir. Formüllerin yapısı bunların tek bir şairin eseri olabilecek kadar küçük parçaların birleşiminden müteşekkil olduğunu göstermektedir. Bu durum Parry'i yazı yazmayı bilen şairlerin manzumeleri ile ilişkili başka bir çalışma yapmaya sevk etmiştir. Böylelikle mevcut formüllerin yazılı manzumelerde ne kadar sıklıkla telaffuz edildiğini de öğrenme fırsatı bulabileceğini düşünmüştür. Homeros'un şiirlerindeki formüller çok daha yaygın olsa bile, bunlar herhangi bir yazılı şiirdeki formüllerle karşılaştırma yapılmasına, dolayısıyla formül olarak tanımladığı unsurların ne kadarının tradisyon olduğunu söylemeye olanak tanımamaktadır. Parry, bu yüzden Homeros'un sözlü bir stile sahip olduğunu söyleyebilmek için elinde ne gibi gerekçelerin söz konusu olduğuna odaklanmıştır.

Parry, Homeros şiirlerindeki formülleri *belirli bir düşünceyi ifade etmek için aynı metrik koşulları altında düzenli olarak uygulanmış bir grup sözcük* olarak tanımlamaktadır. Düşüncenin temel kısmı ifadedeki her bir unsurun belirli stil uğruna gerektiğinde görmezden geldikten sonra geriye kalan şey olduğunu düşünen Parry'e göre, bir şair belirli bir düşünceyi ifade ettiği veya şiirdeki belirli bir boşluğu doldurduğu zaman her zaman belirli bir formülü kullanması gerekmektedir; çünkü her ne kadar Homeros'un eserlerinde nadir olarak rastlansa da, anlam ve değer bakımından birbirlerinin yerini alabilecek formüller söz konusu olabilmektedir. Örneğin Homeros'un üçüncü ayaktaki trochaic caesura'dan sonra mevcut dizelerin son kısmında Athena ile ilişkili düşüncesini ifade etmek için *θεά γλαυκώπις Ἀθήνη* ifadesini toplamda elli kez tekrarlamış olduğu görülmüştür. Bir sözcük grubu düzenli olarak kullanılmışsa, bu söz konusu ifadeye sürekli olarak gereksinim duyulmuş olmasından kaynaklanmaktadır. Bir söz grubunun tekrarlanma sayısı her ne kadar yüzlerce şiir yapmak için kullanılmış sabit bir yöntem olarak gösterilmeye çalışılsa da, aslında söz konusu sayının ifadenin yararlık ölçüsünü temsil ettiğini ifade etmek gerekir. Herhangi bir şiirdeki formüller içerdikleri düşünceler oranında konuya bağlıdır ve ritimleri şiir formuyla bütünleşmiştir. Buna karşın biçimleri bunları kullananlar ile bunları yapan yazarların biçimidir.

Fayda unsuru mevcut değilse, kişi bir formül yerine bazı özel etkileri nedeniyle dizeye sokuşturulmuş tekrarlayan bir sözcük grubuna sahiptir. Ozan, özel bir etki uyandırmak amacıyla bir aranın ardından bir sözcük grubunu tekrarladığı bir formül geliştirecektir. Daha sonra gerçek formül ile şiirsel düşünce veya üslup uğruna tekrarlanan sözcük grupları oluşturulacaktır. Sözcük grubundaki en basit değişiklik bile şiirin ilgili kısmının uzunluğuyla ilişkili bir tasarrufta bulunduğunu düşündürmektedir.

Parry'den özetle; formülün kimin tarafından yapıldığı hususu formülün tanımı içine girmemektedir. Çünkü formül ister yazar isterse başkasının eseri olsun sonuçta şairin düşüncelerini ifade etmesine yardımcı olan bir araç niteliğindedir. Parry, çalışmasının bu kısmında formüllerinin sıralayarak destan metinlerinden bu formüllere uygun örnekler tespit etmiştir.

Parry' destan metinlerini incelerken az çok aynı sözcükleri kullanarak benzer bir düşünceyi ifade eden birbirine benzer başka formüller de bulunduğunu fark etmiştir. ör. Ἴερον πολίεθρον ένερσε ile Ἴερον πολίεθρον έλόντες belirli bir benzerlik olduğundan söz etmek mümkündür ya da óλέκοντο δέ λαοί ⇔ άρετώσι δέ λαοί ve δαινυτό. Daha sonra tespit ettiği bu formül tiplerini dört grupta toplamıştır. Parry'nin tespit ettiği dört grup formül aşağıdaki gibidir:

1. Bu tipte iki veya daha fazla sayıdaki formül grubunun bir sistem oluşturduğunu söylemek mümkündür; sistem olarak adlandırdığımız yapıyı ise benzer metrik değerlerle sahip, düşünce ve sözcük — bunları kullanan şairin bu sözcükleri tek bir formül olarak değil de belirli tipte formüller olarak idrak ettiğine şüphe yoktur — anlamında birbirleriyle yeteri kadar benzeşen sözcüklerden oluşan sözcük gruplarından (cümle parçacıklarından/phrases) bir grup olarak tanımlanması mümkün gibi gözükmektedir. Örneğin İliyeda ve Odyssey'de dizinin başı ile üçüncü ayaktaki trochaic caesura arasında kalan kısımda hem sözcük hem de düşünce “Fakat o (biz, onlar) şöyle şöyle yaptıkları vakit” anlamında birbirleriyle son derece benzer nitelikte bir grup sözcük ile karşılaşılmaktadır.

αὐτὰρ ἐπεὶ	δ	δείπνησε	(twice)	αὐτὰρ ἐπειδὴ	ζέσσειν	(twice)
		κατέπαυσα	(δ 583)		σπεύσει	(3 times)
		τάρπησαν	(3 times)		τεύξει	(twice)
		τάρπημεν	(twice)			
		παύσαντο	(3 times)			
	ρ'	ἔσσαντο	(3 times)	αὐτὰρ ἐπὴν	ἔλθητε	(O 147)
		εὔξαντο	(4 times)		ἔλθισιν	(3 times)
		ἤγερθεν	(4 times)		ἀγάγησιν	(Ω 155)
		ἵκανε	(ρ 28)			
		ἵκοντο	(3 times)			
		ᾠπτησε	(I 215)			
		ἔτελεσσε	(λ 246)			
		ἐνέηκε	(δ 233)			

Bu şablon sadece İlyeda ve Odyssey'in şair veya şairlerinin örneğın dizenin başı ile üçüncü ayaktaki trochaic caesura arasında kalan kısımda "fakat onlar dua ettikleri zaman" düşüncesini ifade etmek için bir formüle sahip olduklarını göstermemektedir. Yukarıdaki şablon aynı zamanda bu şair veya şairlerin αὐτὰρ ἐπεὶ ifadesine tek bir sessiz ile başlayan, σσ-υ ölçüsünde bildirme kipindeki bir fiil formunun (indicative verb-form) eklenmesi suretiyle oluşturulan bir formül tipini bildiklerini de göstermektedir.

2. Bir diğer formül tipi ise αὐτὰρ ἐπεὶ ifadesine önce p' sesi ardından bir veya iki ünlü (diftong) ile başlayan, σσ-υ ölçüsündeki bildirme kipindeki bir fiil formunu eklemek suretiyle yapılıyordu.

3. Üçüncü formülde -δη hecesi eklenerek uzatılan αὐτὰρ ἐπεὶ ifadesi -υ ölçüsündeki fiil formlarının kullanımını mümkün kılmaktaydı.

4. Son formül tipinde ise αὐτὰρ ἐπὴν formuna dönüşen αὐτὰρ ἐπεὶ ifadesi bu sayede fiilin dilek kipinde çekimlenmiş formunun kullanımını mümkün kılacak bir görünüm kazanmaktadır. Bu dört fiil grubunun her biri ayrı bir sistemi temsil ediyordu. Bu formülleri kullanan şair veya şairlerin — teşhis ettiğim kadarıyla — belirli kip ve ölçülere sahip fiil formlarını dizeye uydurma konusunda çok da istekli olmadıklarını ifade etmek mümkündür (Parry, 1971: 275-276).

Bu dört grup bir araya gelerek daha ortak benzerliklerin hiç de az olmadığını daha geniş bir sistem oluşturmaktadır. Parry, formüller sisteminin şarkıcının dizelerini nasıl ortaya çıkardığını anlamamızı mümkün kılacak tek gerçek araç niteliğinde olduğunu vurgulayarak, çalışmasının ilerleyen bölümünde yalnızca bir ölçme aracı olarak bir şairin stilinin şematizasyonu ile ilgilenmiştir.

Parry' göre, böyle bir ölçümde iki faktör ön plana çıkmaktadır; uzunluk ve tasarruf faktörleri. Bir sistemin uzunluğu açıkça onu oluşturan formüllerin sayısı ile ilişkili bir durumdur. Bir sistemin tasarrufu ise aynı metrik değere sahip benzer düşüncüyü ifade eden birbirinin yerine kullanılacak sözcük gruplarının gelişigüzel kullanımı ile ilintili bir durumu ifade etmektedir. Bu noktada asıl dikkat etmemiz

gereken şey, daha basitçe ifade etmek gerekirse, destan dışında kalan manzumelerdeki ifade tarzının şematize edilmesinin mümkün olduğu hususudur. Homeros'un şiirleri ile bireysel stilde kaleme alındığını fark ettiğimiz manzumelerdeki sistematizasyonu tespit etme noktasında herhangi bir karşılaştırmaya olanak tanımayan bir farklılıkla karşı karşıya olduğumuzu ve Homeros'un şiirinin daha geç dönem şiirleriyle aynı şekilde yapılmamış olduğunun bilincinde olmamız gerektiğini ifade edelim. Homeros'un dizelerinin oral dize yapmaya daha uygun gelen bir stilde düzenlenmiş bir yapıda olduğunu kabul etmek suretiyle çözülebilecek bir problemle karşı karşıya olduğumuzu idrak etmemiz gerekir. Parry, Homeros'un eserlerindeki sistemlerle daha geç dönem şairlerince kullanılan sistemlerin karşılaştırmasını yaparken, daha önce olduğu gibi, sistemin tutumluluğu üzerinde çok fazla durmamıştır.

Öncelikli olarak bir stildeki tekrarlamaların sayısı ile bunların kullanılma sıklıklarının ifade tarzının tutumluluğu üzerinde doğrudan etkisi olduğunu belirten Parry'e göre, bir sözcük grubunun tekrar tekrar kullanılmış olması şairin belirli bir sözcük şablonu bağlı kalmak arzusu dışında, söz konusu cümleyi kurabilmek için başka yollara sapmayı reddettiğini göstermektedir. Aklında sadece birkaç dağınık formül bulunan biri için, sözcük gruplarını tekrar tekrar kullanmak önemsiz bir detay olarak gözükebilir. Fakat birinin elinde kullanabileceği sadece tek bir ifade varsa, o vakit τὸν (τήν) δ' ἠμείβετο ἔπειτα gibi bir ifadenin — İlyeda'da 48 ve Odussea'da ise 24 kez telaffuz edildiği tespit edilmiştir — defalarca kullanıldığına şaşırılmamak gerekir. Bu ifade Homeros'un bir düşünceyi ifade etmek için kendini nasıl olup da sınırlı kalıplar — ki biz yukarıdaki düşünceyi ifade etmek için sayısız yol olduğunu düşünüyoruz — içinde tuttuğunun da açık kanıtı niteliğindedir. Söz konusu iki manzumede tekrar tekrar kullanıldığına şahit olduğumuz formüller de hesaba katıldığı takdirde, daha iyi idrak edebileceğimiz, gerçekleştirilmesinin son derece güç olduğunu düşündüğüm, ifade tutumluluğuna dair net bir resim ortaya çıkacaktır – söz konusu ibarelerin bir listesini çıkarabilmek için C. R. Schmidt'in *Parallel-Homer* isimli 250 sayfalık çalışmasına ihtiyaç vardır. Bu noktada daha geç dönem manzumelerinde de gözlemlediğimiz şekliyle, şairin bir şeyi türlü şekillerde ifade edip etmeme konusunda isteksiz olup olmadığı hususunun ancak şairin kullanmış olduğu tekrarlamaların sayısı ile bunları ne kadar sıklıkla kullandığına bakmak suretiyle ölçülebileceğini aklımızdan çıkarmamız gerekmektedir.



Parry, İlyada'nın ilk yirmi beş satırındaki ifadeleri başka yerlerde hiçbir değişikliğe uğramadan kullanıldığından önemle altları çizmiştir ve bu ifadeler İlyada'da 29, Odysseia'de ise 34 tanedir. Bunların her dördünden biri sekiz veya daha fazla yerde daha bulunmaktadır, Euripides'te ise en fazla yedi defa tekrarlanan sadece bir ifade bulunmaktadır. İfadeleri Odisey'in sonundaki şiirlerden seçseydik İlyada'dan alınmış kısımda yer alan, sadece bir defa tekrar edilmiş on iki ifadenin muhtemelen ilk defa kullanılmış olduğu görülebilirdi. Fakat bu açıdan değerlendirme yapmanın gereği yok. Bu ifadeler olmasa da Homeros'un ve daha sonra gelen şairlerin arasındaki tekrar farkı son derece açıktır fakat biz tekrarlanan ifadeler değil formüller arasındaki farkı aramaktayız. Bu noktada tıpkı trajedideki tekrarların formül olmadıkları gibi Homeros'daki formüllerin de mutlaka tekrar olması gerekmediğini hatırlamalıyız. Bir ifadeyi formül yapan onun doğasıdır: Homerik formüller problemini tekrarlar yönünden ele alıyoruz çünkü bir şeyin formül olabileceğini gösteren göstergelerden biri onun iki veya daha fazla defa kullanımı olabilir, düzenli olarak kullanılan bir şey varsa bu bize şairin şiir yazmada kolaylık olsun diye kullanılan bir şey olabileceğini göstermektedir.

Özetle verilmeye çalışılan Parry'nin çalışması Homeros'un destanlarını bir sorun olarak görmüştür. Bu sorunun sebebinin “sözlü”, “ezber”, “yazılı”, “formül” kavramları ile açıklayan Parry buradan hareketle destanlardaki şair tarafından oluşturulduğuna inandığı sözlü formül kalıplarını tespit etmeye çalışmıştır. *Sözlü Destan Sözlü şiir Araştırmasına Bir Giriş* adlı çalışması ile Homeros ve destanlarından yola çıkarak sözlü edebiyat üzerinde değerlendirmelerde bulunan Edward R. Haymes'e göre, bilinen epik manzumeler çoğunlukla süregiden mısralarla anlatılırlar. Bu şekil kendisini uzun bir şarkının söylenmesi esnasında çokça varyasyonu yapılabilen bir başlangıç melodisi ile birleştirir. Mısra şekli eski Yunan “hexametresi” kadar karışık, Güney İslav “on hece”si kadar basit veya Rus “bylinen”inin istikrarsız satır uzunluğu kadar kuralsız olabilir. Kıtalar epik şekle neredeyse tamamen yabancıdır. Balat kendi kurallarını geliştirdiğinden bu temsilin biraz dışında kalır. Basit melodi bizim anladığımız tarzda müziksel ifade imkânlarını sunmaz. Şarkıcı icrasını sesinin büyük hassasiyeti ile haykırımları veya perde değişimleriyle değiştirebilir ancak Batı müziğinde mutata olan müziksel ifade biçimi hiç mevcut değildir. Şarkı, icra esnasında esaslı fonksiyonlar yerine getirir. Her şeyden önce anlatılanı günlük konuşmanın dışına çıkarır. İkinci olarak şarkıcıyı daha

uzak mesafelerden duyulabilir ve anlaşılabilir yapar. Üçüncüsü ise şarkı, şarkıcının metrik olarak doğru mısralar oluşturmasını kolaylaştırmak suretiyle metrik şeklin korunmasında rol oynar (Haymes, 2010: 12-13).

Sözlü destana ait temel araştırmaların ilk kez Parry ile başlamadığına daha önceki yazıda değinilmişti. Ancak Parry’i ve çalışmasını daha önceki çalışmalardan farklı kılan ve ön plana çıkararak çalışmada problemin edebî-filolojik tarafının yanında folklorik yanını da ele almış olmasıdır. Bu sebeple Parry, kendisinden önce yapılan çalışmalardan da esinlenerek işe yarar bir yöntem geliştiren ilk araştırmacı olmuştur. Ancak araştırmacılar Parry’nin kuramındaki bazı hususların düzeltilmeye ihtiyaç duyduğunu belirtse de, buna rağmen son elli yılın Homeros araştırmalarını ciddi şekilde değiştirmiştir. Son yirmi yıldır onun yöntemi "Mediavistik"i yani Ortaçağ üzerine araştırma yapanları ve hatta halk bilgisini meşgul etti. Bu konuya ayrıntılı olarak bir sonraki yazıda değinilecektir. Yukarıda da değinildiği üzere Parry’nin temel kararı, sözlü destanın yazılardan tamamen ayrı formel kurallara tabi kılınması gerektiği şeklindedir. Eğer bu farklılıklar açıkça belirlenebilirse eski manzumelerde (özellikle Homeros'da) sözlüyü yazılıdan tefrik etmenin kolay olduğunu düşünmektedir. Ancak, sonuç olarak Parry de ondan sonra gelenler de bu ayrımı açık ve tereddütsüz uygulamayı başaramamıştır. Bu çalışma istenilen sonucu verememiş olsa bile Parry’nin araştırmaları sayesinde ilk kez edebiyat öncesi manzume sanatının gerekli kompozisyon vasıtaları için bir anlayış uyandı.

Adam Parry’nin editörlüğünü yaptığı çalışmada Milman Parry formeli “aynı metrik şartlar altında belirli bir fikri ifade etmek için kullanılmış kelimelerden oluşan bir grup” olarak tanımlar (Parry, 1971: 272). Haymes bu tanımlı sözlü kompozisyonda bitmiş parçacıkların bir mozaik gibi bir araya getirildiği düşüncesinden oluştuğunu iddia etmekte ve Parry’nin geleneksel destan dili ile ilgili bu düşüncesini, "Homerik Epitheta" (Homerik sıfatlar) ile ilgili araştırmaları sırasında geliştirdiğini iddia etmektedir (Haymes, 2010: 19).

Parry, sistemi "extension" (genişleme) ve "economy" (ekonomi) kelimeleriyle karakterize etmiştir. Parry’e göre, Homerik destanlarda binlerce Parry’nin ifadesi ile "Nomen-Epitheton" (isim-sıfat) kombinasyonu mevcuttur. Ancak, bu muazzam sistemde aynı zamanda, hemen hiçbir gereksiz kombinasyon yoktur. Yani aynı figür aynı metrik değere sahip gereksiz kombinasyon içermediği için "ekonomik"tir. Tüm metin bünyesinde her isim, dolayısıyla her tavsif için birkaç istisna hariç sadece bir

isim-sıfat kombinasyonu ortaya çıkmaktadır. Parry kendisine göre eksik "Nomen-Epitheton" kombinasyonları araştırmasından sonra bu çalışması ile Homeric manzumelerin dillerinin ana hatlarını teşhis ettiğini düşünmüştür. O, bu "genişleme" ve "ekonomi"den oluşan kombinasyonun Homeric destan dilinin henüz incelenmemiş parçalarında da mevcut olması gerektiğini varsaydı. Araştırmanın bu erken hâlinde kendi sözlü formelinin, kuram ve tanımını formülize etmiştir. Parry, temelde Homeric "Epitheta"nın kullanımında her türlü sanatsal orijinalliği reddetmektedir. Onun görüşüne göre aslında şairin, belirli bir ismin hexametrenin belirlenmiş bir yerinde söylenmesi gerektiği sabit olur olmaz, sadece, daha önceden kalıba sokulmuş "Nomen Epitheton" kombinasyonunu yerleştirmekten başka hiçbir seçimi yoktur (Parry, 1971: 21-23). Parry'nin tespit ettiği "Nomen-Epitheton" kombinasyonlarının sistemi hatırı sayılır bir kapsamdadır. Tüm destan dilinin karşılaştırmalı bir araştırması 1928 yılı düşünülecek olursa hiçbir teknolojik aletin desteği olmaksızın Parry için çok uğraştırıcı bir işti. Fakat Parry, yaptığı işe ve iddiasına o kadar çok inanmıştı ki, tüm manzumenin yüksek formel yoğunluğunu göstermek amacıyla kelime gruplarını tasnif etmiştir. Formel tanımında da belirttiği gibi, düzenli uygulanmış olan bir kelime grubunun 30.000 mısralık bir külliyyatta birden çok oluşması gerektiğini gösterdi. Çalışmasının ilerleyen kısımlarında çalışmanın başında iddia ettiği bir sistemin "genişlemesi" ve "ekonomisi" ile ilgili temel sözlerini bırakmakta ve bir kelime grubunun basit tekrarlarını formeli tanıma belirtisi olarak geçerli saymaktadır. Haymes, Parry'nin formel tanımındaki tekil "görünme"ler ile ilişkin açıklamalarını şarkıcı psikolojisi ile ilgili çok safdil bir anlayış olarak görmektedir ve Parry'nin "Sözcük grubu, ancak şair fikrini mısraya aktarmayı doğal olarak ve ikinci bir kez düşünmeden yaparsa düzenli kullanılmış olur" ifadelerinden formelin sözlü şarkıcının gereci olarak algılanması gerektiğinin anlaşıldığını belirtmektedir. Haymes'a göre, şarkıcıyla, onun gelenekleriyle ve psikolojisiyle uğraş, Parry'e sözlü "epik" toplamak için Yugoslavya'ya seyahat etme kararı verdirdi ve Lord'un ve onun tarafından yönetilen, çekirdeğini Milman Parry Collection'ın oluşturduğu Center for the Study of Oral Literature (Sözlü Edebiyat Araştırmaları Merkezi)nin başarılarını daha da belirginleştirdi. Lord, Parry tarafından Yugoslavya'da toplanan materyali, Parry hipotezlerinin sunduğu şema doğrultusunda ele aldı. Lord, Parry'nin Homeric manzumelerde iddia ettiği bütünüyle formelli olma özelliğini Sırp kahramanlık şarkılarında aradı. Yani o, her mısra parçasının korpusun herhangi bir yerinde

tekrarlanacağını bekledi. Gerçi Parry, sözlü kompozisyonda en önemli şeyin tekrarlar olmadığını, bilakis "formelin kendisinin sözlü gelenek tekniği anlayışında, onun temelinde yatan değişik modellerden ve şarkıcının dilini bu modellere uydurma kabiliyetinden büyük ihtimalle daha az önemli olduğunu" da söylemiştir. Ancak bir metin denemesinin formel araştırması da gene tamamıyla tekrarlardan müteşekkil bir şarkı dili temel düşüncesini hatırlatır.

Eğer 12.000'den fazla mısra incelemiş olsaydık formel sayısı daha da artardı. Başka şarkıcılara ait materyalleri de ekleydik daha da büyürdü. Ta ki metindeki bütün veya hemen hemen bütün mısraların kendileri de formel olarak ele alınması gereken yarım mısralardan oluşan formeller olduğu anlaşılınca kadar (Parry, 1971: 80).

Haymes, Lord'un çalışmasında tutarsızlık olduğunu belirterek eleştiri getirir ve hazır formellerin yerleştirilmesinin Güney İslav sözlü epiğinin kompozisyonunda büyük rol oynadığını ancak 12.000 mısralık bir mevcutta dahi kısa (30 yarım mısra kapsamlı) bir metin denemesinin Lord'un anladığı biçimde bir, bütünüyle formelli olma özelliğinin saptanamaması gerçeğinin mozaik düşüncesinin bir reforma ihtiyacı olduğunun bir işareti olarak görmektedir.

Parry'nin varsayımına göre formel ile tekrarlama arasındaki fark, "formel" kavramı ile şarkıcının esas kompozisyon sürecinin bir kısmının ifade edilmesidir. Aynı zamanda formel, sözlü kompozisyon unsurunun ta kendisidir. Haymes, Parry'nin formel ile metin içinde bağlam gereği tekrarlanması gereken yani düzenli olarak uygulanan kalıpları kesin çizgilerle birbirinden ayıramadığını bunun da kuram için bir sorun olacağı kanaatindedir. Haymes, tekrarın sözlü yüzeyin bazen tesadüfi bir fenomeni olduğunu sözlü formellerle yapılan kompozisyonun mecburen bol tekrarlı olacağını belirtir ancak tekrarı formel olarak görmenin ağır basan bir hata olduğunu vurgulamaktadır. Bu durumu örnekleyen Haymes, 30.000 mısralık bir korpusun içinde sadece iki kere ortaya çıkan bir kısa kelimenin pek "regularly employed" (düzenli uygulanmış) olarak görülemeyeceğini belirtir ve kurama bir uyarıda bulur:

Eğer kelime olarak tekrarlanan mısraların "strigth formula" olarak geçerli sayıp geniş, hacimli akraba mısra gruplarını daha az ispat gücü olan ikinci bir kategori "formulaic" olarak değerlendirirsek, formel dilinin yapısal temeli ihmal edilirken tekrar da, hiç kendisine uygun düşmeyen bir anlam edinmiş olur. "Heuristisches" (tekrar istatistiği) yöntem olarak belirli bir

geçerlilik talep edebilir. Ancak tekrar ve formeli, kuramda dahi eşit kabul etmek söz konusu bile olamaz. Tekrarların sayılmasıyla formel yoğunluğu ile ilgili bir fikir elde edilebilir ama geleneksel formel hazinesine ait olmayan tekrarlar ve verilen bir korpusta tesadüfen tekrarlanmayan formeller de olacaktır. Geniş hacimli bir metnin istatistiksel incelenmesinde her iki hata kaynağı da ağır basabilir ama ayrıntılı bir incelemede "tekrarlanan her satır formel" ve "tekrarlanmayan her satır da formel değildir" diye algılanamaz (Haymes, 2010: 23).

Parry, çalışmasında yapı ve içerik olarak benzerlik gösteren fakat sözlü olarak bir tekrarlama oluşturmayan belirli sözcük gruplarının ilişkili olduğunu kabul etmiştir. Bu sözcük gruplarını belirlemek için formel sistem tanımını geliştirmiştir.

Formel sistem: Aynı metrik değere sahip olan, düşünce ve kelime bazında yeterince aynı olan ifadeler grubu, bunları kullanan şairin yalnızca tek formüller olarak değil, aynı zamanda belirli bir tipteki formüller olarak da bildiği konusunda şüphe bırakmaz (Parry, 1971: 275).

Haymes, bir formel sistemin seçeneklerinin özellikle, mısra veya son kafiye gerektiren şiirlerde önemli görmektedir. Böyle sistemleri sağlıklı olarak kurabilmek ve iki mısra arasındaki tesadüfi benzerliği bir "formel sistem" olarak tanımamak için mümkün olduğu kadar çok belgeyi bir araya getirmek gerektiğine inanmaktadır. Sistem mantığının kullanımıyla ortaya çıkan formelvari ifadeleri hemen kolayca tekrarların istatistiğine katmamaktadır.

*Old English Formulas and Systems* adlı eserinde Donald K. Fry, formel sistemde sözlü şiir sanatının temel yapısını görür. Fry, incelediği eski İngilizce şiirlerde sadece bütün mısraları, yani yarım satırları sistemin elemanları olarak geçerli sayarak daha metrik şartların daha katı bir şekilde uygulamasını ister. Fry'in tanımı şu şekildedir:

Genellikle metrik ve anlam bakımından gevşek bulunan bir grup yarım mısra ki, bu mısralar iki ögenin aynı nispi yerleşimiyle şekil açısından ilgilidirler. Bu iki ögeden biri genellikle aliterasyonu sağlayan birleşik sözcüğün değişken kelimesi veya ögesidir. Diğeri ise, yaklaşık olarak vurgusuz ögelerle aynı dağılıma sahip olan, bir birleşik kelimenin ögesi veya sabit bir kelimesidir (Fry, 1967: 203).

Bu tanımın İngilizce mısra şekillerinin özelliklerinden dolayı karışık hâle gelen şartlarının arkasında hâlâ araştırmanın (communis opi-nio) müşterek fikrini bulabiliriz ki, o da şudur: Bir formel sistem, diğer elemanları değiştirilebilirken,

sözel öğeleri muhafaza olunan bir grup metrik değiştirilebilir ifadelerden oluşur. *Fry*, bundan sonra bir adım daha ileri gider ve şu yeni formel tanımı ortaya sürer: "Formel, bir formel sistemin ürünü olduğuna dair kanıtlar gösteren, bir yarım mısra uzunlukta sözcük grubudur."(Fry, 1967: 204). Yani, formel, ancak destan dilinin sistematik organizasyonu bağlamında bakıldığında tespit edilebilir(Haymes, 2010: 25).

Sonuç olarak, Milman Parry, Homeros destanları olarak bilinen İlyada ve Odysseia destanlarını isim-sıfat ve cümle dizgisi açısından tek tek incelemiş ve ortaya formel kalıplar denilen heksametrik dize ölçülerinden oluşan formülleri çıkarmıştır. Homeros'un metnini oluştururken bu formüllerden yararlandığını ifade etmiştir. Bu iddiasını da destanlardan örnekler vererek desteklemiştir. Parry'nin bu buluşuna olumlu yaklaşan araştırmacılar olduğu gibi fikirlerine ağır eleştiri getiren araştırmacılar da olmuştur. Ama nihayetinde sözlü formülü yani sözlü ve yazı kalıpları edebiyat tarihinde tartışmaya açan Parry'nin çalışmaları olmuştur. Milman Parry'nin 1928 yılında tamamladığı ve folklor literatürüne kazandırdığı bu çalışma ardından pek çok araştırmacıyı sürüklemiş ve bu bağlamda tartışmalara vesile olmuştur. Konuyla ilgili pek çok araştırmacı fikirler tezler ve antitez oluşturmuş kimisi yeni kuramlarla çürütülmüşken kimisi ise destek bulmuştur.

#### 1. 4. MİLMAN PARRY SONRASI HOMEROS SORUNU

Milman Parry'nin (1902–1935) başlatıp, erken ölümünden dolayı Albert Bates Lord'un sürdürdüğü ve en son Eric A. Havelock ve diğer araştırmacıların tamamladığı İlyada ve Odysseia metin incelemeleri, “sözlü formül kuramı”nın çıkış noktası olmuştur. Nitekim sözlü-yazılı kültürle ilgili kuramsal ve uygulamalı dilbilim ve toplumbilim yayınlarında sık sık Parry'nin çalışması ve benzer çalışmalar alıntılanmaktadır. Birçok kaynakta Parry'nin 1933'le 1935 arasındaki, Lord'un 1937, 1950 ve 1951'deki alan gezileri ile 13.000 Slav metnini bir araya getirdiğine ve bu metinlerin Harvard'da Parry Koleksiyonu'nda bulunduğu ve Novi Pazar'dan bir seleksiyon İngilizce çevirileri, görüşme kopyaları, kaynak kişilerin fotoğrafları ve müzik notasyonlarıyla 1954'te Bela Bartok tarafından yayımlandığına dair bilgiler bulunmaktadır.

Çalışmalar arasından esas olarak Parry'nin izinden ilerleyen Albert Bates Lord'un *The Singer of Tales* ve Eric A. Havelock'un *Preface to Plato* adlı araştırmalarıdır. Uzun geziler sonucunda Sırp-Hırvat destan ozanlarının şarkılarını ve bu ozanlarla yaptığı uzun söyleşilerin kayıtlarını *The Singer of Tales* kitabında derleyen Lord, böylece Parry'nin araştırmalarını ondan sonra canlı örnekleriyle pekiştirmiş ve ilerletmiştir. A. Lord, M. Parry ile Balkan Halk Anlatıları üzerine yaptıkları derleme çalışmaları sonunda ulaştıkları düşünceleri bu kitabıyla kuramsal bir çerçeveye oturtmuştur. Lord'un eserin verdiği bilgiye göre sözlü kültür ortamında yaratılan şiirler için oluşturulma anı “kompoze etme” ve icra anı “performans” vardır. Sözlü şiir, icra için önceden hazırlanan değil, icra anında doğaçlama yaratılandır. M. Parry'nin “bir grup sözcüğü yeniden anlatılmak istenen bir ana fikri anlatmak için aynı vezin kuralları içinde düzenli olarak kullanmak” olarak tanımladığı formül kavramını A. Lord, “yinelemeler”, “stok epitetler”, “destan klişeleri”, “stereotipik tümceler” alt başlıklarında incelemiştir. Lord'un çalışmasında tema olarak kastedtiği şey, ordunun toplanması, harekete geçirilmesi, meydan okuma, düşmanı yağmalama, kahramanın kalkması gibi ifadeler yani bir anlatımın anlatımında düzenli olarak kullanılan düşünce gruplarıdır. Çalışmanın ilerleyen kısımlarındaki tespitlerine göre, ballad ve kısa epik şiirler olduğu gibi ezberlenirler. Bunların sabit bir metni vardır. Fakat destan anlatıcılarının metinlerini her anlatışta

yeniden ürettikleri ve daha ilerilere götürdükleri görülmüştür. Lord'un tespitine göre sözlü destan anlatma sanatı yazıdan önce mükemmelleşmişti.

Lord, "Der Sânger erzâhlt" (Şarkıcı Anlatıyor) adlı kitabında Parry tarafından geliştirilen kuramı, Güney İslav epiği konusunda gösterdi. Onun tanımına göre sözlü epik edebiyat öncesi kültürün yani henüz yazının önemli bir rol oynamadığı kültürün ürünü ve bir ifadesidir. Sözlü epik, yazının tanıdık olduğu bir kültürde yaşamını devam ettirebilir ancak yazının hâkim ifade aracı hâline geldiği yerde son bulacaktır. Nitekim yazının destan anlatıcılarını olumsuz etkilediği Balkan Halk Anlatıları çalışmaları sırasında görülmüştür. Lord, müzik, ritim, hitabet gibi icraya yönelik özelliklerin, yazarken kaybolduğunu ve anlatıcı son derece verimsiz örnekler ortaya koyduğunu tespit etmiştir. Parry ve Lord'un kayıtları açıkça "Serbokratik"<sup>4</sup> şarkıcılarda irticalen söylemenin söz konusu olduğunu gösterir. Bu, sözlü şiirde genelde daha önce yazılmış ve ezberlenmiş şarkıların düşünüldüğü özellikle vurgulanmalıdır. Şarkıcı şarkısını seyircilerin önünde irticalen söylemesine rağmen kelime kelime tekrarladığını zanneder. Onun için malzemenin doğru tekrarlanması, kelime kelime tekrarlanmasıyla aynı manaya gelmektedir. Edward R. Haymes, Milman Parry'nin Sözlü Formül Kuramı üzerine yazdığı *Sözlü Destan Sözlü Şiir Araştırmasına Bir Giriş* adlı çalışmasında Lord'un Güney İslav topraklarındaki destan derlemeleri sonucu tespit ettiği malzemeleri çok önemli bulmakta ve bu bakımdan sözlü formül kuramının tanınmışlığını bilhassa Lord'a ait Güney İslav "Guslar"larının üç boyutlu temsiline borçlu olduğunu iddia etmektedir. Çalışmasının devamında bu geleneğin bağımlı improvisation (irticalen söyleme) ancak şarkıcının bilmeden şarkı unsurlarıyla kazandığı teknik-formal vasıtalarla mümkün olduğunu ve bu vasıtaların tanımının yapılmasının ise Parry ve Lord'un başlıca başarıları olduğuna vurgu yapmaktadır (Haymes, 2010: 15). Lord eserine, Homeros türü destanların tamamlanmış çalışmasını Yugoslav halk ozanları tarafından sürdürülen bir metot ve tarzla sözlü kompozisyon ürünleri olarak sunmuştur. Bu çalışma, klasikten modern zamana halk destanlarının genel birliğini göstermek amacıyla, yoğun bir şekilde formül ve tema kavramlarını ve sözlü kahramanlık şiirinin gözlemlenebilir sürecini tartışmıştır. Parry'nin çalışması eski Yunan destan düzeninin dize ölçüsüne göre hazırlanmış kalıplarla denetlendiğini ve öykünün çizgisini ve destanın tonunu bozmadan, bu kalıpların rahatlıkla yer değiştirebileceğini de göstermiştir. Peki, halk

---

<sup>4</sup> Sırlara ait.



ozanları ayrı ayrı düzenlenmiş, dize ölçüsü aynı fakat kelime seçimi bakımından farklı olacak şekilde kalıpların yerini gerçekten değiştiriyorlar mıydı? Yoksa öykü kelimesi kelimesine ezberlenip her gösteride aynı biçimde mi anlatılıyordu? Homeros devrindeki metin öncesi ozanlar toprağa karışalı iki bin yıldan fazla geçtiğine göre kanıt olarak seslerini kaydetme imkânı yoktu. Fakat eski Yunanistan'dan iki adım ötede, hatta eski Yunanistan sınırlarıyla iç içe geçmiş Yugoslavya'da hâlâ halk ozanları yaşamaktaydı ve kanıt işlevi görebilirlerdi. Parry, bu ozanların metinsiz sözlü destan öyküleri yarattığına tanık olmuştur. Homeros destanları gibi onların destanları da dize ölçüsüne ve kalıplara bağlıydı ancak ölçüleri bir uzun iki kısa heceli, altı ölçülü eski Yunan dizesinden farklıydı. Parry'nin başlattığı araştırmayı ilerleten ve bugün Harvard Üniversitesi'ndeki Parry koleksiyonuna günümüz Yugoslav halk ozanlarının çok sayıda sözlü sanat kayıtlarını katmayı başaran Albert Lord olmuştur.

Bugün yaşayan Güney Slav halk ozanlarının çoğu ve en iyi olanlardan hiçbiri okuryazar değildir; Lord'un bulguladığına göre, okuma yazmak bilmek ozana ayak (daha doğrusu dil) bağıdır; çünkü yazı, anlatımı denetleyen metin kavramını ozanın zihnine sokunca, metinle uzaktan yakından ilgisi olmayan, “söylenmiş şarkıların anısı”ndan ibaret olan sözlü sanat sürecini bozar. Ozanın söylenmiş şarkılara ilişkin hafızası kıvraktır; Yugoslav âşıkların “bir çırpıda on heceden oluşan on-yirmi dizeyi” sıralayıvermeleri, “fevkalade” değildir. Fakat ses kayıtları karşılaştırılınca dize ölçüsü şaşmayan bu şarkıların ikinci bir kez aynı kelimelerle tekrarlanmadığı ortaya çıkar. Kalıplar ve konular değişmese de, dinleyici tepkisi, kendi ruh haleti veya o anki toplumsal ve ruhsal öğelerin etkisiyle aynı ozan bile şiirlerini her kez başka türlü sıralar, diker, “rapsodileştirir” (Lord, 2000: 17). Lord'un çalışmasındaki buluşlarından biri de, iki farklı ozanın bir şarkıyı hiçbir zaman tıpatıp tekrarlamadığını bilmelerine karşın, bir ozanın çıkıp kendi şarkısını “20 yıl sonra bile” kelimesi kelimesine, dizesi dizesine aynen söyleyebileceğini iddia etmesidir (Lord, 2000: 27) Ancak bir şarkının aynı olduğu iddia edilen birkaç söyleniş kaydedilip karşılaştırılınca, hiç de aynı olmadıkları, ancak aynı öykünün tanıdık birer çeşitlemesi olduğu ortaya çıkmıştır. Ozanın “kelimesi kelimesine, dizesi dizesine aynı”, iddiası, Lord'un yorumuna göre, “benzer” sıfatının sadece abartılmış şekli ibarettir (Lord, 2000: 28). Ong'a göre, “dize” kavramının metin temelli olduğu apaçık ortadadır; hatta anlatının akışından sıyrılmış ayrı bir “kelime” kavramı

bile bir dereceye kadar metin temellidir. Goody, tamamen sözlü bir dilde ritmik bir şarkı birimi, deyiş, konu veya genelde konuşma anlamına gelen terimlerin bulunduğunu, ama örneğin sözün bir “parçası” anlamında, “son cümlede 26 kelimesi var”, “öyle mi? 28 olmasın?” gibi sayılan ve tek başına “kelime”nin karşılığı olan bir terimin pek bulunmadığını belirtmiştir. Goody’ye göre, yazı yazmasını bilmeyen biri, “metin temelli” sözünün kaç kelimedenden oluştuğunu nereden bilsin? Tek tek kelimelerin anlam yüklü nesnelere olduğu kavramını yazı besler; kelimeleri birbirinden yazı ayırır (Goody, 1977: 115). Nitekim ilk el yazmalarında kelimeler ayrı ayrı, birbirinden kopuk değil, birbirine bitişik yazılıyordu.

Yugoslav kahramanlık şiirlerinin titiz kayıtlama ve dikkatli incelemelerinden doğan bu kuram, sözlü edebiyatın biçim ve biçimini içermektedir. Sözlü aktarımların zorlayıcılıkları yüzünden, halk şarkıcısı ve masal anlatıcısı, belleğini beslemek ve her yeni icrayı doğaçtan söyleyebilmek için betimleyici söz gruplarının ya da formüllerin; sabit ölçülü ve epizotlu yapının mevcut repertuarına güvenmek zorundadır. Lord bu çalışmalarında, halk ozanlarının ezberinin şaşılacak derecede güçlü olabildiğine ancak metin ezberine benzemediğini fark etmiştir. Ozan tek bir kez dinlediği öykü veya şarkıyı aktarmadan önce çoğu kez bir-iki gün beklemeyi tercih etmektedir. Metin ezberinde tekrar ertelenirse hafızanın gücü genellikle azalır. Halk ozanı ise metin ya da metinsel bir çerçeveye ilgilenmez. Dinlemiş olduğu öykünün kendi öykü konu ve kalıp dağarcığına sinmesi, öyküyle yakınlık kurması için gereklidir. Şarkıyı anımsayıp tekrar söylerken ozan şarkının dize ölçüsünü öbür ozanın anlatı biçiminde okuryazar kültürü anlamında ezberlemiş olamaz; çünkü dinlemiş olduğu şarkıyı kendi diline aktarmak için derin derin düşünürken şarkının ilk şekli bir daha geri gelmemek üzere yok olmuştur (Lord, 2000: 20-90).

Eric Alfred Havelock (1903-1988), ise *Preface to Plato* adlı çalışmasında Parry ve Lord’un sözlü destan anlatısıyla ilgili sözlü kültür buluşlarından daha öteye giderek, tüm eski Yunan sözlü kültürünü incelemiş ve Yunan felsefesinin filizlendiği dönemin başlangıcıyla düşünme yapısını değiştiren yazı arasındaki bağlantıyı kanıtlamıştır. Parry’nin çalışmalarını sürdürenlerden Havelock, Homeros dönemi Yunan kültürü için kalıp deyişlerin sözlü düşünce üretilmesi açısından değerli olduğunu savunmuştur. Sözlü kültürde kazanılan, öğrenilen bilginin unutulmaması için yineleme gerekmektedir. Kalıplaşmış bir düşünce biçimi hem bilgelik hem de kamusal alanda güç elde etmek için gereklidir. Platon döneminde yazının ve

felsefenin güçlenmesi, Homeros gibi sözel şairlerin değerini ortadan kaldırmıştır. Çünkü bu dönemde bilgi artık bellekte söz kalıplarıyla değil, yazılı metinlerde korunmaktadır. Platon'un Devlet'inde şairlerin bulunmaması, şairlerin kullandığı kalıpların ve onlara dayalı sözlü düşüncenin zamanını doldurması ile açıklanabilir. Havelock, Platon'un iki temel önermeyi yerleştirme gayretinde olduğunu savunur: (1) düşünen ve bilen bir kişilik inşası, (2) bilinen ve öğretilen bir bilgi bütünlüğü oluşturulması. Bunların sağlanması için de ezberin ve taklidin yerle bir edilmesi gerekiyordu. Zira başka bir kişinin ya da kişiliğin kopyası olmak Platon için çok önemli olan düşünme edimini öldüren şeylerdi (Havelock, 1998).

Parry'den sonra sözlü ve yazılı kültür üzerine bir başka araştırmacı olan John Miles Foley, "Oral Literature: Premises and Problems" başlıklı makalesinde daha önce de Francis Magoun ve meslektaşı Lord'la Harvard Üniversitesi'nde birlikte okumuş olanlar, özellikle de Robert Creed ve Jess Bessinger'ın, Parry'nin buluşunu Eski İngilizce şiirlerine uyguladıklarını aktarmaktadır (Foley, 1980: 490 aktaran Ong, 1999: 42)

Bir diğer araştırmacı ise Cedric M. Whitman, 1958 yılında İlyada'nın ana çizgilerini çıkarmış, kalıplaşmış deyişlerin çoğu kez bir olayın sonunda aynı olayın açılışından alınan öğelerle tekrarlandığını, destanın Çin bulmacası gibi iç içe kutulardan oluştuğunu kanıtlamıştır.

Ong'a göre, Parry'nin açtığı yolda çok çeşitli alanlarda yapılan araştırmalar henüz birbirine bağlanmış değildir. Buna rağmen yine de birkaç önemli istisna bulunduğunu belirten Ong, önemli gördüğü çalışmaları sıralamaktadır. Ong'a göre, örneğin Isidore Okpewho, Afrika destanlarını inceleyen yetkin ve sağduyulu kitabı *The Epic in Africa*'da Parry'nin görüş ve çözümlerinin (Lord'un yapıtında ayrıntılandıkları biçimde) Avrupa'dakilerden oldukça farklı kültürlerin sözlü sanat biçimlerinde de geçerli olduğunu kanıtlamış, böylece Afrika ve eski Yunan destanları birbirlerini karşılıklı aydınlatabilmişlerdir. Joseph C. Miller (1980), Afrika sözlü geleneği ve tarihini incelemiştir; Eugene Eoyang (1977), sözlü kültür psikodinamiğinin ihmal edilmesinin erken dönem Çin anlatıları konusunda nasıl yanlış fikirlere yol açtığını göstermiş; Plaks (1977) diğer yazarlardan derlediği kaynaklarla Çin yazınsal anlatılarından önce kullanılan kalıpsal anlatı biçimini incelemiştir. Zwettler (1977), klasik Arap şiirini, Bruce Rosenberg (1970), Amerikan halk vaizlerinden süregelen eski sözlü kültür izlerini araştırmıştır. John Miles Foley (1981), Lord'un anısına

Balkanlar'dan Nijerya ve New Mexico'ya (ABD) dek yayılmış eski ve yeni sözlü sanat biçimlerini derlemiştir (Ong, 1999: 42-43).

Platon'dan bu yana tartışılan sözlü kültür yazılı kültür çekişmesinde genellikle okumalar yazılı kültür üzerinden yapıldığı için sözlü kültür bir sorun olarak görülmüştür. Bu tartışmalara dilbilimciler ve göstergebilimcilerden başka antropologlar da ilkel-modern tartışmaları çerçevesinde değinmişler ve meseleyi çok daha kestirmeden ele almışlardır. Bu alanda çeşitli çalışmaları bulunan Jack Goody, büyüden bilime veya "mantık öncesinden" aşama aşama "akılcı" bilince geçişi veya Lévi-Strauss'un deyimiyile "yabanıl" akıldan evcil düşünceye geçişi, çok daha kısa, öz ve yalın bir biçimde, sözlü kültürden yazılı kültür düzeylerine geçiş olarak nitelendirmiştir.

Marshall McLuhan'ın *Gutenberg Galaksisi* adlı çalışması da göz-kulak ve sözlü-metinsel ayrımından hayli yararlanır. McLuhan'ın eserindeki başvecizesi olan "iletişim aracı iletinin kendisidir [medya mesajdır]", sözlü kültürden çıktıktan sonra yazı ve matbaadan geçerek elektronik iletişime varmanın önemini fark ettiğinin kanıtıdır. McLuhan'ın *Tipografik İnsanın Oluşumu* alt başlığını taşıyan kitabı işitme-görme/ımaj-konuşma karşıtlığı yerine sözlü kültür-yazılı kültür karşıtlığından türetilmiş basılı kültür-elektronik kültür karşıtlığını kuran bir metindir. Elektronik iletişim araçlarının dünya ölçeğinde yaygınlaşmadığı bir dönemde, 1960'ların başında yazılan kitap, dönemde etkin olan modernleşme kuramlarının etkisine açıktır. Modern ya da modernleşmiş toplumun, basılı yazı ile kurduğu ilişki nedeniyle geleneksel toplumdan uzaklaştığı, geleneksel toplumun sözle ve sözlü aktarım biçimlerinde ifadelerini bulan "kabilemsi" bir toplumsallık türü olduğu iddiasına dayalı olarak yeni iletişim araçlarının dünyayı küresel bir köye dönüştürürken, modern dünyanın yarattığı tipografik insanı ortadan kaldırma tehdidinde bulunduğu dair kehanet de sıklıkla dile getirilir. Halil Nalçaoğlu, *Kültürel Farkın Yapısökümü* adlı çalışmasında McLuhan'ın geleneksel-modern toplum karşıtlığını aynı zamanda doğulu-batılı karşıtlığına dönüştürerek de kullandığını belirtmektedir; "oryantal akıl ve batılı akıl" karşıtlığını yaratırken McLuhan, oryantal olanı "bütün ruhsal ve sosyal koşullara anında uyarlama kapasitelerini" yaratan çok duyumluluk ve sıralama yapamayan bir akla bağlamakta, batılı olanı ise sıralama, sabit bir bakış açısı ile görmeye indirgemektedir (Nalçaoğlu, 2004: 148 ve 160). Eser Köker, *Kitapta Kurutulmuş Çiçekler ya da Sözlü Kültür Üzerine Düşünmek* adlı çalışmasında Modernleşme kuramlarının bu ayrıştırmalarının gerekçelendirme tarzlarına

içkin olan ideolojik-politik yönelimlerle aynı görüş ve ifadelerde buluşmasa da çözümlenmelerindeki benzerliğin (doğalcı, organizmacı, indirgemeci) dikkat çekici olduğuna işaret eder ve McLuhan'ın, basılı kültür-elektronik kültür karşıtlığını kurmak suretiyle, özellikle XX. yüzyılın başından itibaren yaygın kullanıma giren yeni iletişim araçlarının ve bilgisayar tekniklerinin yeni bir kültür yaratacağı, bu kültürün oluşturduğu düşünce ve deneyim biçimlerinin toplum ve siyasetin örgütlenme biçimini kapsayacak şekilde genişletilebileceği iddiasını taşıdığını ifade etmektedir (Köker, 2005: 62).

Modern dünyanın ürettiği araçsal akla mündemiç olan Babil kibrini lanetleyen Fransız yazar Ellul, 1982 yılında yayımladığı ve sözün, görmeyi merkezileştiren modern ilişkiler aracılığıyla aşağılandığı iddiasını dile getirdiği *Sözün Düşüşü* adlı kitabında (1998), dilin matematiksel formlere dönüştüremeyeceğini, dilin belirsizliğinin ve çok anlamlılığının kodlarının tamamen açılmayacağını, mümkün anlamlardan ya da mümkün anlamlardan birine indirgenemeyeceğini, bir cebir denklemi değerine indirgenen sözün anlam yaratamayacağını, yapısal analizlerin sabitlenmiş cümlelere dayandığını kodlar, anlam birimleri, morfem (söz birimleri) olarak analiz edilen dillerin aslında tarihsizleştirildiklerini, oysa dilin tarih olduğunu ve tüm linguistlerin analizlerinde dili tarihin dışında onu parçaladıklarını ileri sürer (Ellul, 2004). Ellul'un dilbilim analizcilerinin göremediğini iddia ettiği, sözün dile giydirdiği belirsizlikler, yanlış anlamalar, vurgular, çifte anlamlar, alegoriler, metaforlar ve sessizlikler elbisesidir. Ellul'a göre, dil kuramcıları yaptıkları çözümlenmelerde hiç kimsenin konuşmadığını ve iletilebilecek hiçbir muhtevanın olmadığını ileri sürerler. Onlar, söz ile eylem arasındaki kopuşu, konuşan ile konuşanın sözleri arasındaki kopuş ile tamamlarlar. Dilin objektif çözümlenmesi adını verdikleri bu girişim aslında sözü teknik bir işlem olarak gören gözlerin yaratıdır. Bu çözümlenmelerin yaygınlaşması ile birlikte konuşan anonimleşmiş, konuşulan söz teknikleşmiş ve sözün anlamı sadece bir malumat taşıyıcılığına indirgenmiştir (Ellul, 2004: 195). Köker adı geçen çalışmasında Ellul ile McLuhan'ı kavramsal değerler açısından karşılaştırarak "İmajların istilası'nın giderek kökleşmesinin, konuşma kültürünün zavallığının başlıca nedenini oluşturduğunu savlayan Ellul'un, basılı sözü ya da matbaanın yarattığı yazılı kültürü görme temelli temsili bir uzantısı olarak kabul etmesiyle, McLuhan'dan ayrıldığını McLuhan ise yeni iletişim araçlarının farklılığında kendi görüşlerini sabitlediğini belirtmektedir (Köker, 2005: 61).

Barry Sanders'in, 1994 yılında yayımladığı, *Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi* (1999) başlıklı kitabı, "doğal durum" faraziyesine dayalı olarak kurulmuştur. Neredeyse Hobbesçu karanlık çağ tasvirlerine benzer biçimde, kelime işlemcilerinin ve televizyonların yarattığı, genç insanların yaşam alanlarını ele geçiren, uyuşturucuların, silahların ve cehaletin korkulu dünyası kitap boyunca işlenir. Bu dünyanın giderek kalıcı bir hale gelmesinin nedenini "içsel ve alfabeleştirilmiş bir zihinsel uzamın çöküşünü"nde bulan yazar, şu soru ile sorununu açmaktadır: "Kodlanmış insan sesi tarafından oluşturulan mimarisi, davranış kuralları ile eski uzamın yerine, bilgiyi ve hatta sesi 'bit' halinde saklayıp işleme koyma kapasitesi üzerine kurulu olan bir uzam geçtiğinde ne olur?" (Sanders, 1999: 132). Bu soruya yazarın verdiği yanıt, genç insanları bir korku çağının beklediğidir. Zira dilin enformasyona indirgenmesi sonucunda insani dayanışma, oyununu, şakasını, argosunu yitirmekte, ana dilin besleyiciliğinden mahrum kalan genç insanlar yalnızlaştırılmış ortamlarda şiddetin dili ile baş başa kalmaktadırlar.

Oysa alfabenin yerleşiklik kazanması ile biçimlenen insan, yani "On ikinci yüzyılda Batı Avrupa okuryazarlığa geçerken alfabeleştirilen" insan, "mesafe duygusuna perspektif kazandırabilmiş", "içselleştirilmiş bir uzam" ve "kendi kendisiyle sohbet edebilmenin" biçimlerini yaratmıştır. Bu süreci betimlemek üzere, sözlü kültürlerle ve alfabe ile birlikte yaşayan toplumların tarihlerine değinen yazar, insanın çocukluk dönemini saf bir sözlü kültür nüvesini içinde barındıran bir dönem olarak kabul ederek, çocukluk döneminde tutum ve davranışları ele alan incelemeler arasında mekik dokur. Yeni elektronik iletişim araçlarının, oluşmasına katkı sağlayan şiddet ortamının yarattığı sonuçları betimlerken Sanders, ortaklaşa hareket eden ancak sözünü yitirmiş, "çete"leşmiş gençlik gruplarının dramatik ilişkilerini ön plana çıkarır. Sözlerini yitirmiş, tıpkı çok seyrettikleri televizyon anlatıları gibi kalıplaşmış yargılarla dolu, neredeyse bir işaret diline indirgenmiş konuşmalarla birbirlerine bağlanmış bu genç insanların ölüme ve silaha düşkünlüğünü de elektronik iletişim araçlarının yol açtığı benlik tahribatı ile ilişkilendirir. Bu benlik tahribatının önlenmesi için insanların yazılı kültürle kurdukları ilişkiye benzer bir ilişkinin kurulması gereklidir. Bu ilişki resmi ve biçimsel eğitim ortamlarında kurulamaz, çünkü bu ortamlar dillerin kullanım alanlarını sınırlamışlar, onları teke indirmişler, yerel olan ile bağlarını kesmişler ve sözü metalaştırmışlardır. Sanders'in kitabı, ayrıca sözcüklerin etimolojik kökenlerine ve

tarihsel kullanımlarına yer vererek sözcüklerin zaman içindeki sıçramalarını kullanımdaki dillerin zenginliğine örnek olarak göstermektedir.

Başka bir araştırmacı olan Julian Jaynes de sözlü ve yazılı kültür tartışmalarına zihinsel açıdan bakarak nörofizyolojik değerlendirmeler ile katılmaktadır. Jaynes (1977) çalışmalarında insan bilincinin geçtiği aşamaları betimlemiş ve bunları zihnin iki bölümündeki nörofizyolojik değişimlere bağlamıştır. Ancak Ong, Jaynes'in bu değerlendirmelerini sözlü ve yazılı tartışmalar bağlamında karmaşık bularak bu aşamaların çok daha yalın ve somut bir biçimde sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş olduğunu belirtmektedir (Ong, 1999: 44).

Parry'nin çalışması birçok araştırmacıya ilham kaynaklığı etmiş ve söz-yazı; ilkel-modern ekseninde çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalarda Parry'nin düşüncelerini olumlu bulan çalışmalar olduğu gibi olumsuz eleştiren çalışmalar da olmuştur. Parry'nin olumsuz eleştiriler içinde en fazla eserin temel düşüncesini oluşturan “kalıp” kavramı üzerine olan tartışmalar ve itirazlar olmuştur.

Adam Parry babası Milman Parry'nin ölümünün ardından kitaplaştırdığı çalışması olan *The Making of Homeric Verse* adlı eserde Milman Parry'nin “kalıp” kavramına bir uzun iki kısa heceden oluşan altı vuruşlu dize olan Yunan heksametrik şiir ölçüsünü inceleyerek vardığını belirtmektedir. Heksametrik dize ölçüsü sözlü olarak oluşturulmakta ve tekrarlar ile akılda kalması sağlanmaktadır. Adam Parry'e göre, M. Parry'den sonra pek çok araştırmacı aynı kavramı kullandığı ve geliştirdiği için kavramın tanımı, içeriği ve sınırları da tartışma konusu olmuştur (Parry, 1971: xxviii). Bu tartışmanın nedenlerinden biri, Parry'nin önerdiği “kalıp, belli bir temel düşünce dile getirmek için dize ölçüsünü bozmadan kullanılan söz kümesidir” tanımının derin anlamının ilk bakışta fark edilmemesidir (Parry, 1971: 272). *The Daemon in the Wood* başlıklı araştırmasında David E. Bynum, bu hemen göze çarpmayan derin anlamı açıklamaktadır. Bynum'un belirttiği gibi, “Parry'nin ‘belli temel düşünceler’ dediği şey, nadiren Parry'nin kısacık tanımındaki, kalıpların kendi kısıklıklarındaki, alışılmış destan biçimindeki ya da üstünkörü sözlük alıntılarındaki kadar basittir” (Bynum, 1978: 13). Bynum, “kalıplaşan” unsurlarla (aynen tekrarlanan) “tamamen kalıplaşmış cümlecikler” arasında ayırım yapar. Bu ikinci grup, sözlü şiirin esas özelliğini oluştursa da (Lord, 1960: 33-65), şiirin akışında hep küme küme kullanılır ve tekrarlanır. Bynum, çalışmasında bahsettiği bu unsurlara verdiği bir örnekte açıklama getirmektedir: “yüksek ağaçlar, korkunç bir savaşçı

yaklaşırken duyulan paniğin habercisidir” (Bynum, 1978: 18). Bu kümeleşmeler kalıpların düzen ilkesini benimsediği için “belli bir temel düşünce”, açık, doğrudan bir kalıplaşmaya tabi tutulmaktan ziyade, bilinçdışında varlığını koruyan bir çeşit kurmaca bütünüdür (Ong, 1999: 38-39).

1960 yılında Lord, sözlü kalıp çözümlemesinin Eski İngilizceye de (Beowulf destanına) uygulanabileceğini kanıtlamış, pek çok başka araştırmacı da Almanca, Fransızca, Portekizce ve başka dillerdeki Avrupa Ortaçağ sözlü ve sözlü gelenek ağırlıklı anlatılarının incelenmesinde bu yöntemden yararlanmıştır (Foley, 1980). Parry'nin ve daha sonra Lord'un (çok daha ayrıntılı biçimde) Yugoslavya'da yaptığı çalışmalar dünyanın dört bir bucağında yürütülen benzer araştırmalarla pekiştirilmiş ve ilerlemiştir. Örneğin Goody, Kuzey Gana'daki LoDagaa halkının Tanrı Bagre'ye duasının Hıristiyanlığın İsa Peygambere okudukları dua kadar yaygın olduğunu, onu “herkesin bildiğini” ancak her söylenişinde duanın değiştiğini belirtir (Goody, 1977: 118-119). Ong, Goody bu araştırmasını değerlendirerek Goody'nin çalışmasından bahsettiği duanın sadece “10-12 dizeden” oluştuğunu ve bizlerin de Goody gibi dili biliyorsak ve duanın açılış dizelerini söyleyebileceğimizi, bizi duyan birinin de nakarat bölümüne katılacağını ve yaptığımızı düşündüğü yanlışları kendine göre düzelterek belirtmektedir. Yazısının devamında Ong, ne var ki ses kayıtlarının, dua sözlerinin her söyleyişte sadece kişiden kişiye değil, aynı kişinin ayrı söyleyişlerinde de değiştiğini gösterdiğine dikkati çekerek, duanın o günkü çeşitlemelerine uymadığı gerekçesiyle duamızı düzelterek dilinde bile değiştiğini iddia etmektedir (Ong, 1999: 79-80).

J. Goody ve araştırmacıların bulguları sözlü gelenekten olanların bazen şiir veya başka sözlü sanat biçimlerini kelimesi kelimesine ezberlemeyi gayret ettiklerini gösterir. Ong, Goody bu tespitine temkinli yaklaşarak ezberlemede ne derecede başarılı olabildiklerini sorgulamaktadır. Bu sorunun cevabını yine Ong, olumsuz bir şekilde değerlendirerek, standart okuryazar ölçülerine göre pek başarılı sayılmadığını iddia etmekte ve iddiasını da Güney Afrika'da ciddi bir kelimesi kelimesine ezber çalışmasının sonucunu vererek ispata çalışmaktadır: “Herhangi bir ozan şiiri tekrarlar; ancak sınırlı yoklama sonuçlarının kelimelerin ancak %60 oranında aynen tekrarlandığı göstermiştir.” Ong'un bu tespiti ile başarının burada kayda değer bir fark ile geldiği söylenemez. Ong'a göre, %60 oranında bir ezberle ne okul öğrencisi ne de tiyatro oyuncu adayı geçer not alabilir (Ong, 1999: 80).



Ruth Finnegan, *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context* adlı çalışmasında halk ozanlarının şiirlerini ezberleyerek düzenlediklerini ileri sürse de söz konusu ezberin “doğruluk” derecesi daha yüksek değildir. Aslında Finnegan da, bu ezberin “çoğu kez ancak yakın bir benzerlik” olduğunu itiraf eder (Ong, 1999: 80).

Ong’a göre, son yıllarda yapılan araştırmalar ise, sözlü kültürde kelimesi kelimesine ezberin mümkün olduğunu gösteren örneklerle doludur. Joel Sherzer (1982), Panama kıyısı açıklarında yaşayan Kuna halkının bazı dini ayinlerini buna örnek verir. Sherzer, 1970 yılında genç kızlar buluş çağına erişince yapılan büyü törenlerinde bir uzmanın kalıplaşmış dua sözlerini başka tören uzmanlarına öğretişini kaydetmiştir. 1979 yılında Sherzer dua kalıplarının kayıtlarıyla Kunalara geri dönünce, aynı kişinin kaydetmiş olduğu sırf kelimesi kelimesine değil, aynı ses birimiyle tekrar ettiğine tanık olmuştur. Sherzer, bu kalıpların uzmanlar arasında ne derecede yaygın olduğunu ya da ne kadar zamandır tekrarlandığını belirtmese de, tanık olduğu bu ezberin başarısı yadsınamaz (Ong, 1999: 80).

Ong, Sherzer dışında iki kaynak daha bulunduğunu aktarmaktadır; bunlar dinî törenle değil, dil ve müzik ritmiyle kullanılan ezber üzerinedir. Bunlardan biri olan Somali klasik şiiri, eski Yunan destan diline oranla çok daha güç ve katı vezin kurallarına bağlı olduğundan, bu dilde değişikliğe yer vermek kolay değil. John William Johnson (1979b: 118), halk ozanlarının “dilbilgisi öğrenircesine şiir ölçüsü öğrendiklerini” belirtir. Ozanlar tıpkı Somali dilbilgisi kurallarını açıklayamadıkları gibi, bu ölçünün kurallarını da açıklayamazlar. Somali ozanları, normalde şiirlerini düzenledikleri anda söylemezler; önce şiiri kelimesi kelimesine tek başlarına düzenledikten sonra, ya kendileri şiirlerini söyler ya da başka birine söylemesi için aktarırlar. Bu da, kelimesi kelimesine sözlü ezber kusursuz bir örnektir. Bu sözelleştirmenin ne kadar zaman (birkaç yıl mı, yoksa on yıl mı) dayandığı henüz araştırılmamıştır. İkinci örnek, müziğin nasıl sözlü anlatının kelimesi kelimesine aynı kalmasını sağlayan bir kısıt oluşturabildiğini göstermektedir. Japonya’da sürdürdüğü geniş çaplı araştırmasına dayanarak Eric Rutlenge (1981), bugün korunmasına karşın gittikçe sönen Japon geleneğine ait Heike’nin Öyküsü sözlü anlatısının birkaç “beyaz sesli” bölümünün çalgısız, kimi bölümünün sadece çalgılı müzikle söylendiğini bildirir. Anlatı ve çalgılı bölümlerini çıraklar, ufacık yaşta, usta halk ozanlarıyla çalışarak ezberlerler. Artık tek tük kalmış bu usta ozanlar, kendi şarkılarında fark

etmeden kelimeleri değiştirseler de, çok sıkı bir disiplinle yıllar yılı çıraklarını eğitip inanılmaz derecede başarılı sonuçlar elde edebilmektedirler. Bu anlatının bazı bölümleri yanlış tekrarlarla daha açıktır. Müzik, kimi yerde metni tamamen tutsak eder, kimi yerde de yanlışlara neden olur (Ong, 1999: 80-81).

Somali sözlü şiiri, sesbilimsel ve dize ölçüsünün yanı sıra sözdizimi kurallarının da boyunduruğu altındadır. Yani, şiirlerin dizelerinde sadece belli bazı sözdizimsel yapılar kullanılır. Francesco Antinucci'nin verdiği örneklerde yüzlerce değişik sözdiziminden yalnız iki tanesi kullanılmaktadır (Antinucci, 1979: 148 aktaran Ong, 1999; 82). Bu aslında en uç noktada kalıplaşmadır, çünkü söz konusu kalıplar sözdizimsel kısıtlara da tabidir (ki bunlar Parry ve Lord'un araştırdığı şiirlerin iktisatında da bulunabilir). Rutledge (1981), aktardığı Heike şarkılarının kalıpsal niteliğini vurgular: gerçekten, o derece kalıpsaldırlar ki, Heike ozanları bile, söyledikleri arkaik kelimelerin anlamını artık bilmemektedir. Sherzer (1982), kelimesi kelimesine tekrarlanan söylemlerdeki sıradan kalıplaşmış unsurların, rapsodik ve kelimesi kelimesine tekrarlanmayan sözlü gösterilerin kalıplaşmış unsurlarıyla benzerliğine dikkati çeker. Bu kalıplaşmış unsurların "sabit" ve "esnek" kullanımları arasında bir süreklilik varsayabileceğimizi düşünür. Kalıplaşmış unsurlar, kimi zaman anlatıyı sabitleştirmek, kimi zaman da anlatıya esneklik katmak için kullanılır. (Lord'un belirttiği gibi, kalıplaşmış unsurları kullananlar, aslında "esnek" kullanımı "sabit" kullanım zannetseler bile). Sherzer'in bu düşüncesi elbette önemlidir (Ong, 1999: 82).

Richard Mercer Dorson, *Günümüz Folklor Kuramları* adlı çalışmasında "Sözlü Formül Kuramı" başlığı altında konuya değinmektedir. Dorson'a göre, bu kuram, James H. Jones tarafından 1961'de göklere ıkarılan İngiliz ve İskoç popüler baladlarına cesaretle uygulanmıştır. Balad şarkıcısı, "sadece aktarmak yerine kompoze edebilmek" için basmakalıp sözleri, destan söyleyicisinin formülleri kullandığı gibi kullanır. Aksine bir ifadeyle, Albert Friedman, ocuk baladlarının versiyonlarındaki çok yakın benzerliklere dikkat çekerek doğaçlamaya karşı ezberlemeyi savunmuştur. Jones, baladlardaki formüsel kompozisyona dair geniş ve genel kapsamlı iddialarda bulunurken W. Edson Richmond, Norveç baladlarının durumuna ilişkin daha mütevazı ve sonuç olarak da daha ikna edici bir iddia ortaya atar. "Den utrue egtemann"ın (Sahte şovalye) varyant olmak için çok farklı olan; ancak iki ayrı şarkı anlatısı olmak için de epizot olarak çok paralel olan iki

versiyonunu inceler. Versiyonlar, karısından uzaklaşmak ve metresiyle yaşayabilmek için onu hor gören, döndüğünde mezarcılardan ya da cop taşıyıcılarından karısının olduğunu öğrenen ve kendisini kılıçla öldüren bir şövalyeyi anlatır. Bu epizotlar diğer İskandinav baladlarında da bolca bulunan basmakalıp sözlerle doludur. Ancak hiçbiri “Den utroe egtemann”daki hikâye çizgisiyle birbirini tutmamaktadır. Richmond, şu sonuca varmıştır: “Bir arketip belirtilmelidir ve bunun, ellerindeki malzemeye güvenen iki ya da daha fazla şarkıcı tarafından yeniden inşa edildiği sonucuna varılmalıdır. Bu malzeme, olay örgüsü ve geleneksel söz öbekleri için hafızayı ve ait olduğu topluluğa has yaygın şiir kıtalarını içerir.” (Dorson, 2006: 60-61).

Sözlü-formül kuramı çeşitli folklor türlerinde çok sayıda dönüşümü etkilemiştir. Folklorcular ve edebiyat bilimcileri bu kuramı Anglo-Saxon epik şiirine, ortaçağ romanslarına, Rus destanlarına (*byliny*) ve Zenci rahiplerin vaazlarına uygulamışlardır. Lord kendi tatmini için kuramı, Merlin Enis (1962) tarafından toplanmış *Umbundu*'nun önsözünde, Portekiz Batı Afrika'daki Angola masallarına uygulamıştır. Lord, Yugoslav ve Homeros tarzı destanlarda açığa çıkardığı, tematik birimlerin tekrarına dayanan–tekrarın temasının çokluğu ya da ürkütücü dağınıklık-sözlü kompozisyon tekniklerinin aynısını Angola anlatılarında görmüştür. Sözlü-formül tekniğinin ve ezbere okuyanların tematik kümelerine olan güvenin daha başka kullanımları elbette beklenmektedir. Sözlü Formül Kuramının yeni bir malzemenin ana metnine yaratıcı bir uygulaması, Bruce A. Rosenberg tarafından *The Art of the American Folk Preacher*'da (1970) yapılmıştır. Lord ve Parry'e borclu olduğunu direkt belirterek Zenci vaizlerin kilisede teybe kaydettiği dini vaazlarının metinlerini incelemiştir. Yazılı vaazlara bağlı olan “manuskript” vaizlerinden ayırt edilen “ruhani” vaiz, her ne kadar Tanrının ruhuyla konuştuğunu iddia etse de vaaz metnini kafasındaki formül, klişe ve temaların bir repertuarından oluşturarak irticalen söyler. Ruhani vaizlerin küçük bir bölümü cemaatte coşkun tepkiler uyandıran performanslarda vaazlarını söylemişlerdir, Rosenberg de onların anlatmalarına sözlü-formül çözümlemesini uygulamıştır. Rosenberg: sözlü olarak elde edilmiş bu vaaz metinlerinin anlatı, olcu ve ritmik elementlerinin Yugoslav *guslar* ile net bir analogi kurulacak şekilde vaiz tarafından ustalıkla kullanılmış olduğunu görmüştür. Her ikisi de ezberden okunacak parçalarını, her temsillerinde olcu satırlara uyan söz öbeklerinin ortak kümelerine ve imajlarına dayandırarak kompoze etmişlerdir. Vaiz

anlatısını sürdürürken hatırı sayılır esnekliğin zevkini çıkarır, okuryazarlıkla sözlü spontaneliği birleştirirdi ve bir sonraki pasajı düşünmek için zaman kazanmak adına oyalayıcı formüller kullanırdı, işte bunlar onun tekniğini *guslar*'inkinden ayırt eden üslup özellikleriydi. Fakat analogiler farklılıklardan çok daha ağır basıyordu ve sözlü-formül folklor yaratıcılığının taraftarlarına bir başka ikna edici kanıt bütünlüğü kazandırıyor (Dorson 2006: 61-62)

Jack Goody ve Ian Watt, Laura Bohannon, Emrys Peters, Godfrey ve Monica Wilson'ın araştırmalarını alıntılarla soy dökümünün aktarılmasında sözlü kültür dengesinin nasıl korunduğunu kanıtlarlar (Ong 1999: 64). Yaşanan an geçmişin anlarını kendi iktisadının boyunduruğuna sokmuştur. Claude Lévi-Strauss, T.O.Beidelman, Edmund Leach ve daha pek çok antropolog, sözlü geleneklerin geçmişe ilişkin boş bir meraktan ziyade, toplumun güncel kültür değerlerini yansıttığını belirtir. Packard buna örnek olarak Bashular'ı, Harms da incelediği Bobangi halkını gösterir (Packard, 1980: 157 aktaran Ong 1999: 65).

Ong'a göre, işlevsel düşünce üzerine konuyla ilgili en geniş bilgi A.R.Luria'nın *Cognitive Development: Its Cultural and Social Foundations* adlı kitabında bulunabilir. Seçkin Sovyet ruhbilimcisi Lev Vygotsky'nin önerisi üzerine Luria, 1931-32 yıllarında, Sovyetler Birliği'nin Özbekistan (İbni Sina'nın yurdu) ve Kırgızistan bölgelerinin ücra köşelerindeki hiç okuma yazman bilmeyen ve biraz okuma yazma bilenler üzerine bir araştırma yapmıştır. Bu çalışmayı içeren kitap araştırmasının bitiminden tam kırk iki yıl sonra, 1974 yılında, ilk kez Rusça, iki yıl sonra da İngilizce yayımlanmıştır (Ong, 1999: 66-7).

Luria'nın araştırması, yazıyla şekillenen zihnin düşünme biçimi üzerine Lucien Lévy-Bruhl ve Lévy-Bruhl'e karşı çıkan Franz Boas'dan çok daha ayrıntılı bilgi vermektedir. (Luria yanlılıkla Franz Boas'a George Boas der, 1976: 8). Lucien Lévy-Bruhl'ün önerisine göre (1923) "ilkel" düşünce (ki bu sözlü kültür temeline dayanan düşünce demektir), güncel, pratik gerçeklerden çok, inanç sistemi temeline dayandığı için büyülü ve "mantık öncesi" sayılır. Buna karşın Franz Boas, ilkel insanın bizden pek farklı olmadığını, yalnız düşünce kategorilerinin değiştiğini iddia etmiştir. Marksist kuramın ayrıntılı çerçevesi içinde araştırması yürütmüş olan Luria, *Cognitive Development: Its Cultural and Social Foundations* adlı çalışmasında okuryazarlığın doğrudan sonuçlarının dışında kalan, "ziraat ağırlıklı düzensiz bireyci iktisat" ve "kolektifleşmenin başlangıcı" gibi konulara da eğilmiş

(Luria, 1976: 14) ancak buluşlarını açık seçik sözlü-yazılı gelenek farkı olarak, sistematik şekilde kaydetmemiştir. Ancak ayrıntılı Marksist yapısına rağmen, Luria'nın araştırması açıkça sözlü ve yazılı kültür farkına yönelir. Söyleşi yaptı kişileri hiç okuma yazma bilmeyenden vasat derece okuryazarlara uzanan bir skalada tanımlar ve aktardığı veriler kolaylıkla iki grupta toplanabilir; sözlü geleneği ve yazı temeline dayanan süreçler (Ong, 1999: 67).

Bunun yanında Amerikalı sosyolog David Riesman (1956) sözlü kültürlerin üyelerinin hiçbir şey yazılmadığı için çok iyi hafızalara sahip olmaları gerektiğini iddia etmiştir. Bu yaygın kanaate okuryazar olmayan Afrikalıların düşük seviyeli “ezberci temsili” için özel bir beceriye sahip olduklarını iddia ettiğinde, meşhur kitap *Remembering* (1932) *Hatırlama*'nın yazarı ve büyük psikolog-antropolog W. H. R. Rivers'in arkadaşı Frederic Bartlett tarafından da varıldı (Goody, 2000: 26-46).

Sözlü şiirlerin her söylenişte kelimesi kelimesine aktarılmadığını belirleyen Matija Murko, Lord'un Yugoslavya'daki çalışmalarından ve bulgularından etkilenerek, Parry'nin Yugoslavya'nın destan şarkıcılarında (Guslaren'lerinde) kendisinin Homerik manzume dilinde geliştirdiği Homerik destanların, sözlü kompozisyonlar olduklarına dair teorisi için bir teyit aradı. Bu amaçla 1933-35 yılları arasında daha sonra Harvard Üniversitesinin Kütüphanesinde depolanan 12.000'den fazla metin topladı. Son seyahatinde kendisine Parry' nin ölümünden sonra (1935) artık "Milman-Parry Koleksiyonu" ismi verilen koleksiyonun dikkat ve ihtimam altına alınmasını üstlenen öğrencisi Lord eşlik etmiştir (Haymes, 2010: 15).

Parry'e göre şair isim sıfat tamlamasını heksametrik dize ölçüsüne uygun olarak tasarlayarak formel yapılarını temin etmekteydi. Bu mekanistik tanımlama birçok Homeros araştırmacıları tarafından yadırganmıştır. Karşı olanlar yüksek kaliteleri sebebiyle Homerik destanların sözlü kompozisyonlar tarafından oluşmuş olamayacaklarını iddia ederler. Hemfikir olanlar ise neredeyse sadece Parry'nin ortaya çıkarıp sunduğu biçimsel öğeleri argüman olarak kabul ederler. Ancak son on yıllarda Parry'nin hedeflerinde ve düşüncelerinde farklılıklar kendini göstermeye başladı ve yeni çalışmalar Homerik manzume dili ile ilgili Parry'nin temellerinden tamamen ayrılmadan daha değişken bir tablo sundu (Haymes, 2010: 20-21).

Haymes, bu noktada Parry'e bir eleştiri getirerek Parry'nin “bir kelime grubunun basit tekrarlarını formeli tanıma belirtisi olarak geçerli saymasını” sonuç açısından en önemli yanlış olarak görmektedir. Çünkü Haymes'e göre, Parry'den bu yana birçok

araştıracının tatbikatı da, formel ile tekrarı aynı saymak yönünde gelişmiştir. Nitekim Lord'da da korpusun içinde belirli bir yerde tekrarlanan kelime gruplarını tanımlamakta kullandığı "straight formula" (doğrudan formül) tanımına rastlanmıştır. Parry'nin kendisi çalışmasında bu tehlikeyi görmüş ve "Nasıl ki, trajedik tekrarlar her zaman formel değilse, Homeros'daki kalıbın da illâki bir tekrar olmadığını bu noktada unutmamak önemlidir" diyerek bu konuda uyarılmıştır (Parry, 1971: 304). Parry'nin kendisinin de tespit ettiği ancak kendisi tarafından da çözülemeyen bu problem, onların formel olarak tanınmasını sağlaması gereken "nature of an expression" (bir ifadenin tabiatı) nda yatmaktadır. Haymes'a göre, Parry, formel tanımında kesin, elle tutulabilir ve tanımlanabilir bir nesnenin çerçevesini çizdiğini düşünüyordu ama onun tanımı lengüistik, stilistik ve psikolojik satıhta güvenilir bir karışım ortaya koymuştur (Haymes, 2010: 21).

Parry'nin formel sistem tanımı: "Aynı metrik değere sahip olan, düşünce ve kelime bazında yeterince aynı olan ifadeler grubu, bunları kullanan şairin yalnızca tek formüller olarak değil, aynı zamanda belirli bir tipteki formüller olarak da bildiği konusunda şüphe bırakmaz." (Parry, 1971: 275). Donald K. Fry'nin, *Old English Formulas and Systems* adlı eserinde formel tanımı ise şu şekildedir: "Genellikle metrik ve anlam bakımından gevşek bulunan bir grup yarım mısra ki, bu mısralar iki ögenin aynı nispi yerleşimiyle şekil açısından ilgilidirler. Bu iki ögeden biri genellikle aliterasyonu sağlayan birleşik sözcüğün değişken kelimesi veya ögesidir. Diğeri ise, yaklaşık olarak vurgusuz öğelerle aynı dağılıma sahip olan, bir birleşik kelimenin ögesi veya sabit bir kelimesidir." (Fry, 1967: 203 alıntılan Haymes, 2010: 25). Fry, bundan sonra bir adım daha ileri gider ve Parry'nin *belirli bir düşünceyi ifade etmek için aynı metrik koşulları altında düzenli olarak uygulanmış bir grup sözcük* tanımına karşın; şu yeni formel tanımı ortaya sürer: "*Formel, bir formel sistemin ürünü olduğuna dair kanıtlar gösteren, bir yarım mısra uzunlukta sözcük grubudur.*" Yani, formel, ancak destan dilinin sistematik organizasyonu bağlamında bakıldığında tespit edilebilir (Fry, 1967: 204 alıntılan Haymes, 2010: 25).

Haymes'in belirttiği gibi, bir sonraki adım ortak sözlü unsurlara ihtiyaç duyulması meselesi idi. Haymes'a göre, sslında bu daha 1960'larda Parry-Lord Okulunun dışında kalan Alois *Schmaus* 'un makaleleriyle başlar. O, "hâlihazırda devam edegelen epik formel kavramının çok sabit ve tek taraflı" olduğuna dikkati çeker. O, Sırp şarkı sanalını en iyi bilenlerden biri olarak bu tanıma karşı çıktı. Eğer şarkıcı

hâlihazırda mevcut olun sabit formelleri ve tasvirler için hazır, bilmiş klişeleri tanıy ve bunları ustaca geçişlerle bağlayabilirse yeni şiirlerin yaratılması veya eskilerinin tekrar üretilmesi özellikle zor olmamaktadır. O, sabit formellere alternatif olarak Güney İslav şarkıcılarının pratiklerinden gelen birtakım "metrisch-syntaktischer Modelle" (ölçülü-söz dizimsel modeller) sunmuştur. Schmaus, bu tarz ölçülü ve sentaktik sağlam yapıların epik form sanatının şekli temellerini oluşturmuş olma ihtimaline işaret etmekle yetinmiştir. Buna karşılık *O'Nen*, eski İngiliz mısralarında mümkün olan tüm söz dizimi şekilleri üzerinde bir araştırma yürütmüştür. *Cassidy* O'Neil'in sonuçlarını Gattikers'inkilerle birlikte "How Free was the Anglo-Saxon Scop?" adlı makalede bir araya getirdi. Bu yüzden, en yoğun on tanesinin belgelerin dörtte üçünü oluşturduğu eski İngiliz şiirlerinde sadece 25 değişik ölçülü-söz dizimi modeli bulunur. Eski İngiliz şiirlerindeki olası ölçülü-söz dizimi modellerin bu kadar az sayıda olması tekrar Parry'nin ekonomi ölçütünü hatırlatır (Haymes, 2010: 25-26).

*Fry'in*,i formeli formel sistemin bir ürünü olarak gören yeni formel tanımı, formel araştırmaya yeni bir yön verme ihtimalini doğurur. Uzun bir destanda sadece iki veya üç defa ortaya çıkar. Sadece bir eserde görülen birçok tekrarın, sınırlı bir sayıda ölçülü ve söz dizimsel modellerin etkileşimini ve aynı zamanda sınırlı bir kelime hazinesini ortaya koyması muhtemeldir. Bu durumda bir eserde çokça ortaya çıkan tekrarlar yüksek olasılıkla sözlü şiir sanatının sağlam kalıpları olarak görülmelidirler. Araştırmayı, sadece tekrarlanmış sözcük gruplarının sayılması ile ulaşılan noktadan başka bir noktaya getirmenin tek yolu, bu yapıların yani gramer ve sentaks yönünden sözlü destan dilinin daha derinlemesine araştırılmasıdır (Haymes, 2010: 26).

Claude Lévi-Strauss'un geliştirdiği yapısalçı çözümleme büyük ölçüde sözlü anlatıya odaklanmış; sözlü anlatıyı yazılı anlatının olay örgüsüne göre değil, soyut ikili (binary) yapılara göre bölerek, yazı ve matbaa kaynaklı ön yargılardan kısmen arındırmıştır. Lévi Strauss, anlatı yapısının aslında sesbirim ve biçimbirim gibi birbirleriyle çelişen unsurlardan oluşan dil yapısına benzediğini ileri sürer. Lévi Strauss ve onu izleyenler, Parry, Lord ve en önemlisi Havelock ve Peabody'nin irdelediği sözlü anlatım psikodinamiğini pek dikkate almamışlardır. Oysa dikkate almış olsalar, aşırı soyut ve hesaplı olmakla suçlanan Yapısalçı Çözümleme daha derin bir boyut kazanabilir (Ong, 1999: 192). Sözlü kültür üzerine bugüne dek yapılan araştırmalar, sözlü anlatımın ne her zaman yapısalçılık akımının ikili yapı

çözümlemesine, hatta ne de Propp'un halk masallarına uyarladığı, temalara dayanan katı çözülemeye uyduğunu göstermektedir (Ong, 1999: 193).

Sözlü anlatıda, özellik sözlü şiir aktarımında sanatçılar, konuyu sık sık dağıtırlar. Ağızdan çıkan sözün tüm çağrışımlarının peşine düşen bir anlatıcıyı girdiği çıkmazdan ancak ustalığı kurtarabilir. Homeros da sık sık böyle belalara çatar-“dalgınlığa düşer”. Yanlışın farkına varıp dinleyiciye çaktırmadan, hoş bir edayla eski anlatı çizgisine dönebilmek, usta âşıkları acemilerden ayıran niteliktir (Peabody, 1975: 235, 457-64; Lord, 1960: 109). Düzenleme veya düzensizleşme biçimleri, bu bağlamda, zanaatkârlık, anlık bir doğaçlama, bir *bricolage* değildir. Lévi Strauss'un *Totemcilik* (1963) ve *Yaban Düşünce* (1966) kitaplarından alınan *bricolage* deyimini, yapısalcı göstergebilimcilerin ağızından düşmez (Ong, 1999: 193).

A.J.Greimas, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Philippe Solers, Jacques Derrida ayrıca Michel Foucault ve Jacques Lacan gibi metincilerin yapıtlarından doğan akım da, sözlü ve yazılı kültür psikodinamiğinin gittikçe genişleyen bilgi alanına girer (Hawkes, 1977). Pek çok metinci, görüşlerini açıklamak için Jean-Jacques Rousseau'dan yola çıkmayı tercih eder. Rousseau'yla uzun bir “diyalog” a girmiş olan Jacques Derrida yazının “söylenen söze ek” değil, oldukça farklı bir edim olduğunda ısrar eder. Bu görüşü ısrarla vurgulayan Derrida ve başkaları, Ong'un da kitabında amaçladığı, yazı ve matbaadan kaynaklanan önyargıları azaltma çabasına büyük katkıda bulunmuşlardır (Ong, 1999: 194).

Söz yazı karşıtlığına kapılarını açabilecek bir başka edebiyat yaklaşımı da Jacques Derrida ve Paul Ricoeur'ün yanı sıra Wolfgang Iser, Norman Holland, Stanley Fish, David Bleich, Michael Riffaterre ve diğerlerinin geliştirdiği okur-tepkisi ya da alımlama (reader-response) eleştirisidir. Bu eleştirel yaklaşım, yazı ve okumanın sözlü iletişimden farklı olduğunun, bu farklılığın bir “yokluk”tan kaynaklandığının farkındadır. Normalde yazar yazarken okur yanında değildir, okur da okurken yazar orada değildir; oysa sözlü iletişimde konuşan ve dinleyici, aynı anda karşı karşıyadır (Ong, 1999: 200).

Zamanımızda sözlü kültüre ve sözlü-yazılı kültür karşıtlıklarına gösterilen ilgiyle, geçiş bilinç dönemlerine karşı çok daha olumlu bir anlayış gelişmekte, tüm iyi niyetlerine rağmen esasen sınırlı kalan yaklaşımların yerini almaktadır. Yakın zamandaki radyo konuşmalarında Lévi-Strauss, “haksızca ilkel” olarak nitelendirdiğimiz insanları”, düşüncelerinin “kaba saba” veya “temelde değişik”



olduğu yolundaki genel suçlamaya karşı savunmuştur (Strauss, 1979: 15-16). Lévi-Strauss, bugün “ilkel” terimi yerine “yazısız” demeyi önerir. Ancak “yazısız” da, yazı önyargısından türeyen olumsuz bir değerlendirmedir. Ong, buna karşın “sözlü” deyimini kullanmayı önermektedir. Lévi-Staruss’un sık sık tekrarlanan “yaban zihin bütünleştirir” cümlesi (1966: 245), böylece sözlü zihin bütünleştirir” şeklinde değiştirilmelidir. Walter Jackson Ong ise *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözlü Teknolojileşmesi* adlı çalışmasında bütün bu çalışmaları kapsayacak şekilde sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş olarak düzleminde konuyu değerlendirmiş ve kendi kitabında belirttiği gibi sözlü kültür üzerindeki yazı ve matbaadan kaynaklı önyargıları azaltmaya çabalamıştır.

Claude Lévi Strauss *Yaban Düşünce* ve Jack Goody *Yaban Aklın Evcilleştirilmesi* adlı eserlerinde sözlü ve yazılı kültür kavramlarını antropoloji kavramları ile bağdaştırarak değerlendirmektedirler.

Sözlü ve yazılı kültür tartışmalarının edebiyattan başka diğer ucu da antropolojiye dayanmaktadır. *Yaban Aklın Evcilleştirilmesi* adlı eserinde Jack Goody’e göre, ilkel ve gelişmiş toplumlar arasındaki yaygın ayrım bir yandan antropoloji ile sosyoloji arasına sınır koyulmasına izin verirken bir yandan da biz ve onlar, basit zanaatkâr ile bilim adamı, mantıksal ile akılcı olmayanın karşısında mantıklı ile akılcı gibi bir ayrıma olanak sağlamaktadır; biri sosyal eylemin simgesel yorumlarına dair bir alan olarak, diğeri ise faydacı bir hesap uygulamasını gerektiren bir şey olarak görülmektedir; kültürün karşısında pratik aklın hesabı yer almaktadır (Goody, 2001: 163). Tablo 1’de Claude Lévi-Strauss sözlü ve yazılı kültür ayrımı kültürel antropoloji kavramlarıyla değerlendirmektedir. Tablo 1’dekine benzer bir şekilde Tablo 2’de de bir diğer antropolog Jack Goody, Strauss’un değerlendirmesine yakın bir değerlendirme yapmıştır (Goody, 2001: 163).

**Tablo 1**

<b>Sözlü</b>	<b>Yazılı</b>
Evcil	Yaban
Sıcak	Soğuk
Modern	Neolitik
Soyutun bilimi	Somutun bilimi
Bilimsel Düşünce	Mitik Düşünce
Bilimsel Bilgi	Büyüsel Düşünce
Mühendis(lik)	Basit Yaptakçı(lık)
Soyut Düşünce	Sezgi/Hayal gücü/Algılama
Kavram Kullanımı	Simge Kullanımı
Tarih	Durağanlık Mitler ve Ritler

**Tablo 2**

<b>Sözlü</b>	<b>Yazılı</b>
İlkel	Gelişkin
Yaban	Evcil
Geleneksel	Modern
Soğuk (Kapalı) (Gelişen)	Sıcak (Açık) (Gelişmiş)
Mantık Öncesi	Mantıksal
Mitleştirici	Mantıksal-Ampirik

Lévi-Staruss ve Goody sözlü toplumları ilkel-yaban ve soğuk olarak değerlendirirken; yazılı toplumları gelişkin-evcil ve sıcak olarak değerlendirmektedirler. Bu değerlendirmede sözlü ve yazılı toplumların fiziksel ve zihinsel gelişimlerine bağlı birçok parametre önem arz etmektedir.

Parry'nin kimi görüşleri zaman içinde eleştirilmiş ve terk edilmiş olsa da, kuramının ana mesajı, şiirin yapısı ve estetiği hakkındaki görüşü, Homeros araştırmalarını aşarak, antropoloji ve yazın tarihi araştırmalarında köklü değişimler yaratmıştır. Parry'nin âdeta bir kuyuya taş atması gibi bir karmaşa ve tartışma ortamı yaratan bu kuramını olumlu ve olumsuz manada eleştirenler de olmuştur.

Kuramı eksik ve hatalı yönlerine değinerek olumsuz yönde eleştiren kuramcılar alanın önemli isimleridir. Her bir araştırmacı kuramı didik didik incelemiş olumlu ve olumsuz yönlerini tespit etmişlerdir. Parry'nin çalışmasının âdeta bir devam niteliğinde olan *The Singer of Tales* adlı eseri ile Albet Bates Lord destek vermiştir. Ancak Lord'un eleştirici genel olarak Parry'den sonra yapılan çalışmalara yöneliktir. Lord'a göre, epik araştırmacıları Parry'den sonra metin çözümlemesi, tekrarların sayımı, benzer ifadelerin sınıflandırılması ve böylece kompozisyon tekniğini formel manipülasyonu ile hülasa ederek gönüllü olarak kendilerini tekrarlanan ifadelerin araştırmasına vermişlerdir. Ancak, bu araştırmacılar metodu müteakiben tüm metinleri gerçekte ne olursa olsun, aynı ozandan veya farklı, söylenmiş ya da dikte edilmiş, kendi derlemelerindeki şartlar ile benzer şekilde ele almaya kalktılar. Araştırmacılar bunlarla uğraşırken araştırtması ve sorulması gereken daha pek çok soru ve bulunması gereken pek çok cevap geride kalmıştır. Lord, genel olarak araştırmacıların kendilerini bu metoda hapsederek yinelenen ifadelerin dinamik yaşamını anlaşılabilir hale getirmeye ve onların nasıl ve niçin ortaya çıktıklarının bilincini kaybetmeye çalıştıklarına işaret etmektedir. Lord, bu değerlendirmelerinden sonra kendisini de sorguladığı şu soruyu sormaktadır: “Biz formeli metrik dilin yaşayan fenomeni olarak değil de bir araç olarak düşünüyor muyuz?” (Lord, 2000: 30-67). Lord, eserinin “The Formula” başlıklı makalesinde bu sorulara cevap aramaktadır. Lord'un araştırmacılar formel ile ilgili bir diğer eleştirisi ise, her araştırmacının formeli gösterge olarak görmesi ve standart bir dizgi ile algılamasından kaynaklı tek biçimde yorumlamasıdır. Lord'a göre formel yetişkin ozanın nazarında genç çırağındaki gibi aynı değere sahip değildir; formel, kabiliyetli, kabiliyetsiz ve hayal gücü daha düşük olanlara göre farklı değerler göstermektedir. Aksi taktirde formel kimin dudaklarından dökülürse dökülsün aynı değerde olarak görülür. Dil her zaman için kullanıcısının etkisini taşır (Lord, 2000: 30-67).

Kuramın kendisine eleştiri getiren araştırmacılarından ilki ise alanında önemli bir folklor kuram tarihçisi olan Richard Mercer Dorson da, yukarıda adı geçen eserinde

Parry ve Lord'un folklorda tespit ettiği yapısal stil kuramının zayıflığının, sözlü edebiyatın özel bir türüyle uğraşmalarına ve bu dar tabandan büyük genellemelere gitme çabasından kaynaklandığına değinmektedir (Dorson, 2006: 59-62). Diğer önemli isim olan editörlüğünü J.M. Foley'in yaptığı *The Theory of Oral Composition* adlı eserdeki makalesinde kuramı bağlamı ve performansı dikkate almayarak metin merkezli olmakla eleştiren performans kuram temsilcilerinden Alan Dundes'e göre, M. Parry ve A. Lord'un bağlamı göz ardı ederek kütüphane ve arşive ulaşan metinler üzerinde çalışmaları, kuramın en temel yanlışıdır. Geleneksel formüllerin bir araya toplanması son derece mekanik bir işlemdir. Anında yaratma her ürün için söz konusu değildir. Çocuk şarkılarına, bilmecelere, atasözlerine bu kuram uygulanamaz. Bunlar da bu kuramın yetersizliği olarak görülmelidir (Dundes, 1988: ix-xii). Kurama antropoloji yöntemleriyle yaklaşan ve kuramı ilkel-modern kavramları düzleminde irdeleyen Jack Goody, sözlü kültür üzerine yazdığı makalelerden oluşan *The Power of the Written Tradition* adlı çalışmasındaki "Memory in Oral Tradition", başlıklı makalesinde aslında "sözlü gelenek" ifadesinin aynı zamanda okuryazar kültürlerde sözel olarak iletilen şeylerden söz etmek için de kullanıldığına vurgu yapmaktadır. Sözlü geleneği bu bağlamda değerlendiren Goody, buradan hareketle aktarımın iki formunun Parry ve Lord'un Yugoslav epikleri üzerine meşhur araştırmasında olduğu gibi Homerik şiirlerin sözlü kültürde yaratıldığına dair çıkardıkları yanlış sonuçlar noktasında toplandığını belirtir ve hem Homeros'un eserinin hem de Yugoslav epiklerinin, pek çok epik gibi, sözel olarak performe edilmiş olsalar bile erken okuryazar kültürlerin ürünleri olduğunu iddia etmektedir. Bu durumu okuryazar toplumlarda sözlü performansın yazının varlığından değişik seviyelerde etkilendiğini ve tamamıyla sözlü kültürlerin eserleriyle özdeşleştirilmemesi şeklinde açıklayan Goody, böyle bir yaklaşımın sadece akademik olarak değil, çünkü pek çokları tarafından sözde sözlü stil tarafından mimlenmiş olarak görülen eskiye ait edebiyat ve edebiyat teknikleriyle ilgili anlayışımızı da etkileyebileceğine işaret etmektedir (Goody, 2000: 26-46). Roger Abrahams'ın eleştirisi, kuramın, icranın ve icra üzerine yerel estetiğin derlenmesine yönelik bir hipotez ve metottan başka bir şey olmadığı hâlde âdeta bir kompozisyon kanunu olarak kabul edilmesi ve özellikle "kompozisyon" kavramına yapılan vurgu ile tekrar yazılı yahut yazıya geçirilmiş metinlere dönüşü getirmesi, yaşayan ve canlı icradan uzaklaşması üzerinedir (Çobanoğlu, 2002: 253). Ruth Finnegan da *Oral*

*Poetry: Its Nature, Significance and Social Context* adlı çalışmasında A. Lord'un, başlangıçta sözlü gelenekten sadece icra anında sözlü yaratmayı anlamasının kuramı çok sınırladığını ve son yıllarda bu tutumdan vazgeçerek, "sözlü gelenek" kavramına yaklaşmasının, kuramın alanını genişletebileceğine dair değerlendirmelerde bulunmuştur (Finnegan, 1992). Elizabeth Fine ise *The Folklore Text from Performance to Print* adlı çalışmasında doğrudan kurama değil ancak kuramın sonraki uygulayıcılarına eleştiri getirerek kuramın izleyicilerinin, çalıştıkları modellerde M. Parry ve A. Lord'un görüşlerini doğrulama çabası içine girerek, kendi alanlarının özelliklerini ve farklılıklarını gözden kaçırdıklarına değinmektedir (Fine, 1984). Kurama ve kuramın açılımıyla ortaya atılan sözlü ve yazılı kültür farklarına en güçlü ve temel eleştirilerden biri, Florence Dupont'tan gelir. *Edebiyatın Yaratılışı* adlı eserinde Dupont'a göre, M. Parry ve A. Lord'un görüşlerinden yola çıkan Eric A. Havelock'un, yazıyı sözel belleğin yerini alan bir ezberleme tekniği olarak görmesi hatadır. Yazı sözden farklı bir dildir. Eğer Homeros kültürü sözlü ve yalnızca sözlü bir nitelik sunuyorsa, bunun nedeni yazının olmayışı değildir; bu dönemde yazıya yüklenen işlevin din dışı ve parayla ilgili olmasıdır. Eski Yunan'da tanrılarla ilişkiler söz yoluyla sağlanır. Eski Yunanistan'da sözsellik ve yazı üzerine düşünmek için Homeros şiirlerinin, özellikle de *Odyseia*'nın seçilmesi belki de en iyi seçim değildi. Çünkü elimizde bulunan metin, gerçek bir yorumun yazıya aktarımı değil, törenlerde söylenmek üzere yazılı bir metnin ortaya çıkarılabilmesi için ozanların yaptığı yorumlardan oluşan bir kurgudur. Homeros dönemi Yunan kültürü eş zamanlı olarak hem sözlü hem de yazılıdır. Burada durumu ayrı ayrı ele almak gerekir. Çünkü birçok yazı ve birçok sözlü biçim vardır. Yazı, bir bilgiyi oluşturan sorunsal nitelikli söylemi değil, ancak ambarcıya yarayan bir bilgiyi kaydedip saklamaya yarar. Her yerde olduğu gibi eski Yunanistan'da da yazılı kültür ve sözlü kültür sorunu, aslında, yalnızca yazma eylemini göz önünde bulunduran bir tarihlendirme sorunu değildir (Dupont, 2001: 15-21). Avrupa ve Amerika'da kurama yöneltilecek olumsuz eleştiriler bu şekilde iken Türkiye'de ise "Dede Korkut Kitabında Epitetler" başlıklı makalesi ile İlhan Başgöz, bilim dünyasında, epitetlerin sadece vezin boşluğunu doldurmak gibi mekanik bir işlevinin olduğunu söyleyen bu kurama karşı tepkilerin doğduğu aktarmaktadır (Başgöz, 1998: 23-35). Türkiye'den kurama eleştiri getiren bir diğer araştırmacı ise, Dursun Yıldırım'dır. Yıldırım'a göre, M. Parry'nin metodolojik olmamakla birlikte terminolojik ve etik olarak yaptığı en

büyük yanlışlardan biri Sırp ve Hırvat yanlısı tutumudur. Yıldırım, “Orta Asya Bozkırlarından Urumuneli’ne Türk Sözlü Şiir Sanatının Yayılması Üzerine” başlıklı makalesinde Parry’nin ve öğrenci Lord’un derleme yaptıkları sahalara ve mekânların Türk-Müslüman kesimin yaşadığı yerler olduğu hâlde ısrarla Yugoslav ve Hıristiyan olarak vermeye çalışmalarını A. B. Lord’un eserine önsöz yazan H. Levin’in ve Lord’un kendisinden alıntılar yaparak göstermekte ve bu minvalde eleştirmektedir (Yıldırım, 1998: 180-195).

Kurama karşı yapılan olumsuz eleştirilerin yanında olumlu eleştiriler de yapılmıştır. Parry’nin çalışmasının âdeta bir devam niteliğinde olan *The Singer of Tales* adlı eseri ile Albet Bates Lord destek vermiştir. Lord’a göre Parry’nin “belirli bir düşünceyi ifade etmek için aynı metrik koşulları altında düzenli olarak uygulanmış bir grup sözcük” (Parry, 1971: 272) olarak formeli tanımlaması çok isabetlidir. Çünkü Parry, bu tanımlama ile “formel”i, tekrarlanan sözcüklerden daha fazlasını kapsayacak şekilde genişletir. Dahası “klişe” ve “basmakalıp” vasfedilen küçük görmeler de giderilmiş olur (Lord, 2000: 30-67). Folklor kuramcılar arasındaki genel kanı kimi eleştirmenlerin görüşlerinin aksine, kuram sadece epik anlatılara değil, türkü ve masallara da uygulanabilir olduğu yönündedir. R. Dorson, kuramı bir yandan eleştirirken diğer yandan da övmektedir. Dorson’a göre, özel bir türle uğraşıp büyük genellemelere gitme kusuru, bu kuramın halk kahramanlık şiirini, yaşayan sözlü edebiyat olarak incelemedeki olağanüstü başarısını gölgeleyemez (Dorson, 2006: 59-62). Alan Dundes yukarıda adı geçen eserdeki makalesinde kuramın sadece epik anlatılara uygulanmasının, halk anlatılarının bu önemli alanındaki kimi sorunları çözmesi açısından önemli olduğu vurgusunu yapmaktadır (Dundes, 1988: ix-xii). Jack Goody, olumsuz eleştiri getirdiği kuramı bir başka açıdan değerlendirmiştir. Goody, *Yaban Aklın Evcilleştirilmesi* adlı eserinde M. Parry ve A. Lord’un Homeros destanları ve Balkan epiği üzerine çalışmalarının, sözü kullanan ozanın, şarkılarını sözlü olarak ürettiği ve sözlü olarak aktardığı gerçeğini ortaya koyduğunu hatırlatarak sözlü anlatıyı edebi destandan ayıranın, kabaca icranın kendisinin değil, yaratma sürecinin yöntemi olduğunu ve anlatının icra sırasında yaratıldığını belirterek âdeta Parry’e ve Lord’a destek vermektedir (Goody, 2001: 37). Bunun yanında J. Goody, formül teriminin kullanımının yol açtığı varsayımlara değinerek, Lord’un sözlü geleneksel epiği üzerine Yugoslavya’daki derleme çalışmaları sonucunda elde ettiği “şarkıcının

tekniğini nasıl öğrendiğine dair bilgileri” aktararak Parry ve öğrencisi Lord’un çalışmasının, sözlü kültürde belleğin ve yaratıcılığın rolüne dair somut kanıtlar sunduğunu belirtmektedir (Goody, 2001: 135). Walter Jackson Ong, adı geçen eserinde Lord’un 1950 yılında folklorcuların bir konferansında yaptığı konuşmanın bir kısmına gönderme yaparak, Parry’nin ve kendisinin ulaştığı sonuçları açıklarken şu özet ifadeyi kullandığına işaret eder: “Sözlü destanı yazılı dstandan ayırma eğilimiyle çalışırken şu ana kadar bize en yararlı bulduğumuz etkenler, satır incelemesini içeren formül; bir satırın diğerine nasıl bağlandığı çalışmasını içeren ulantı ve de şiirin yapısını bir bütün olarak incelemeyi içeren temadır.” Ong, Lord’un iddia ettiği gibi bu formül analizi metodunun halk masalı ve balad gibi diğer folklor biçimlerine de uygulanabilir olduğunu belirterek Lord’un görüşlerini desteklemektedir (Ong, 1999: 42).

Milman Parry’nin başlattığı ve hemen arkasından yetiştirdiği öğrenci Albert Bates Lord’un devam ettirdiği ve birçok araştırmacı tarafından Sözlü Formül Kuramı/Sözlü Kompozisyon Kuramı/Sözlü Formül Teorisi/Sözlü Kompozisyon Teorisi/Homeros Sorunu gibi adlandırmalarla anılan bu kuram ardından pek çok araştırmacıyı da sürüklemiş olumlu ya da olumsuz eleştiriler ile değerlendirilmiştir. Her kuramın sonu başka bir kuramın başlangıcıdır düsturundan hareketle sözlü formül kuramını nasıl ki başka bir kurama eleştiri neticesinde doğup şekillenmişse kendisine bu yolla başka bir kuramın doğup şekillenmesine sebep olmaktadır. Kuramı romantik Milliyetçilik bağlamında değerlendiren ve çalışmaların da bunun örneği olarak gören araştırmacılar kuramın karşısına daha rasyonel ve ampirik kuramlar ile çıkmayı denemişlerdir. Parry’nin 1928 yılında doktora tezi olarak kuramı geliştirmesinden bu yana kuram folklor tarihinde seksen beş yıllık bir kitle ile muhatap olmuştur. Birçok kez araştırmacılar tarafından farklı milletlerin, ırkların sözlü kültür birikimlerini uygulanmış kimi araştırmacı kuramı folklor bağlamında uygularken kimi araştırmacı ise antropoloji bağlamında uygulamıştır. Bu teorik ve/veya pratik çalışmaların sonucunda kuram olumlu ve olumsuz eleştirel almış ancak yine de, bu kadar yıl folklor tarihinde ve çalışmalarında kullanılmaya devam etmiş ve pek çok kitabın da tartışma konusu olmuştur.

## İKİNCİ BÖLÜM

### İCRA ORTAMLARI

#### 2. 1. FUZÛLÎ ŞİİRLERİNİN İCRA BAĞLAMINDA ve KLASİK ESER OLARAK KANONLAŞMASI

Klasik edebiyatın temsilcilerinden biri olan Fuzûlî, divan şiiri geleneği içerisinde bir klasik haline geldiği edebiyat tarihlerinin ve tarihçilerinin hemfikir olduğu bir konudur. Bu durum, Fuzûlî'nin eserlerinin nüshalarının çokluğu, etkilediği şairler ve bir ekol oluşturmasında ortaya çıkmaktadır. Yazılı gelenek içerisindeki bu ün, yalnızca yazılı gelenekle kalmamış, sözlü kültüre de yansımıştır. Fuzûlî'nin halk şiiri geleneği içerisinde eser veren pek çok şaire (Âşık Ömer, Gevherî, Dertli, Hüznî, Nâzî, Ayaşlı Ahmet Fahrî vd.) ilham kaynağı olması, aynı mahlası kullanan şairlerin varlığı sözlü kültürdeki Fuzûlî etkisini göstermektedir. Bu aynı zamanda yazılı ve sözlü kültür arasındaki etkileşimlerin/alışverişlerin de göstergesidir. Bu bölümde Fuzûlî'nin yaşadığı dönemden çok sonraları ortaya çıkmış “klasik ve kanon” kavramları ışığında Fuzûlî'nin şiirleri, bu şiirlerin icra ortamları ele alınacaktır. İlk bakışta bir anakronizm olarak görülebilecek bu durum, Fuzûlî'nin eserlerinin asrını aşan bir özellik göstermesi, 19. asırda bile Fuzûlî mahlasıyla şiirler kaleme alan şairlerin karşımıza çıkması, şiirlerinin günümüzdeki icra ortamlarında icra edilmesi (varyantlar göstermeye açık oluşu), Osmanlı İmparatorluğunun son dönemleri ve Cumhuriyet'in erken dönemlerinde şiirlerinin bestelenerek klasik Türk musikisinin eserleri arasında yerini alması bu tarihsel kronolojiyi bozan bir şairle karşı karşıya olduğumuzu gösterir. Klasik ve kanon kavramları bakımından Fuzûlî ise iki açıdan değerlendirmeye açıktır. Bunlardan ilki, Fuzûlî'nin yaşadığı dönem ve hemen sonrasında ondan etkilenen şairler ve eserlerinin tanınırlığı meselesidir. Diğeri ise edebiyat tarihçilerinin edebiyat simaları ile hesaplaşması sonucunda oluşturmaya çalıştıkları klasik eser ya da kanonik eser tanımlamalarıyla ilişkilidir.

Türk edebiyatında özellikle son yıllarda sıklıkla tartışılan konuların başında “kanon” meselesi gelmektedir. Birçok araştırmacı bu terimle ilgili pek çok tanımlamalarda, açıklamalarda, tespitlerde ve değerlendirmelerde bulunmuş ancak



standart bir sonuca varılamamıştır. Bu belirsizliğin edebiyattaki yansımaları da çeşitli dergilerde yayımlanan makalelerde görülmektedir. Kanon terimini belirsiz kılan en önemli sebep, terimin tarih boyunca geçirdiği evrim sürecinde uğradığı tanım değişikliği ve bu durumun yarattığı anlam karmaşasıdır.

*Kanon* teriminin tarih boyunca geçirdiği evrim sürecinde kazandığı belli başlı anlamları Kemal Atakay, “Kanon Huzursuzluğu” başlıklı makalesinde şu şekilde sıralamaktadır: "1. Kilise yasası; bir kilise kurulunun belirlediği yasalar bütünü. 2. Laik yasa, kural ya da yasalar bütünü. 3. Genel kural, temel ilke, ölçüt. 4. Kilisece Kutsal Kitap'ın bir bölümü olarak kabul edilen kitapların tümü. 5. Belli bir yazara vb. ait olduğu kabul edilen kitaplar ya da yapıtların tümü. 6. Önemli ya da temel oldukları kabul edilen yapıtlar, yazarlar, vb." (Atakay, 2004: 70). Atakay'ın tanımına ilaveten Jale Parla, “Edebiyat Kanonları” başlıklı makalesinde kanon sözcüğünün gelenek ve statükoyla ilişkisinin temelde din kaynaklı olduğunu belirtmektedir. Parla'ya göre kanon kavramına, 16. yüzyıldan önce din kaynaklı bir sözcük olarak “kilisenin kurallarına göre yaşamayı seçmiş din adamı., kilisenin çıkardığı kural, kanun ve yönetmelikler”, 16. yüzyıldan itibaren seküler kullanım alanına sahip olarak "ferman, kural, kanun, temel ilke, aforizma, bir konunun sistematik ve bilimsel sunuluşuna ilişkin prosedür, konunun otoritelerinin belirlediği kıstas ve kriterlere ilişkin yargılar" gibi anlamlar yüklenmiştir. Parla'ya göre, kanon kavramı bir taraftan da dine ilişkin kullanımını sürdürmüş ve Kilise'nin özgün kabul ettiği İncil metinleriyle, gene Kilise'nin Azizler arasına kabul ettiği yeni isimlerin eklenmesiyle oluşan kutsal metin ve kişilerin listesi olmuştur. Parla, bugün 'edebî kanon' derken kastettiğimiz anlamın da buradan türemiş olduğunu düşünerek kanonu, herhangi bir otoritenin ya da otoritelerin kutsadığı iyi yazarlar listesi ve buna eklenecek isimlere verilen izin ya da onay olarak değerlendirilmiştir (Parla, 2004: 51).

Kanon terimi, karmaşık süreçler sonucu temelde bir anlam karmaşası ile devşirilmiş bir sözcük olması sebebiyle standart bir anlam birliği olamamış, hâlâ tartışma ve çeşitli görüşlere açık bir kavram hâlinde durmaktadır. Parla, adı geçen makalesinde edebî kanonun yukarıdaki anlamına göre daha "... dar anlamlı bir kullanılışının da tümüyle siyasî ya da doktriner olduğunu ilave etmektedir" (Parla, 2004: 52). “Kanon mu, Siz İnanıyor musunuz?” başlıklı makalesinde Orhan Koçak'ın şu ifadeleri de kanonun oluş(turul)ma aşamasında ideoloji, din, parti vs. gibi çeşitli

şekillerde karşımıza çıkan bir iktidar gücünün var olduğunu açıkça ortaya koymaktadır: "Kanon veya mecele, ne dersek diyelim, öyle kendiliğinden oluşan bir doğa görüntüsü değildir, saf estetik bir mesele de değildir, çünkü zevkler tartışılabileceği gibi zorla şekillendirilebilir de, İktidar, kasıt, çatışma, siyaset her zaman işin içindedir" (Koçak, 2004: 60).

Kanon tartışmalarına ulus devlet sürecinde kanon oluşturma bağlamında kaleme aldığı "Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar" adlı makalesinde Orhan Tekelioğlu, kanon oluşturulmasını bilinçli bir eylem olarak değerlendirmekte ve bilhassa ulus-devlet oluşturma sürecinde kanonlardan yararlandığını savlamaktadır. Kaleme alınan eserlerin de bu bağlamda kanonlaştırıldığını belirtmektedir (Tekelioğlu, 2003: 65-77).

Tüm bu tartışmalar arasında öne çıkan husus, edebî bir kaygı ile yaratılan ürünlerdeki kanonlaş(tır)madır. Edebî kanon kavramını tanımlarken öncelikle neyin edebî ya da neyin edebî kanon olmadığı konusunda düşünmek gerekmektedir. Bir eserin kanon olduğuna kanaat getirmek için aynı zamanda klasik bir eser olması da gerekmekte midir? Bu konuyu tartışmaya açan Süha Oğuzertem, "Sentetik Bir Salata ya da Fil Hayaleti Olarak Kanon" başlıklı makalesinde kanonun anlamı ve kullanımının tarih içinde pek çok farklılık gösteren bir kavram olduğuna vurgu yapmaktadır. Oğuzertem, *kanon* sözcüğü ile klasik sözcüklerinin tanımları arasında paralellik kurarak, kanon sözcüğünün de *klâsik* sözcüğünde olduğu gibi tek bir eser için kullanılamayacağını belirtmektedir (Oğuzertem, 2004: 69). Kanonik ve klasik eserler arasındaki bu paralellik bağlamında klâsik eserlerin bir araya gelmesiyle oluşan "klâsik eserler edebiyatı" gibi, kanonik eserlerin bir araya gelmesiyle oluştuğu var sayılan bir "kanonik eserler edebiyatı"ndan da bahsedilebilir. Bu durumda klâsik eserlerin kanon oluşumunda önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Çünkü klâsik eserlerin çok okunması, tekrar tekrar basılması bir bakıma onların kanonlaşmasını sağlamaktadır. Başka bir deyişle kanonlaşmış olan bir eser klasik eser bağlamında da değerlendirilebilir. Neticede her iki durumda da esere belli bir değer yüklenmekte ve okuyucu yönlendirilmektedir.

Kanon ve klasik kavramları bu kadar iç içe geçmiş ve birbirleri ile bağlantılı olmuşken bu doğrultuda "klasik" ve/veya "klasik eser" tanımlarına değinmek gerekmektedir. Klasik kavramını çeşitli tanımlardan yola çıkarak yeniden değerlendirdiği "Türk Edebiyatında Klasik Algısı Üzerine Düşünceler" başlıklı

makalesinde Tuba İsen Durmuş, Boileau' nun klasik tanımına da yer vermektedir: “Boileau, bir yapıtı hoş bir şeyle ve insanların genel beğenisine uygun bir tatla dolu ise klasik sanat” olarak tanımlar (Durmuş, 2011: 38). Kanon kavramı konusundaki tanım belirsizliği ya da karmaşıklığı burada da görülmektedir. Boileau, tanımında izafi görüşlere yer verdiği için en azından bu tanımda klasik kavramı netlik kazanmamaktadır. Bu durum, nesnel ölçütler kullanıl(a)masından kaynaklanmaktadır. Diğer taraftan Italo Calvino, *Klasikleri Niçin Okumalı?* adlı çalışmasında bir eser neden klasik sayılmalıdır sorusuna verdiği tanım önerileri de nesnel ölçütler ortaya koymamakta ancak genel bir beğeni yargısı önermektedir: “Klasikler, haklarında asla “okuyorum” sözünü değil, genellikle “yeniden okuyorum” sözünü işittiğimiz kitaplardır.” (Calvino, 2008: 11). Yazar, bir klasiği her okuyuşta, bambaşka şeylerin keşfedildiğine ve eserin her okumada eserin farklı yorumlanabileceğine dikkat çekmektedir. Calvino, adı geçen eserindeki bir başka tanımda ise klasik kavramının bir nevi “kültür taşıyıcılığı” görevini üstlendiğinden bahsetmektedir: “[K]lasikler, bizim okumamızdan önceki okumaların izini üzerlerinde taşıyarak ve geçtikleri kültür ya da kültürlerde (ya da daha yalın bir dille, dil ya da görenekte) bıraktıkları izi peşlerinden sürükleyerek bize ulaşan kitaplardır.” (Calvino, 2008: 13). Kemal Atakay, “Kanon Huzursuzluğu” adlı makalesinde Saint-Beuve'nun klasik yazar tanımını verirken klasik tanımına da değinmiş olmaktadır: “[K]lasik yazarı insan zekâsını zenginleştiren, soyumuzun ortak hazinesine yeni değerler katan, açık seçik bir hakikat bulan; tanıdığımızı, her köşesini taradığımızı sandığımız insan kalbinde, ezelden beri mevcut bir tutkuyu gün ışığına çıkaran; düşüncesini, gözlemini, buluşunu, geniş ve büyük, ince ve makul, sağlam ve güzel bir biçimde ifade edebilen; kendine has bir üslûpla herkese seslenen yazar olarak” tanımlamaktadır (Atakay, 2004: 74).

*Türkçe Sözlük*'te “klasik” sözcüğü, “üzerinden çok zaman geçtiği hâlde değerini yitirmeyen, türünde örnek olarak görülen eser” olarak tanımlanmaktadır (Türkçe Sözlük, 2012). Bu tanımda iki husus göze çarpmaktadır. İlki, bir eserin klasik olması için üzerinden zaman geçmiş olması gerekmektedir. Burada geçen “çok zaman” ifadesi ise müphem bir süredir. Kime göre, ne kadar zaman geçmesi gerekmektedir? Diğer bir husus ise, klasik olan eserin yazıldığı türde öne çıkması, seçilmiş olması gerekmektedir? Peki, bu eseri türünde örnek olarak görüp buna karar veren kim(ler)dir? Türünde örnek olduğu nasıl bilinecektir? Klasik sayılan eserin çok

okunmasından mı, çok basılmasından mı yoksa sıralandığında akla ilk gelen isim olmasından mı kaynaklanmaktadır.

Atakay aynı makalesinde, klasik kavramının kanon kadar “sorunlu” bir kavram olduğundan söz etmektedir. Klasiğe hem “eskilerden kaynaklanmak, birtakım kuralları dikkate almak, ayrıntılarla bütünü, tutkuyla aklı, gerçekle ideali dengelemek” gibi olumlu anlamlar ama aynı zamanda da romantik anlayışın karşıtı, kuralcılık, şekilcilik, eskilik gibi olumsuz anlamlar yüklendiğine dikkat çeken yazar, “classicus”un Ortaçağda talebe anlamına geldiğini ve zamanla “okula ait” anlamında kullanılarak sınıfta okutulan, herkesçe tartışılmaz bir nitelik kazanmış metinler olarak gündeme geldiğini belirtir (Atakay, 2004: 74).

Üzerinde düşünülerek tanımlanan bu sözcük hakkındaki tanım karmaşası edebiyatın başlangıcından günümüze süre gelen edebî tartışmaların en hararetlilerindedir. Buna rağmen yazarlar standart bir klasik ve/veya klasik eser tanımı yapabilmiş değildir. Ne var ki, bir eseri klasik kabul edebilecek standart ölçütlerden söz etmek mümkün değildir. Çünkü her dönemin edebî özelliği (üslup, dil vb.), beğenileri, farkındalıkları ve tercihleri farklılık göstermektedir. Türk edebiyatı tarihindeki kültürel değişim ve dönüşümler böyle bir listenin oluşturulmasını daha da karmaşık hâle getirmektedir. Bu durumda her dönem için farklı “klasik” tanımları ortaya çıkmakta, bütünlük genel bir çerçeve oluşturabilmek için de genel yargılarla tanımlar yapılmaktadır. Klasik sözcüğünün tanımındaki bu karmaşa onu kanon sözcüğüne bir kez daha yakınlaştırmakta ve paralellik kurmaktadır.

Bir eserin klasik olduğu konusunda hemfikir olan kişi(ler), ile “klasik eserler listelerini” oluşturan kişiler aynı edebî tartışma geleneği içerisinden çıkmışlardır. Klasik eserler listeleri, kanon üzerine düşünen kişilere yol göstermektedir. Bir kültürdeki insanlar ortak olarak bazı eserlerin Türk Dil Kurumu sözlüğündeki “klasik” tanımında olduğu gibi “türünde örnek olarak görülen eser” olarak görmekte bu tür eserlere ayrıca bir önem vermektedir. Bu da klasik ile kanon sözcükleri arasındaki diğer bir paralelliği oluşturmaktadır.

Durmuş, adı geçen makalesinde, klasik sözcüğünün tanımındaki “üzerinden belli bir zaman geçmiş olması ölçütünü” Türk edebiyatının dönemlerinden hareketle değerlendirmektedir.

Türk edebiyatı penceresinden bakıldığında bugün klasik olarak nitelendirilen tanımlarda bir standardın bulunmadığı söylenebilir. Bugün klasik edebiyat ya da klasik üslup olarak nitelendirdiğimiz dönem, Osmanlı Divan Edebiyatını içine alan dönemdir. Böyle bir tanımlama, yukarıda da ifade edildiği gibi, üzerinden belli bir zaman geçmiş olması ölçütünü dikkate alarak oluşturulmuş olmalıdır. Ancak Osmanlı divan edebiyatını kendi içinde üslup gelişimi çerçevesinde değerlendirdiğimizde, 13. yüzyılın ilk yarısından 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar devam eden sürecin sadece 16. yüzyıldan 18. yüzyılın ikinci yarısına kadar olan dönemi klasik dönem olarak adlandırılmaktadır. Böyle bir adlandırmada ise zaman aralığı değil, dilin kullanımı ölçü olarak kabul edilmektedir. Aynı durumu 16 ve 17. yüzyıllarda en iyi örneklerini oluşturan Âşık edebiyatı için de söylemek mümkündür (Durmuş, 2011: 42).

Her dönem ve anlayış için farklı bir klasik eser listesi oluş(turul)ması standart bir klasik eser tanımını da güçleştirmektedir. Çünkü bir dönemim klasikleri arasında yer alan bir eser, başka bir dönemin klasikleri arasında yer almamaktadır. Bu durumda klasik eser nedir, neye göre belirlenir? Soruları ile klasik eser tanımı tartışılabilir. Buna göre de, “klasik eser nedir?” sorusunun da net ve belirli bir cevabı bulunmamaktadır. Türk edebiyatının Tanzimat dönemi için klasik kavramı üzerinde derin tartışmaların yürütüldüğü *Klasikler Tartışması Başlangıç Dönemi* adlı çalışmasında Ramazan Kaplan, Ahmet Mithat ve kitapta adı geçen diğer yazarların görüşleri doğrultusunda klasik kavramı ile ilgili olarak şu sonuçlara varmıştır:

1. Klasik bir eserin konusunda temizlik ve doğruluk olmalıdır.
2. Yazma biçimi ve üslubuyla güzel ve açık olmalıdır.
3. Anlatılmak istenen kolay anlaşılır olmalıdır.
4. Üzerinde durulan düşünce bakımından bir değer taşımalı, çoğunluk tarafından değer verilen dinî, tarihî ve ahlaki normlara aykırı olmamalıdır.
5. Bütün bu nitelikleriyle gelecek nesillere bırakılabilecek ve insanlığın faydalanabileceği sevilen, beğenilen eserler olmalıdır (Kaplan, 1988: 25).

Ancak bu sonuçlara varılmasına rağmen, klasik kavramındaki belirsizliklerin yarattığı tartışmalar günümüzdeki tartışmaların da odak noktasını oluşturan tartışmalardır. Dolayısıyla klasik kavramı üzerindeki anlam karmaşası klasik esere de sirayet etmiş durumdadır. Günümüzde de hâlâ tartışılan bu kavramları Ahmet Mithat da tartışmış ancak klasik bir eserin güzelliği söz konusu olduğunda, bu güzelliğin nasıl belirlenebileceği meselesi de bir sorun olarak gündeme gelmiştir. Aynı zmaanda klasik eserlerden söz edilirken, bunların büyük yazarların eserleri oldukları

görüşüne yer verilmiş, fakat bu yazarları büyük yapan noktalar üzerinde pek durulmamıştır.

Klasik ve klasik eser tartışmaları, hem Batı edebiyatında hem de Türk edebiyatında alanda birçok eser verecek ölçüde tartışılmış hâlâ da tartışılmaya devam eden edebî konulardan biridir. Benzer bir tartışma konu olan kanon sözcüğü etrafında da birçok değerlendirmeler yapılmaktadır. Dolayısıyla bütün değerlendirmeler klasik eser ve kanonik eser sözcükleri beraberliğinde yapılmalıdır.

Selçuk Çıkla, “Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu” başlıklı makalesinde Türk Edebiyatında Kanon” başlığı altında kanon ve Türkiye’de kanon üzerine cevaplandırılması gereken fakat cevaplan(dırıl)mayan sorular yöneltmektedir:

Türkiye’de *kanon* konusunda henüz şu sorulara kapsamlı bir cevap arandığı söylenemez:

1. Türk edebiyatında kanon var mıdır?
2. Varsa bu kanon veya kanonlar nasıl şekillenmiş ve kimler tarafından şekillendirilmiştir?
3. Türk edebiyatında kanonlaşma varsa bu kanonlaşmanın eserleri hangileridir?
4. Türkiye’de kanonlaş(tır)ma nasıl ve hangi araçlarla yapılmaya çalışılmıştır veya çalışılmaktadır?
5. Kanonlaş(tır)ma doğru mudur, yanlış mıdır?
6. Kanon oluşumunda devlet, yayınevleri, eserlerin baskı sayıları ve telif ücretleri, yarışma ve ödüller, reklamlar ve tanıtım yazıları, şair ve yazarlarla yapılan röportajlar ile bu şair ve yazarların eserleri üzerine yazılanlar, dergi ve gazeteler, öğretmenler ve üniversiteler, ders kitapları ve antolojiler gibi aygıtların ne gibi rolleri olmuştur?(Çıkla, 2007: 50).

Bu soruların cevapları elbette verilebilir ancak klasik sözcüğündeki karmaşa bu soruların cevaplarında da kendisini göstermektedir. Türkiye’de "kanon" ve "edebiyat kanonu" hakkında telif ve çeviri eserler içinde en geniş açıklama, yorum ve değerlendirme Gregory Jusdanis'in *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür (Millî Edebiyatın İcat Edilişi)* (Jusdanis, 1998: 79-133) adlı eserinde yer almaktadır.

Gregory Jusdanis, adı geçen eserinde edebiyat kanonunun tanımını yapmakta ve özelliklerini sıralamaktadır. Jusdanis, “edebiyat kanonunun bir anlatılar toplamı olarak, bir cemaatin üyelerinin ortak bağlarını anlamalarını sağlayan hikâyeler toplamı olarak tanımlar.” (Jusdanis, 1998: 76). Edebiyat kanonuna dâhil olan

eserlerin en temel özelliği tekrar tekrar okunmaları, her yeni nesil tarafından aranılıyor olmalarıdır. Kanona ait metinlerin bir diğer ortak özelliği de her okunuşlarında okuyucularda metni yorumlamada eksik kaldıkları ve metni tam olarak anlayamadıklarına dair bir izlenim edinmelerine, bu metinleri tekrar okumaları gerektiğine ve bu metinlerin başkaları tarafından da okunması gerektiği düşüncesine götürmeleridir. Bu iki özellik kanona ait metinlerin her zaman gündemde kalmalarına, yani kanonik özelliklerini güçlendirmelerine yaramaktadır (Çıkla, 2007: 51). Jusdanis bu olguyu şöyle ifade etmektedir: "Kanon, her okumadan sonra bir şeylerin zorunlu olarak atlanmasını ve bunun da (kutsal metinlerin tefsirinde olduğu gibi) bir başka okumayı daha gerektirmesini garanti altına aldığı için kanona dâhil yapıtlar her zaman yeni, taze yorumlara açık kalırlar." (Jusdanis, 1998: 82-83). Kanonların bir ortak özelliği de çoğulculuğa tahammüllerinin olmamasıdır. Her kanon yeni bir kanonun çıkmasından hoşnut olmaz, eğer rakip bir kanon varsa bu kanonun güçlenmesini istemez. Onun güçlenmemesi için de bazı yollara başvurur. Öncelikle "[h]ayatta kalmasına izin verilen metinler seçme işini yapanların çıkarlarını yansıtırlar; aynı zamanda bir araya gelerek oluşturdukları kanonun doğasını da belirlerler." (Jusdanis, 1998: 92). Böyle olması, bazı metinlerin korunması bazı metinlerin de dışlanması anlamına gelmektedir.

Selçuk Çıkla, adı geçen makalesinde kanonla ilgili tüm tanımları yaptıktan sonra aslında temelde iki türlü kanon olduğu tespitinde bulunmaktadır. Bunlardan birisinin her kesimden halkın ilgisiyle oluşan kanon, diğerinin de devlet, parti, ideoloji ve rejim gibi enstrümanların oluşturduğu kanon olduğunu savlamaktadır (Çıkla, 2007: 49). Bu kanonları da üç "merci" belirlemektedir. "Türkiye'de Kanon" başlıklı makalesinde Murat Belge'e kanonun belirlenmesinde etkili olan merciler şu sıralar:

1. Merci: Her çeşitten yazarlar, aydınlar, öğretmenler, gazeteler, dergiler vb. -aralarında eleştirmen, edebiyat tarihçisi, akademisyen olanlar vardır- neyin kanon olacağına, neyin olamayacağına önce bunlar karar verir.
2. Merci: Siyaset, devlet, parti, ideoloji, rejim; üst adı her ne olursa olsun, bu merci kalkıp kendi beğenilerini, tekliflerini topluma veya sanatçılara çeşitli yollarla dayatarak kanonu belirlemeye çalışır.
3. Merci: Halk veya toplum diyebileceğimiz bu üçüncü kesim uzun vadede kanona kimlerin gireceğini belirleme işini belirli yazar ve şairlere ilgi göstererek veya göstermeyerek üstlenmiş olur (Belge, 2004: 55).

Belge'nin tespit ettiği üç merciden özellikle birincisi ve üçüncüsü klasik eser tartışmaları açısından incelenen Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı* ve Fuzûlî'nin başka eserlerindeki şiirleri, bağlamında kanon oluşturmada değer görülmektedir. Ancak Belge'nin tespitindeki ikinci merci de Fuzûlî'nin divanını okunması gereken kitap listeleri arasına alarak kanon belirlemeye çalışmıştır. Gerek devlet eliyle farklı iktidar erkleri tarafından gerekse özel yayınevleri tarafından zaman zaman “100 temel eser”, okunması gereken “10 klasik eser” ya da “ev kitaplıklarında bulunması gereken eserler” adı altında kitap künyesi listeleri verilmektedir. 90'lı yıllarda Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu'nun “Ailenin kitaplık kılavuzu” hazırlama talebi üzerine kılavuzun bir bölümü “evinizin kitaplığında bulunması gereken 10 eser” başlığı ile aynı kurum tarafından sunuldu. 10 kitaplık bu listede Fuzûlî Divanı da yer almaktadır. Daha sonraki yıllardan itibaren hazırlanan benzer listelerde Fuzûlî'nin şiirleri “divan şiirinden seçmeler” adlı kitabın içinde verilmektedir. Bahsi geçen listeler klasik eserlerden oluşan kanonik eser listeleridir. Bu listelerin belirlenmesindeki faktörler kanonu oluşturan faktörler ile benzerdir.

16. yüzyıl Osmanlı şairlerinden olan Fuzûlî hangi sebeplerle bu listeye girmiştir? Klasik sözcüğü için yapılan tanımlamada “üzerinden çok zaman geçtiği hâlde değerini yitirmeyen, türünde örnek olarak görülen eser” bu sorunun cevabı bulunabilir. Fuzûlî, lirik üslubu, aşka farklı bakış açısı ve dili ve sanatları kullanmaktaki mahareti ile dönemindeki diğer şairlerin önüne geçmiş ve farkındalık yaratarak döneminde öncü olmuş bir şairdir. Bu sebeplerden ötürü olsa gerek Fuzûlî'nin yazmış olduğu divan birçok kez istinsah edilmiştir.

Fuzûlî'nin yazmaları üzerine çalışan Hasibe Mazıoğlu, *Türkçe Divan*'ın elde bulunan eski yazmasının 979/1571 tarihinde ölümünden 19 yıl sonra istinsah edildiğini yazmaktadır. (Üniversite Kütüphanesi T.Y.5465).984/1576'da Kerbelâ'da yazılmış olan nüsha (Ankara Eski Eserler Kitaplığı No.101) ile yine aynı yılda Hüseyin b. Gülşenî adında bir müstensihin yazdığı nüsha (Konya Mevlana Müzesi No.342), 995/1587 (Topkapı Sarayı Kitaplığı, Revan kısmı, No.749), 999/1590 (Süleymaniye, Laleli Kitaplığı No.1912) tarihli yazmalar en eski olanlardır. Türkçe Divan'ın Türkiye kütüphanelerindeki –özel kitaplıklar dışında- atmış dokuz yazma nüshası tespit edilmiştir. Türkiye dışında bulunan en eski yazmalardan 981, 991 ve 997 hicri tarihlerinde kopya edilmiş üç nüsha Leningrad Asya Müzesi kitaplığındadır (Mazıoğlu, 1997). Mustafa İsen ise “Türk Dünyasında Bir Köprü İsim: Fuzûlî”



başlıklı makalesinde *Fuzûlî Divanı*'nın ilk baskısından ve ardından yapılan baskılardan bahsetmektedir. *Fuzûlî Divanı*'nın ilk baskısı ise 1828 yılında Tebriz'de yapılmıştır. Bunu, 1831'de yine Tebriz ve 1838 yılında Bulak baskıları izler. Tebriz'de 1850 yılında divanın üç baskısı yapılmıştır. 1852 yılından itibaren İstanbul baskıları da devreye girmeye başlar. Aynı divanın 1883 yılında Taşkent, 1882 yılında Hive, 1944 yılından itibaren ise Bakü baskılarıyla karşılaşmaya başlıyoruz. Bu tarihlerden itibaren *Fuzûlî Divanı* Tebriz, Bulak, İstanbul, Hive, Taşkent ve Bakü'de müteaddit defalar, hatta bazı şehirlerde yılda birkaç kez basılmıştır ki bunları şöyle sıralayabiliriz:

Tebriz: 1828, 1831, 1850 (3 adet), 1852, 1854, 1856, 1860, 1871, 1877, 1883.

Bulak: 1838, 1867.

İstanbul: 1852, 1867, 1869, 1874, 1878, 1879, 1885, 1891, 1897, 1900, 1902, 1909, 1910, 1911, 1924, 1948, 1950, 1958, 1961, 1968, 1972, 1990, 1991.

Hive: 1882.

Taşkent: 1883, 1884, 1888, 1889, 1891, 1893 (3 adet), 1894 (2 adet), 1895 (2 adet), 1896 (3 adet), 1897 (2 adet), 1898, 1900, 1901 (2 adet), 1902, 1903 (2 adet), 1905 (4 adet), 1907 (3 adet), 1908, 1909 (2 adet), 1910, 1912 (4 adet), 1914 (2 adet), 1915 (2 adet), 1916.

Bakü: 1944, 1958, 1982, 1984(İsen, 1997: 230-231).

Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı*'nın tüm yazma ve basma nüshalarının fazla oluşu Murat Belge'nin adı geçen makalesindeki kanonu belirleyen ilk merci ile açıklanabilir. Belge'nin adı geçen makalesinde belirttiği üç merciden ilki olan "her çeşitten yazarlar, aydınlar, öğretmenler, gazeteler, dergiler vb. -aralarında eleştirmen, edebiyat tarihçisi, akademisyen olanlar vardır- neyin kanon olacağına, neyin olamayacağına önce bunlar karar verir." Tespitinden hareketle, dönemin müstensihleri Fuzûlî'nin eserlerini istinsah etmeği gerekli ve uygun görmüş olmalıdır ki, Fuzûlî'nin eserlerinin birçok basma ve yazma nüshalarının yapıldığı görülmektedir.

Müjgan Cunbur, *Fuzûlî Hakkında Bir Bibliyografya Denemesi* adlı çalışmasında Türkiye ve Türkiye dışı olmak üzere basma ve yazma toplam 113 divandan bahsetmektedir. (Ek: 1) Bu divanların basma ve yazma olmak üzere tasniflenmiş sayıları şu şekildedir:

- a) Türkiye dâhili-İstanbul-baskılar: 16
- b) Türkiye harici baskılar: 8
- c) Türkiye Kütüphanelerinde bulunan yazmalar: 69
- d) Şahsi kütüphanelerde bulunan «*Fuzûlî Divan*» larından birkaçı (bilinenler): 10
- e) Türkiye dışı-Avrupa-kütüphanelerde bulunan yazmalar: 26

(Cunbur, 1956: 3-45)

Burada verilen sıralama sadece Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı* üzerinedir. Ayrıca *Farsça Divanı*, *Arapça Divanı*, *Leylî vü Mecnun*, *Hadikatü's-Suada*, *Beng ü Bâde*, *Heft-Cam*, *Rind ü Zâhid*, *Sihhat u Maraz*, *Hadîs-i Erbaîn Tercemesi*, *Risale-i Muamma*, *Matla'u'l-İ'tikad*, *Enisü'l-Kalb*, *Mektublar [Şikâyetnâme (Nişancı Celâl-zâde Mustafa Çelebi'ye), Musul Mirlivası Ahmed Bey'e, Kadı Alâ-ü'd-din'e, Bağdat Valisi Ayas Paşa'ya, Kanunî'nin Şehzadesi Bayezîd Çelebi'ye]*, *Şah u Geda*, *Çağatayca-Farsça Manzum Lûgat*, Fuzûlî'ye İsnat Olunan Eserler [*Suhbatu'l-Esmar*, *Cümcümenâme*] adlı eserleri için de basma ve yazma olmak üzere tasnif yapmak mümkündür.

Fuzûlî'nin eserleri arasında basma ve yazma nüshaları olmak üzere en fazla çoğaltılan eseri *Türkçe Divanı* olmuştur. *Türkçe Divanı*'nın ilk yazması 1571 ve ilk basması 1828 yılında yapılmasının ardından defalarca nüshaları oluşturulmuştur. Bu durum, Fuzûlî'nin eserleri arasında en çok *Türkçe Divanı*'nın okunduğu ve divanına önem verildiği anlamına gelmektedir. Diğer eserleri de elbette çoğaltılmış ve okunmuştur ancak *Türkçe Divanı*'na gösterilen ilgi kadar olamamışlardır. *Türkçe Divanı*'nın bu kadar çok basma ve yazma nüshalarının da olması ve bilhassa ölümünden sonra bu eserlerin istinsah edilmesi Fuzûlî'nin ne kadar önemli bir şair olduğunun göstergesidir. Eseri o kadar rağbet görmüş ve beğenilmiştir ki, klasik şiir sevenler kadar cönk ve mecmûa okuyucuları tarafından da iltifat gösterilmiş olacak ki, *Türkçe Divanı*'nın okuyucu ya da dinleyici kitlesi eserde yer alan şiirleri cönk ve mecmûalara da taşımıştır. İncelenen elli dört cönk ve otuz altı mecmûada Fuzûlî'nin eserlerinde geçen şiirleri yer almaktadır. Fuzûlî'nin bu şiirleri cönk ve mecmûaları düzenleyen kişiler tarafından yine cönk ve mecmûalara aktarılmaktadır. Şiirlerin pek çoğunda eserlerindeki şiirlerin asıllarından farklı olarak eksik ya da fazla beyitler yer alsa bile buradaki amaç Fuzûlî'nin şiirlerinin cönklere ve mecmûalara yazılıyor

olmasıdır. Çalışma kapsamında incelenen ve üzerinde tarih yazan cönklerden en eskisi 1629 en yenisi ise 1882 tarihlerini göstermektedir. Fuzûlî'nin eserlerini yazmasından ortalama bir asır sonra bile şiirlerinin biliniyor ve varyantlaşıyor olması ya da başka başka yerlerde yazılıyor olması bunları okuyanların Fuzûlî'nin şiirlerine gösterdiği ilgi olarak yorumlanabilir.

Buradan da hareketle Belge'nin adı geçen makalesinde belirttiği “halk veya toplum diyebileceğimiz bu üçüncü kesim uzun vadede kanona kimlerin gireceğini belirleme işini belirli yazar ve şairlere ilgi göstererek veya göstermeyerek üstlenmiş olur” ifadeleri ile Fuzûlî'nin şiirlerinin cönk ve mecmûalarda yer almasını bunları düzenleyen kişilerin dönemin ve halkın ilgi ve beğenisini dikkate aldıkları ve buna göre cönk ve mecmûa düzenledikleri söylenebilir.

Cönk ve mecmûalarda Fuzûlî şiirlerinin yer almasının yanı sıra halk tarafından da büyük bir ilgi gösterilen Fuzûlî'nin gazelleri çeşitli meclislerde icra edilmekte ve teveccüh gösterilmektedir. Genellikle Güneydoğu illerindeki meclislerde gazelhanlar, Âlevî-Bektaşîlerin belirli gün ve aylarda düzenledikleri meclislerde ise zakirler tarafından icra edilen Fuzûlî şiirleri aynı zamanda klasik musiki bestekârları tarafından bestelenip icra edilmeleri ile sözlü kültür ortamında da yaşamaktadır. Konuyla ilgili ilerleyen kısımlarda ayrıntılı bilgiye yer verilecektir.

Sonuç olarak; Fuzûlî, yaşadığı yer olarak İstanbul'dan uzak olmasına rağmen saray edebiyatına hâkim bir şiir üslubu ile dikkatleri üzerine çekmiş önemli bir şairdir. Fuzûlî'nin Osmanlı Devletinin başkenti İstanbul'dan uzakta yaşamış olması kendisinin sarayın çeşitli mevki oyunlarından da uzak durmasını sağlamıştır. Bilindiği üzere pek çok şair padişah nezdinde muteber sayılmak, itibar görmek maksadıyla ya da belli makam ve mevkilere gelmek kaygısıyla maksatlı şiirler yazmış, bu sayede saray çevresiyle ilişkisini koparmamıştır. Pek çok şair padişahın musahipliğine mazhar olmak için padişaha kasideler, gazeller sunmuştur. Herkes bu dereceye ve mevkiye yükselememekte hatta saray şairi olmak bir yerde saray çevresine bile girememektedir. Bu sebeple Osmanlı Devletinde saray şairi olmak büyük bir şans ve makam demektir. Ancak iyi ve yetenekli şairler saray şairi olarak anılmaktadır. Fakat pek çok şair saray şairi olduktan sonra dil ve üslup özelliklerini değiştirmekte, saraya ve çevresine karşı daha temkinli yaklaşmaktadır. Böylece Osmanlı Devletinde saray tarafından desteklenen ve saraya göre şekillenen bir Osmanlı sanatı anlayışı gelişmiştir. Tuba İsen Durmuş, yukarıda adı geçen eserinde

ilk dönem tezkirelerinin ve modern edebiyat tarihlerinin Osmanlı edebiyatını II. Murad döneminden başlattıklarını ancak Âlî ve Beyanî'nin bunu biraz daha geriye çekerek Yıldırım Bayezid dönemini edebi hayatın başlangıcı olarak almalarının doğru bir yaklaşım olduğunu değerlendirmektedir (Durmuş, 2009: 30). Osmanlı edebiyatının bu dönemde başlamış olmasına rağmen şairlerin saray etrafında toplanmaya başlamasını Çelebi Sultan Mehmed dönemine (1413-1421) ve Edirne sarayına götüren Durmuş, bu dönemde bazı şehirlerin ve beyliklerin merkezlerinde az sayıda şair yetiştiğinin bilindiğini ancak Fetret Devri son bulduktan sonra ve Osmanlı Devleti kuvvetli bir hükümdar etrafında toplanmaya başladıktan sonra şiir ve edebiyatın rağbet görmeye başladığını belirtmektedir (Durmuş, 2009: 29). Saray ve saraya bağlı yönetici sınıfın sanatın destekleyicileri olmaları ve bu bağlamda zamanla Osmanlı sanatı olarak anılacak olan bir üslûbun ortaya çıkması Durmuş'un bahsettiği dönemden sonra başlamıştır. Bu konuda Halil İncılık, *Şâir ve Patron Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme* adlı çalışmasında patronaj kavramına değinerek saray şairlerinin şiir geleneklerini saray şairliği öncesi ve sonrasına göre değerlendirmektedir (İncılık, 2005). Bu bağlamda padişah ve devlet adamlarının şair ve sanatları koruması için öncelikle ortaya bir eser konulması gerekmektedir. Zira yazılan eser ile ancak şair kendini padişaha, paşaya ya da beye gösterme imkânına sahip olmaktadır. *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi* adlı eserinde Hilâl Kazan, yazılan her hangi bir bilimsel ya da edebî eserin birine ithaf edilmesi ve böylece karşılığında hediye alınmasının mümkün olduğuna değinir ve şairlerin de divan tertip ederek veya sadece bir şiir yazarak karşılık temin edebildiğini ifade etmektedir. Şairlerin hediye etmek amacıyla en fazla kaside yazdıklarını ve bu kasidelerin de dini içerikli olabileceğini belirten Kazan, şairlerin bir kimsenin erdemlerini sayarak, ona olan bağlılığını ifade etmek amacıyla da medhiyeler düzdüklerini belirtmektedir (Kazan, 2013: 251). Çalışmasında bu ithaf şiirlerine değinen Kazan, Ramazan ayının gelişi, bayram, bahar, yaz, kış gibi vesilelerle kaside sunulabileceğini ve bu kasidelerin bazılarında da şairin isteğini açıkça ifade ettiği beyitlere rastlanabileceğini örneklerle vermektedir. Yazılan kasideler övülen kişiye bir vasıtayla iletilir ya da bizzat şair tarafından okunurdu. Bu sırada eserin eleştirildiği, beğenilip beğenilmediği de ortaya çıkardı. Hatta bazı kasidelerin geri çevrildiği de görülmüştür (Kazan, 2013: 251-252). Böylece şiirin icra ortamlarına girip girmeyeceğine de kaside sunulan merci karar vermektedir.

İktidar erkin kontrolünde ve patronluğunda şekillenen edebî eserler yine iktidar erki tarafından kanonlaştırılmaktadır. Ancak burada bir çelişki söz konusudur. İktidar erki tarafından oluşturulan kanonlar, güdümlü olduğu ya da iktidara karşı menfaat kaygıları taşıdığı için itibar görmemiş (edebî kanon listesine girememiş) ya da kendilerini özgür düşünceyi savunan kimseler olarak tanımlayan bir grup tarafından reddedilmiştir. Fakat kanon dışında kalmak da, oyunun bir parçası olmamak, dışlanmak, göz ardı edilmek manalarına gelmekte bu duruma da razı olunmamaktadır. Edebî kanon listesine girmek bir süre sonra klasik eser oluşturulmasında bir ölçüt ya da klasik eserlerin edebî kanon listesine girmesi bir ölçüt olması münasebetiyle önemli sayılmıştır.

Fuzûlî'nin şiirleri Murat Belge'nin adı geçen kanonlaşma bağlamındaki üç mercide de yer almaktadır. Bu bakımdan Fuzûlî ve eserleri edebî kanon listesine girerek klasik eser, klasik eser olması münasebetiyle de edebî kanon sayılmış ve çağından günümüze kadar her devirde iktidar erki ve halk tarafından muteber sayılmıştır.

## 2. 2. GÜFT, SEM' ve MUSİKİ:

### 16. YÜZYIL SÖZLÜ KÜLTÜR ORTAMI OLARAK MECLİSLER VE SÖZLÜ İCRA GELENEĞİ

İnsanların yazı, matbaa ve elektronik gibi ses ve sözü mekâna bağlayan teknolojiler kullanmaksızın yüz yüze ve sese dayanarak iletişim kurduğu ortama sözlü kültür ortamı denmektedir. Walter J. Ong, sözlü ve yazılı kültür arasındaki ilişkileri araştırdığı eserinde “kelimelerin sözlü kültürde sesle sınırlanması”nın, “anlatım biçiminin yanı sıra düşünme sürecini” de etkilediğini ileri sürer (Ong, 1999: 49). Ong’un ifadesinde yer alan “düşünme sürecini etkileme” den kasıt sözlü kültürün yazılı kültür ürünü olan “metinden” mahrum olması sebebiyle sözle ifade edilecek kelimeleri düşünme ve bunları hatırd tutma yöntemleri yani ezberleme teknikleri ile hafızayı kullanma olarak yorumlanabilir.

Sözlü kültürde hafızayı sürekli canlı tutmanın yolu kolay tekrarlanabilir, kalıp ifadelerden geçmektedir. Şair, formel yapı olarak da adlandırılan kalıplardan faydalanarak icrasını gerçekleştirebilir. Okuma-yazmanın düşük olduğu toplumlarda ya da farklı bir ifadeyle hâlâ sözlü kültürde yaşanıldığı için “okuma” oranı düşük olan toplumlarda yazılanlar “konuşularak” aktarılmaktaydı. Konuşma kültüründen yazı kültürüne geçiş yap[a]mayan edebiyatlarda icralar toplum arasında gerçekleşmekteydi. Bu tür toplumlarda icralar toplu gösterimler olarak yapılmaktadır.

Osmanlı-Türk mesnevisinin poetikası üzerine çalıştığı *Aşkın Okunmaz Kıyıları Şiir* adlı eserinde Victoria R. Holbrook, “yazmanın Osmanlı okuryazarlığının başlıca işareti” olduğunu “şiir okuyabilen hemen herkesin şiir yazdığını “okur” çevresine ulaşmanın yolunun şiir alanındaki yarışmacılardan biri olabilmek” olduğunu ve “bu yüzden bir Osmanlı edebî uygulama modelinin yazarlardan oluşan bir okur kitlesine dayandığını iddia etmektedir (Holbrook, 2008: 18).

Ancak Holbrook’un da çalışmasının ilerleyen kısımlarında değineceği gibi temelde bugün anladığımız biçimiyle okuma ve yazma kavramları henüz oluşmamış ve sözlü ve yazılı kültür arasında net bir sınır çizilememiştir. Aralarındaki bu girift ilişki sonucunda, halk edebiyatı ve divan edebiyatı gelenekleri, edebiyat tarihlerinde iki ayrı kutba yerleştirilmiş ve aralarında geçişlilik olabileceği düşüncesi göz ardı

edilmiştir. Divan ve halk edebiyatı arasındaki bu karşıtlığın temelinde sözlü kültür/yazılı kültür tartışması ve bunlara bağlı olarak akla gelen zihin yapıları yatmaktadır. Holbrook'un da dikkat çektiği gibi, Osmanlı şairleri “yazan” değil, “söyleyen” şairlerdir:

Gelgelelim, modern “okuma” ve “yazma” kavramları Osmanlı Türkçesinde 19. yüzyıla kadar yaygınlaşmamış bir yazılı kültür varsayar. Osmanlı şairleri yaptıkları işe “yazmak” yerine “söylemek” derlerdi. Osmanlı'daki şiir üretimi dünya tarihindeki en geniş edebî üretim olabilecek kadar hacimliken, alıntılanan ve tartışılan şiirler listesi (kanon) çok kısıtlıdır. Osmanlı'nın (yazarın kendisi veya müstensihlerce hazırlanan) yazmalara sahip olabilecek denli varlıklı ya da özel kütüphanelere serbestçe girme imtiyazına sahip uyrukları arasında bile Osmanlı şiir bilgisi temelde sözlüydü. Yazar-okurların çoğu nadiren kitap okurlardı. Bugün Osmanlı'nın ardılı olan ülkelerde yaşayan ve güç odaklarına en kolay ulaşabilen kişiler Batı edebiyatını okurlar. Sözlü Osmanlı şiiri bilgisi kentsel periferilerde bile yeni değil, kaybolmuş bir geçmişten artakalmış bir şeydir (Holbrook, 2008: 18-19).

Zengin bir edebiyat külliyatına sahip olan Osmanlı edebiyatında da icralar bireysel değil, toplu olarak gerçekleşmekteydi. Gençliğinde babası Mehmed Efendi'ye Paris sefirliğinde eşlik eden Said Efendi [Yirmisekiz Çelebizade Mehmed Said Paşa], seyahatinde fark ettiği sayısız faydalı şey arasında en çok matbaa yoluyla kitapların kitapların ustaca ve kolaylık çoğaltılmasından etkilenmiştir. İstanbul'a döndüğünde bu işi büyük bir edebiyat meraklısı olan İbrahim Müteferrika'ya aktarmıştır.<sup>5</sup> Böylece 16 Aralık 1727 tarihinde İbrahim Müteferrika tarafından çalıştırılmaya başlatılan matbaadan önce eserler, ya bu işi meslek edinen ve geçimlerini bu işten sağlayan müstensihler tarafından ya da dinledikleri ortamlarda eserleri hafızalarında tutabildikleri kadar yazıya geçirenler tarafından çoğaltılmaktaydı. Yazı ile çoğaltma işi, okuma-yazma oranı çok düşük olduğu için yaygın bir yöntem değildi. Bu sebeple eserler sadece gösterim ya da icra yolu ile dinleyicilerle buluşmaktaydı. Okuma-yazma bilenler ise saraydakiler ve medrese eğitimi görmüş kimseler olup, daha ziyade edebiyat alanında ve dahi şiir türünde eserler vermekteydi. Ancak geniş bir okuyucu kitlesi olmadığı için eserler sözlü icra ortamlarında yayılmaktaydı. Yukarıdaki sebeplerden dolayı Osmanlıda *bezm* geleneği oluşmuştur. Şairler, şairleri dinlemek isteyenler ve şairlerden feyz almak isteyen kimselerinden oluşturduğu bezmler bir süre sonra Osmanlı geleneğinde

<sup>5</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Giambattista Toderini (2012), Türklerin Yazılı Kültürü (Türklerin Edebiyatı), (Çev: Ali Berktaş), YKY, İstanbul.

vazgeçilmez bir uygulama hâline gelmiştir. Osmanlı Devletinin sosyal ve siyasî tarihi üzerine pek çok araştırması ve eseri bulunan Halil İnalçık, “Klasik Edebiyat Menşei: İranî Gelenek, Saray İşret Meclisleri ve Musâhib Şâirler” başlıklı makalesinde Osmanlı kültür ve sanat hayatının bir tarafını ‘bezm’ kavramının, diğer tarafını ise ‘rezm’ kavramının simgelediğini hatta eski şiirin hemen hemen bütün söz varlığının, rezm [ceng] ve bezm [işret, muhabbet] kavramlarının anlam çerçevesinin içine girdiğini söylemektedir. Rezm [ceng] geleneği hayatın bir tarafını doldururken diğer tarafta işret meclislerinde şair, gazelhan, musâhib, nedîm ve meddahların icra ettikleri faaliyetler gündelik hayata zevk ve haz katmaktaydı. Şiir ve musikinin gelişmesinde, paylaşımında bezm ve işret geleneğinin payı büyüktür (İnalçık, 2006: I, 221-282).

İnalçık’ın makalesindeki düşüncelerine paralel olarak Mehmet Kalpaklı da, “Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi ve Osmanlı Kültürünün Sözelliliği/İşitselliği”, başlıklı makalesinde Mesîhi’nin şiirinden hareketle Osmanlı kültürünün bir sohbet, meclis kültürü olduğunu iddia etmektedir. Edebî metinlerin üretildiği tüketildiği ya da üzerinde konuşulduğu yerlerin sohbetler ve meclisler olduğunu ve bu sohbetlerin alt metinlerinin ise mecmûalar ya da cönkler olduğunu ifade etmektedir. Bu anlamda, Osmanlı şiir dünyasını sohbet ve meclis merkezli olarak görmenin mümkün olabileceği kanısına varmaktadır. Kalpaklı, bu düşüncelerine destek olarak Evliya Çelebi’nin birinci cildinde yer alan bir şiiri örnek olarak göstermektedir. Diyor ki Evliya Çelebi:

Kendüyi görmeğe yokdur hâcet  
Bilmeye ârif ile nâdânı  
Cöngünü görmeğile zâhir olur  
Herkesin mertebe-i irfânı

(Kalpaklı, 2012: 87)

Evliya Çelebi, bu dördlüğü ile cönk sahibinin bilgi düzeyini oluşturduğu cönkten görmenin mümkün olduğunu söylemektedir. O hâlde sadece cönkler değil, mecmûa ve defterler de onları oluşturan kişilerin bilgi düzeyi ile ilgili okuyuculara ipuçları verecektir.

Osmanlı şiiri öncelikle sözlü kültür ortamında hayat bulduktan sonra bu ortamları paylaşanlar tarafından hafızalarda kaldığı kadarıyla cönklere ve mecmulara geçirilmektedir. Öncelikle sözlü ortamda başlayan şiirin serüveninin yazılı ortamda



son bulması beklenirken yazılı ortamda bile değişikliklere uğradığı tespit edilmektedir. Çünkü sözlü kültür anlayışı burada da kendisini göstermekte ve yazılı ortamda bulunan şiirlerin bile bellek süzgecinden geçtikten sonraki kalıntıları ile varyantları oluşmaktadır.

Kalpaklı, adı geçen makalesinde Osmanlı kültüründe bir metnin yaratılmasında okuyucu ile buluşma sürecine değinmektedir. Kalpaklı'nın makaledeki tespitine göre,

Osmanlı kültürü Tanzimat'a kadar okumanın daha çok sesli yapıldığı bir devirdir. Bir metin okunur, daha çok ezberlenir ve sonra dinleyiciye aktarılır. Bu, okumanın sesli yapıldığı devirdir. Yani bir kişi ya önceden yazılmış bir metni okuyor ya da Evliya Çelebi'nin pek çok mecliste yaptığı gibi bir metni, bir anlatıyı, bir hikâyeyi (bir latifeyi) ezberlemiş ve dinleyenlere aktarıyor, bunu yaparken de pek çok kez kendisinden bir şeyler ilave ediyor. İşte bu durum Batılılaşmanın gerçekleştiği, metinle okuyucunun baş başa kaldığı döneme kadar devam etmektedir. Bizde edebiyatın tüketiminin "metin ve okuyucu" olarak bireyselleşmesi (okumanın yalnız yapılması) ve bunun yerleşmesi, Batılılaşma döneminde görülür. Ondan önce edebî tüketim sadece meclislerde, kahvehanelerde, meyhanelerde, tekkelerde, her türlü toplantı mekânlarında görülmekteydi. Belki de Osmanlı'ya matbaanın geç gelişinin sebeplerinden biri budur. Çünkü kültür ve edebiyat basılı şekilde tüketilmeye hazır değildi. Dinlemek (işitmek) ön planda idi. Edebî metinler yazıya geçirilmiş olsalar bile çoğu kez bir dinleyici topluluğu önünde seslendirilmişlerdir. Osmanlıda sözel kültürden yazılı kültüre geçiş ancak Batılılaşmaya doğru görülmektedir. Geniş, manasıyla Osmanlı edebiyatının ve kültürünün okuryazarlık üzerine değil sözellik ve dinlerlik (işitsellik) üzerine kurulduğuna inanıyorum (Kalpaklı, 2012: 89).

Osmanlı edebiyatındaki okuma ve işitme eylemleri bazı kavramların tartışılmasına neden olmuştur. Nitekim bu tartışmalardan en önemlisi abes-muktebes tartışmasıdır. Bu tartışmaya İnci Enginün'ün *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)* adlı çalışmasından özetle değinilecek olursa;

Hasan Âsaf'ın  
"Kudretin isbâta ne hâcet Hudâ,  
Lem'a-nisar olmadadır çün ziyâ  
Zerre-i nurundan iken muktebes  
Mihir ü mehe etmek işret abes  
Şems-i ulûhiyyetini zikr eder,

Şâhid-i ulviyyetin olmuş kamer”

diye başlayan “Bürhan-ı Kudret” adlı şiirinin *Malumat*’ta (1895) yayınlanmasından sonra şiirde geçen “muktebes” ve “abes” kafiyeleri, eski edebiyatta kafiye için olduğu ileri sürülerek kusurlu bulunmuştur. Eski edebiyatın önemli kurallarından olan bu kafiye anlayışı, edebiyat tarihinde “abes-muktebes” tartışması denilen bir tartışmayı başlatmıştır (Enginün, 2006: 813). Daha sonraları bu tartışmalara Recaizâde Mahmut Ekrem ile Muallim Naci de katılarak aralarında zaten var olan eski ile yeni tartışmalarına farklı bir boyut katar. Aslında bu tartışmanın özünde sözel-yazılı kültür kavramları arasındaki tartışma yatmaktadır. Çünkü kulak-göz kafiye tartışmaları aynı zamanda dinleme ve okuma eylemleri ile birlikte düşünülmektedir. Osmanlı edebiyatının sözellik dolayısıyla sözlü aktarımın vardığı sonuç olarak “dinlerlik” üzerine kurulu olduğunu düşünüldüğünde yazılı bir metinde var olan bir şiirin hangi süreç ve sebeplerle varyantlaştığı da açıklanabilir.

Fuzûlî’nin de yaşadığı 16. yüzyılda Osmanlı edebiyat kültüründe eserler icra ortamlarında sözellik ve işitsellik aracılığı ile yayılıyor ve hayat buluyordu. Bilhassa şair camiasının icra ortamlarının “şair meclisleri” olduğu söylenebilir. Bu şairler çeşitli mekânlarda toplanmakta ve şiirler ya da başka edebî türler icra etmektedir. Osmanlı şiir ve musikisi, başta saray çevresi olmak üzere devlet büyükleri ile paşa ve beylerin konakları, meyhâneler, dükkânlar, şair meclisleri gibi mekânlarda patron (hami) konumundaki insanların desteğiyle gelişimini sürdürmüştür.

Muhsin Macit, “Urfa Sıra Gecelerinde ve Musiki Meclislerinde Okunan Gazellerin İşlevi” başlıklı makalesinde bu meclislerde, murabba ve gazellerin okunduğuna ve şairlerin de bu meclislerde şiirlerinin okunulmasını istediklerine dair önemli ipuçları olduğuna ve pek çok şairden kanıtlar sunulabileceğine değinerek Necâtî’nin iki beytini böyle bir geleneğe işaret etmek için örnek vermektedir:

Râzın nihân ola mı Necâtî ki sözlerin

Meclisler içre *okunur* uş çeng ü ûd ile

(Tarlan, 1990: 445/5)

Ey Necâtî yaraşır mutribı şeh meclisinin

Raks urup *okuya* bu şi’r-i teri döne döne

(Tarlan, 1990: 472/7)

Haluk İpekten *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler* adlı çalışmasında yukarıda bahsi geçen muhitleri:

**1) Devlet Merkezinde**

- 1.1. Padişah Sarayları
- 1.2. Devlet Büyüklerinin Konakları

**2) Vilayetlerde**

- 2.1. Şehzade Sarayları
- 2.2. Paşa ve Beylerin Konakları

**3) Şairlerin Toplantı Yerleri**

- 3.1. Şuara Meclisleri
- 3.2. Dükkânlar
- 3.3. Meyhaneler

olmak üzere sıralamıştır (İpekten, 1996: 7). Bu eserinde İpekten, bahsi geçen muhitleri detaylı bir şekilde incelemiş ve tespitlerde bulunmuştur. Bu çalışmadan faydalanılarak eldeki verilere uygun olarak aşağıdaki icra ortamları tespit edilmiş ve değerlendirmelerde bulunulmuştur. Öncelikle bahsi geçen muhitlerde düzenlenen işretler hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır.

Halil İncılık, *Şair ve Patron* adlı eserinde Firdevsi, Şehname’de kadîm İranlı hükümdar Hüsrev’in verdiği işret meclislerini uzun uzun tasvir eder. Bir zafer veya başka vesilelerle süslenmiş saray bahçe ve kasrlarında tertib olunan bu ziyafetler, üç gün üç gece, bazen bir hafta sürer, “nahiller dikilir, mis kokuları içinde güzel çalgıcılar çalarken peri yüzlü sakîler misafirlere yıllanmış şarap sunar”. Herkes sarhoş olur, zafer hikâyeleri dinlenir, şairler karşılıklı en güzel şiirlerini söyler, muşâ‘ara ederler (İncılık, 2005: 25). Osmanlı kaynaklarında şairlerin çoğu kez bu gibi işret meclislerinde hükümdarın takdir ve lûtflarına eriştiklerine dair bilgiler yer almaktadır.

Burada işret kelimesinin kökenine değinmek yerinde olacaktır. Arapça’da ‘âş kökünden yaşam, yaşam tarzı, yaşamı zevkle geçirme anlamında ‘âyş kelimesi türetilmiştir. Aynı kökten ‘işret Farsçada toplu hâlde görüşme, eğlenme anlamını almıştır. İran edebiyatında bazm sözcüğü, ziyafet, lüks yaşam, işret meclisi anlamında kullanılır. Anadolu Türk devletlerinde ‘ayş u ‘işret (çoğu kez ‘îş ü ‘işret) sözcükleri, bir arada içkili sazlı sözlü toplantı ve temâşâ anlamında kullanılır. Metinlerde ‘ayş u ‘işret aynı zamanda, sadece huzur ve rahat içinde gününü geçirme anlamındadır. Genel kullanımda ‘işret ve sohbet eşdeğer kelimelerdir. XV. yüzyıl

Orta Asya Timuroğulları saraylarında has-bahçelerde meclis-i 'işretler, her türlü sanat kolunda ustaların yarıştıkları birer sanat akademisi görevini üstlenmiş, edebiyatta Câmî ve Nevâyî yetişmiştir. Bu parlak işret ve sanat toplantıları, Sultan Baykara meclisleri adıyla Osmanlı edebiyatında özlemle anıla gelmiştir (İnalcık, 2011: 195). Özenle tertiplenmiş bahçelerde gece şarap içilen, “yeme içmeler”in, her türlü zevk u sefanın, raks ve temaşanın cereyan ettiği işret meclisleri geleneğinin, saray ve idareye ait birçok gelenekler gibi, İslam öncesi kadîm İran’dan İslam hilafeti dönemine geçtiği ve yerleşmiştir. Şehnâme, Kâbusnâme, Nizâmî’de ve Germiyanlı musahib şairlerin eserlerinde, geleneksel meclis-i 'işret adabını anlatan ifadeler bulunmaktadır (İnalcık, 2011: 195).

İnalcık’ın aktardığı bilgilere göre, meclis-i 'işret, başka adıyla bezm-i has veya sohbet-i has, özeldir; mutlaka baharda, çoğu kez Nevrûz’da gece bir cennet bahçesinde, hava soğuksa bir kasrda (köşk) toplanır (İnalcık, 2011: 165). Şuara meclislerinin özelliklerine değinen İnalcık, herkesin bu meclislere katılamayacağı gibi katılanların da seçkin şairler olduğunu vurgular. Osmanlının havas kesimine hitap eden İranî geleneğin temsilcisi klasik şiir, başlıca saray işret meclislerinde gelişmiştir. En seçkin şairler, saray nedîmleri arasında işret meclislerine devam eden şâirlerdir. Bu sebeple işret meclisleri bir konsevatuvar niteliğinde olduğu gibi buraya da girmek herkese nasip olmamaktadır. İşret meclislerinde neler olduğuna dair İnalcık adı geçen eserinde kısaca bilgi vermektedir. “[i]şret ve ziyafetle birlikte şâirler şiirlerini sunar, meliku’ş-su‘arâ seçilir, câize verilen şâirler arasında sultanın musâhib-nedîmleri meclisin seçkin sanatçıları durumundadır.” (İnalcık, 2011: 192). İşret meclisinde daima hazır olanlar, şairler, musahib-nedimler, sakiler (bazen onlar Sasânî dönemi rahipleri mug'lara benzetilir ve pîr-i mugân diye anılır) ve şarap sunan sâde-rûyân (sakalı çıkmamış oğlanlar), mutribândır (çalgıcı ve gazel okuyanlar) (İnalcık, 2011: 200).

İşret meclisinde okunan şiirlerden gazel en önemlileridir. Şairlerin en çok gazeli tercih ettikleri bilinmektedir. Andrews, bahsi geçen çalışmasında şairler için gazlin önemine değinirken meslislerdeki gazellerin de önemine ve işlevine değinmektedir. Andrews’e göre, gazel “bezmin konu ve simgesidir.” Lirik aşk şiiri, “şeydalık” eseri “gazel, bezmle o kadar çok önemli özellik paylaşır ki, ... bezm ortamının tamamen dışındayken bile bezmin bir göstergesi hâline gelir... Gazel... bezmi temsil eder.” (Andrews, 2008: 210). Kaynaklardan özetle, klasik divan şiirinin

hükümdarın patronajı altında en yüksek düzeyde temsil edildiği yer, kadim İran'dan beri işret meclisi, Âli'nin deyimiyle Mecâlisü'n-Nefâ'is'tir. Hıristiyan Batı'da olduğu gibi, Ortaçağ İslam devletlerinde de, en eski zamanlardan beri, hükümdarın yaşamında iki şey; razm (rezm), savaş ve bazm (bezm), yani saray has-bahçesinde geceleri günlerce süren işret meclisleri en yüksek derece önem taşımaktadır.

Yüksek saray kültürünün, hükümdarlık âyîn ve âdâbının simgesi olan işret meclisi geleneği, bu kültürü paylaşan büyük İslam devletlerinde, en eski devirlerden başlayarak İran, Hindistan ve Türkiye'de ortak çizgileriyle yüzyıllarca vazgeçilmez bir gelenek olarak sürüp gelmiştir. Havuzlar, şelaleler, nadide çiçek tarhları, nahiller, buhurdanlar ve çerâgân (kandiller) ile bir cennet köşesi haline getirilen, sade-rû gençlerin hizmet ettiği hâs-bahçede, devrin ünlü musiki heyetleri, seçkin şair, edip ve sanatkârlar buluşurlar. Bu meclisler, günlük sosyal hayattan farklılıklar göstermekte, buraya katılan şairler de farklı sosyal ve kültürel bağlamda hayat sürmektedirler. Dönemin önde gelen şairleri arasında bulunan Fuzûlî de şairlik istidadı ile bu meclislere rahatlıkla katılabilirken uzaktan gözlemlemeyi tercih etmiş fitrat gereği katılmayan şairlerdendir. Fuzûlî'nin Farsça divanına yazdığı giriş bölümünde (Divan-i Farisi: 1, 16), şairlerin işret meclisi hayatına dair gaözlemi ile “onlar sultanların gözetimiyle zevk sahibi büyüklerle düşüp kalkarak, cennet gibi bahçelerde dolaşıp tadı hoş şarabın neşesiyle çekici şarkıları dinleyip ay yüzlü gençleri seyredip iyi vakit geçirirler, bu sayede şiir sanatının mükemmelliğini en yüksek derecelere eriştirirlerdi” şeklindeki yorumları Fuzûlî'nin işret meclisleri hakkındaki menfi düşünçelerini göstermektedir.

Birçok padişahın da şiir ve edebiyat ile yakından ilgilendiği hatta divan oluşturacak seviyede şiirler yazdığı ve mahlas sahibi oldukları bilinmektedir. şiire ve edebiyata duyulan bu yakınlık padişahları şairlere ve ediblere de yakınlılaştırmıştır. şairler ve edibler sadece Osmanlı hanedan üyelerinin değil devrin hemen hemen bütün devlet adamlarının ilgisini ve desteğini görmüştür.

### **2.2.1. Padişah ve şehzade Sarayları, Paşa ve Bey Konakları**

İcraların gerçeleştirildiği edebî muhitler arasında öncelikle padişahların, paşaların ve beylerin konakları gelmektedir. Buralarda düzenlenen meclislere seçkin şair sınıfı ve zümre davetli olup dışarıdan kimselere izin verilmemektedir. İstanbul'da saray çevresi başta olmak üzere sadrazam, şeyhülislam, kazasker, vezir,

nişancı, defterdar gibi devlet büyüklerinin konakları önemli şiir merkezleri olarak ortaya çıkmıştır. Haluk İpekten yukarıda adı geçen eserinde şairlerin toplanma yerleri arasında padişah sarayları, paşa ve bey konakları olduğunu belirterek bu saray ve konaklar arasında Kanuni'nin vezir-i azamı İbrahim Paşa, Defterdar İskender Çelebi, Nişancı Celal-zade Mustafa Çelebi, Seydi Ali Reis, Kemalpaşazade, Kazasker Kadri Efendi gibi şahsiyetlerin konaklarını da saymaktadır (İpekten, 1986: 135). Bu saray ve/veya dönemin önemli şahsiyetlerinin konaklarında ilim ve şiir üzerinde tartışmalar yapılmakta, musiki ve içki âlemleri düzenlenmektedir. Bu meclislere gelen her şair yakınlık duydukları kişinin yani musahibinin meclisinde olmaya önem ve özen göstermektedir. Başka bir deyişle, herkes iktidarına göre bu meclislerde yer alır, her şair eserini ortaya koyar, kıymetine göre derece derece ihsan ve lütuf görür ve himaye edilirdi.

Şairlerin bu meclislere gelmeleri musahip edinmeleri açısından da önemlidir. Çünkü bu yolla şair kendisini göstermiş hatta diğer şair ve önemli kimselere şairlik yeteneğini ispat etmiş olacaktır. Bu sebeple İstanbul'da saray muhitinin yanında sadrazamların, vezirlerin, yüksek memurların sarayları ve konakları da edipleri ve şairler için birer sığınak, toplantı yeri olmuştur. Buralarda musahip edinen edip ve şairler geçimlerini çok defa buralardan sağlamışlar, bu yüksek dereceli, zengin memurların cömertliklerinden, ihsan ve hediyelerden yararlanmışlardır. İşret meclislerinin seçkin mekânı, saray bahçeleri ve kasrlardır. Saray has-bahçelerinde veya kasrlarda (köşk), özel halvette düzenlenen geleneksel işret meclisleri şair, mutrib, hanende, gûyende, rakkas gibi sanatçıların hükümdar önünde kendilerini göstermek fırsatını elde ettikleri bir yarışma meydanı oluştururdu. İnalçık, Hoca Dehhânî'nin, Selçuklu sultanı Alâeddin'e sunduğu kasideyi, "şahlar-şahının çalgılı, içkili zengin bezmleri"nde gösterdiğini hatırlatarak Osmanlı kaynaklarının, şairlerin çoğu kez bu gibi işret meclislerinde hükümdarın takdir ve lûtuflarına eriştiklerini belirtmektedir (İnalçık, 2011: 196).

İpekten'in kaynaklardan aktardığı bilgilere göre, zenginlik ve ihtişamları dillere destan olan âdeta padişah'ın sarayı ile boy ölçüşen bu vezir saraylarında, ekâbir konaklarında sık sık, çeşitli vesilelerle eğlenceler, toplantılar yapılmakta, içki âlemleri, musiki veya sohbet toplantıları olmaktadır. Şairler de buralarda yerlerini alırlar, şiirler okunur, edebiyat üzerinde münakaşalar yapılırdı. Sahiplerinin zenginliği ve cömertliğine göre bazen pek kalabalık bir şair topluluğu bu konakların

etrafında toplanır, bir kısmı buralarda yatar kalkar, daimi misafiri olurdu (İpekten, 1996: 82).

Halil İnalçık, *Şair ve Patron Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme* adlı kitabında saray “has” bahçelerinde veya kasr (köşk)larda “halvette” düzenlenen işret meclislerinin gelenekselleştiğini ve aynı zamanda şâir, mutrib, hânende gibi sanatçıların hükümdar önünde kendilerini göstermek fırsatını elde ettikleri bir yarışma meydanı oluşturduğundan bahsetmektedir. Bu meclislerde şairler için şarap, sûfiler için haşîş mubâh idi (İnalçık, 2005: 28) Fuzûlî de beng ile bâdeyi dile getirdiği *Beng ü Bâde* adlı manzum eserinde, divanlarının girişlerinde böyle görkemli saray işret meclislerini tasvir etmekte, sultanlar ve şairlerle paylaşamadığı bu zevklerden yoksun, kendi “külbe-i ahzanına” sığındığını aktarmaktadır.

### 2.2.2. Şuara Meclisleri

Şu‘ara meclislerinde herkesi hayran eden, şairlik gücü başkalarını gölgede bırakan veya patronun özel takdirini çeken şâir; serâmed, emîr-i nazm, melikü’ş-şu‘arâ, sultânü’ş-şu‘arâ gibi unvanlarla kutlanırdı. Şu‘arâ meclislerine “sâde-rû mahbûb yigitler” de katılır, sabaha kadar şarap içilir, sazlar çalınır, felekten kâm alınırdı (İnalçık, 2005: 44).

Padişah saraylarında, paşa ve bey konaklarında olduğu gibi şairler de kendi aralarında böyle meclisler düzenlemekteydiler. Mehmet Kalpaklı ve Walter G. Andrews’in birlikte kaleme aldıkları “Toward a Meclis-Centered Reading of Ottoman Poetry” başlıklı makalede “meclisin sadece şiirin performansı bağlamında değil aynı zamanda şiirsel (manzum) konuşmaların şekillenmesi ve anlamının kurulmasında da öncelikli bir unsur” olduğu vurgulanmaktadır (Kalpaklı- Andrews, 2009: 309).

Kalpaklı ve Andrews’in ortak kaleme aldıkları yukarıda adı geçen makalede Mesihî’nin Divanında yer alan “Der Sitâyîş-i Defterdâr Bedrüddîn Beg” başlıklı gazelinden hareketle şiir meclislerine değinmektedirler. Yazarlar, Mesihî’nin şiirini değerlendirirken dönemin özelliklerine dair tespitlerde de bulunmaktadır. “Mesihî’nin şiiri bir meclis – dostların toplanması- ile bu vakada *meclis-i has*, yani eşraftan birinin hususi evinde veya bahçesinde bir araya gelmesi ile başlar. Bu toplanma güçlü bir konum, derin bir öğrenme, şiir yeteneği, olağanüstü zekâ, konuşma yeteneği, fiziksel güzellik, (sıklıkla) alkol ve keyif verici ilaçlara karşı

hususî düşkünlük ve rahat tavır, duygusal hassasiyet ve aşkın maneviyatından anlama gibi niteliklerden bazılarını veya pek çoğuna ya da tamamına sahip bir grup “mümtaz” şahsiyeti bir araya getirmek demektir. Bu çok seçkin grup yiyecek, içecek, şiir, müzik ve muhabbet edebîlecekleri, kendilerinden geçebilecekleri, günlük kaygılarını ve kamusal kişiliklerini bir taraf atabilecekleri rahat bir ortam anlamına gelen “eğlenceci, cümbüşçü” anlamına gelir” (Kalpaklı- Andrews, 2009: 309).

Basitçe söylemek gerekirse, çok ciddiye aldığımız sonuç Osmanlı şiirlerinin pek çoğunun veya tamamının ya özel bir meclis ve özel katılımcılar huzurunda okunmak için ya da bazen bir mecliste veya diğerinde okunacağı temel varsayımı ile yazılmış olmasıdır (Kalpaklı- Andrews, 2009: 310).

Kalpaklı ve Andrews, Osmanlı şiir geleneğinde meclislerin merkezî rolüne gereken ilginin gösterilmemesini bazı nedenlere bağlarlar. Bunların en başında ise divanı, divan şiirinin asıl mekânı olarak görme eğilimi olduğunu belirtirler. Divanın birbirinden kopuk şiirleri bir araya toplayan bir yapı sergileyişi, şiirlerin icra ortamlarına odaklanmaktan ziyade teknik özelliklerine odaklanmayı beraberinde getirmiştir. Bu nedenle, divan şiirlerinin “görücüye” çıktığı ve icra edildiği, Kalpaklı ve Andrews’ün deyimiyle “hayat” bulunduğu meclisler gölgede kalmıştır<sup>6</sup> (Kalpaklı- Andrews, 2009: 310). Kalpaklı ve Andrews’in divan şiiri ve icra ortamları hakkındaki bu görüşleri, halkbiliminde “Bağlamsal Kuram” olarak adlandırılan kuramın görüş ve yaklaşımlarıyla özdeşleşmektedir. Bağlamsal Kuram, sanatçının icrasını sürdürdüğü ortamın da icra sürecinde ve sonrasında birtakım değişmelere yol açacağını savlar.<sup>7</sup> Kalpaklı ve Andrews’ün “kurumuş kemikler” metaforu benzer

---

<sup>6</sup> Şair Meclislerinin işlevleri ve önemi konusunda İstanbul Araştırma Enstitüsü, 4 Mart 2013 tarihinde Bir Kültür Muhiti Olarak “Meclis” konulu bir sempozyum düzenlemiştir. Alanında öncü isimlerin katıldığı sempozyumda, meclis konusu masaya yatırılmıştır. Sempozyuma katılanlar ve sempozyumda tartışılan konular şöyledir:

Halil İnalçık: Açılış konuşması

Cemal Aksu: Hüseyin Baykara ve Nevai’nin Meclisleri

Nurhan Atasoy: Bahçe ve Çiçek Meclisleri

Lale Uluç: Timurlularda ve Safavilerde Meclis Anlayışı

Şeyma Güngör: Meddah Hikâyelerine Göre İstanbul’da Sohbet Meclisleri

Ekrem Işın: Bir Kültürel Aktarım Yöntemi Olarak Sohbet

Ersu Pekin: Meclisin Levâzımatı Müzik-Müziğin Mekânı Meclis

Mehmet Kalpaklı: Osmanlı’da Şiirin Mekânı Olarak Meclis

Zeynep Tarım: Osmanlı Padişah Meclislerinde Usûl ve Erkân

Değerlendirme: Sohbet Adabı ve Ritüelleri

<sup>7</sup> Bkz. İlhan Başgöz (1949): *Biografik Türk Halk Hikâyeleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniv. DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Enstitüsü, Ankara.

Ruhi Ersoy (2003): *Baraklı Âşık Mahgûl ve Repertuarı*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi.



kaygı ve çekincelerle, Lutz Röhrich tarafından “sardalya kutusuna bakarak sardalyaların yaşamı hakkında çıkarımlarda” bulunulması şeklinde dile getirilmiştir. 1950’lerden sonra icranın “öne çıkışı,” halkbiliminde “metin merkezli” ve “bağlam merkezli” olarak etiketlenen ve aralarında “hiyerarşi” oluşturulmasına neden olmuştur.<sup>8</sup> Halkbiliminin ilgi alanına giren icracıların bir kısmının bugün hâlen eserler vermesi ve icra ortamlarının gözlemlenebilir oluşu, “şair meclislerini” gözleme şansı olmayan divan şiiri geleneğine karşı halk edebiyatını bir adım öne çıkarmış gibi görünebilir. Ancak Kalpaklı ve Andrews’un dikkat çektiği, meclisin divan şiiri geleneği içerisindeki rolü konusu aynı zamanda “yazıyla özdeşleştirilen” bir geleneğin sözlü kültürle ilişkisini ortaya çıkarması açısından oldukça önemlidir.

Osmanlı şairlerinin pek çoğunun şiirlerini tamamıyla teknik egzersizler ya da örnekler olarak görmediklerine dair çok fazla bulgu var. Teknik önemliydi ancak kendisi için değil duygusal durumların ve belli durumların duygusal içeriklerinin betimlenmesi ve harekete geçirilmesi için bir araç olarak önemliydi (Kalpaklı-Andrews, 2009: 310–311). Divan şairlerinin, redif, vezin, mazmun, edebî sanat kullanma becerileri ölçüsünde “teknik açıdan” şiirlerinin sağlam olduğu görüşü, Kalpaklı ve Andrews tarafından “araç” olarak nitelendirilerek bir “ifade biçimine” indirgenmiştir. “Matematiksel zekâ” ile ilişkilendirilerek seçkin bir sanatın yapıldığı düşüncesi, halk şiirinin hece vezni ile yazılmasından dolayı “parmak hesabı” adlandırmalarıyla küçümsenmesine de yol açmıştır.

Şairlerin ölümsüzlüğü yetenekleri ile sınırlı değildir aynı zamanda şiirlerinin başka başka meclislerde icrası ile de şair yaşamaktadır. İnsan sosyal bir varlık olarak var oldukça iletişim mekânı olan meclisler de var olmuştur. Bu durum da şairi evrensel kılmaktadır. Kalpaklı ve Andrews, bu düşüncelerden hareketle özetle; Osmanlı şairlerinin meclisin devamlılığı ile ilgili bilinçaltı inancı olarak gördüğümüz şey – meclis “evrensel ve sonsuzdur”, (Kalpaklı- Andrews, 2009: 311) gibi iddialı bir açıklama getirmektedirler.

Kalpaklı- Andrews, aynı makalede klasik edebiyat şiirlerini meclis-merkezli bir okuma ile değerlendirmişler ve en azından aşağıdaki maddeleri kapsadığını iddia etmişlerdir.

---

Özkul Çobanoğlu (2000): *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Akçağ Yayınları, Ankara.  
İsmail Görkem (2000): *Halk Hikâyeleri Araştırmaları Çukurovalı Âşık Mustafa Köse ve Hikâye Repertuarı*, Akçağ Yayınları, Ankara.

<sup>8</sup> Bkz. Richard Dorson age.

- Pek çok Osmanlı şiiri zihinde bir meclis için veya bir meclis ile birlikte yazılmıştır (özel ya da genel):
  - Şair meclise o vesile için hazırladığı şiiri ile birlikte gelir.
  - Şair bir şiiri veya bir şiirin bir kısmını mecliste hazırlıksız söyler.
  - Şair gelecekte, belirsiz bir mecliste okunacağını hayal ettiği bir şiiri besteler.
- Osmanlı şiirlerinin pek çoğu bir şekilde meclis ile ilgilidirler:
  - Şiir (veya şiirin bir kısmı) meclisi tasvir eder (Mesihî örneğinde olduğu gibi) ya da meclisin ortamını (bahçe, mevsim, zaman veasire).
  - Şiir meclisteki faaliyetleri veya konuşmaları tasvir eder ya da yeniden oluşturur. (Mesihî “kimi zülüfleri hesap ederdi...” derken, meclisteki konuşmayı tasvir ediyor. Gazelinde cananı tasvir ya da ifade ederken, bu konuşmanın bir unsurunu oluşturuyor.) (Kalpaklı- Andrews, 2009: 311-312).

Yazarlara göre, bir Osmanlı şiirinin en otantik okunuşu bir düzeyde daima meclisi akılda tutar ve şiirin ahengi ya da konusal bütünlüğü genele mal olmuş bir meclisin toplumsal farkındalığında yerleşiktir.

Meclisin nelerden müteşekkil olduğuna dair Kalpaklı- Andrews’un görüşleri kapsamlı ve şümulüdür. Çünkü yazılı kaynaklardaki ve resimlerdeki meclisler ile ilgili kayıtlar ağırlıklı olarak has meclise yöneliktir (meclis-i hasu’l-has) ya da en muteber seçkinlerin meclisleridir (meclis-i has). Bu tür resmî meclislerin diğer benzer toplantılara örnek teşkil ettiğine dair bir varsayım eğilimi vardır. Kalpaklı- Andrews bununla beraber, bir meclisi dostların muhabbet, arkadaşlık ve şiir, müzik, yiyecek ve içeceğin bazı kombinasyonları için toplantısı olarak tanımlamış, seçkin meclislerin toplumdaki tüm tabakalarda gerçekleştirilen geniş geleneksel toplantıların ikincil, resmî versiyonları olduklarını söylemenin daha doğru olduğuna kanaat getirmişlerdir. Ancak böyle bir durumda “meclis” başlığı altında nelere yer verilmesi konusunda belirsizlik ortaya çıkamaktadır. Kalpaklı- Andrews’un makalelerinde verdikleri, on altıncı yüzyıl şairler biyografisinde, *Şairlerin Kutsal Yolculuğunun Durakları* (Meşa’ir-i Şuara), Âşık Çelebi şair Celali ile olan dostluğuna dair anekdot toplantıların yapıldığı mekanların türleriyle ilgili iyi bir profil ortaya koymaktadır:

Zamanında, O (Celali) bu fakir ile muhabbete, samimiyete ve yakınlığa tenezzül ederdi. Bahçelerin seyrinde, şarap tüccarının odasında, Eyüp ve Kâğıthane çayırlarında, Galata ve Hasköy toplantılarında, Zati’nin dükkânında, At Meydanı’ndaki bahar sohbetlerinde ve sonbahar meclislerinde, bazen sevgililerin bir araya geldikleri hamamları

seyrederken ve bazen Davut Paşa iskelesinde suda oynayan gümüş endamlı çocukların seyrinde, bazen derviş misafirhanelerinde Vefa sema'ında ve bazen de tavernalarda dümbelek sema'ında beraber idik (Kalpaklı- Andrews, 2009: 312).

Başka bir deyişle yukarıda verilen anekdotda geçen mekânlar sekiz maddede şu şekilde sıralanabilir:

1. Bahçe toplantıları veya hususi görüşmeler: At Meydanı'ndaki mevsimlik piknikler de dâhil (Sultan Ahmet camisinden önceki büyük açık alan),
2. Şarap ikram eden tavernalar,
3. Doğal parklar,
4. Zengin ve nüfuzlu kimselerin konaklarındaki toplantılar (Galata veya Hasköy'de),
5. Beyazıt Camii yakınlarındaki efsanevi şair ve şairlerin akıl hocası Zati'nin falcı dükkânında,
6. Hamamlarda,
7. Genç erkeklerin ve güzel oğlanların vücutlarının seyredilebileceği deniz kenarı,
8. Derviş misafirhanelerinde müzik veya tavernalarda cezp edici dümbelek müziği dinlemek.

Padişah sarayında veya vilayetlerde şehzadelerin saraylarında, etraflarında birer muhit edinmiş devlet büyüklerinin konaklarında tertip edilen ve şairlerin de hazır bulunduğu içki ve şiir meclislerinin yanında şairlerin de kendi aralarında toplantıları olmaktadır. Şairlerin kendi aralarında yaptıkları bu toplantılar, ya dost birkaç şairin bir araya gelmesi, oturup konuşmaları ya da çeşitli zamanlarda tertip edilen daha kalabalık şair toplantıları şeklinde görülmektedir. Bu toplantılarda birbirlerini tanımak için fırsat olarak görülmektedir. Şairlerin bu toplantıları genellikle içkili olurdu. Hem içilir, hem sohbet edilirdi. İpekten, adı geçen eserinde bu çeşit şair toplantıları hakkında daha ziyade Âşık Çelebi, Hasan Çelebi ve Bağdatlı Ahdi'nin tezkirelerinde bilgi bulunabileceğini çünkü Âşık Çelebi ve Ahdi'nin, devirlerinde edebiyatla haşır neşir olmuş kimseler olduğunu ve şairlerin pek çoğu ile dostluklar kurarak toplantılarına iştirak ettiklerini, bu arada da eserleri için bilgi topladıklarını aktarmakta ve Hasan Çelebi'nin de babası vasıtasıyla pek çok şair tanıdığını belirtmektedir (İpekten, 1996: 229). Şairlerin kendi aralarında yaptıkları bu

toplantılar, ya dost birkaç şairin bir araya gelmesi, oturup konuşmaları veya muhtelif zamanlarda tertip edilen daha kalabalık şair toplantıları şeklinde görülmektedir. Bu toplantılar, ya hali vakti yerinde, edebiyatla ilgilenen bir şahsın evinde olmakta veya şairler kendi evlerine dostlarını çağırırmaktaydı. İpekten, bu çeşit şu'arâ meclislerinin yapıldığı evlerden birinin, Necati Bey'in Vefa'daki evi olduğunu ve Sehi Bey, Necati Sun'isi, Nakkaş Haydar, musikişinas Şâvur, damadı Ammi-Veled-zâde gibi Necati Bey'in yetiştirmesi isimlerin ve yakını olan şairlerin Necati Bey'in etrafından ayrılmadıklarını hatta bu isimlerin yanında başka şairlerin de davet edildiğini, bu sebeple Vefa'daki evde oldukça geniş şair toplantılarının olduğunu belirtmektedir (İpekten, 1996: 229).

Bu meclislerle ilgili geniş bilgilere ancak tezkirelerden ulaşılabilmektedir. Tezkire sahiplerinin katıldıkları meclisleri kaydetmesi hatta bazı olayları anlatması konuyla araştırmacıların bugünkü bilgi birikimleri için önemlidir. Bahsi geçen tezkireciler arasında önemli bir isim olan Âşık Çelebi, İpekten'in aktarımıyla "tezkiresinde şairlerin birbirleriyle olan münasebetlerine dair oldukça geniş tafsilat vermiştir. Bu meclislerde şiirlerin okunduğu, sohbet edildiği, bazen de şairler arasında anlaşmazlıkların çıkıp hicivlerin söylendiği anlatılmıştır" (İpekten, 1996: 231). Tuba İsen Durmuş'un adı geçen çalışmasında aktardığı bilgiye göre, Ahmed Paşa Bursa'da sancak beyi iken Kastamonu'dan gelen bir kervanla Necati Bey'in bazı şiirleri ulaşmış ve bu şiirler Ahmed Paşa'nın meclisinde okunup takdir görmüştür. Bu örnekte de görüldüğü gibi bu meclislerin en önemli işlevlerinden birisi maclise katılan şairlerin kendilerini tanıtmaya imkânı bularak belli kimselerin dikkatini çekme fırsatı yakalamış olmalarıdır. Böyle bir fırsat, henüz yeni şiir yazmaya başlayan şairlerin şiirlerinin meclislerde okunup değerlendirilmesi için çok önemli görülmektedir. Durmuş, aynı çalışmasının devamında Osmanlı'da şiirin nasıl algılandığına dair değerlendirmelerde bulunarak beğenilen şiirlerin daha üst konumdaki hamilere, belki de sultana tanıtılabileceği düşüncesinin, bu tür şiir meclislerinin hamilik muhitleri olarak öne çıkmasını sağladığını, bununla birlikte, saray dışında, mesleği şairlik olmayan, toplumun daha alt kademelerine mensup kişilerce bu şiirlerin taşınmasının, o dönemde şiirin dolaşımında olduğu alanı da gösterdiğine dikkat çekmektedir (Durmuş, 2009: 57).

Bağdad şu'arâsı meclislerine Fuzûlî de katıldığını aktaran İpekten, Fuzûlî'nin Kanuni S. Süleyman'ın Bağdad fethinde, Padişah'a, Sadrazam İbrahim Paşa,

kazasker Kadri Efendi ve nişancı Mustafa Çelebi'ye kasideler verdiğini ve ordu ile Bağdat'a gelen şairlerin de katıldığı toplantılarda bulunduğunu belirtmektedir. Hatta Fuzûlî, Leyla vü Mecnun eserini yazmağa, bu Osmanlı şu'arâsı ile buluştuğu bir toplantıda ısrar üzerine karar verdiğini mesnevisinde de söylemiştir (İpekten, 1996: 237).

### 2.2.3. Dükkânlar

İstanbul'da ve Anadolu vilayetlerinde padişah ve şehzadelerin yakın muhitlerine giremeyen, musahip edinemedikleri için geçim sıkıntısına düşen bir kısım şair, dostlar meclisinde toplanıp veya meyhanelerde dolaşırken, bu arada da diğer şairlerin geçinebilmek için işlettikleri dükkânlarda toplanmışlar, buralarda birbirlerini tanımışlar, şiirlerini okuyup fikir alışverişinde bulunmuşlardır. İpekten, bahsi geçen eserinde bu çeşit dükkânlardan birkaçının bilindiğine değinerek bunların İstanbul'da Zatî'nin remilce dükkânı, Sübutî'nin Karaman Pazarı'ndaki sahaf dükkânı, İstanbul dışında ise, Edirne'de Nasuhi ve Safayi'nin attar, Bursa'da Seyhi'nin çakşırı dükkânı olduğunu belirtmektedir (İpekten, 1996: 238).

İpekten'in aktardığı bilgilere göre, bu dükkânlar içinde en tanınmış Zati'nin Beyazıt Camii avlusundaki falcı dükkânıdır. Burası, yarım asra yakın bir zaman âdeta mektep vazifesi görmüştür. Genç şairlerin, önceleri fal baktırmak bahanesiyle geldikleri, şiirlerini çıkarıp okudukları, sonraları daha serbestçe gelip gittikleri, üstadın fikrini alarak, ondan istifade ettikleri Zati'nin dükkânı, devrinde yaşayan bütün şairlerin uğradıkları ve toplandıkları bir yer olmuştur (İpekten, 1996: 238).

Tuba İsen Durmuş, adı geçen eserinde Âşık Çelebi'nin, Şeyhî'nin dükkânından “şairlerin toplandığı yer” şeklinde söz ettiğini ve Gelibolulu Âli'nin de tezkiresinde, Sübutî'nin Karaman pazarındaki dükkânının, Zati'nin dükkânından sonra şairlerin uğrak yeri olduğundan bahsettiğini aktarmaktadır (Durmuş, 2009: 57-58).

### 2.2.4. Meyhaneler

16. yüzyılda meyhaneler de şairlerin şiirlerinin okunup tartışıldığı ortamlardandı. İpekten'e göre, İstanbul'da bazı yüksek şahsiyetlerin evlerinde kurulan ve şairlerin de katıldıkları içki meclisleri, İslamiyet'e göre, içkinin haram ve yasak olmasına rağmen rahatlıkla devam etmiştir. Zaten şairlerin çoğu, içki içerlerdi. Hatta bunun yanında afyon kullananlar da bulunurdu. Zevk ve safaya düşkün,

evlerinde içki ve eğlence meclisleri tertib eden şahıslar içinde S. Süleyman'ın nedimi Kara Belazida (ö. 944/1537). Cafer Ç. Oğlu Ca'feri mahlaslı Bali Ç. Ve Kaptan Seydi Ali Re'is (ö. 970/1563) en meşhurlarıdır (İpekten, 1996: 243).

İçki meclislerinin de kendi özgü bazı kuralları ve özellikleri bulunmaktadır. Şairlerin katıldığı içki meclisleri ile halkın gittiği içkili yerler arasında fark avrdır. Bu bakımdan büyük memurların, zengin şahısların konaklarında toplanan içki meclislerinin bir usulü, adabı vardır. İpekten bu kuralları ve özellikleri şöyle aktarmaktadır:

1. Önce, bu meclislerde hoş-sohbet, güzel sesli, saz çalanların bulunması şarttı.
2. Meclis kızıışmadan ve sohbet koyulmadan, kadeh kadeh içip kendinden geçmek, olur olmaz sözler söylemek veya susup oturmak zarafete uymaz ayıp sayılırdı.
3. Herkesin yavaş yavaş keyfini bulduğu sırada, meclis reisi tarafından emektar hizmetkârlara da kadeh verilmesi adetti.
4. Bu içki meclislerine kebablar, kavurmalar, ekşili çorba, köfteler, her çeşit deniz mahsulü; balık, istakoz, istiridye ve midye gibi yiyecekler yaraşır, ağır yağlı yemekler, börekler uygun düşmezdi.
5. Fındık fıstık, kavrulmuş badem, balık yumurtası, havyar, kurutulmuş etler, mevsimine göre çeşitli meyveler yenirdi.
6. Meclisi süslemek için vazolar içinde çiçekler, eğer mevsimi ise gül bulundurmak mutlaka lüzumluuydu (İpekten, 1996: 243-244).

Bu meclislerin dışında içki meraklısı şairlerin devam ettikleri münferit halk meyhanelerinin de olduğu bilinmektedir. İpekten'in kaynaklardan aktardığı bilgiye göre, bu asırda meyhaneler İstanbul tarafında Tahtakale ve Balıkpazarı'nda, Beyoğlu tarafında da Galata'da toplanmıştır. Yazın deniz kenarında da açık meyhaneler kurulmaktadır. Tahtakale, İstanbul halkından bir kısmının eğlence yeridir. Sarhoşlar, esrarkeşler burada barınır, cambazlar, hokkabazlar halka gösteriler yaparlardı. İpekten, kaynaklarda adları tespit edilen iki meyhane, Efe Meyhanesi ve Yani Meyhanesi'nden bahsederek şairler arasında çok meşhur olduklarını belirtmektedir. Bilhassa Efe Meyhanesi, şairlerin toplantı yeri olarak çok rağbet bulmuştur. Şairler daha ziyade bu meyhanede toplanır, bir taraftan içkiler içilirken şiirler okunur, münakaşası yapılır, sohbet edilirdi. Efe Meyhanesi'nin hayli uzun zaman Sultan Bayezid II, Yavuz Selim ve Kanunî Sultan Süleyman devirlerinde çalışmakta olduğu anlaşılıyor. Şairler bu meyhanelere o kadar sıklıkta gelirlermiş ki, bazen daha hesaplı

olsun diye pazardan mezelerini de tedarik ederlermiş (İpekten, 1996: 244-245). Efe Meyhanesi edebî kaynaklarda da geçmektedir. Zatî, arkadaşı Kadrî Efendi'yle bulunduğu ortamlardan birini Efe Meyhanesi olarak anlatmaktadır (Durmuş, 2009: 58).

İstanbul tarafında bir de Bakkal Zarif adında Yahudi dönmesi bir mezeci vardır. İçkinin ve mezenin iyisini bulmakta usta olan bu şahsın şairlerden çok müşterisi vardır. Bakkal Zarif de parası olmayana mezeyi ve şarabı ödünç verirdi. Galata tarafının meyhaneleri daha meşhurdur. Eğlenmek üzere zahmeti göze alıp kayıklarla Galata'ya geçen şairler hakkında bazı hikâye ve latifeler tezkirelerde kayıtlıdır. Şairlerden çoğunun içki içtiği, meyhanelerde toplandıkları devirde, Kanunî Sultan Süleyman'ın 969/1563 de şarabı yasak etmesine ve şarap getiren gemileri İstanbul'da Galata önünde yaktırmasına rağmen bu yasak kısa sürmüş, iş bir müddet sonra yine eski hâlini almıştır (İpekten, 1996: 245).

### 2.2.5. Kahvehaneler

Kahvenin İstanbul'a gelişiyle ilgili kesin bir tarih yoktur. Tarihçi Solakzade'ye göre kahve, I. Selim zamanında (1512-1520) Mısır seferinden sonra 1519'da İstanbul'a getirilmiştir. Diğer bir tarih ise 16. yüzyılın ortalarında 1543 yılında Kanunî Sultan Süleyman zamanını işaret etmektedir. Kanunî döneminde kahve, gemilerle Osmanlı toprağına ve bilhassa siyasî ve kültürel başkent İstanbul'a geldiği andan itibaren, sosyal hayatta değişik tepkilerle karşılanmıştır.

İstanbul'daki ilk kahvehaneler ise Hüseyin Ayvansarayı'nın Mecmûa-i Tevarih'inde düşülen tarih ile 959 (1551) de, Peçevi Tarihi'ne göre ise 962 (1554-55) tarihinde açılmıştır. Başka kaynaklarda da farklı tarihlere rastlamak mümkündür.<sup>9</sup> Kahveler üzerine çalışması bulunan Salâh Birsal, *Kahveler Kitabı* adlı eserinde İbrahim Peçevi'nin *Peçevi Tarihi* adlı yapıtına gönderme yaparak, o yıl İstanbul'a iki beyaz Arap'ın Halep'ten Hakim adında bir *herif*, Şam'dan da Şems adında bir *zarif*

---

<sup>9</sup> Kahvenin İstanbul'a gelişini ve bir kahvehane açılışını kaynaklar değişik tarihlerde göstermektedir.  
1504 Hafid Efendi, Galatad, s. 367-368  
1543 Kâtip Çelebi, Mizanul hak, Ebuziya baskısı s. 52  
1543 Abdurrahman Vefik, Tekâlif Kavaidi, C. 1, s. 202-203  
1550 Nauvau Larousse Illustré  
1554 Hammer (Ata Tercümesi) C.6, s. 174  
1561 Solakzade Tarihi

geldiğini yazar (Birsnel, 2009: 11). Bu kişilerin Tahtakale’de açtığı ilk kahvehane kısa sürede her kesimden insanın uğrak ve sohbet yeri olmuştur.

*Kahvenin Öyküsü* adlı çalışmasında Taha Toros, kahvenin Osmanlı toplum hayatına bir girip bir çıkışının da öyküsünü anlatmaktadır. Kahve ilk defa Kanunî Sultan Süleyman devrinde yasaklanmıştır. İkinci kez yasaklanması, Sultan Murat III devrine rastlamaktadır. Karşı koyan din bilginleri ile kalem sahiplerinin ricası üzerine padişah kısa bir süre sonra 1587 yılında kahve yasağını kaldırmıştır. *Galatalı Meşhure* adlı eserin yazarı Halid Efendi’ye göre, kahve yasağının kaldırılmasında Şeyhülislâm Bostanzade fetva vermiştir.

Toros’a göre, bu yasaklarda, en güçlü silah olarak şeriat kaideleri sömürülmüştür. Kahvehanelerin kapatılması için din konusunda yararlanılmak istendi. Kahvelerin tembelliği artırdığı, camilere devamı azalttığı ileri sürüldü. Hatta bazı softalar, kahvelere devam etmenin meyhaneye gitmekten de zararlı olduğunu savundular. Siyasetten yararlanmak için ise gerekçe olarak kahvelerde toplanan kişilerin, sohbet esnasında, devlet işlerini de eleştirmelerinden kuşkuландılar. Bu suretle bir taraftan din adamlarını, diğer yönden devlet yöneticilerini etkilediler. Kahvenin aleyhine, şeriat makinesini işlettiler. Kahve, Sultan Ahmet I tarafından 1606-1611 yılları arasında üçüncü defa yasaklandı. Sultan Mehmet III ise, kahveyi hürriyetine kavuşturdu (Toros, 1998: 30–31).

Mehmet III devrinde kahve içilmesi, kahvehaneler açılması tamamıyla serbest bırakıldığı ve böylece İstanbul ve taşrada, her sınıftan halk için ayrı ayrı kahvehanelerin vücuda geldiğini “Türkiye’de Kahve ve Kahvehaneler” başlıklı makalesinde aktaran Talat Mümtaz Yaman, vak’anüvislerin “zurefa” diye kaydettikleri edebiyat mensuplarının, İstanbul’da daha ziyade Süleymaniye kahvehanelerinde toplandıklarını ifade etmektedir (Yaman, 2004: 13).

Kahvehanelerin yıkılması, kahve içenlerin şiddetli cezalara çarptırılması hatta asılması, Sultan IV. Murat zamanına rastlar ki, bu kahvenin başına gelen son felakettir. 1633 yılında kahveyle birlikte tütün de yasaklandı. Gerekçe olarak İstanbul’daki büyük yangınların kahvehanelerde pişirilen kahveden çıktığı, gösterildi. Padişah bile kıyafet değiştirerek yasağına uymayanları, bizzat yakalayıp cezalandırdı. Son yasak, Sultan Murat’ın yerine padişah olan Sultan İbrahim zamanında da (1639-1648) devam etti. Sonunda kahvenin serbestliğini sağlayan, Avcı Sultan Mehmet IV oldu (Toros, 1998: 30-31).



On yedinci yüzyılın ikinci yarısında, bey konakları, şair dükkânları gibi popüler toplantı yerlerinin arasına kahvehaneler de girmiştir. Kısa bir sürede her yerde kahvehaneler açılmıştır. Kahve, her ne kadar bir dönem Ebu Suud Efendi tarafından caiz görülmesi de İslam tarafından özellikle yasaklanmadığı ve dönemin en bilinen alkollü içkisi şaraptan da çok daha ucuz olduğu için, kahvehaneler gayri resmî meclisler için toplanma yerleri olarak meyhaneler ile rekabet etmeye başlamıştır. Bununla beraber, bir kahvehanede daha düşük bir maliyete bir araya gelmek bir meclise katılmaya madden gücü yetebilecek insan çemberini daha az zengin ve az eğitim almış sınıfları, tüccarları, esnaf ve zanaatkârı ve benzerlerini kapsayacak şekilde genişletmiştir. Böylece kahve toplum bütün kesimleri bir arada bulduran ve her çeşit fikrin paylaşıldığı hatta tartışıldığı mekânlar haline gelmiştir. Bu sebeple bu geniş bir halk kitlesinin buralarda toplanması popüler şairler ve kendini göstermek isteyen genç şairleri için bulunmaz bir fırsat haline gelmiştir. Popüler şairler ve seçkin şairler artık eserlerini aynı mekânda sergilemekte ve bu yolla kültürel kaynaşma ve yayılım artmaktadır.

Ralph Hattox, *Kahve ve Kahvehaneler Bir Toplumsal İçeceğin Yakındoğu'daki Kökenleri* adlı çalışmasında aktardığı bilgiye göre, kahvehane sohbetleri bütünüyle yavan değildir (Hattox, 1998: 89). İbrahim Peçevî, *Peçevî Tarihi* adlı eserinde müşteriler arasında çoğunlukla hararetle geçen edebî tartışmalardan bahsetmektedir (Peçevî, 1968). Hattox, daha sonraları Avrupa'da olduğu gibi, kahvehanenin de bir tür edebiyat forumuna dönüştüğünü şairler ve yazarların en son yapıtlarını kahvehanelerde eleştirel bir dinleyici kitlesinin değerlendirmesine sunduklarından hatta kahvehanenin başka köşelerinde de bazen sanat, bilim ve edebiyat üzerine ateşli tartışmaların yaşandığından bahsetmektedir (Hattox, 1998: 89).

16. yüzyılda, Osmanlı kahvehanelerinin sadece eğlence yeri olmayıp, gazellerin söylendiği, eğitim sorunlarının tartışıldığı ve çeşitli kitapların okunduğu mekânlar olduğu Peçevî Tarihi'nde kayıtlıdır (Peçevî, 1968). Dönemin nüfusuna göre hiç de azımsanmayacak sayıda 20–30 kişinin toplandığı kahvehanelerde, bazıları kitap okumakta, bazıları tavla ve satranç oynamakta, bir kısmı da yeni çıkmış gazelleri okumakla meşgul olmaktadır.

Kahvehaneler, ilk açıldıkları dönemlerde toplumun nabzını tutan günümüz sosyal ağları gibi bir forum merkezi durumundadır. Daha ziyade edebî bir mekân niteliğine sahip olan kahvehaneler sonraları sosyal, güncel ve siyâsî meselelerin de

konuşulduğu, tartışıldığı bir yer hâline gelmiştir ki, kapatılmasında da en büyük etki bu olmuştur. Öyle kahvehanelerin sosyal bir forum özelliğine sahip olmasını ve herkesin her şeyi konuşması iktidarı huzursuz etmiş ve kapatılmasına sebep olmuştur. Kahvehanelerin kısa sürede bir edebî forum niteliği kazanmasının başlıca nedenleri o güne kadar tekkeler ile paşa ve ağa konaklarından yahut selamlıklardan başka bir araya gelinecek umuma açık ve bağımsız bir sosyalleşme zemini bulunamamasıdır. Tekkeler ile paşa ve ağa konaklarında şairler söyleyeceklerini rahatlıkla söyleyememekte ve söylenenler güncel ve siyasi ortamın lehine olmaktadır. Rahat ve özgürce bir sohbet, tartışma ve edebî icra ortamı açısından kahvehaneler tercih edilmiştir.

Yukarıda beş maddede sıralanan icra ortamlarının dışında bilinmeyen ya da kayda geçmeyen belki de henüz gün yüzüne çıkmamış belgelerde başka başka icra ortamlarının bilgisi olabilir. İnsan faktörünün olduğu her yerde “söz” mutlaka varlığını hissettirecektir. Hele de yaşanan ortam sözlü kültürün hâli hazırda aktif olduğu bir kültür ise o vakit başka başka ortamların varlığından da söz edilebilir. Bu tahminlerin dışında çalışmalar ve incelemeler şimdilik eldeki veriler doğrultusunda yorumlanmaktadır. Eldeki ve kütüphanelerdeki kitaplarda yazılan bilgiler yazı öncesi dönemde de varlığını sözlü kültür ortamında sürdürmüş ise birçok bilgi sözden yazıya devşirilmiştir. Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi* adlı çalışmasında da belirttiği gibi “yazının açtığı fevkalade olanakların içinde, seslendirilen söz hâlâ yerini korumaktadır” çünkü “yazılı metnin meramını anlatabilmesi için, dolaylı veya dolaysız olarak, dilin doğal ortamı olan ses dünyasıyla bağlantı kurması gerekir. Bir metni ‘okumak’, metni sese dönüştürmektir”. Bu nedenle “[y]azı, hiçbir zaman sözlü nitelikten bağımsız kopamaz. [...] Sözlü anlatım, yazısız da var olur, nitekim her sözlü dil yazılı değildir ancak yazı, sözlü anlatım olmaksızın hiçbir zaman var olamaz” (Ong, 1999: 20).

Padişah ve paşa, bey konakları, dükkanlar, meyhaneler şüara meclisleri ve kahvehanelerdeki edebi sohbet ve icralar pek çok anekdot, dini bilgi, tarihi haberi de beraberinde getirmiştir. İyi ve seçkin şairlerin yanında meclislerde iyi bir konuşmacının ve siyasetten, dini bilgiye kadar bilmesi gereken daha pek çok şeyi bilen kimseler buralara gelmeye başlamıştır. Şairin ve şiirinin bir nevi görücüye çıktığı bu meclisler yetenekli şairlere ilham kaynaklığı ederken, meraklı kişiler için

yol açıcı bir görev üstlenmektedir. Meclislerde icra edilen şiirler aynı zamanda kamuoyu yoklaması niteliğindedir. İcra edilen şiirlerin bu meclislerde görüldüğü ilgiye göre daha büyük belki de bir üst meclislerde icra edilmesi mümkün olabilir. Bu meclisler bir süre sonra o kadar önemli olmaya başlamıştır ki, meclislere hazırlamak için ihtiyaç duydukları materyalleri içeren mecmûalar veya özel dergilerin sayısında artış olduğu görülmüştür. Bu sebeple yukarıda sayılan icra ortamlarının geleneğin aktarılması gibi çok önemli işlevleri olduğu söylenebilir. Bu icra mekânları, kültür aktarım işlevini görmektedir. Bu ortamlarda sesli okuma yolu ile bilgi aktarılırken aynı zamanda başka başka kimselerin de belleklerinde yer etmekte böylece sadece o anla sınırlı kalmayarak başka zaman ve mekânlarda da tekrar tekrar hatırlanmaktadır. Buralarda bulunan kimseler usta şairlerden dinlediklerini hafızada tutmakta ve yeri geldiğinde aktarımını da yapmaktadır. Ong, aynı çalışmasında dinleyenleri, dinleneni tekrarlayanları bir çeşit mürit olarak adlandırmaktadır. Bu kimseler çırak olarak öğrenme yöntemlerini kullanarak bilgiyi kapmaktadır.

Çıraklık (örneğin usta avcılardan avlanmasını öğrenmek), bir tür çıraklık sayılan müritlik, dinleme, dinleneni tekrarlama, atasözlerine ve bunları yeniden tertiplemeye hâkim olma veya kalıplaşmış deyişlerle özgün deyişler oluşturma, ortak geçmişe tek vücut olarak bakıp katılma, bu kültürlerdeki öğrenim yöntemleridir, ki bu yöntemler gerçek anlamda inceleme sayılamaz (Ong, 1999: 21).

Hafızada meydana gelen bu birikim ve birikimin yeni kuşaklara aktarımında kullanılan anlatım biçimleri zamanla daha da gelişir. Yazının icadına kadar, tarihi birikim ve tecrübe, sözlü ortam kaynak ve kanalları tarafından muhafaza edilip aktarılmıştır. Ancak her ezber bilgide olduğu gibi sözlü kültürün bir handikapı ise hatırlamanın olduğu kadar unutmanın da işin içinde olmasıdır. Sözlü kültürde aktarılan bilgilerin unutma kaynaklı güvenilirliği de sorgulanabilir. Bu sebeple ezberlenen metinler hatırdaki kaldığı kadarıyla aktarıma uğramaktadır. İcra ortamlarında şairler şiirlerini ne kadar icra ederlerse etsinler dinleyenlerin hatırdaki kaldığı kadarıyla şiir bilinmektedir. Bu sebeplerle pek çok şiirin varyantı oluşmakta hatta oluşan bu varyanttan şiirin başka bir icra kolu ortaya çıkabilmektedir. Bazen bu değişim sadece şiirde kalmayıp şiirin asıl sahibini de etkileyebilmektedir. Dinleyen kimse şiirin kime ait olduğunu unutabilir ya da yanlış hatırlayabilir. Böylece şiir yine aslından uzaklaşmış ve varyant oluşmuş olmaktadır.

Yazma işinin sadece profesyoneller tarafından yapıldığı herkesin kolay kolay yazamadığı bir dönemde bir bilgiden haberdar olma ancak belli mekânlarda belli kimseleri dinlemekle mümkün olmaktadır. Edinilen bilgi ise ezber yoluyla aktarılmaktadır. Bu sebeple ezber yapan kişinin çok iyi bir hafızaya sahip olması gerekmektedir. Bunun için de sözlü ezber yeteneği, haliyle sözlü kültürde çok değerli bir meziyet olmaktadır. Dolayısıyla icra ortamlarında yüksek sesle okunan şiirler ya da başka eserler ilk tepkiyi o an orada bulunan dinleyicilerden almaktadır. Böylece dinleyici tepkisine göre şair şiirini yeniden şekillendirme imkânı da bulmaktadır.

Gutenbergle başlayan basım devriminin getirdiklerini ve ardından elektronik devrimin getireceklerini kendine özgü üslubuyla değerlendiren Marshall McLuhan, *Gutenberg Galaksisi, Tipografik İnsanın Oluşumu* adlı eserinde sözlü ve yazılı kültürün işaretleri olan elyazması ve matbaa ilişkisi üzerine çalışan H.J. Chaytor *From Script to Print* adlı çalışmasından alıntı yaparak Ortaçağ elyazmaları ile baskı geleneğinin işitsel ve görsel uzantıları ile ilgili değerlendirmelerde bulunmaktadır. Chaytor'a göre, "Ortaçağ dili ve edebiyatının, anladığımız anlamda çok az bilimsel eleştiri ortaya çıkardığını" iddia eder ve ekleyerek "bir yazarın yapıtının iyi mi kötü mü olduğunu anlamak isterse, bunu bir izleyici önünde sınıadığını onaylanırsa, çok geçmeden taklitçilerinin arkasından geldiğini belirtmektedir (Chaytor, 1945: 3 alıntılanan McLuhan, 2007: 126). Çalışmasının devamında bu durum ile günümüzü kıyaslayan Chaytor, on ikinci yüzyıl dinleyicisinin bu okumaları bölüm bölüm dinlediğini, oysa "bizim oturup onu boş zamanımızda okuyabildiğimizi ve arzumuza göre önceki sayfalara geri dönebileceğimizi" kısacası, elyazmasından matbaaya ilerleyişin tarihinin, işitsel iletişim ve fikirleri alış yöntemlerinin tedricen yerlerini görsel yöntemlere bırakışının tarihi olduğunu belirtmektedir (Chaytor, 1945: 4 alıntılanan McLuhan, 2007: 126).

Görsel yardımcıların yokluğunda, okuyucu, kendisini tastamam antik ve ortaçağ okuyucularının yaptığını yaparken, yani yüksek sesle okurken bulur. Okuyucular, geç Ortaçağda sözcük ayrımının başlangıcından, hatta Rönesans'ta matbaanın kullanılmaya başlamasından sonra da yüksek sesle okumaya devam ettiler. Ama bütün bu gelişmeler hızı ve görsel vurguyu besledi. Bugün, elyazmalarını kullanan araştırmacılar onları büyük ölçüde sessiz okurlar, antik ve ortaçağ dünyasının okuma alışkanlıkları ise araştırılmayı beklemektedir. Frederick C. Kenyon'un *Books and Readers in Ancient Greece and Rome* adlı çalışmasındaki

yorumları bu konuda yararlı olacaktır: “Antik kitaplarda okuyuculara yardımı olacak şeylerin ya da referansı kolaylaştıracak olanakların bulunmayışı çok çarpıcıdır. Sözcüklerin ayrılması pratik olarak bilinmez, ancak bir müphemliğin bulunabileceği nadir durumlarda tırnak işareti ya da nokta kullanılabilir. Noktalama genellikle hiç kullanılmaz, kullanıldığı zaman da asla tam ve sistemli değildir.” Tam ve sistemli noktalama, göz için olurdu, oysa on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda bile noktalama göz için değil, kulak içindi (Kenyon, 1965: 65 alıntılanan McLuhan, 2007: 121).

Elyazması kültürü, sırf icra olarak yayın yoluyla yazar ile dinleyicinin fiziksel olarak bağlantılı olması nedeniyle bile olsa, söyleşiseldir. Aristoteles’in, şair ve şiir üzerine yorumlarının olduğu Poetika’da şuna işaret eder: “Tragedya, tıpkı Epik şiirde olduğu gibi, hareket veya etkinlik olmaksızın da sonucunu hissettirebilir çünkü bir oyunun sadece okunmasından, onun niteliği görülebilir.” (Aristoteles, 1963: 26). Romalıların kitap yayınının temel bir biçimi olarak topluluk önünde kitap okuma uygulaması, yüksek sesli okuma olarak okumanın söyleşisel bir nitelik taşımasını açıklamaktadır.

Frederick C. Kenyon adı geçen çalışmasında yüksek sesle ve dinleyici önünde okuma yapmanın Roma uygulamasını şöyle anlatır:

Tacitus, bir yazarın nasıl bir ev ve sandalyeler kiralamaya ve kişisel ricalarla bir dinleyici topluluğu bulmaya zorlandığını betimler. Iuvenalis de, zengin bir adamın artık kullanmadığı evini ödünç verip, azatlı kölelerini ve yoksul müşterilerini dinleyici olarak göndermesinden, ama sandalyelerin maliyetine katlanamamasından yakınır. Uygulamanın tamamının modern müzik dünyasındaki benzerinde, bir şarkıcı, sesini dinletebilmek için bir salon kiralamak ve izleyici bulmak için elinden geleni yapmak zorundadır ya da ona yardım etmeyi isteyen bir hami, bu amaçla salonunu ödünç verir ve dostlarının konsere katılması için nüfuzunu kullanır. Bu edebiyat açısından sağlıklı bir evre değildir, çünkü kompozisyonların abartılı retorik hitabete dönüşmesini gerektiriyordu, üstelik bunun kitapların dolaşımına her hangi bir şekilde hizmet ettiği de kuşku götürür (Kenyon, 1965: 83–4 alıntılanan McLuhan, 2007: 122).

Moses Hadas, *Ancilla to Classical Reading*’de sözel yayın sorununa Kenyon’dan daha derinlemesine girmektedir. Hadas’a göre, kendi başına gözle sessizce taranacak bir şey olmaktan çok, başkalarıyla birlikte dinlenecek bir şey olarak edebiyat kavramı, kendi içinde edebî nitelik kavramının yakalanmasını güçleştirir. Biz de kitabını okuduğumuz bir yazarın katkısını, yaptığımız dinlediğimiz

bir bestecinin katkısından daha iyi ayırt ederiz. Grekler arasında, düzenli yayın yöntemi, dikkat çekici bir şekilde, yapıtın en başta bizzat yazar tarafından, ardından profesyonel okuyucu ya da oyuncular tarafından dinleyici önünde okunmasıydı ve bu okuma kitapların ve okuma sanatının yaygın hâle gelmesinden sonra bile düzenli yayın yöntemi olmayı sürdürdü (Hadas, 1968: 50 alıntılayan McLuhan, 2007: 123).

Avrupa'daki örneklerinde görüldüğü gibi Osmanlı kültüründe de yüksek sesle ve dinleyici önünde eserin icra edilmesi bir gelenek hâline gelmiştir. Dinleyiciler beğenilerine göre şiire iltifat göstermekte, buna göre şiir sözlü kültürde varlığını icra yoluyla devam ettirmektedir.

## 2. 3. SÖZÜN “DÜŞÜŞÜNE” KARŞI SÖZÜN “BÜYÜSÜ”: FUZÛLÎ ŞİİRLERİNİN GÜNÜMÜZDEKİ İCRACILARI VE ORTAMLARI

*Sözcükler, şeylerin sunumudur.*

Florence Dupont

Fuzûlî’ye ait birçok şiir çeşitli ortamlarda icra edilmektedir. Fuzûlî’nin *Türkçe Divanı* başta olmak üzere *Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi*’nden ve *Hadikatü’s Sü‘eda* adlı eserlerindeki şiirleri pek çok icra ortamında söylenmektedir. Yüksek zümrenin başka bir ifadeyle saray muhitinin anlayacağı bir üslupla özel eğitim almış, kalem şuarası kimseler tarafından yazılan şiirler halk tarafından da iltifat görmeye başlamıştır. Bu dönemde Fuzûlî’nin etkisi altında kalan pek çok şairin yanında bilhassa Âşık Ömer, Gevheri gibi isimleri bilinen âşıklar yanında isimleri bilinmeyenler de aruz ölçüsü ile şiirler yazmaya heves etmiş kimisi başarılı olurken kimisi sadece cönk ve mecmûa sayfalarında kalmıştır. M. Fuad Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları* adlı yapıtının “Âşık Tarzında Klasik Edebiyat Unsurları” başlıklı makalesinde Gevheri ve Âşık Ömer’den sonra, XVIII.-XIX. asırlarda şehir muhitlerinde yetişen âşıkların ve bilhassa XIX. asrın büyük saz şâirlerinin, klasik edebiyatın manevi çekiciliği altında, bu unsurların devamlı artmasına neden olduğunu ifade etmiştir (Köprülü, 1999: 189). Bunun yanında divan şairlerinin de hece vezniyle şiir yazma denemeleri olmuştur. Hatta klâsik şiirde Necati Beg, Nedim, Enderûnlu Fâzıl, Vâsıf gibi önemli isimler mahallileşme cereyanının güçlenmesinde etkili olmuşlardır. Karşılıklı bu girişimlerin sonucunda şekil ve muhteva özellikleri açısından derin uçurumlar olduğu düşünülen iki şiir türü arasında ezber bozan etkileşme sonucu bazı ortak özellikler ortaya çıkmıştır. Her iki şiir türünün temsilcileri tarafından yazılan ya da söylenen şiir denemeleri farklı görülen iki şiir türünü birbirine tanıdık kılmıştır. Halk edebiyatı şiir türünün klasik edebiyat şiir türüne etkisi ve klasik edebiyat şiir türlerinin halk edebiyatı şiir türlerine etkisi bu şiirlerin dış ve iç unsurlarına yansımış, aralarındaki mana farkı da ortadan kalkmıştır. Bu sebeplerden ötürü gerek halk şiiri gerekse klasik şiir icracıları fark etmeksizin her iki şiir türünde de icralar vermeye başlamıştır. Bilhassa gelenekten gelen gazelhanlar, zakirler ve musiki bestekârları tarafından bestelenen ve musikişinaslar tarafından icra

edilen Fuzûlî'nin eserlerinde yer alan şiirleri bu yolla sözlü kültür ortamında yaşatılmaktadır.

### 2.3.1. Gazelhanlar Tarafından İcra Edilen Fuzûlî Şiirleri

Sıra gecesi, harfene/herfene, yaren sohbeti gibi geleneksel halk meclislerinde çeşitli hikâyeler anlatılmakta, oyunlar gösterilmekte ve musiki icra edilmektedir. Fuzûlî şiirlerinin de halk meclislerinde okunduğu bilinmektedir. Bunlardan biri de Urfa sıra geceleridir.<sup>10</sup>

Musikinin yoğun bir biçimde görüldüğü halk meclislerinde, gazel okuyan kimselere gazelhan denilmektedir. Bu meclislerde, musiki icrası, kuvvetli bir gelenekle sürdürülmeye devam etmektedir. Öyle ki özellikle sazlı-sözlü icraların hâkim olduğu meclislerde ve bu tür meclis geleneğinin bulunduğu yörelerde gazelhanlar halk meclislerinde ayrıcalıklı yer edinmektedirler. Bu sebeple daha geniş kesimler tarafından gazel okuma geleneği benimsenmektedir. Muhsin Macit, "Urfa Sıra Gecelerinde ve Musiki Meclislerinde Okunan Gazellerin İşlevi" başlıklı makalesinde icra edilen gazellerin kuşaktan kuşağa aktarıldığı ve bu geleneğin özellikle Urfa, Harput, Diyarbakır ve tasavvufi çeşnisi belirgin olmakla birlikte Erzurum musiki meclislerinde de yaşadığını ifade etmektedir. Bu şekliyle okunan gazelin, divanın ve tecnislerin hem söz hem de nağmeleriyle halk zevkini şehir kültürü ve çalgılarıyla birleştiren mahallî klasikler olduğunu ifade etmektedir (Macit, 2010: 85).

Divanlardan devşirilen gazelleri meşk geleneğiyle icra eden gazelhanlara halk özel bir ilgi göstermektedir. Çünkü hem sesleri hem de icra performansları Allah tarafından kendilerine lütfedilmiş, özel kimseler olarak görülmektedir.

Halkın farklı bir değer gösterdiği gazelhanların geleneklerinin tarihi de bu açıdan önemlidir. Geleneğin tarihinin eskiye dayanması onun ne kadar köklü bir geçmişe sahip olduğunun da bir göstergesi olmalıdır. Konuyla ilgili araştırma yapıldığında göze ilk çarpan çalışma İlhan Başgöz ve Abuzer Akbıyık'ın birlikte hazırladıkları "Tenekeci Mahmut Güzelgöz". *Urfalı Tenekeci Mahmut Güzelgöz* adlı çalışmalarıdır. Bu çalışmada gazelhanlık geleneğinin tarihî geçmişine değinilmekte

---

<sup>10</sup> Yapılan araştırmalarda diğer halk meclislerinde Fuzûlî şiirlerinin okunduğuna dair bir bilgiye ulaşılamamıştır.



ve Urfa folklorunda anlatılan bir rivayet aktarılmaktadır. Bu çalışmaya göre, günümüzde sıra gecelerinde ve medya organlarında icra edilen gazelmanlık geleneğinin geçmişini 17. yüzyıla kadar dayandıranlar olduğunu belirten yazarlar Kuloğlu Mustafa adlı bir âşıkla IV. Murat arasında geçen bir rivayeti de şu şekilde aktarmaktadır:

IV. Murat, Bağdat seferinden dönerken Urfa'da konakladığı sırada Kuloğlu Mustafa'yı dinlemek ister. Ancak Kuloğlu Mustafa padişahın huzuruna çıkmayı kabul etmez. Bunun üzerine kılıç zoruyla kendisini padişahın huzuruna çıkarırlar. Padişaha mahur makamına yakın, maya ile başlayan “Bülbül güle kon dikene konma” adlı türküyü okur. Padişah hiç duymadığı bu türkünün makamını sorduğunda Kuloğlu Mustafa, “Kılıçlı makamıdır” diye cevap verir. O günden sonra Urfa'da bu makamda okunan eserlere “Kılıçlı Makam” adı verilmiştir (Akbyık 2006: 68–69).

Gazelhanlar geçimlerini gazel meşk ederek sağlayamadıkları için birçoğunun asıl mesleği farklıdır. Cem Behar, gazelmanların asıl mesleklerini tespit ettiği “Osmanlıda Musiki Öğrenim ve İntikal Sistemi: Meşk” başlıklı makalesinde Urfalı gazelmanların büyük çoğunluğunun esnaf veya zanaat erbabı olduğunu az sayıda da devlet memurunun bu sanatı icra ettiğini klasik Türk müziğinin ustaları gibi gazelmanların da önemli bir kısmının müezzin veya hâfız olduğunu ifade etmektedir. Behar, makalesinin devamında aralarında mevlithanların da olduğu orta sınıftan bu insanların usta-çırak ilişkisine dayalı meşk sistemiyle geleneğe dâhil olduklarını belirtmektedir (Behar 1988: 83–108). Macit, yukarıda adı geçen makalesinde Cem Behar'ın makalesine gönderme yaparak gazelmanlık geleneğinin sürdürülmesinde çırakların ezber kabiliyetlerinin payının büyük olduğuna vurgu yapmış, bu sebeple meşkin, aynı zamanda bir hafıza eğitimi olduğunu savlamıştır (Macit, 2010: 87).

Usta çırak ilişkisi içerisinde yetiştiklerini ifade eden gazelmanlar, hem sözleri/şiiirleri hem de şiiirlere eşlik eden ezgileri birlikte öğrenmektedirler. Bu da ustayla geçirilen zaman dilimleriyle doğru orantılıdır. “Ustayla yakın olmak,” bu nedenle önemlidir. Akbyık'ın gazelmanların “ustaların gittiği mekânların yakınında ya da ev ya da bağ kiraladıklarına” ve bu sayede “ustaların seslendirdiği gazelleri ezberlediklerini” belirtmektedir.<sup>11</sup> Abuzer Akbyık'ın 1986 yılında Şanlıurfa'nın ünlü

<sup>11</sup> Gazelman Kolay Yetişmiyor, (28 Ocak 2006) [http://www.Milligazete.com.tr/haber/Gazelhan\\_kolay\\_yetismiyor/15681#.UV2DrJOeOmV](http://www.Milligazete.com.tr/haber/Gazelhan_kolay_yetismiyor/15681#.UV2DrJOeOmV) alındığı tairh 04 Nisan 2013.

gazelhanlarından Tenekeci Mahmut Güzelgöz ile yaptığı röpotajdaki şu anekdot da usta-çırak ilişkisinin ilginç bir örneğini sunmaktadır:<sup>12</sup>

Mesleği tenekecilik olan Mahmut Güzelgöz bu sebeple tenekeci lakabı ile bilinmektedir. Güzelgöz, bu işe ilk olarak altı, yedi yaşına gelince annesiyle beraber bazı kına gecelerine, dağ haremelerine ve özel toplantılara iştirak ederek ve buralarda kadınlarla beraber hoyrat, mani söyleyerek başlamıştır. Derviş Ahmet, Tahir, Mustafa Çavuş gibi isimlerden dersler alan Güzelgöz, ustalarını tamamen kulaktan dinleyerek öğrendiği hoyrat, uzun hava ve gazelleri ile taklit etmiştir. Kadınların da kendi aralarında icra meclisleri yaptıkları buradan da anlaşılmaktadır. Erkeklerin ve kadınların yarı ortamlarda eğlendikleri ve ayrı ortamlarda gazeller seslendirdikleri bilinmektedir.

Güzelgöz usta-çırak ilişkisinin çok önemli olduğuna vurgu yapmaktadır. Derviş Ahmet'in kendisinin ustası olduğunu kendisinin de Mehmet Özbek, Abdullah Varak, Lütfi Emiroğlu, Halil Çekirge, Kazancı Bedih, Mehmet Güçlü ve Delioğlu'na ustalık yaptığını değinmektedir. Eski ustaların bildikleri gazelleri yanlış okunur ve yanlış yayılır endişesi ile çoğu defa kimseyle paylaşmadığını hatta kendi ustasının Fuzûlî'nin gazelinin yarısını bir de Abdî'nin gazelinin yarısını birleştirerek okuduğundan bahsetmektedir. Ustasından gazel öğrenmek için çok sıkıntı çektiği dönemde radyo, televizyon ve teyp gibi aletler olmadığı için öğrenmenin tek yolunun ustası olduğunu belirten Güzelgöz, bununla ilgili bir anısı şöyle aktarmaktadır.

“Meclisin düzenleneceği akşam mekâna herkesten önce erken gelen Güzelgöz, kimseye görünmeden ustası Derviş Ahmet'in bulunduğu odanın hemen yan odasına geçer. Ustasının okuduğu gazeli iyice dinleyerek ezberler. Daha sonra yeni gelmiş gibi yaparak meclise dâhil olur. Gazel okuma sırası kendisine geldiğinde gazellerini okuduktan sonra ustasından biraz önce dinlediği fakat daha ustasının kendisine öğretmediği gazeli de okur. Bunun üzerine ustası şaşırarak bu gazeli kendisine öğretmediğini ve nereden öğrendiğini sorunca Tenekeci Mahmut durumu anlatır.”

Ong, 20. yüzyıl halk ozanlarıyla yapılan ve kaydedilen söyleşilerin, ozanların gösteri kayıtlarını desteklediğini tespit etmiş ve bu gösteri kayıtlarına değinmiştir. Bu söyleşilere ve gözlemlere dayanarak halk ozanlarının nasıl öğrendikleri hakkında

---

<sup>12</sup> (Akbiyık, 1986), Tenekeci Mahmut Güzelgöz ile Röportaj ve Müzik Faslı Görüntüleri, alındığı tarih 04 Nisan 2013. [http://www.dailymotion.com/video/xe4c3q\\_urfaly-unlu-gazelhan-tenekeci-mahmu\\_music#.UV2HHZOeOmV](http://www.dailymotion.com/video/xe4c3q_urfaly-unlu-gazelhan-tenekeci-mahmu_music#.UV2HHZOeOmV)

bilgiler elde edilmiştir. Tenekeci Mahmut'un yukarıdaki hikâyesi bu bağlamda Ong'un şu ifadelerini akla getirmektedir.

Destansı şarkılarını, başka ozanların tek bir kez aynen tekrarlamadan, ama standart izlekler için standart kalıplarla söyledikleri şarkıları aylar ve yıllar boyu dinleye dinleye öğrenirler. Elbette şarkıdan şarkıya kalıplar ve konular da değişebilir; ozandan ozana da aynı şarkı ve şiirin "bitiştirilişi" farklı olabilir. Hatta belirli söz kümeleri, hangi ozanın aktarmış olduğunu bile ele verebilir. Ancak bütün bu şarkı malzemesi, konuları, kalıpları ve kullanım biçimleri belli bir geleneğin malıdır. Özgünlük, yaratılan yeni malzemede değil, geleneksel malzemeleri her ayrı ortama uydurabilmekte ve dinleyici topluluğunu derinden etkileyebilmektedir (Ong, 1999: 77-78).

Tenekeci Mahmut'un anlattıkları ile Ong'un söyleşilere ve gözlemlere dayanarak elde ettikleri bilgiler ışığındaki tespitlerinde her iki durumda da ozanın ya da icracının şarkılarını söylerken ustasından dinleye dinleye ezberlediğinden ve bazı yerleri farklılık gösterse bile belli gelenek kalıplarının kullanıldığından bahsedilmektedir. Öğrenmenin bu kadar zor olduğu bir dönemde teyp gibi kafasına kaydederek ezber yaptığını, saatlerce ustasını dinlediğini belirten Güzelgöz, çok çetin şartlar altında gazel öğrenmeye çalıştıklarını hatta bunun için ustalarının özel işlerini yaptıklarını onlara hizmet ettiklerini belirtir. Şimdiki gençlerden şikâyetçi olan Güzelgöz, gençlerin heves etmediğine, gelip sormadıklarına ve iki, üç türkü öğrendikten sonra usta oldum diyerek çekip gittiklerinde yakınmaktadır. Sözlü kültürün hâkim olduğu usta çırak ilişkisinde dinleyerek öğrenme, usta malı söyleme her zaman gazehanlığın kuralları arasında sayılmıştır.

Divan edebiyatı geleneğinin etkisini eskisi gibi sürdürmediği günümüzde sıra geceleri ile birlikte divan şiiri örnekleri günümüze taşınmaktadır. Günümüzde anlamları bir bir unutulmuş sözcükleri barındıran ve artık gündelik hayatta kendisine çok da yer bulamayan bu gazellerle eğlence meclislerinde karşılaşılması oldukça dikkat çekicidir. Başka başka meslekler icra eden ve divan şiiri geleneğinden uzakta yetişmiş kişiler tarafından sürdürülmesinin gazelhanlık geleneğine birtakım etkileri olmuştur. Bu etkilerden en önemlisi, gazellerin icrasında müziğin vazgeçilmez bir unsur oluşudur. Gazelhanlar sözleri ezgilerle birlikte öğrenmektedirler. Bu sayede aslında artık anlam dünyalarında yer almayan kelimeleri, tamlamaları müzik ve ritim yoluyla anımsamaktadırlar. Ezber, tekrarlama ve sıra gecelerine çok sık katılma da öğrenmeyi kolaylaştırmaktadır. Ancak çırak olarak seçilecek kişinin de yeterli bir alt yapıya sahip olanların tercih edilmesinde önemli bir belirleyicidir:

Usta gazelhanların geçmişte icazet verdikleri gazelhanlarda ses güzelliğinin yanı sıra iyi bir müzik kulağı, geniş ses aralığı ve edebi bilgiye sahip olma şartlarını aradığını aktaran Akbıyık, "Usta gazelhanlar edebiyat bilgisi iyi olmayan birinin gazele sesiyle hayat veremeyeceğini düşünüyorlardı. Çünkü edebi yönü zayıf olan birinin gazeldeki anlamları farklı yorumlayabileceğinden endişe ediliyordu."<sup>13</sup>

Divan edebiyatı geleneği içerisindeki şüara meclislerinin şair adaylarının yetişmesindeki rolü ve önemi gazelhanları yetiştiren sıra geceleri meslisleri için de geçerlidir. Kazancı Bedih'in sıra gecelerini yüzlerce türkü, gazel, maya ve hoyrat öğrenilen bir konseptuar olarak nitelendirişi de bunu ortaya koymaktadır.<sup>14</sup>

Urfa musiki meclislerinde icra edilen gazeller arasında Abdî, Kânî gibi mahallî klasiklerin, Kuddusî gibi mutasavvıfların ve ilginç bir tesadüfle Yaşar Nezihe Bükülmez'in gazellerinin yanı sıra Ahmet Paşa, Nabî ve Fuzûlî gibi divan şairlerinin şiirleri de yer almaktadır. Türkülerin oluşumunda aruzlu türlerin de etkili olduğu bilinmektedir. Ali Yakıcı, *Halk Şiirinde Türkü -Tanım-Tasnif-İnceleme-Metin-* adlı eserinde divan, selis, semai gibi âşık fasılları içinde yer alan türkülerden başka Fuzûlî, Nesîmî ve Nedim gibi kullandığı dil ve mazmunlar bakımından halkın kendisine yakın hissettiği kimi divan şairlerinin gazellerinin de türkü repertuarındaki yerini aldığı ve özellikle Harput, Urfa, Kerkük, Diyarbakır vb. türkülerinde Fuzûlî'nin de aralarında olduğu aruz veznini kullanan şairlerin tesirinin görüldüğünü ifade etmektedir (Yakıcı, 2007: 175). Yakıcı aynı eserinde sıra gecelerindeki türkü icralarına değinerek türkü ve gazeller arasında genellikle hoyrat okunduğuna vurgu yapar ve Fuzûlî'nin "Beni candan usandırdı cefadan yar usanmaz mı" mısrasıyla başlayan gazelini gecede okunan önemli eserler arasında göstermektedir (Yakıcı, 2007: 251). Urfalı gazelhanların repertuarlarında yer alan gazeller bu kadarla sınırlı değildir. Macit, adı geçen makalesinde yaptığı araştırmaya göre şairlerin şiirlerinin okunma sıklığı bakımından ikinci sırayı Fuzûlî'nin aldığını tespit etmiştir. Fuzûlî'nin şiirsel üslubu açısından diğer şairlerden çok farklı bir yerde olduğu birçok meclis ortamında icra edilmesinden de anlaşılmaktadır. Makalesinde bu duruma vurgu yapan Macit, hem yüksek kültürün temsilcileri tarafından hem de

<sup>13</sup> Gazelhan Kolay Yetişmiyor, (28 Ocak 2006)

[http://www.Milligazete.com.tr/haber/Gazelhan\\_kolay\\_yetismiyor/15681#.UV2DrJOeOmV](http://www.Milligazete.com.tr/haber/Gazelhan_kolay_yetismiyor/15681#.UV2DrJOeOmV) alındığı tarih 04 Nisan 2013.

<sup>14</sup> Mehmet Demir (18 Ocak 2012). Âşık Gazelhan: Kazancı Bedih.

[http://www.gazeteipekyol.com/koseyazisi/asik\\_gazelhan-kazanci\\_bedih\\_657.html](http://www.gazeteipekyol.com/koseyazisi/asik_gazelhan-kazanci_bedih_657.html) alındığı tarih 04 Nisan 2013.

belli başlı Osmanlı kültür merkezlerinin dışında halk musikisiyle klasik musikinin harmanlandığı muhitlerdeki sanatkârlar tarafından güftesi Fuzulî'ye ait gazellerin sevilerek okunduğunu hatta âşık edebiyatının temsilcileri tarafından da üstat olarak kabul edildiğini belirtmektedir (Macit, 2010: 90–91).

Gazel okuma geleneğinde de başka gelenek aktarımlarında olduğu gibi yazılı olmayan belli kaideler olduğu söylenebilir. Gazelhanlar yazılı olmayan bu kurallara sözleşmişçesine uymakta ve özen göstermektedirler. Buna göre, gazelhanlar belli makamlarda gazel okurlar. Ancak bu makamların öğrenilmesinde nota yazısı değil, meşk geleneğinin kuralları geçerlidir. Klasik edebiyat şairlerinin kendilerini yetiştirme gelenekleri içinde yer alan icrada bulunma ya da icra ortamlarında bulunarak şiir yazmayı veya başkaları tarafından yazılan şiiri icra etmeyi öğrendikleri yönetime benzer bir yolla gazelhanlar da icra etmeyi öğrenmektedir. Dolayısıyla başlangıçta yazılı metinler olsa da sözlü gelenek içinde gazeller icra edildiğinden zaman zaman orijinal metinlere müdahale söz konusu olmaktadır. Böylece icra edilen şiirin çeşitlemeleri oluşmakta hatta şiir çeşitlemelerinden bir icra kolu oluşturularak gelenek içinde devam etmektedir. Bunun iki sebebi üzerinde duran Macit, ilk olarak gazelin veznini bozmayacak şekilde yapılan kelime değişimlerine değinmektedir. Bu durumu örneklendiren Macit, gazelhanın, yedi beyitli bir gazelin sadece beş beytini okuduğunu bazen vezni bozmayacak şekilde söz ve söz gruplarının yerine muhitin aşına olduğu, yerel çağrışımları olan ve anlamı pekiştirdiğine inanılan farklı tercihlerde bulunabildiğine değinmektedir. Böyle bir değişime örnek olarak Leylâ Hanımın gazeline “dünyâda” sözcüğüyle başladığı hâlde Kazancı Bedihin, bu gazele “aldanma” sözü ile başladığını bu tercihte dizede ikinci sırada yer alan “gönül” kelimesinin etkisi olduğunu göstermektedir. “Aldanma gönül” ibaresinin, vezin bakımından bir sorun oluşturmadığı gibi muhitin türkülerden aşına olduğu bir kullanım olması bakımından da geleneğe daha uygun olduğunu belirten Macit, ikinci olarak gazelhanın müzik cümlesini tamamlamak için gazel dizesinin başına, sonuna “aman aman, eyvah, âh” gibi sözcük ve ünlemler eklediğini ve böylece küçük de olsa değişiklik yapıldığını belirtmektedir. Bu durumları gazelhanların tercihleri olarak yorumlayan Macit, meşk geleneğiyle metinleri ezberleyen gazelhanların gazelleri tahmin edilemeyecek düzeyde doğru okuduklarını demek ki, gazelhanların gazelleri anlayarak okuduklarını gösterdiğini tespit etmiştir (Macit, 2010: 92).

Musiki üzerine ve özellikle de Şanlıurfa musikisi üzerine çalışan Akbıyık, “Şanlıurfa ve Musiki” başlıklı makalesinde makam geleneğine uygun olarak gazel ve hoyrat okuyan gazelhanların isimlerini sıralamaktadır. Bu sıralamaya göre, Kazancı Bedih, Gulha Hafız, Akif Hoca, Şevki Hafız, Karaköprülü İsmail, Ömer Hafız, Arabizade Fazlı, Fazoyun oğlu Mustafa, Dede Osman, Mustafa Şahin, Naci Yoluk, Azem Osman (Uluoğlu), Fırıncı Mahe (Gözoğlu), Mustafa Savaş, İbrahim Özkan, Keçeci Emin (Taşkıran), Melik Mehmet (Madak), İzzet Çullu, Halhallı gibi isimler geleneğe bağlı gazel ve hoyrat okuyan isimlerdir (Akbıyık, 1996: 50). Ancak bu isimlerden birçoğu günümüzde yaşamamaktadır. Bununla birlikte pek azının da icraları kayıt altına alınabilmiştir. Kayıt altına alınan gazelhanların icraları arasında Fuzûlî şiiirlerinin de olduğu görülmektedir. Macit, adı geçen makalesinde Urfa sıra gecelerinde icra edilen şiiirlerin arasında Fuzûlî şiiirlerinin de olduğunu belirtmektedir (Macit, 2010: 91). Kazancı Bedih, Osman Azem, Bekçi Bakır, Çulha Hafız, gibi gazelhanların okuduğu Fuzûlî’ye ait altı gazelin matla beyitleri şu şekildedir:

1.

Mefâ’îlün Mefâ’îlün Mefâ’îlün Mefâ’îlün

Meni candan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı

Felekler yandı âhımdan murâdım şem‘i yanmaz mı

(Kazancı Bedih; Akbıyık, 1999: 567; Akyüz, 1990: 259-260)

2.

Feilâtün Feilâtün Feilâtün Feilün

Hâsılım yoh ser-i kûyunda belâdan gayrı

Garazım yoh reh-i aşkında fenâdan gayrı

(Kazancı Bedih; Akbıyık, 1999; 574; Akyüz, 1990: 264)

3.

Mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün

Kerem kıl kesme sâkî iltifâtın bî-nevâlardan

Elinden geldiği hayrı dirîğ etme gedâlardan

(Osman Azem; Akyüz, 1990: 235)

4.

Fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilün  
Mende Mecnûndan füzûn âşıklık isti‘dâdı var  
Âşık-ı sâdık menem Mecnûnun ancak adı var  
(Bekçi Bakır; Akyüz, 1990: 167)

5.

Mef‘ûlü Mefâ‘îlü Mefâ‘îlü Fe‘ûlün  
Cân verme gam-ı aşka ki aşk âfet-i cândır  
Aşk âfet-i cân olduğu meşhûr-ı cihândır  
(Çulha Hafız; Ayan, 1981: 138)

6.

Fâ‘Îlâtün Fâ‘Îlâtün Fâ‘Îlâtün Fâ‘Îlün  
Öyle ser-mestem ki idrâk etmezem dünyâ nedür  
Men kimem sâkî olan kimdür mey-i sahbâ nedür  
(Kazancı Bedih; Ayan, 1981: 352)

Gazelhanların okuduğu Fuzûlî şiirlerinden 5. ve 6. numaralı makta beyitleri verilmiş şiirler Fuzûlî’nin *Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi*’nde diğer şiirler ise *Türkçe Divanı*’nda yer almaktadır. 5 numaralı gazel “mecnun atası dilinden” başlığını, 6 numaralı gazel ise “mecnun dilinden” başlığını taşımaktadır. Sıra geceleri geleneğinde kadın gazelhanlar bulunmamaktadır. Zaten sıra geceleri geleneğinin hâli hazırda yaşatıldığı coğrafyada toplumun sosyolojik yapısı gereği kadının erkeklerin de katıldığı bir ortamda şarkılı müzikli icralarda bulunması uygun görülmemektedir. Bu sebeple gazelhanların tamamı erkek yorumculardan oluşmaktadır. Bu açıdan bakıldığında *Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi*’nden seçilen gazellerin tesadüfen seçilmediği görülmektedir.

“Cân verme gam-ı aşka ki aşk âfet-i cândır  
Aşk âfet-i cân olduğu meşhûr-ı cihândır”

maktalı gazel “mecnun atası dilindendir” başlığı ile

“Öyle ser-mestem ki idrâk etmezem dünyâ nedür

Men kimem sâkî olan kimdür mey-i sahbâ nedür”

maktalı gazel ise “mecnun dilindendür” başlığı ile *Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi*’nde yer almaktadır. Gazelhanların okumayı tercih ettikleri gazellerin cinsiyet kimlikleri açısından erkek ağızlı olduğu görülmektedir.

Sıra gecelerinde icra edilen Fuzûlî şiirlerinde bir diğer husus ise, okunan tüm Fuzûlî şiirlerinin aşk içerikli olması ve çekilen aşk acısını anlatmasıdır. Gazelhanlar şiirleri icra ederlerken kendilerini de gazeli içselleştirip aynı acıyı ya da benzer acıyı hissetmekte ve böylece icra daha içten ve samimi olmaktadır. Dokunaklı bir söyleyiş ile dinleyici için de benzer etkiler bırakan icralar duygusal yoğunluklar yaşanmasına sebep olmaktadır.

Fuzûlî’nin okunan gazellerinin vezinlerine bakıldığında kullanım sıklığına göre şöyle bir dağılımın olduğu görülecektir:

1) Mef’ûlü mefâ’îlü mefâ’îlü fe’ûlün

Fuzûlî 5

2) Mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün

Fuzûlî 1, 3

3) Fâ’îlâtün fâ’îlâtün fâ’îlâtün fâ’îlün

Fuzûlî 4, 6

4) Fe’îlâtün fe’îlâtün fe’îlâtün fe’îlün

Fuzûlî 2

Fuzûlî’nin şiirlerinin vezin kalıplarından yukarıdaki sıralamada gazelhanların iki ve üç numaralı vezin kalıplarının diğerlerine göre kullanım sıklığının fazla olduğu görülmektedir. Gazelhanların söylemiş olduğu Fuzûlî’ye ait iki gazelin vezin kalıbı “Mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün” şeklindedir. Bu bahrin sâlim şekli Hezec Bahri (= güzel sesle şarkı söyleme), diğeri iki gazelinin vezin kalını ise “Fâ’îlâtün fâ’îlâtün fâ’îlâtün fâ’îlün” şeklindedir. Bu bahrin sâlim şekli ise Medîd Bahri (= uzatılmış)dir.<sup>15</sup> Gazelhanların Fuzûlî’den okuduğu gazelleri tesadüfen seçmediği

<sup>15</sup> Vezin kalıpları için bkz. İpekten, Haluk (1999): Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz, Dergâh Yayınları, İstanbul. s.134.



buradan da anlaşılmaktadır. Sadece gazellerin konusu değil aynı zamanda gazellerin sâlim şekilleri de gazellerin seçiminde önem arz etmektedir. Bu sebeplerden dolayı her gazelin seslendirilemeyeceği söylenebilir.

Macit, divan şiirinde en sık kullanılan kalıpların aşağıdaki gibi sıralandığını ve bu durumunun da geleneğe uygun olduğunu ifade etmektedir.

1. Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün
2. Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün
3. Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün
4. Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün

Fakat divan şiirinde kullanım sıklığı bakımından dördüncü sırada olan kalıp, burada ilk sırada görülmektedir. Diğer divan şiirlerinde olduğu gibi bu durum Fuzûlî'nin okunan şiirinde de görülmektedir. Macit, bu durumu Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün kalıbının, gerek açık hecelerinin fazlalığı gerekse ritmindeki değişkenlik sebebiyle musiki diline aktarılmaya elverişli olmasıyla açıklamaktadır. Bunun yanında bilhassa son devir divan şairlerince daha çok tercih edilmiş bir kalıptır. Urfa gazelhanlarca okunan gazellerin şairleri de, Ahmed Paşa, Fuzûlî ve Nâbî dışındakiler, 18. yüzyıl sonrasında yetişen mahallî klasiklerdir (Macit, 2010: 90).

İcra edilen Fuzûlî şiirleri bu şekilde gelenekteki yerini de almış olmaktadır. Gazelhanların severek okudukları Fuzûlî şiirleri, gazelhanlar tarafından söylenen başka şairlere bile ilham kaynaklığı etmektedir. Fuzûlînin böylesine bir etkiyi, şiirlerindeki sade ve lirik söyleyişten kaynaklanan üslup özelliğinden sağladığı söylenebilir. Fuzûlî gibi başka klasik kültür şairlerinin şiirlerini de icra eden Kazancı Bedih (Yoluk) ve Tenekeci Mahmut (Güzelgöz) başta olmak üzere Urfalı gazelhanlar okudukları gazeller ile meşk geleneğine bağlı olarak klasik kültürün halka aktarımında önemli bir işlev görmektedirler. Fuzûlî örneğinden hareketle gazelhanların icra ettikleri şiirlerin klasik edebiyat şiirleri olduğu görülmektedir. İleri seviyede eğitim almadıkları bilenen gazelhanların Arapça ve Farsça terkiplerden oluşması sebebiyle belki de anlamını bile bilemedikleri gazelleri icra ediyor olmaları gazelhanların güçlü bir ezberleme geleneği ile yetiştiklerinin göstergesidir. Ancak gazelhanlık geleneğinde icra ettikleri gazellerin sözlerini ya da arkaplanlarını bile anlayamadıkları varsayılan gazelhanların neden icralarda bu şiirleri söylüyor oldukları düşünülebilir. Ezber yeteneklerinin bu kadar güçlü olmasında ritim ve

ezginin de etkisi olduğu söylenebilir. Zira icralar müzik eşleğinde yapılmakta icraya müzikal bağlamına göre çeşitli aletler eşliğinde gerçekleştirilmektedir.

### 2.3.2. Zakirler Tarafından İcra Edilen Fuzûlî Şiirleri

Önemli ölçüde sözlü geleneğe yaslanan Âlevî-Bektaşî edebiyatı, günümüze taşınan ürünleriyle varlığını âşıklara; aynı zamanda inanç ritüeli bağlamında da gelenekte *zakir* olarak adlandırılan kimselere borçludur.

Âlevî-Bektaşî kültüründe zakirlerin büyük bir önemi vardır. Zakirler kültür içinde Carl Wilhelm Von Sydow'un ifadesiyle "gelenek taşıyıcısı" rolünü üstlenmiş birer aktarıcı olarak görülebilir. Metin Turan, *Geçmişten Günümüze Âlevî-Bektaşî Kültürü* adlı kolektif çalışmanın kendisi tarafından kaleme alınan "Âlevî ve Bektaşî Kültüründe Âşıklar ve Nefesler" başlıklı bölümünde cemde en başta *dede/pir/baba* nın bulunduğunu ikinci sırada ise, *zâkir* in yer aldığını ifade ederek zâkirlerin gelenekteki yeri ve önemine vurgu yapmaktadır. Gerek dede, gerekse zâkir, Âlevî-Bektaşî edebiyatının yaratıcısı olmanın yanı sıra, aktarıcıları olarak da büyük bir işleve sahiptirler (Turan, 2009: 433).

Cemlerde oniki hizmet, belli bir sıraya göre yerine getirilirken, teatral ve sembolik gösterimin yanı sıra göze ve kulağa çarpan en belirgin özelliklerinin başında nefesler ve semahlar gelir. Dedenin en büyük yardımcılarında biri olan, zakirler (sazcılar), Âlevî-Bektaşî tekke ozanlarından nefesler okuyarak ceme ayrı bir zenginlik katarlar. Zakirler, cemdeki oniki hizmet sıralamasında yer alan, deyiş, duvaz-imam, miraçlama söyleme ve saz çalma görevlerini yerine getiren kimsedir (Turan, 2009: 433). Özellikle cem törenlerinde dede ve zakirlerin, topluluğun gerek dinsel konularda gerekse güncel konularda aydınlanması için nefesler yoluyla bu etkinliği gerçekleştirmeleri geleneğin dinamizmi kadar bu şiir türünün düşünsel içeriğini de genişletmiştir. Ayrıca uzun tarihsel dönem içerisinde yazılı olmaktan ziyade, sözlü kültürde yaşatılıp sürdürülmesi de hem geleneğe hem de nefeslere önemli bir dinamizm kazandırmıştır (Turan, 2009: 431).

Âlevî-Bektaşî kültüründe kayıtları tutulan özel bazı defter ya da mecmûalar bulunmaktadır. Bu defter ve mecmûalara özen gösterilmekte ve herkesle paylaşılmamaktadır. Yusuf Ziya Yörükân, Âlevîler ve Tahtacılar üzerine yaptığı

derinlemesine çalışmasında imamların mersiye ve methiyesine dair manzumeleri, gülbankları ve miraciyeleri ihtiva eden ve imamların menkıbelerinden bahseden düvazdeh imam denilen birtakım mecmûalardan bahsetmektedir. Yörükân, adı geçen çalışmasında bu mecmûaların çok mahrem olarak tutulan kaynaklar olduğuna vurgu yaparak umumiyetle nefes, deyiş ve destanların yazılmış olduğu defterlerin varlığından söz etmektedir (Yörükân, 2006: 20).

Âlevî-Bektaşî kültürü içerisinde önemli bir yer tutan, *yolun ve sürekin* anlatılıp öğretilmesine ve hiç kuşkusuz yaşatılmasına kaynaklık eden *nefesler*, bu çevrenin dağılımında olduğu coğrafi kesimlere göre farklı adlar almasına karşın genel olarak *âyet*, *kelam*, *deyiş* terimleriyle ortak anlamda kullanılmaktadır. Ayrıca, kavramın sözlü kültürdeki algılanışına bakıldığında, Düvaz-İmam, Miraçlama, Semah, Mersiye, Ali, Oniki İmam, Kerbela, Hacı Bektaş, Tevellâ, Teberrâ, Üçleme, Devriye, Tarikata Bağlılık ve Yollarını Öğrenme, Softa ve Zahitlere Taşlamalar gibi inançların nefeslerin ana konuları arasında yer aldığı görülmektedir. Nefes kavramına anlam olarak yüklenen bu geniş çerçeve, bu şiirlere Âlevî-Bektaşî kültüründe verilen önemi de yansıtmaktadır (Turan, 2009: 432).

Âlevî-Bektaşî kültüründe aynı zamanda “*canlılık, dirilik, ruh, hayat*” anlamında kullanılan nefesin, bir şiir türü olarak yaygınlaşmasının kaynağında da inanç bağlamı bu vurgulamaya yatmaktadır. Nefesler, yaygın olarak cemlerde ve saz eşliğinde söylenmektedir. Buna karşın, cem törenleri dışında da, bir nedenle topluluk oluşmuşsa, orada gerek sazlı gerekse sazsız olarak da okunabilmektedir. Nefeslerde, esas olan ve öne çıkarılan, söylenenlere mistik bir derinlik kazandıran *nefesten* gelen ahenkli sestir. Nefesler de işlenen konular Âlevî-Bektaşî inancının çerçevesini de belirler niteliktedir. Yoğun olarak Tanrı sevgisi, tasavvuftaki vahdet-i vücud kavramı; Hz. Muhammed, Hz. Ali ve Oniki İmama övgülerin yanı sıra başka Âlevî-Bektaşî uluları için: örneğin Hacı Bektaş-ı Velî ve insanı iyiye, güzele götürme yolları anlatılır. Bu bakımdan Hz. Muhammed için söylenen na’atlara ve Hz. Ali için söylenen methiyelere de nefes denilir. Biçim olarak bakıldığında yaygın olarak 8 ve 11 heceli koşma tarzında söylenmesi yanında, gazel ve aruz ile söylenmiş örnekleri de bulunmaktadır. Hece ile söylenmiş nefeslerde dörtlük sayısı 3–7 arasında değişir. 7 heceden fazla olanlar *devriye* niteliğindedir.<sup>16</sup> (Turan, 2009: 432).

<sup>16</sup> Konuyla ilgili bkz. Sadeddin Nüzhet Ergun (1942): *Türk Musikisi Antolojisi Birinci Cild Dini Eserler*, İstanbul: Rıza Koşkun Matbaası, s. 7–19; Cem Dilçin (2000): *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*,

Nefesler, söylendikleri yer ve kişilerin düzeyine göre de belli simge ve vurgulardan oluşur. Nefeslerin bu niteliği, özellikle Bektaşî gibi, Âlevî kökenli olmayanların da katılabildikleri tarikat silsilesi içerisinde, taliplerin itikatlarının derecesini anlamak bakımından da önemlidir. Doğal olarak, Âlevî-Bektaşî nefesleri, içerik olarak tasavvuf düşüncesi paralelinde nitelik taşımaları yanında, kendine özgü terimleri de barındırır (Turan, 2009: 433).

Cemlerde söylenen nefesler, içerik olarak Âlevî-Bektaşî kültüründe yer alan önemli konuları işler. Gelen talipler bu deyişler sayesinde Âlevî inancını ve felsefesini, bağlamanın da katkısıyla öğrenir. Söylenen deyişler rastgele seçilmiş şiir örnekleri değil hepsi de Âlevî tekke edebiyatının ve şiirinin önde gelen ulu isimlerine ait, içeriği derin, felsefi yönü ağır basan öğretici şiirlerdir. Cemlerde yapılan her hizmete özgü, o hizmetin önemini anlatan, daha çok üç deyiş söylenerek o hizmet kutsanmış olur. Zakirler, cemde salt nefes okumazlar. Nefes yanı sıra *duvaz-imam*, *devriye*, *tevhit*, *miraçlama* gibi ritüelleri açıklayan şiirler de okunur. Bu şiirler, daha çok Âlevî düşüncesini ve yol inancını çok iyi bilen tarikat ehli halk ozanlarından seçilir ki bunların başında Kaygusuz Abdal, Hatayî, Pir Sultan Abdal, Kul Himmet, Kalender Abdal, Cemâli Baba, Âşık Ali, Kul Mustafa, Abdal, Dedemoğlu, Caferoğlu, Türabî... gelir. Bunlar nefesleri halk arasında en yaygın olarak bilinen ve *âyin-i cem*, *ikrar ve kurban ayini* gibi Âlevî-Bektaşî törenlerinde eserleri okunan başlıca âşıklardır (Turan, 2009: 434-435). Metin Turan'ın yukarıda sıraladığı isimler arasında yer alan ve Yedi Ulu Ozan<sup>17</sup>dan biri de sayılan Fuzûlî, bilhassa Âlevî-Bektaşî kültüründe eserleriyle büyük bir yere ve saygınlığa sahip olan şairlerden biridir.

Yukarıda adı geçen eserinde Yusuf Ziya Yörükân tarafından gerek derlenerek gerekse kütüphane çalışmaları yapılarak tespit edilen nefesler arasında Fuzûlî'nin de bir şiirine rastlanmaktadır.

Mushaf demek hatadır

Ol safha-i cemâle

Bu bir kitâb-ı sûzdür

Fehm eden ehl-i hâle

---

Ankara: TDK, s. 346; Doğan Kaya (2007): *Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Akçağ yay., s. 564-566.

<sup>17</sup> Bkz. Filiz Kılıç (2008): *Âlevîlik ve Bektaşîlikte Yedi Ulu Ozan*, Grafiker Yayıncılık, Ankara. Süleyman Zaman (2009): *Yedi Ulu Ozan*, Can Yayınları, İstanbul.

Ruhsâra nokta koymak  
Resm-i hat olmasaydı  
Düşmezdi menzil etmek  
Ruhsârın üzre hâle

Hayrân-ı mâh-ı rûyun  
Hurşîde mihir salmaz  
Müştâk-ı tâk-ı ebrun  
Eksik bakar hilâle

Kondurdu gerd-i hattın  
Âyîne-i murâda  
Kufî urdu ıkd-ı zülfüm  
Gencine-i visâle

Devran bana kalem tek  
Sevdâ kapısın açtı  
Tâ kadîmî gamından  
Döndürdü za'f-ı nâle

Resm-i vefâ **Fuzûlî**  
Senden kemâle yetmiş  
Hoş kâmil-i zamansın  
Ahsentü bu kemâle

Ali Rifat, Rauf Yekta, Zekâizade Ahmet ve Dr. Suphi Beylerden müteşekkil Konservatuar “Tasnif Heyeti” tarafından toplanarak notaya alınmış *Bektaşî Nefesi I* adlı eserde Fuzûlî'nin notalarıyla birlikte iki gazelini nefes olarak bulmak mümkündür. Ayrıca Abdülbâki Gölpınarlı da, *Âlevî-Bektaşî Nefesleri* adlı eserine Fuzûlî'nin aynı iki gazelini almıştır. Bu gazellerden ilki Pencügâh Makamında Nefes Yürük Semai formatında olan gazelidir.

Mushaf demek hatadır ol safhai cemâle  
Bu bir kitap sözdür fehmiden ehli hâle  
Ruhsâra nokta koymak resmi hat olmasaydı  
Düşmezdi menzil etmek ruhsârın üzre hâle

Hayrânı mâhı rûyun hurşîde mihir salmaz  
Müştâkı tâkı ebrun eksik bakar hilâle  
Kondurdu girdi hattın ayînei murâda  
Kuflurdu ikdi zülfün gencinei visâle

Devran bana kalem tek sevdâ kapısın açtı  
Tâ kaddimi gamından dönderdi zafı nâle  
Resmi vefâ **Fuzûlî** senden kemâle ermiş  
Hoş kâmilî zemansın ahsentü bu kemâle

(Yekta vd., 1933: 171; Gölpınarlı, 2010: 296)

Eserlerdeki diğer gazelin güfteleri ise Karcığar ve Rast Mâyeye Makamında Nefes Düyek olmak üzere iki şekilde bestelenmiştir.

1

Beni candan usandırdı  
Cefâdan yâr usanmaz mı  
Felekler yandı âhımdam  
Muradım şem'i yanmaz mı

2

Kamu bimarına canan  
Devayı dert eder ihsan  
Niçin kılmaz bana derman  
Beni bimarı sanmaz mı

3

Şebi bimarına canan  
Devayı dert eder ihsan  
Niçin kılmaz bana derman

Beni bimarı sanmaz mı

4

Güli ruhsarına karşı

Gözümde kanlı akar su

Habibim faslı güldür bu

Akar sular bulanmaz mı

5

Gamım pinhan tutardım ben

Dediler yare kıl rûşen

Desen ol bivefa bilmem

İnanır mı inanmaz mı

6

Değildim ben sana mail

Sen ettin aklımı zail

Bana ta'n eyleyen gafil

Seni görgeç utanmaz mı

7

**Fuzûlî** rindi şeydadır

Hemişe halka rüsvadır

Sorun kim bu ne sevdadır

Bu sevdadan usanmaz mı

(Yekta vd., 1933: 202–203; Gölpınarlı, 2010: 328–329)

Bir diğer çalışma ise Turgut Koca ve Zeki Onaran'ın ortak çalışmaları olan *Güldeste Nefesler-Ezgiler* adlı eserdir. Koca ve Onaran da Fuzûlî'nin notalarıyla birlikte Fuzûlî mahlasını taşıyan iki şiiri eserlerine dâhil etmişlerdir. Bu şiirlerden ilki Fuzûlî'nin diğer çalışmalarda da bulunan ve en bilinen eseri olan “Beni candan usandırdı cefadan yâr usanmaz mı” mısrası ile başlayan gazelidir. Bu gazel Karcığâr düyek makamında nefes olarak bestelenmiştir.

## BENİ CANDAN USANDIRDI

Karcıgar  
Düyek

Söz : Fuzuli  
Müzik : Anonim

Be - ni can dan u - san -- dır -- dı Ah ce fa dan yar  
u san - maz -- mı Ah ce fa dan yar -- u - san --- maz -- mı  
Fe - lek ter yan - dı - a hım -- dan Ah Mu ra dım şem -  
i yan -- maz --- mı --- Hü -- mı --- Hü

Beni cândan usandırdı  
Cefâdan yar usanmaz mı?  
Felekler yandı âhımdan  
Murâdım şem'i yanmaz mı?

Kamu bîmârına cânâ  
Devâ-yı dert eder ihsân  
Niçin kılmaz bana dermân  
Beni bîmârı sanmaz mı?

Şeb-i hicran yanar cânım  
Döker kan çeşm-i giryânım  
Uyarır halkı efgânım  
Kara bahtım uyanmaz mı?

Gül-i ruhsârına karşı  
Gözümden kanlı akar su  
Habîbim fasl-ı güldür bu  
Akarsular bulunamaz mı?

Gamım pinhân dutardım ben  
Dediler yâre kıl rûşen  
Desem ol bî-vefâ bilmem  
İnanır mı inanmaz mı?



Değildim ben sana mâ'il  
Sen ettin aklımı zâ'il  
Bana ta'n eyleyen gâfil  
Yarın Hakk'tan utanmaz mı?

**Fuzûlî**, rind-i şeydâdır  
Muhibb-i Âl-i Abâdır  
Sorun kim bu ne sevdâdır  
Bu sevdâdan usanmaz mı?

(Koca-Onaran, 1987: 33)

Fuzûlî'nin çok bilinen bir gazeli olan yukarıdaki gazeli, Alevî-Bektaşî kültüründe nefes formunda okunduğu için dörtlükler halinde yazılmıştır. Nitekim gazelin yapısı da kırılmalı yani musammat gazel olduğu için dörtlükler halinde yazılmaya ve hece ölçüsünün uygulanmasına elverişlidir.

Fuzûlî mahlaslı diğer şiir ise Sofyan makamında nefes olarak bestelenmiş şiirdir. Ancak bu şiir Fuzûlî'nin bilinen eserlerinde yer almamaktadır.

### BAHTIMIZ AÇILDI MİNNET HÜDÂ'YA

Sofyan

Söz: Fuzûlî

Bahtı mı z a ç i l - - - - d i - - - - minnet - H ü - da - ya  
Şim den ge ru gö - - - n ü l mey dan bi zim dir  
Şim den ge ru gö - - - - n ü l mey dan bi zim dir

Bahtımız açıldı minnet Hüdâ'ya  
Şimden geru gönül, meydân bizimdir  
Feryâdımız çıksın arş-ı 'alâya  
Bülbüller ötmesin figân bizimdir

Hep güzeller bir araya derildi  
Dost evinde ulu dîvân kuruldu  
Rakip gördüm dergâhından sürüldü  
Cennetteki hûri, gilmân bizimdir

Gel derdi koyalım gamdan geçelim  
Aşk ile muhabbet bâbın açalım,  
Sâkî doldur peymâneyi içelim  
Meydân Alî'nindir devrân bizimdir

Çok şükür murâdım aldım Hüdâ'dan  
Hâcetim kalmadı bây ü gedâdan  
Fariğ ol **Fuzûlî**, kuru kavgadan  
Âlem Hüdâ'nınsa seyrân bizimdir

(Koca-Onaran, 1987: 134)

Cahit Öztelli, “Tekke Şairi Fuzûlî” başlıklı makalesinde 19. yüzyılda Rumeli’de yaşadığı sanılan Bektaşî şairi olan başka bir Fuzûlî mahlaslı şairden söz etmektedir. Bu şairin aruz ve hece vezniyle yazılmış bazı nefesleri vardır. Öztelli cönklerde rastladığı Fuzûlî mahlaslı bu şairin şiirlerini 16. yüzyılda yaşamış olan Fuzûlî’nin *Türkçe Divanı* ile karşılatırmış ancak hiçbir şiiri eserde bulamamıştır. Buradan hareketle ve üslûp farklılığından ötürü cönklerde yer alan şairin başka bir Fuzûlî olabileceğini iddia etmiştir. Makalesinin devamında Öztelli, bahsi geçen Fuzûlî’ye ait birkaç şiiri örnek olarak vermiştir (Öztelli, 1964: 3319-3320). Öztelli’nin makalesinde tekke şairi Fuzûlî’ye ait şiirler arasında yer alan bir şiir, Âlevî-Bektaşî geleneğinde nefes olarak söylenen şiirlerden biridir. Turgut Koca’nın ve Zeki Onaran’ın biri 16. yüzyılda yaşamış klasik edebiyat şairi olan Fuzûlî, diğeri ise 19. yüzyılda yaşamış tekke şairi olan Fuzûlî’leri birbirine karıştırdığı görülmektedir. Muhtemelen Koca ve Onaran’ın 19. yüzyıl tekke şairi Fuzûlî’den haberleri bulunmamaktadır. 16. yüzyıl klasik edebiyat şairi Fuzûlî daha fazla tanındığı hele de Yedi Ulu Ozan’dan biri sayılması sebebiyle daha fazla sevildiği için bu şiir de kendisinin zannedilerek ona mal edilmiştir. Bu yanlışlık sebebiyle Fuzûlî adına başka başka şiirler meclislerde icra edilmektedir. Özetelli’nin makalesinde

örnek olarak verdiği şiir ile Turgut Koca ve Zeki Onaran'ın kaleme aldıkları *Güldeste* adlı eserlerinde yer alan yukarıdaki şiir benzerlik göstermesine rağmen farklılıklar mevcuttur. Şiirin farklı ortamlardaki icraları esnasında varyantlaşmış olduğu söylenebilir. İleriki bölümlerde varyantlaşma konusuna detaylı bir şekilde değinilecektir. Öztelli'nin cönklerde tespit ettiği bahsi geçen şiir şu şekildedir:

Muhabbet açıldı, minnet Hüdâ'ya  
Sâkî kerem eyle, devrân bizimdir  
Feryâdımız çıksın arş-ı 'alâya  
Bülbüller ötmesin, feryat bizimdir

Hep güzeller bir araya derildi  
Pir önünde ulu dîvân kuruldu  
Rakîpler dergâhtan sürüldü  
Şimden gerü huri, cânân bizimdir

Gel, gam-ı feryadı bırak, geçelim  
Aşk ile muhabbet bâbın açalım,  
Sâkî doldur peymâneyi içelim  
Devlet-i hünkârın nûru bizimdir

Çok şükür murâdım aldım Hüdâ'dan  
Hâcetim kalmadı bâ-yü gedâdan  
Fariğ ol **Fuzûlî**, kuru kavgadan  
Âlem-ü cihanda seyrân bizimdir

(Öztelli, 1964: 3320)

Nefesler, Bektaşî yolunun düsturunu oluştururlar. Bu manada tarikat ehlinin dili ve aklında, söylenen her sözün derin bir anlamı ve yol göstericiliği vardır. Bu süreci anlatan Ziya Şakir, *Bektaşî Nefesleri* adlı derlemesinde bazı bilgilere yer verirken Fuzûlî mahlaslı bir nefese de yer vermiştir: “Bektaşî tarikatının gayet basit gibi görünmesine rağmen, onun adap ve itikatlarının inceliklerinin, derinliklerinin, bilhassa her talibin kafası içinde kolayca hazmedilebileceğini mürşitler de bilirler ve ikrar vermek için meydana getirilen bir salike, en evvel bu konuları ihtar ederlerdi.

Babanın önünde diz çöküp niyaz ederek nasip bekleyen talibe ilk söylenen sözler, şunlar olurdu:

- Sen, Hakk-Muhammed-Ali yoluna, Oniki İmam Efendilerimizin katarına ve Pîrimiz Hünkâr Hacı Bektaş-ı Velî'nin tarikine girmeyi murad ediyorsun. Fakat bu yol, güçtür. Ateşten gömlek, demirden leblebidir. Kıldan ince, kılıçtan keskindir. Erenler, şöyle buyurmuşlardır...Gelme, gelme. Dönme, dönme...Gelenin malı. Dönenin canı...Nasıl?...Erenlerin bu ihtarını kabul ediyor musun?...

Bu suale hiçbir talip:

- Hayır, diyemezdi. Çünkü o meydana gelip de ilk niyazını yapıncaya kadar, rehberi tarafından kendisine yeteri kadar telkinler verilir, ham sofuluğa dayanan çiğlikleri oldukça pişirilirdi.

Babanın bu telkini üzerine:

- Allah, eyvallah...

Cevabını veren talip, artık nasibini alıp da salık olur olmaz, derhal baba çırakçıya hitaben:

- Erenler, kalk. Bu canın çırağını yak.

Diye emir verir ve yeni salikin çırağı erkân ile yakılırken, Tîgibendi bağlanan salık de dâra çekilirdi. Salikin ilk duyduğu nefes, şu olurdu:

“Muhabbet açıldı, minnet Hudaya  
Sâki kerem eyle, devran bizimdir.  
Feryadımız çıksın, arş-ı âlâya  
Bülbüller ötmesin, feryat bizimdir.

Hep güzeller bir araya derildi  
Pîr önünde ulu divan kuruldu  
Rakipler dergâhtan taşra sürüldü  
Şimdengerü, huri cenan bizimdir.

Gel, gami feryadı bırak, geçelim  
Aşk ile muhabbet babın açalım  
Sâki doldur, peymaneyi içelim  
Hazreti Hünkârın nuru, bizimdir.

Çok şükür, muradım aldım Huda'dan  
Hâcetim kalmadı bây ü gedâdan  
Fâriğ ol **Fuzûli**, kuru kavgadan  
Âlem cihanda seyran bizimdir.”

(Turan, 2009:439).

Turan'a göre, böylece nasip alan bir can, artık bir taraftan mürşitlerin telkinatı, diğer taraftan da dinlediği sazların ve nefeslerin ilhamıyla yavaş yavaş Bektaşîliğin ince itikat ve telkinlerini öğrenmeye başladılar (Turan, 2009:439).

Bir diğ er benzer varyantlaş ma durumu yukarıdaki nefes için de geçerlidir. Turgut Koca ve Zeki Onaran'ın çalışmasında bulunan ikinci nefes ile benzerlikler göstermekte ancak mısralarda farklılıklar bulunmaktadır. Bu durum Âlevî-Bektaş î geleneğ inin yaş atıldığı yöreye göre farklılık gösterdiğ inin bir iş areti olabilir. Bu farklılık gelenekten de kaynaklı olabilir, zakirin icrasında da kaynaklı olabilir. Bu iki nefesten hangisinin en eskisi olduğunu tespit etmek zor görünmektedir. Çünkü gelenek içinde her ikisi de farklı kollardan ilerlemiş ve kendi kültür ortamlarında icracı bulmuş olabilir.

Âlevî-Bektaş î kültüründe bilhassa Muharrem günlerinde Fuzûlî'nin *Hadîkatü's-Sü'edâ* isimli eserden şiirler zakirler tarafından söylenmektedir. Şeyma Güngör, Fuzûlî'nin, *Hadîkatü's-Sü'edâ* adlı eserindeki mukaddimesinde "Allah'ın insanları dünyada belâlardan mübtelâ kılarak imtihan ettiğ ini, insanların makamlarının yüksekliğ inin, katlandıkları musibetlerle ölçüldüğ ünü, bu sebeple en çok belây a uğ rayanların peygamberler, onların içinde de Hz. Muhammed olduğunu ifade ediyor. Daha sonra Peygamber ve Ehl-i Beyt'in çektiğ i cefaları, Kerbelâ şehidlerinin matemini tutmanın sevabını anlatarak İslam fırkalarının her sene Muharrem ayında Kerbelâ'da toplanarak felaketleri yeniden hatırlayıp göğüslerindeki yarayı tazeledikleri söyleyerek böyle bir eser kaleme almanın kendisi için saadete vesile olacağını düş ündüğ ünü" yazmaktadır (Güngör, 1987: XXIX-XXX).

Âlevî-Bektaş î kültüründe özellikle Muharrem günlerinde Maktel okumak çok önemli bir uygulamadır. Metin And, *Ritüelden Drama Kerbelâ-Muharrem-Ta'ziye* adlı eserinde maktel'in tanımını yapar ve en önemli maktel'lerden biri olan *Hadîkatü's-Sü'edâ*'ya değ inir.

Maktel'ler genel olarak on bölümden ya da oluntudan oluş ur. Her bölüm bağımsızdır, topluluk içinde okuduklarından bu bölümlere *Meclis* denir. Muharrem'in birinci gününden başlayarak, onuncu Âş üre gününe kadar her gün bir *meclis* okunur. Kimi maktel'ler on iki meclisten oluş ur. Her gün bir imam için okunur. Makteller içinde en önemlisi Fuzûlî'nin *Hadîkatü's-Sü'edâ*'sıdır. Fuzûlî bu eseri *Hüseyn Va'iz Kâş ifi'nin Ravzatü's-Şühedâ* adlı Farsça maktelinden çevirmiştir. Çeviri olmakla birlikte eklemeler, kısaltmalar yapmış, kendi güçlü ş air üslubu ile özgün bir eser yaratmış tır (And, 2012: 193).

And, yukarıda adı geçen eserinde Fuzûlî'nin *Hadîkatü's Sü'edâ* adlı eseri hakkında kısa bilgiler de aktarmaktadır.

*Hadîkatü's Sü'edâ*, mensurdur; aralara manzum parçalar eklenmiş, ayrıca yer yer Kur'ân'dan âyetlere, hadislere, söylencelere yer verilmiştir. Eser çok yayılmış, çok sevilmiştir. Çok sayıda yazma nüshaları ayrıca baskıları vardır. Çeşitli kitaplıklara yayılmış, çok okunmuş, Bektaşîlerde kutsal sayılan kitaplar arasında görülmüş, Muharrem'in ilk on gününde her gün bir bölümü okunmuş, dinleyenler gözyaşlarına boğulmuşlardır. Eserin gerek Türkiye'de gerek Avrupa ve Amerika'da çeşitli minyatürlü nüshaları vardır (And, 2012: 203).

Âlevî-Bektaşî topluluklarında *Hadîkatü's Sü'edâ* okuma geleneği çok eskilere dayanmaktadır. Evliya Çelebi'nin ağzından *Dergüzîn*'de gördüğü Muharrem töreninde Fuzûlî'nin *Makteli'l-Hüseyn* nâm telifinin kıratına tanıklık ettiğini aktarmaktadır:

“Dergüzîn şehri haricinde yüzlerce çadır ve otağ kurulup âşûrâ ve yemekler pişirilirken, Han'ın şehrin ileri gelenlerinin bulunduğu bu topluluğun oturduğu meydanın ortasında kurulan kürsüye çıkan şeyh “ibtidâ bir Fâtiha baède Şâh'a ve huzzâr-ı meclise duâ idüp şâir Fuzûlî-i Bağdadî'nin *Makteli'l-Hüseyn* nâm te'lifini kıraat etmeğe başladı. Hâdis-i Kûfe'de şehîdân-ı deşt-i Kerbelâ mahalline geldikde kimde cân kaldı, asker-i Acem içre bir gıriv ü feryâd kopdı ki gûyâ rûz-ı mahşer idi. (...) Şeyh kürsü üzerinde *Makteli'l-Hüseyn*'in şehîdlik faslına gelince kürsünün ardındaki perde açılıp bir âdem yeşil imâmeli İmâm Hüseyin vücuduyla çıkdıkda cümle halk gördüler ki sûret-i İmâm Hüseyin'in gerdeninden kanlar akıp ser-i sa'adeti gerdeninden cüdâ durup bir san'at ile hûn-i Hüseyin meydân-ı mahabbete gelince cümle muhibb-i hânedân-ı Ehl-i Beyt feryâd ü figânla “Vâh Hüseyin, Şâh Hüseyin” diyüb sîne vü bâzûlarını selmânîlere tutup, selmânîler de bâzû ve sînelerine vurup şerhâ sînelerini sıırım sıırım edüp ask-ı Hüseyin için kanlar revân iderdi.” (Evliya IV, 356 alıntılıyan And, 2012: 34–35).

And, adı geçen eserinde Kerbelâ olayının Âlevîler ve Bektaşîler arasındaki gösteriminin dört türlü gerçekleştirildiğine dikkat çekmektedir. Bunlar: a) Dramatik anlatı, b) Gösterilerin kukla ile sunumu, c) Muharrem ve Âşûra törenlerinde dans sunumu d) Canlı oyuncularla ta'ziyenin sunulması.

Yukarıdaki sıralamadan And, dördüncü sunum olan canlı performansı daha fazla önemsediyini ifade etmektedir. Ancak konu gereği genel çerçeve bağlamında ilk sunum olan dramatik anlatı burada daha fazla önem arz etmektedir. And, çalışmasında ilk maddeyi özetle şu şekilde ifade etmektedir. And, bizdeki meddah

geleneğinin, tek anlatıcının bir anlatıyı dramatik bir biçimde sunması, tüm İslâm ülkelerinde yaygın olduğunu, bu anlatı dağarında Kerbelâ olayı ile ilgili konular geniş yer tuttuğunu ve Türk anlatı edebiyatında da Kerbelâ olayının önemli bir yeri olduğunu belirtmektedir. Bu konuda yazılmış manzum Maktel'lerin dramatik bir biçimde okunuşu olduğuna değinen And, Fuzûlî'nin *Hadîkatü's Sü'edâ* adlı yapıtına da değinmektedir. Konuyla ilgili yurtiçi ve yurt dışında hem yazılı hem de sözlü araştırmalar yapan And, Bektaşîlerin özellikle Muharrem'in ilk on gününde Fuzûlî'nin *Hadîkatü's Sü'edâ*'sını baştan sona okuduklarını yazmaktadır (And, 2012: 94).

Mehmet Arslan ve Mehtap Erdoğan, *Kerbelâ Mersiyeleri* adlı çalışmalarında Fuzûlî'nin *Hadîkatü's Sü'edâ* adlı eserinde yer alan ve Âlevîlerin Muharrem törenlerinde söyledikleri mersiyeleere yer vermişlerdir.

Yâ Rab ne fitnedür ki cihân kıldı âşikâr

Yâ Rab ne zulmdür ki 'ıyân itdi rüzgâr

beyitleriyle başlayan 30 beyitlik mersiye ile *Hadîkatü's Sü'edâ* adlı eserde Mersiye-i İmam Hüseyin Radiyallâhu 'Anhu başlıklı

Mâh-ı Muharrem oldı şafakdan çıkup hilâl

Kılmış 'aza dutup kad-i ham gark-ı eşk-i âl<sup>18</sup>

beyitleriyle başlayan başka bir terkiib-i bend yer almaktadır.

Özellikle Âlevî kültüründe Muharrem ayı ve bu ayda gerçekleştirilen uygulamalar yani ritüeli çok önemlidir. Muharrem törenlerindeki ritüeller değişmez bir takım uygulamalarla gerçekleşmektedir. Evliya Çelebi, Muharrem töreninde okunan Fuzûlî'nin *Makteli'l-Hüseyin* adlı eserinin okunduğuna değinmektedir. Burada eserde okunması önem göstermektedir. Ayet, hadis gibi kutsal kabul edilen metinlerin değiştirilmeden korunması gerekmektedir. Zira bu sebeple Hz. Osman döneminde Kur'ân-ı Kerîm kitap haline getirilmiştir. Okuma eylemi, hiç değişiklik olmaması metnin ilk halindeki aktarılması açısından önemlidir. Bunun yanında özellikle bu türden kutsal metinleri sıkı sıkıya ezberleyen bir kesim de mevcuttur. Bu kesim, aynı zamanda okuma-yazma bilseler yani kâtip olsalar bile kutsal saydıkları metni ezberlek için çalışırlar. Jack Goody, "Memory in Oral Tradition" başlıklı makalesinde kutsal metinlerin ezberlenmesine dair, öğrencilerin edebi bir metnin

<sup>18</sup> Şeyma Güngör (1987): Fuzûlî, *Hadîkatü's Sü'edâ*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 480.

konusulan versiyonunu duyabildiğini ve hafızaya alabildiğini belirterek bu duruma başka çalışmalarla kıyaslayarak Müslümanların kutsal kitabı Kur'an-ı Kerim'in yazılı olduğu hâlde ezberlenerek öğrenilmesini ve istenildiği takdirde hafızlar tarafından hafızadan söylendiğine örnek göstermektedir.

Örneğin, pek çok insan Rabbin Duasını sadece bu yolla öğrenir, çünkü bir metni tam anlamıyla bilmek onu ezberlemek anlamında gelebilir, bununla beraber tekrar kontrol etmek için her zaman bir yazılı versiyon da vardır. Bazı insanlar, özellikle aşırı tutucu kimseler, hâlâ kendilerini İncilin tamamını ezbere öğrenmeye ayarlarlar; aynı şey Kur'an için de daha sıklıkla yapılır. Aslında Müslüman okullar genellikle buna sonuna kadar yönlendirilirler. Arapça konuşulmayan ülkelerde, Kur'an orijinal dilinde (kelimeni tam anlamıyla Allah kelamı) öğrenilip okunmaya devam etmektedir ki bu da pek çok kişinin sadece Arapçayı ya da nasıl okunacağını bilmeden metnin seslendirilmesini ezbere bilmesi anlamında gelir. Eğer bazı öğrenciler kısmen anlamını da öğrenirlerse, bu aynı zamanda benzer bir metin (veya muhtemelen telaffuz) öğrenmiş oldukları içindir, bir dilden diğerine tercüme edebildikleri ya da metnin kendisini anlayabildikleri için değil. Bu türden öğrenme kelimesi kelimesine hatırlama kabiliyetinin gelişmesine katkıda bulunur. Bazı araştırmacılar, Liberya Vai'leri arasında test ettiklerinde, Müslüman okuyazarların Arapçayı anlayamasalar bile İngiliz dili veya Vai dilindekilerden hiç yazı bilmeyenlerden dahi daha becerikli oldukları sonucuna ulaşmışlardır (Goody, 2000: 26-46).

Fuzûlî'nin bu makteline gösterilen önem buradan anlaşılmalıdır ki, eser kutsal bir metin olarak kabul edilip okunması yani kıraat edilmesi gerçekleştirilmektedir. Asırlar devam bu uygulama Fuzûlî'nin bu maktelinin okunmasının ritüelleşmesi Evliya Çelebi'nin aktarımına benzer bir olayı deneyimleyen Metin And'ın da aktarımında görülmektedir.

Fuzûlî'nin bu düşüncelerle kaleme aldığı eserini günümüzde de aynı düşüncelerle Âlevî ve Bektaşî toplulukları çeşitli törenlerinde zikretmekte, eserden sırasıyla bablar ve şiirler okumaktadır. Fuzûlî'nin adı geçen eserindeki şiirlerden klasik musiki formunda bestelenmiş şiirlerine ilerleyen kısımda yeniden değinilecektir.

### **2.3.3. Klasik Musiki Formunda Bestelenerek İcra Edilen Fuzûlî Şiirleri**

Fuzûlî'nin şiirlerinin halk arasında muteber olmasının bir diğer göstergesi ise şiirlerinin bestelenmesidir. Fuzûlî'nin şiirleri dinî musiki ve klasik Türk musikisi



bestekârları tarafından da bestelenmiştir. Divan şairleri arasında bilgilere göre en fazla bestelenmiş eseri bulunan şair Fuzûlî'dir. Fuzûlî'nin bestelenmiş eserlerinin hemen hemen hepsi kendisinin *Türkçe Divanı*'ndaki gazelleri arasından seçilmiş olduğu gibi, *Leylâ ve Mecnûn* adlı mesnevisinden ve *Hadikatü's-Sü'edâ* adlı Kerbelâ olayının ve oniki imamın anlatıldığı nazım -nesir karışık olarak kaleme alınmış eserinden de bestelenmiş şiirleri bulunmaktadır. Bestekârlar Fuzûlî'nin eserlerinde yer alan şiirlerini her türlü (ilahi, nefes vb.) formlarda bestelemiş ve icra etmişlerdir. Fuzûlî'nin şiirleri en çok lâ-dini formlarda bestelenmiştir. *Halk Şiiri ve Divan Şiirinin Müşterekleri* adlı çalışmasında Cemal Kurnaz da divan şiiri ile âşık edebiyatı şiiri arasındaki yakınlaşmanın, vezin kullanımındaki müşterekliği aşan bir boyuta eriştiğini 18. ve 19. yüzyıllarda gazelin, biçim bakımından olmasa da içerik bakımından zenginleştiğini belirtmiş ve klasik Türk musikisi bestekârlarının ve kalem şuarasının şiirleri bu yakınlaşmayı pekiştirdiğini savlamıştır (Kurnaz, 2005, 115).

Bilhassa Fuzûlî'nin divanındaki gazellerinin güfte olarak bu kadar tercih edilmesinin sebebi şiirlerinin üslubunun âşıkane ve lirik bir eda ve muhteva özellikleri ile yazılmış olmasından olabilir. Ruşen Eşref Kam, "Fuzûlî'nin Bestelenmiş Manzumeleri" başlıklı makalesinde 14 şiirinin bestelendiğinden bahsetmektedir. Kam, şiirlerin bestekârlarından, bestelendiği devirlerden ve beste makamlarından derinlemesine bahsetmektedir. Kam'ın tespitine göre, Fuzûlî'nin daha pek çok gazeli bestelenmiştir ancak bunlar hafızalardan silinip gitmiştir. Tespit edilenler ise günümüze daha yakın zamanda bestelenmiş olan şiirleridir. (Kam, 1959: 98) Ancak bestelenen beyitlerin bazıları Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı*'ndan farklılıklar göstermektedir. Gazellerdeki sözler ile bestelenmiş şiirlerin güfteleri arasındaki bu farka "Fuzûlî'nin Bestelenmiş Şiirleri" başlıklı makalesinde Mustafa Uzun da değinmektedir. Türk edebiyatında Fuzûlî gibi tanınmış pek çok şair ve mutasavvıfın bestelenmiş şiirleri üzerine çalışmaları ve arşivi bulunan Uzun, bestekârların seçtikleri şiirlerin, kullandıkları formlara göre belli beyitlerini güfte olarak değerlendirdiklerini hatta yine bu formlar gereği olarak güftelere terennüm denen ve şiirde bulunmayan ilaveler yaptıklarından söz etmektedir. Bu durumun daha çok kâr, beste ve semâî gibi büyük formlarda ortaya çıktığına işaret etmektedir (Uzun, 1996: 328). Söz konusu farklılıklar Kenan Akyüz, Süheyl Beken, Sedit Yüksel ve Müjgan Cunbur tarafından birlikte hazırlanan *Fuzûlî Türkçe Divanı* adlı çalışmadan tespit

edilerek dipnot şeklinde gösterilmiştir. Tespit edilen bu farklılıklar diğer nüshalarda da görülmeyen farklılıklar olup varyantlaşma olarak değerlendirilebilir. Nitekim bu farklılıklara örnek olabilecek bir besteyi, Uzun yukarıda adı geçen makalesinde Ahmet Avni [Konuk]'un *Hânende* adlı eserinden alıntılamıştır. Fuzûlî'nin:

Âlem oldu şâd senden ben esîr-i gâm henüz

Âlem etti terk-i gam bende gam-i âlem henüz

beytiyle başlayan “henüz” redifli gazelinin sadece mahlas beytini güfte olarak seçen şâir ve bestekâr Nazîm bunu, terennümlerle şu şekilde zenginleştirerek hafif usûlünde ve Beyâtî makamında bestelemiştir:

Ey Fuzûlî eyledi her derde dermân ol tabîb

Bir benim zahmımdır ancak bulmayan merhem henüz

Âh nazlı yârim şîve-kârım âh dil-pesendim

Sîne bendim amân amân âh esîr-i gam henüz (Uzun, 1996: 329)

Uzun, yukarıdaki güfede beytin ikinci mısraî divandan farklı olarak “Bu benim zahmım mı âyâ bulmayan merhem henüz” şeklinde kaydedildiğini ve bu durumun bir nüsha farkı olabileceğini belirtmektedir. Uzun, yaptığı çalışmalarda bütün güfte mecmûaları ile divanlar arasında bu kabil farklılıkların olduğu tespit etmiştir. Bu farklılıkların sebebinin ise iki şekilde izah etmeğe çalışan Uzun, bazen bestekârların güfteyi bu şekilde hatırlamasından, bazen de güfede prozodi bakımından ufak tefek değişiklikler yapma hakkını kendinde görmesinden kaynak olabileceğinden bahsetmektedir (Uzun, 1996: 329/5).

Uzun, aynı makalesinde icra esnasında yapılan değişikliklere de değinmektedir. Bazı durumlarda da irticâlî olarak okunan kaside ve gazel formunda da gazelhan icraya başlarken, geçki yapıp, makam değiştirirken ve eseri bitirirken güftelere bir nevi terennüm sayılabilecek “Meded yâ sahibe'l-imdâd, meded yâ sahibe'l-meydân, Hak dost, dost, âh, aman aman, yâr” vs. gibi birtakım cümleler ilave edilebilir. Bu gibi ilaveler, Fuzûlî'nin eserleri için de geçerli olup bunlar şiirlere bir müdahâle olarak düşünülmemelidir (Uzun, 1996: 329). Fuzûlî'nin eserlerinde yer alan bu

gazellerinin çeşitli sebeplerle değişime uğramış olması varyantlaşma olarak değerlendirilebilir. İcra geleneğine bağlı olarak devam eden klasik musikilerin bestelenmesi sözlü kültürde Fuzûlî'ye ait gazellerin de icralarının yaygınlık kazanmasıyla bir süre sonra gazellerin değişmektedir. Bu değişim kimi zaman besteyi yapan bestekârın istemiyle kimi zaman da sözlü gelenekte yaşayan gazelin icracının farkında olmadan ya da öğrendiği halinin aslından farklı olması sebebiyle icracıdan istemsiz olarak gerçekleşmektedir. Ancak her durumda da gazelin makta beytinde Fuzûlî mahlası geçmektedir. Bu gazeller icra yolu ile halk arasında yaygınlaşmaya başladıktan sonra gazel gerçekte Fuzûlî'nin olsun olmasın ayırt edilememektedir. Edisyon-kritik işlemi ile doğru metne ulaşmaya ya da farklılıkların tek tipe indirilmeye çalışılması araştırmacıları Tarihi-Coğrafi Fin yöntemindeki ur-form arayışlarının benzeri bir sonuca ulaştırır. Ancak Fuzûlî mahlasının geçtiği her bir gazel oikotype formülüyle değerlendirilebilir. Başka bir deyişle Carl Von Sydow'un ifadesiyle her bir değişiklik yani varyant icracısının ve bağlamının farklılıkları dolayısıyla kendine has özellikler taşımaktadır. Bu bakımdan her bir değişme müstakil değerlendirilmelidir. Bu varyantlaşmalar da oikotype olarak adlandırılmaktadır.

Ruşen Eşref Kam'ın çalışmasına göre Fuzûlî'nin en eski bestelenmiş manzumesi,

Âşyân-i murg-i dil zülf-i perîşânuñdadur

Kande varsam ey peri göñlüm senüñ yanuñdadur<sup>19</sup>

matla'lı gazelidir. 17inci asır, Sultan Murad IV. (1623–1640) devri bestecilerinden Kasımpaşalı Koca Osman bu gazelden iki beyti hafif ikaiyle, Segâh makamında Murabba beste olarak bestelemiştir. Uzun'un çalışmasında beste formundaki eserler arasında yer alan ve Kemânî Corci'nin Isfahan, II. Hafif bestesi olan bu beytin yanı sıra iki beste daha bulunmaktadır. Bu bestelerden ikincisi İ. Fennî Ertuğrul'un, Dikleş-hâverân II. Hafif bestesi:

Bende Mecnun'dan füzûn âşıklık istidadı var

Âşık-ı sadık benim Mecnun'un ancak adı var

---

<sup>19</sup> Âşyân-i murg-i dil zülf-i perîşânuñdadur

Handa olsam ey perî göñlüm senüñ yanuñdadur

ve üçüncü olarak bestekarı meçhul, Rast terennümsüz beste:

Beni candan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı

Felekler yandı âhımdan murâdım şem'i yanmaz mı

Bundan sonra aynı asrın Sultan Mehmet IV (1648–1687) devri bestecilerinden Enderun-i Humayun Serhanendesı Kasımpaşalı müezzın Mustafa Ağa,

‘ Ālem oldı şād senden men esīr-i gam henūz

‘ Ālem itdi terk-i ğam mende ğam-i ‘ ālem henūz

matla'lı gazelden Çenber ikaiyle Beyatî makamında bir Murabba beste yapmıştır.

Sultan Mehmet IV. (1648–1687) ile Sultan Ahmet III. (1703–1730) devri bestecilerinden Diyarbakır'lı Seyyid Nuh (Ölümü 1714) Fuzûlî'nin,

Mushaf dimek hatâdur ser safha-i cemâle

Bu bir kitâb sözdür fehmîden ehl-i hâle<sup>20</sup>

matla'lı gazelini Nîm Fahte ikaiyle Hüseyini makamında murabba beste şeklinde bestelenmiştir.

Sultan Selim III. Ün musahipleri arasına geçmiş olan ünlü bestecilerden Vardakosta Ahmet Ağa (Ölümü 1794), Fuzûlî'nin,

Yakma cānum nāle-i bî-ih̄tiyārımdan sahn

Tökme kanum āb-i çeşm-i eşk-bārımdan sahn

Cevr odı yahdı meni yanumda durma ey gönül

Bir dutuşmuş âteşem kurb ü civārımdan sahn

(Sakın) redifli gazelinden beyitleri Ağır Çenber ikaiyle Vech-i Arazbar makamında murabba beste şeklinde düzenlenmiştir.

Musahip Seyyid Ahmed Ağa'nın bu makamdaki ikinci eseri, Ağır Aksak Semaî ikaiyle bestelemiş olduğu Ağır Semaî'dir. Bu eser için de Fuzûlî'nin (Senin) redifli gazelinden şu beyitler seçilmiştir:

Kıldı zülfün tek perîşan hālümü hālün senün

Bir gün ey bî-derd sormazsan nedür hālün senün

<sup>20</sup> Mushaf dimek hatâdur ol safha-i cemâle

Bu bir kitâb sözdür fehm iden ehl-i hâle

Tiz çekmezsens cefâ tîgin meni öldürmeğe  
Öldürür her gün meni âhirde ihmâlûñ senûñ<sup>21</sup>

XIX. asır bestecilerinden Tanburî Ali Efendi de (1836-1890) Fuzulî'nin *Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi*'ndeki (Mecnun'un dilinden) söylenmiş gazellerden birinin matla ve makta beyitlerini alarak Ağır Çenber ikaiyle Muhayyer Sünbüle makamında murabba' beste şeklinde bestelemiştir.

Öyle ser-mestem ki idrâk etmezem dünya nedür  
Men kimim, sâkî olan kimdir mey-i sahba nedür

Ah ü feryâdum Fuzûlî incidipdür 'âlemi  
Ger belâyı 'âşk ile hoşnud isen gavga nedür

Fuzûlî'nin, *Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi*'ndeki (Bu İbni Selâmın keyfiyet-i vefatıdır ve Leylâ'nın ol belâdan necatıdır) bölümünü takip eden gazelin ilk iki beytini, şarkı bestecisi Hacı Arif Bey, Curcuna ikaiyle Rast makamında bestelemiştir:

'Âşık oldur kim kılar canın feda canına  
Meyl-i canan etmesün her kim ki kıymaz canına

Canını canana vermekdür kemali âşıkın  
Virmeyen can itiraf etmek gerek noksanına

Osmanlı imparatorluğu devrinde nazırlık, sefirlik, Şurayi Devlet Mülkiye Dairesi ve Ayan Azalıkları gibi mühim mevkilerde bulunmuş olan Ziya Paşa (1847–1929) Fuzûlî'nin bir gazelisten aldığı şu dört mısrayı, Nişabûrek makamında Yürük Semaî olarak bestelemiştir:

Ey gül ne 'aceb silsile-i müşk-i terûñ var

---

<sup>21</sup> Tiz çekmezsens cefâ tîgin meni öldürmeğe  
Öldürür âhir meni bir gün bu ihmâlûñ senûñ

Ey şûh ne hoş can alıcı ‘ işvelerüñ var<sup>22</sup>

Azürde dili şerhaladı tünd nigāhuñ

Ey gözleri ahu ne yaman gamzelerüñ var<sup>23</sup>

Udi Nevres de Fuzûlî’nin:

Āşyān-i murg-i dil zülf-i perişānuñdadur

Kande varsam ey peri gönüm senüñ yanuñdadur<sup>24</sup>

Çekme dāmen nāz idüb üftādelerden kıl hazer

Göklere açılmasun eller ki dāmānuñdur<sup>25</sup>

mısralarını İsfahan makamında, Ağır Aksak ölçüsüyle bir şarkı haline getirmiştir.

Fuzûlî’nin Şîî olduğu tartışmaları araştırmacılar arasında devam ederken diğer taraftan Âlevî-Bektaşî toplumu Fuzûlî’yi Yedi Ulu Ozan’dan biri ve Şîî olarak kabul etmektedir. Bu sebeple onun bazı gazelleri, Bektaşîlerin Nefesi olarak Cem bezmlerinde okunup çalınır ve bunların ritmiyle sema edilirdi.

İstanbul Konservatuarının yayımlamış olduğu *Bektaşî Nefesleri* arasında Fuzûlî’nin bestelenmiş iki gazeli var; bunlardan biri Pençgâh makamındadır, güftenin matlaı şudur:

Mushaf dimek hatādur ser safha-i cemāle

Bu bir kitāb sözdür fehmîden ehl-i hāle<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Ey gül ne ‘ aceb silsile-i müşk-i terüñ var  
V’ey serv ne hoş cān alıcı ‘ işvelerüñ var

<sup>23</sup> Acıtdı meni acı sözüñ tünd nigāhuñ  
Ey nahl-i melāhet ne ‘ aceb telh berüñ var

<sup>24</sup> Āşyān-i murg-i dil zülf-i perişānuñdadur  
Ḥanda olsam ey peri gönüm senüñ yanuñdadur

<sup>25</sup> Çekme dāmen nāz idüb üftādelerden vehm kıl  
Göklere açılmasun eller ki dāmānuñdur

<sup>26</sup> Mushaf dimek hatādur ol safha-i cemāle  
Bu bir kitāb sözdür fehm iden ehl-i hāle

Diğeri Rast makamındadır, güftesi Fuzûlî'nin meşhur musammet şeklindeki gazelidir:

Beni candan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı

Felekler yandı âhımdan murâdım şem'-i yanmaz mı

Meşhur hanendelerin sesleriyle plaklara alınmış Fuzûlî'nin pek çok manzumeleri bulunmaktadır. Tanburi Cemil'in plakları arasındaki şu gazeller Fuzûlî'nin güfteleriyle okunmuştur:

1. Hafız Osman Suzinâk makamında gazel:

Dil virme gönül 'âşka ki 'âşk âfet-i candır

'Âşk 'âfet-i can olduğu meşhur-i cihandır

2. Hafız Âşir Suzinâk makamında gazel:

<sup>27</sup>Âşyân-i murg-i dil zülf-i perişânuñdadur

Kande varsam ey peri gönlüm senüñ yanuñdadur

3. Mızıkalı Hafız Yaşar Hicaz gazel:

Bende Mecnûn'dan füzun 'âşıklık isti'dadı var

Âşık-ı sâdık menem Mecnûn'uñ ancak adı var

gibi gazeller, bunların tespit edilmiş örnekleridir (Kam, 1959: 97–101).

Mustafa Uzun, adı geçen makalesinde Fuzûlî'nin ladinî eserleri arasında beste, semai, şarkı ve gazel formundaki güftelerine yer vermiştir. Bunlar arasında semai formunda bestelenmiş beyitleri şu şekildedir:

İsmail Dede Efendi'nin İsfahan yürük semâîsi:

1. Âh eylediğim serv-i hıramanın içindir

Kan ağladığım gonca-i handanın içindir

Ârif Sâmi Toker'in Kürdîli Hicazkâr yürük semaisi:

2. Dost bî-pervâ, felek bî-rahm devrân bî-sükûn

Dert çok, hem-derd yok düşman kavî tâli zebûn

Münir Nurettin Selçuk'un Nihavent, Nakış yürük semaisi:

3. Ruhsârına ayb etme nigâh ettiğimi

---

<sup>27</sup> Âşyân-i murg-i dil zülf-i perişânuñdadur

Handa olsam ey peri gönlüm senüñ yanuñdadur

## Gözyaşı döküp nâle vü âh ettiğimi

Fuzûlî'nin şarkı olarak bestelenmiş eserlere şu beyitlerle başlayan şiirler örnek gösterilebilir:

İsmail Hakkı Bey'in Fuzûlî'nin *Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi*'nde yer Mecnûn'un dilinden söylenen şiirin Nihavend şarkısı:

1. Öyle ser-mestem ki idrâk etmezem dünya nedür  
Men kimim, sâkî olan kimdir mey-i sahba nedür

Emin Ongan'ın Bestenigâr şarkısı:

2. Perîşân hâlin oldum sormadın hâl-i perîşânım  
Gamından derde düştüm kılmadın tedbîr-i dermânım

Fuzûlî'nin 20 gazelinin bestelenmiş olduğu tespit edilmiştir. Bunlara örnek olarak da şu gazeller verilebilir:

Münir Nurettin Selçuk'un Hüzzam gazeli:

1. Kıldı zülfün tek perîşân hâlimi hâlin senin  
Bir gün ey bî-derd sormazsın nedir hâlin senin

H. Sâdettin Arel'in Hüseyinî gazeli:

2. Şifâ-yı vasl-ı kadrin hecr ile bîmâr olandan sor  
Zülâl-i şevk zevkî neş'e-i dîdâr olandan sor

H. Sâdettin Arel'in Şevk-efzâ gazeli:

3. Ey gönül ol hançer-i müjgâna eylersin heves  
Kasd-ı cân ettin bekâ-yı ömrden peyvendi kes

Fuzûlî'nin lâ-dini eserleri arasına,

Yandı cânım hecr ile vasl-ı ruh-i cânân isterem  
Derd-mend-i firkatem dermân-ı dîdâr isterem

Fuzûlî'nin *Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi*'nde yer alan beytiyle başlayan gazeline Refik Fersan tarafından bestelenmiş Selmek kârçesi de ilave edilebilir (Uzun, 1996: 332–333).



Fuzûlî'nin şiiirlerinin dinî musikimize ait formlarla bestelenmiş eserler arasındaki yeri ve birinci gruptakilere kıyasla sayısı çok azdır. Bunda onun tasavvufî muhtevada pek çok şiiiri bulunmakla birlikte, mutasavvıf bir şair olmasının yahut bu yönüyle tanınmış olmasının rolü büyük olsa gerektir. Ancak tekkelerde, özellikle de havassın devam ettiği tasavvufî topluluk ve tarikatlarda Fuzûlî'nin şiiirlerinin kaside, gazel, durak ve ilahî olarak rağbetle okunmuş olduğunu söylemek yanlış olmaz. Hatta onun şiiirlerinin nefes olarak bestelenmiş bir iki örneğinden hareketle daha çok hece vezniyle ve kolay anlaşılır bir şekilde kaleme alınmış güftelerin tercih edildiği Bektaşî musikisinde de kullanılmış olması bu umumi rağbetin bir delili sayılabilir. Burada yeri gelmişken temas edilmesi gereken bir husus şudur: Nefesler gerek güfte gerekse musiki bakımından daha basit ve sade eserler oldukları hâlde, Fuzûlî'nin özellikle dil örgüsü bakımından ağır ve sanatlı şiiirleri Bektaşîlerce niçin tercih edilmiştir? Sadeddin Nüzhet Ergun'un *Türk Musikisi Antolojisi* adlı eserinde de işaret ettiği bu meselede yaptığı izah konuyu açıklığa kavuşturmaktadır:

Bektaşîliğin esaslarından biri de davet olduğu için, maruf şahsiyetleri daima kendi tarikatlarında tanıtmak ve halkı bu zümreye ısındırmak isterler. Fuzûlî ve Şeyh Galib gibi pek meşhur birtakım divan şairlerini de bu tarikat mensubu gösterirler. Bu hususta istinad ettikleri en mühim delil Ehl-i Beyt muhabbetidir. Bir şair eğer Ehl-i Beyt muhibbi ise onların nazarında mutlaka Bektaşîdir. Hâlbuki Ehl-i Beyt muhabbeti İslamiyet'in esaslarından biridir (Ergun, 1942).

Ayrıca belirtmek gerekir ki Fuzûlî'nin nev'in en kuvvetli örneği olan Hadîkatü's-süedâ adı makteli, bazı dergâh ve evlerde Muharrem aylarında on gece sırayla okunduğu gibi buradaki bazı şiiirler de bestelenip Muharremiye/Muharrem İlahîsi olarak Sünni tekkelerde sevilerek okunmuştur (Uzun, 1996: 333).

Fuzûlî'nin dinî musiki formlarıyla bestelenmiş eserleri genel olarak ilahî diye isimlendirilebilir. İlahî olarak bestelenmek üzere yazılmış şiiirler şeklinde tarif edilebilecek bu türe giren eserlerde esas olan muhtevasının dinî ve tasavvufî maksatlarla meydana getirilmiş olmasıdır. Bu bakımdan hemen her tür ve şekilde yazılmış manzumeler ilahî formunda bestelenmiştir. Ancak ilahiler de kendi aralarında bir takım tasniflere tabî tutulmaktadırlar. Aşağıda zikredilecek bu türler arasında güftesi Fuzûlî'ye ait olanlar şu örneklerde bestelenmiştir:

I. Tevşihler: Na't olarak yazılmış veya daha genel bir ifade ile Hz. Peygamberi konu edinen şiirlerden tekkelerde Reb'ûlevvel ayında, ayrıca mevlid ve mirâciye bahirleri arasında okunmak üzere bestelenmiş olan ilahilere tevşih denilmektedir. İlahîlere göre daha ağır ve oturaklı eserlerdir. Fuzûlî'nin Tanbûrî Aziz Bey tarafından Hümayûn makamında tevşih olarak bestelenmiş bir na'tı tesbit edilebilmiştir:

Ey olan mi'râc burhân-ı ulüvv-i şân sana  
Yere inmiş gökten istikbâl edip Kur'ân sana

II. Duraklar: Mevlevilik dışındaki tarikatların hemen hepsinde kelimeleri tevhid zikrinden sonra okunan, bir tespite göre durak evferiyle ölçülmüş, araştırmacıların ekseriyetine göre ise serbest olarak icra edilen ilahilerdir. Bestesi ağır ve sanatkârane, icrası ise maharet isteyen bu formdaki eserler arasında Fuzûlî'nin:

Şifa-yı vasl-ı kadrin hecr ile bîmâr olandan sor  
Zülâl-i zevk şevkîn neş'e-i dîdâr olandan sor

beytiyle başlayan şiiri Behlül Efendi tarafından Müsteâr makamında bestelenmiştir.

III. İlahîler: Fuzûlî'nin bu formdaki birkaç eserinden ve en tanınmış olanlarından biri, Musullu Hâfız Osman tarafından Hüzzam makamında bestelenmiştir:

Vaslın bana hayat verir firkatın memât  
Sübhâne hâliku haleka'l-mevte ve'l-hayat

beytiyle başlayan Türkçe-Arapça mülemma gazelidir.

IV. Muharremiyye: Fuzûlî'nin bu formda bestelenmiş en tanınmış eseri *Hadîkatü's-Sü'edâ* isimli eserindeki "Mersiye-i İmâm-ı Hüseyin Radıyallâhu anh" başlıklı beş bendlik mersiyesidir.

Mâh-ı Muharrem oldu şafaktan çıkıp hilâl  
Kılmış gazâ döküp yüze hûn-birle eşk-i âl

Bendiyle başlayan bu mersiye'nin Muharrem ayında tekkelerde pek içli ve yanık bir edâ ile ayrıca kaside şeklinde okunduğu da bilinmektedir. Dinî musiki icracıları arasında fevkalâde güzel mersiye okuyuşları ile tanınmış birçok mersiye hân bulunmaktadır.

Mâh-ı Muharrem oldu Meserret haramdır  
Mâtem bu gün şerîate bir ihtirâmdır

beytiyle başlayan ikinci bendi ise çeşitli makamlarda birkaç defa bestelenmiştir. Bu mersiyenin bestesi Fuzûlî'nin başka güftelerini de bestelemiş olan bestekâr Cinuçen Tanrıkorur'a aittir. Sanatkâr her bendin ilk ve son beyitleriyle vasıta beytini Dügâh makamında ve curcuna usulünde bestelemiştir.

V. Nefesler: Kısaca Bektaşî erkânlarında, törenlerinde okunmak üzere, halk musikisi eserlerine yakın ve ilahilere göre daha basit olarak bestelenmiş, büyük bir kısmı Bektaşî şairlerince yazılmış ve bu tarikatın Ehl-i sünnet dışı inanış ve anlayışlarını anlatan eserler şeklinde tarif edilebilir. Fuzûlî'nin iki şiiri üç ayrı makamda nefes olarak bestelenmiştir. Bunlardan:

Beni candan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı  
Felekler yandı âhımdam muradım şem'i yanmaz mı

beytiyle başlayan gazel Rast Mâye ve Karcığar makamlarında bestelenmiştir.

Mushaf demek hatâdır ol safha-i cemâle  
Bu bir kitâb sözdür fehmeden ehl-i hâle

beytiyle başlayan gazel ise Pencgâh makamında bestelenmiştir.

Son olarak Fuzûlî'nin aynı güftelerin çeşitli makamlardan bestelenmiş olanları da dâhil olmak üzere 100'e yakın eserinin mevcudiyetinden söz edilebilir. Bunlar arasında:

Beni candan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı  
Felekler yandı âhımdam muradım şem'i yanmaz mı

beytiyle başlayan gazel, biri beste, biri semâî, beşi şarkı ve iki defa da nefes olarak bestelenmiştir. Şimdiki tespitlere göre en çok bestelenen eser budur.

Öyle sermestem ki idrâk etmezem dünya nedir  
Ben kimem sâkî olan kimdir mey ü sahbâ nedir

beytiyle başlayan, Mecnûn'un dilinden söylenmiş gazel ise üçü beste, biri divan dördü de şarkı formunda olmak üzere sekiz defa bestelenmiştir (Uzun 1996: 336).

Fuzûlî'nin çeşitli makamlarda bestelenmiş diğer gazelleri şu şekildedir:

### 1. Acemaşîran Nakış Beste

Merhem koyup onarma sinemde kanlı dağı  
Söndürme öz elinle yandırdığı çerâğı

Zülf-i siyeh sanemler olmuş senin esîrin

Aşkında her birinin öz zülfü boynu bâğı

Devran havâdisinden yok korkumuz<sup>28</sup> Fuzûlî  
Dârü'l-emânımızdır meyhâneler bucağı

## 2. Gerdâniye Beste

Ey kemân-ebrû, şehîd-i hançer-i müjgânınem<sup>29</sup>  
Bulmuşam feyz-i nazar senden, senin kurbânınem

Kâkülün târına peyvend etmişem can riştesin  
Bâşın için bir terahhum kıl ki ser-gerdânınem

Terennüm  
Gel efendim, dil-pesendim, hançer-i müjganınem

## 3. Nihâvend Yürük Semâî

Ruhsârına aybetme nigâh ettiğimi  
Gözyaşı döküp nâle vü âh ettiğimi

Ey pâdişeh-i hüsn terahhum çağıdır  
Afeyle ki bilmişem günâh ettiğimi

Terennüm  
Ten ne ni ten nen ni ten nen ni te ne nâ nâ tanedir ney  
Yel lel li yel yel li yel lel l ile re lâ lâ ye le lel li  
Gel serv-i revân gel  
Gel kâşî kemân gel  
Gel rûh-i revân gel  
Gel dilde nihân gel

<sup>28</sup> Fuzûlî Divanındaki aslı “bâk’imiz”/ “bâkümüz” şeklindedir. (Gölpınarlı Neşri, s. 294/Akyüz vd. Neşri, s.385)

<sup>29</sup> Fuzûlî Divanındaki aslı s. 305 (Akyüz vd. Neşri, 1958)

#### 4. Vech-i Arazbar Ağır Semâî

Kıldı zülfün-veş perîşân hâlimi hâlin senin<sup>30</sup>  
Bir gün ey cânân sormazın nedir hâlin senin?

Tez çekemezsin cefâ tîgın beni öldürmeğe  
Öldürür bir gün beni cânâ bu ihmâlin senin

Terennüm  
Yar aman aman ah el-aman hâlim pek yaman  
Gel gel aman aman hâlin senin

#### 5. Nişaburek Yürük Semâî

Ey gül, ne aceb silsile-i müşk-i terin var<sup>31</sup>  
Ey şûh ne hoş cân alıcı işvelerin var

Âzürde dilî şerhaleği tünd nigâhın  
Ey gözleri âhû ne yaman gamzelerin var

Terennüm  
Gel çâre-sâzım, gel dil-nüvâzım  
Serv-i bülendim, sensin efendim  
Canım ye le le l li le l le l le l  
Yar işlerin var

#### 6. Isfahan Yürük Semâî

Âh eylediğim serv-i hırâmânın içündür<sup>32</sup>  
Kân ağladığım nergis-i mestânın içündür

Sergeşteliğim kâkül-i müşgînin ucundan  
Dîvâneliğim zülf-i perîşânın içündür

<sup>30</sup> Fuzûlî Divanındaki aslı s. 292 (Akyüz vd. Neşri, 1958)

<sup>31</sup> Fuzûlî Divanındaki aslı s. 200 (Akyüz vd. Neşri, 1958)

<sup>32</sup> Fuzûlî Divanındaki aslı s. 229 (Akyüz vd. Neşri, 1958)

Terennüm

Ye lel li yel li ye le la li yel li yel li ye le la

Aşk ile âh eylediğim

Senin içündür, serv-i hırâmânın içündür

### 7. Isfahan Şarkı

Âşiyân-ı mürğ-ı dil zülf-i perîşânındadır<sup>33</sup>

Kande varsam ey perî gönlüm senin yânındadır

Çekme dâmen nâz edip üftâdelerden, kıl hazer

Göklere açılmasın eller ki dâmânındadır

### 8. Hicaz Şarkı

Zülfüne dil-besteler zülf-i perîşânın kadar

Görmedim sayyâd-ı dil âlemde müjgânın kadar

Ben değil görmüş müdür çeşm-i felek ânın kadar

Uğruna cânım fedâdır, sev beni cânın kadar

Merhamet kıl sevdiğim meftûnuna şânın kadar

### 9. Rast Şarkı

Âşık oldur kim kılar cânın fedâ cânânına<sup>34</sup>

Meyl-i cânan etmesin her kim ki kıymaz cânına

Cânını cânâna vermektir kemâli âşıkın

Vermeyen cân îtiraf etmek gerek noksânına

### 10. Sabâ Şarkı

Can verme gam-ı aşka ki aşk âfet-i candır<sup>35</sup>

Âşk âfet-i cân olduğu meşhûr-i cihandır

Âşk içre azâb olduğun andan bilirim kim

<sup>33</sup> Fuzûlî Divanındaki aslı s. 209 (Akyüz vd. Neşri, 1958)

<sup>34</sup> Leylâ ve Mecnûn'daki aslı s. 244 (Onan Neşri, 1955)

<sup>35</sup> Leylâ ve Mecnûn'daki aslı s. 99 (Onan Neşri, 1955)

Âşk âfet-i can olduğu meşhûr-i cihandır

Yukarıda yer verilen çeşitli makamlarda bestelenmiş on Fuzûlî şiirinin *Türkçe Divanı*'ndan farklı şiirler olduğu görülmektedir. Bestekârlar şiirlerin güftelerini besteye uydurmak ya da nağme eklemek suretiyle değiştirmişler böylece varyant oluşmasına sebep olmuşlardır. Fuzûlî'nin bütün eserlerinden bu şiirlerinin bestekârlar tarafından seçilmesi rastgele olmamıştır. Bu şiirler halkın beğenisi doğrultusunda seçilmiş ve döneminde en çok bilinen şiirler olduğu için tercih edilmiş olabilir. Bu şiirlerin bestelenmesi dönemin musiki tercihini de göstermesi açısından önemlidir.

Sonuç olarak, gazelhanlar, zakirler ve klasik musiki bestekârları ve icracıları günümüzde dahi Fuzûlî'nin şiirlerini kendi bağlamlarında icra etmeye devam ediyorsa bu Fuzûlî'nin etkisinin kuvvetle devam ettiğinin bir göstergesi olabilir. Abdülkadir Gölpınarlı, *Fuzûlî Divanı* adlı eserinde yer alan “Fuzûlî'nin Tesiri” başlıklı makalesinde Fuzûlî'nin edebî yönünün birçok şair üzerindeki etkisinden bahsetmektedir. Fuzûlî şiirlerinin divandan cönlere dek bu kadar yayılmasının nedenlerini sıralamış ve her kesimden şair tarafından sevilmesini izah etmiştir.

Fuzûlî'nin zamanından itibaren artmaya başlayan ve günden güne yayılan şöhreti, bilhassa onun Şîî bir şair oluşu ve Bektaşî tekkelerinde, muharremlerde “Hadîkatü's Sü'eda” sının okunması yüzünden Bektaşî ve Âlevîler tarafından benimsenmesi, şiirlerinin bestelenerek yahut semaî, kalenderî veya divan tarzlarında yahut da gazel tarzında Bektaşî tekkelerinde, Âlevî ayni cemlerinde okunmasına ve bu suretle onun saz şairleri tarafından da tanınmasına sebep olmuş, şiirleri tekkelerden saz kahvelerine, Bektaşî ve Âlevî saz şairlerinin hafızalarından lâdini halk şairlerinin hafızalarına, divan sayfelerinde halk şiirlerinin, halk türküleriyle destanlarının yazıldığı cönlere intikaline yol açmıştır. Bu suretle kudsileşen şair, Zühdî-tasavvufî edebiyat mümessilleri tarafından da sevilmiş, hatta onun bir gazelini ve o gazeldeki fikirlerini reddeden Niyazî-i Mısırî bile tertip ettiği divana, ona yazdığı bir nazariyle başlamıştır. Yine bu yüzden XIX uncu yüzyılın meşhur sofilerinden ve Kadirî tarikatından Abdürrahman Talabânî, onun bazı gazellerini şerh etmiştir. Bu suretle Fuzûlî sofiler tarafından büyük bir ârif, bir sofi tanınmış ve sâf-diller, onun her şiirinde tasavvufî bir mâna aramaya kalkışmışlardır (Gölpınarlı, 1948: CXXXIII).

Fuzûlî'nin şiirleri günümüz icra ortamlarında da icracılar bulmakta ve yaşamaktadır. Gazelhanlar, zakirler ve klasik musiki icracıları Fuzûlî'nin çeşitli eserlerinde geçen şiirlerini zaman zaman asıl halleriyle zaman zaman da değiştirerek

icra etmektedir. Her icracının Őirleri kendi kültürel geleneği içinde yeniden yapılandırđıęı ve icra ettiği görülmektedir. Bu durum Fuzl'nin Őirlerine günümüzde de ne kadar ilgi gösterildiğinin bir işareti olarak düşünülebilir. Farklı icra ortamlarında tekrar tekrar gösterim imknı bulan Fuzl'nin Őirleri bu sebeple kendi eserleri dışında da gldesteler, nefes antolojileri, klasik musiki repertuarları gibi pek çok eserde yer almaktadır.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### CÖNK ve MECMÛALARDA FUZÛLÎ ŞİİRLERİ

#### 3.1. EL YAZMASI ESERLERDE SÖZLÜ KÜLTÜR ETKİSİ

Walter J. Ong, sözlü kültürün oluşum, gelişim ve aktarım biçimlerini ele alarak bu biçimlerin geçirdiği tarihsel süreçleri, yazının bu bağlamda yarattığı etkileri ve söz-yazı karşıtlığını ve ilişkisini incelediği *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözlün Teknolojileşmesi* adlı çalışmasında, sözlü kültürle yazılı kültür arasındaki ayırım ve bu iki kavram arasındaki düşünce sisteminin ayrıntıları üzerinde durarak dikkatini özellikle sözlü kültüre yöneltmektedir. Walter J. Ong adı geçen çalışmasında, sözlü kültürün yazılı kültür döneminde üstelik yazılı kaynaklardan faydalanarak, incelenmeye çalışılmasından doğan çelişkilere değinmektedir. Bu sebeple kavramlar arasında yanlışlar ortaya çıktığını ifade eden Ong, bu karmaşayı bertaraf etmek için etkili incelemeler üzerinde değerlendirmelerde bulunmuştur. Bu bağlamda Milman Parry'nin Homeros çalışması ve onun devamı niteliğindeki diğer çalışmalara ayrıntılı biçimde değinen Walter J. Ong, Parry'nin 1928 yılında doktora tezi olarak Homeros destanları üzerine yaptığı çalışması sonucunda ortaya koyduğu önemli buluşu şöyle özetler; “Homeros türü şiirlerin belli başlı hemen her özelliği, sözlü bileştirme yöntemlerinin zorunlu kıldığı bir tutumluluğa dayanır” (Ong, 1999: 34). Walter J. Ong'un belirttiği üzere, Milman Parry, bu buluşuyla, bu destanların dayandığı şu ilkeyi ortaya çıkarmıştır: Homeros destanlarındaki “kelime ve kelime biçimi seçimi, heksametrik dize ölçüsüne bağımlıdır” (Ong, 1999: 35). Böylelikle bu ilkeye göre, “dize ölçüsü, şairin kelime seçimini bir bakıma koşullandırır, şairi şiir ölçüsüne uygun kelime seçmeye zorlar” (Ong, 1999: 35). Disiplinin tartıştığı çeşitli adlandırmalar (ozan, âşık, saz şairi, halk şairi vs.) (Sakaoğlu, 19986: 7) ile isimlendirilen bu şairlerin şiirleri kulaktan duyarak ezberlenmiş, hafızalarda yer etmiş ve sözlü kültür ortamlarında hayat bulmuştur. Ancak yazının toplumun üst tabakasından alt tabakasına inmesiyle birlikte unutulma kaygısı yaşanan bu şiirler, akılda kaldığı kadarıyla yazıya geçirilmeye başlanmıştır. Okuma-yazma bilenlerin yazılı şiir kaynakları olan divanlar, yazılı kültürün yarattığı bir çeşit -Pierre Nora'nın ifadesiyle- “hafıza mekânı” olurken; okuma-yazmayı yeni öğrenenler tarafından

yarım yamalak bir yazı ile akılda kalanların aktarıldığı sözlü kültürün yarattığı hafıza mekânları ise cönkler ve mecmûalar olmuştur.

16. yüzyıl şairi olan Fuzûlî'nin eserlerinde yer alan pek çok şiir cönk ve mecmûalarda da görülmektedir. Farklı farklı kişiler tarafından kaleme alınan bu şiirlerin pek çoğunun eksik beyitli ya da asıllarından farklı olduğu tespit edilmiştir. Bu farklılıkların sebebinin şiirlerin, sözlü kültür anlayışı ile yazılı kültüre geçirilmiş olmasından kaynaklı olduğu söylenebilir. Yazılı kültür geleneği içerisinde yazılmış olan divanında ve diğer eserlerinde yer alan Fuzûlî şiirleri, sözlü kültür yaratmaları olarak bilinen cönk ve mecmûalarda yer alırken yer yer sözlü kültürün emarelerini gösterir. Mecmûalar, sözlü kültür ürünlerinin tertip edildiği elyazmaları olmakla beraber aynı zamanda yazılı kültür geleneğinde de tertip edilen elyazmalarıdır. Çünkü mecmûalar cönklere göre daha titizlikle ve yazılı kaidelere uyularak kaleme alınmış el yazması eserlerdir. Cönklerin dış yapı biçimleri aşağıdan yukarı şeklinde açılan defterler iken mecmûalar enine açılan defterler olarak tertip edilmiştir. Yani yazılı kültüre daha yakın bir biçimsel özelliğe sahiptir. Günay Kut, "Mecmûalar" başlıklı makalesinde yazılı kültür geleneğine sahip bu defterleri "klasik kültürde de edebiyat terimi olarak defter, türlü konuların bir araya getirildiği yazıları içine alan kitap, şiir defteri anlamlarında" tanımlamıştır (Kut, 1986: 170). Bunun yanında mecmûalarda sadece toplama şiirler yer almaz. Bilhassa hususi olarak tertip edilen mecmûalar da mevcuttur. Mecmûâ-i İlâhîyât, Mecmûa-i Makalât, Mecmûa-i Mûsikî, Mecmûa-i Fıkhiyye, Mecmûa-i Fetava, Mecmûatü'l-kasaid, Mecmûa-i gazaliyyat ve eşar, Tefsir Mecmûası, Mecmûatü't-tubb, Mecmûatü'l-kasaid ve'l-gazeliyyat türü mecmûalara örnek olarak verilebilir. Şükrü Elçin, "Cönkler ve Mecmûalar Üzerine" başlıklı makalesinde mecmûaların daha ziyade eserleri yazıya geçmiş, kütüphanelere intikal etmiş şair ve muharrirlerden yapılmış seçmeler olduğunu belirterek divan edebiyatının bütün türlerini; şiir, mesnevî, tarih, tezkire, mektup, seyahatname, sefaretname; Kur'an, tefsir, hadis, fıkıh, kelâm...gibi İslâmî ilimler; batıl ve gerçek bilgiler, meselâ; İlm-i simyâ, ilm-i reml (bazı şekillere göre murad ve niyeti haber verme), sihir, rüya tabiri, ilm-i nücûm, ilm-i zayıçe (yıldızların ve burçların hareketlerinden hüküm çıkarıp istikbali anlama), musiki... sıralayarak mecmûaların belli başlı mevzuları olduğunu belirtmektedir (Elçin, 1997: 12). Cönk ve mecmûalar incelendiğinde bilhassa yazılı kültür dönemi şairlerinin şiirlerinde çeşitlenmeler, eksiklikler ya da fazlalıklar olduğu görülmektedir. Şiirleri ezberleyen kişiler -ki bu

kişiler âşık da olabilir- akıllarında kaldığı kadarıyla şiiri yazmaya çalışmaktadır. Bir şiirin eş metninin bulunmasının pek çok sebebi olabilir. Bu sebeplerden ilki; şairin, şiirini ilk oluşturduğu şekliyle ezberleyemeyip akılda tutamamasından kaynaklı olabilir. İkinci bir sebep ise bu şiiri cönk ya da mecmûaya aktaran kişinin şiiri hatırlayamayıp aklında kaldığı kadarıyla yazmış olması olabilir. Sözlü kültür üzerine pek çok çalışması bulunan Ruth Finnegan, *Sözlü Şiir* adlı eserinde halk ozanlarının şiirlerini ezberleyerek oluşturduklarını ileri sürse de söz konusu ezberin “doğruluk” derecesinin daha yüksek olmadığını iddia eder ve aslında Finnegan da, bu ezberin “çoğu kez ancak yakın bir benzerlik” olduğunu itiraf eder (Finnegan, 1977: 76–82). Finnegan, yukarıdaki çalışmasının özet bir çalışması olan “Sözlü Şiir” başlıklı makalesinde de yukarıda bahsini ettiği ezberin doğruluk derecesinin şüpheli olmasını şairin kendi yaratıcılıklarına göre şiirinde değişiklik yapmasına da bağlanabileceğini belirtmektedir (Finnegan, 2003: 172).

Ezber yeteneği kusursuz olan bir ozan bile gerek kendisinden gerekse dış etkenlerden kaynaklanan veya şekillenen ezberini şaşırabilir. Cönk ve mecmûalarda da bunları kaleme alan kişiler ezberlerinde kaldığı kadarıyla beyit atlayabilmekte veya beyitlerin sırasını karıştırabilmektedir. Bu tespitlere paralel ifadelerle Walter J. Ong da, yukarıda adı geçen çalışmasında elyazmasını kopya ederken yazıcının aynı sözcükleri karıştırarak sözcüğün başka bir yerdeki tekrarına atlayışı ve aradaki sözleri unutmasına değinmektedir (Ong, 1999: 81–82).

Cönklerde sözlü ve yazılı kültürün bir arada bulunmasına ilişkin önemli bir dayanak Orhan Şaik Gökyay’ın *Cönkler Üzerine* adlı çalışmasıdır. Orhan Şaik Gökyay, çalışmasında cönklerin “yalnız halk şairlerinin şiirlerini ve destanlarını bir araya getiren toplamalardan ibaret olmadığına vurgu yaparak, bunlarda yalnız âşıkların değil, klasik Türk edebiyatı şairlerinin manzumelerinin de bulunduğunu hatta kimi cönklerde divan şairlerinin şiirlerinin toplandığını belirtir (Gökyay, 1984: 117). Elçin, yukarıda adı geçen makalesinde cönklerin mecmûalara nispetle Türk halk kültürü bakımından daha büyük ehemmiyet taşıdıklarına vurgu yapar ve cönkleri şifahî ananede, yazıya geçmemiş kültürümüzün belli-belirsiz kırk anbar kitapları olarak nitelemektedir (Elçin, 1997: 11). Mecmûalar da olduğu gibi cönklerin de içinde çeşitli halk edebiyatı ürünlerini bulmak mümkündür. Gökyay, aynı çalışmasında sayısız ve birbirinden farklı cönklerin meydana gelişlerini şu şekilde aktarır: “Halk, gezici halk şairlerinin uğraklarında söyledikleri, türküleri, koşmaları,

destanları, fıkraları, hatta hikâyeleri, çok kez aklında tutabildiği kadarıyla, kâğıda eksik ya da yanlış geçirmiş, maniler, bilmececi doldurmuş, kendi hayatıyla ilgili ve kendince gerekli birtakım hastalıkları, türlü yollardan tedavilerini, reçeteleri, duaları, büyüleri, tılsımları, özel hayatına ait notları ve daha nice benzerlerini ve benzemezlerini bu kâğıtlara yazmıştır” (Gökyay, 1984: 117). Gökyay’ın “halk” ifadesini kullanmasından cöngü kaleme alan ve bu işi yaparken belli bir meslek kimliği olmayan kişileri kastettiği anlaşılmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken “çok kez aklında tutabildiği kadarıyla, eksik ya da yanlış kâğıda geçirmiş” ifadesidir. Bu ifade ile sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş esnasında aktarılan bilgide meydana gelen değişimler ve çeşitlenmeler olabileceği söylenebilir. Bu yorum cönklerin genel özelliği incelendiğinde de karşılaşılabilecek bir durum olacaktır. Yazılı kültür öncesi dönem olan sözlü kültür döneminde yani divanların, cönk ve mecmûaların olmadığı dönemde halk şairleri şiirlerini nasıl akılda tutabiliyor ya da nasıl ezber yapabiliyorlardı? Bu soruyu Ong, adı geçen çalışmasında farklı bir şekilde “sözlü kültürde yaşayanlar bir şeyi nasıl anımsar?” şeklinde sormuş ve sorgulamıştır. Ong, sözlü kültürün metinden yoksun olduğuna vurgu yaparak “bilgi kaynaklarının nasıl derlenip anımsanabilir kılındığını başka bir deyişle, “sözlü kültürde düzenli bir biçimde neyin, nasıl bilinebilir olduğunun cevabını bulmaya çalışmaktadır (Ong, 1999: 49). Bu sorunun cevabını Havelock, *Preface to Plato* adlı çalışmasında vermektedir. Havelock, özellikle ozanların hatırlayabilmesi, ezberleyebilmesi üzerinde yoğunlaşarak, dinleyicilerin desteği ile bir düşüncenin ya da herhangi bir anlatının hemen hatırlanamayacağını belirtir. Bu sebeple hatırlamak maksatlı çeşitli yöntemlerden bahseder: Öncelikle ozan ya da anlatıcı anımsanabilir şeyler düşünmeli. Birincil sözlü kültürde özenle incelenmiş bir düşüncüyü koruyup anımsama sorununa geçerli çözüm, belleğe yardımcı olan, ağızdan çıkmaya hazır düşünce biçimleri kullanmaktadır. Düşüncenin ritmik, dengeli tekrarları ya da antitezleriyle, kelimelerdeki ünsüz ve ünlü seslerin uyumuyla, sıfatlar ve başka kalıpsal ifadelerle akması, herkesin sık duyup kolaylıkla hatırladığı, kolay hatırlanacak şekilde biçimlenmiş atasözlerinden oluşması ve belli izleklere yerleştirilmesi (örneğin toplantı, yemek, düello, kahramanın “yardımcısı” vb.) gerekir. Ciddi düşünce bellek sistemleriyle iç içedir. Belleği güçlendirme zorunluluğu, söz dizimini bile koşullandırır (Havelock, 1963: 87–96). Ozanın ya da anlatıcının hatırlanabilir şeyler düşünmesi, belleğe yardımcı olan, ağızdan çıkmaya

hazır ifadeler kullanması demek şairin şiirlerinde kalıp ifadelere yer vermesi anlamına gelir ki, bu kalıp ifadeler yazılı kültürde geleneksel bir hâle gelerek klasik edebiyatın öğeleri haline gelmiş ve gelenek içinde mazmunlara dönüşmüş olabilir. Eski Türk Edebiyatı ile ilgili sayısız çalışması bulunan İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü* adlı çalışmasında “şairlerin klişeleşmiş mecazî kullanımları sık sık tekrarlarının, zamanla şiirin iyiden iyiye billurlaşmasına ve asıl sözün artık söylenmez oluşuna yol açtığını” belirtmektedir (Pala, 2011: 298). Bu şekilde okuyucular tekrarlar yoluyla klasikleşen bu kalıpları anlar duruma gelmişlerdir. Şairlerin zamanla gelenekselleşen bu kalıp ifadeleri kullanmakta maharet ve ustalık gösterdikleri ve klasik şiirin vazgeçilmez bir parçası hâline getirdikleri söylenebilir.

Ong da, benzer ifadelerle sözlü biçimlenen düşüncenin geliştikçe hazır deyişlerin kullanımının da daha ince bir ustalık kazandığını belirtmektedir. “Mazmun Üzerine Düşünceler” başlıklı makalesinde Mine Mengi, klasik edebiyat döneminden bahsederek sanatın amacının eksiksiz ve kusursuz olanı yani”mutlak güzeli” yaratmak olduğunu belirtmektedir. Ancak eksiksiz ve kusursuz olanı bulmanın yani “mutlak güzeli” yaratabilmenin mümkün olmadığı gerçeğinin şairler tarafından bilinmesi üzerine şairlerin de kendi dünyalarından koparak hayal dünyalarına gittiklerini ve şiirlerinde gerçek dışı ya da gerçek üstüne yönelerek ideal güzeli orada yaratmak zorunda olduklarından bahsetmektedir. Mengi, yazısının ilerleyen satırlarında mazmun ve kalıp ifade kavramlarına değinmekte ve bu iki kavramı değerlendirmektedir:

Böylece, divan edebiyatında, eskilerin “hüsn-i mücerred”dedikleri ancak hayal gücü ile ulaşılabilecek soyut güzel ve güzellik anlayışı ortaya çıkmıştır. Ayrıca, “hüsn-i mücerred”in tasvirinde ya da çizilmesinde de ortak bir ideal güzelin ya da güzelliğin çizimi yoluna gidilmiştir. Gerçek dışı ya da gerçeküstü olduğunu başta da belirttiğimiz ortak ideal güzel ise doğada ya da gerçekte var olan belli bazı varlıklarla benzerlik kurarak, onlara benzetilerek yaratılmış, bu durum giderek sanatçıyı kalıp benzetmeleri kullanmaya yöneltmiştir. Örneğin ortak ideal anlayış ve ölçüler çerçevesinde eski şairin, güzelin boyunu daima uzun ve düzgün gösterme zorunluluğu, boyun servi, şimşad, ar’ar vb. ağaçlara benzetilmesine neden olmuştur. Uzun boyu ile salınarak yürüyen güzel, hemen her zaman fitne ya da kıyamet koparacaktır. Bu anlayış sonucu ise eski şair şiir dilini yoğururken çoğunlukla hep örnek verdiğimiz ya da benzer hazır unsurları kullanmak zorunda kalmış, hazır olanın kullanımı da kalıp sözün ya da anlatımın edebî dilde yerleşmesini gerektirmiştir. Mazmuna kalıp benzetme, klişe mecaz anlamının verilmesi de, divan şiir dilindeki kalıplaşmış açık istiarelerin ağırlık kazanması ile birlikte

düşünülebilir. Böylece divan şiirinde rastladığımız açık istiarelerin bir kısmı mazmun olarak kabul görmüş olmalıdır! Ancak, burada her açık istiarenin mazmun olmadığını, fakat bazı mazmunların açık istiareler aracılığıyla bulunabileceğini belirtelim. Bu durumda, daha önce verdiğimiz, “Divan edebiyatında mazmun (klişe mecaz)ların çoğu açık istiare durumundadır” görüşü de daha bir açıklık kazanacaktır. Kısacası açık istiarelerin kalıplaşmış olanları mazmun olarak kabul görmüştür: denilebilir (Mengi, 2000: 45-61).

Aynı zamanda Cem Dilçin de *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi* adlı eserinde divan şiirinde rastlanılan mazmunların bir kısmının kalıplaşmış açık istiareler olduğu yönündeki görüşünü belirtmektedir (Dilçin, 1999: 412). Mine Mengi bu düşünceye açıklama getirerek, mazmunun şair tarafından bildirilmesi ve onu okuyucunun anlayabilmesi için şairin ve okuyucunun edebî kültürün kalıp anlatım yollarına ihtiyacı olduğuna vurgu yapar. Mengi, makalesinin devamında, “açık istiarelerin bir kısmının ise divan şiirinin kalıp anlatım yollarından olduğunu ve şairin bir-i mazmun arayışı içinde olsa da söz konusu kalıplaşmış açık istiarelerden mazmun kullanımında yararlandığını belirtmektedir. Bunların arzu edilen ya da öncelikle beğenilen mazmunlar olmadığını düşünülebileceğini ifade eden Mengi, kendisi gibi konu üzerine çalışan başak araştırmacıları da dâhil ederek söz konusu kalıp benzetmelerin mazmun olarak anlaşılmasını ve kullanımını gösteren verilmiş kesin bir örneğe rastlanmadığını bununla birlikte bu tür mazmun anlayışının kendi döneminde de var olduğunu sandıklarını vurgulamaktadır (Mengi, 2000: 45-61). Nitekim Mengi’nin Nedîm ve Tokatlı Kânî ’den verdiği örnekler de bu durumu ima etmektedir.

Kulaktan kulağa ve ağızdan ağza dolaşan hazır deyişler olarak düşünülebilecek kalıp ifadeler, söyleme ritm katmakla kalmayıp belleğe de önemli ölçüde destek olurlar. Düşüncenin ana fikri ve temelini bu deyişler yani kalıp ifadeler oluşturur. Şair anlatmak istediği bir düşünceyi uzun uzadıya anlatamadığı için en kısa biçimde hem vakitten hem de kelimededen tasarruf ederek anlatmış olur. Kalıplaşmış deyişlerden oluşan ifadeler gereksiz ve ağdalaşmış kelimeler içermez. Çünkü deyişler düşüncenin özünü bünyesinde barındırır.

Düşüncenin ritmik, dengeli tekrarları ya da antitezleriyle anlatılması şiirlerde kullanılan kafiye örgüsü, redif veya ayak olarak bilinen her mısranın sonunda tekrarlanan kelime ya da kök ifadeler olarak yorumlanabilir. Orhan Veli Kanık, “Garip” başlıklı yazısında şiirin poetikası bahsederken kafiye konusuna da

değmektedir. Kanık, “kafiyeyi ilk insanların ikinci satırı kolay hatırlanmasının temini için, yani sadece hafızaya yardımcı olmak maksadıyla kullandıklarını, fakat onda sonradan bir güzellik bulduklarını” ifade etmiştir (Okay, 2011: 32). Düşüncenin hafızaya yer etmesindeki diğer bir etken ise kelimelerdeki ünsüz ve ünlü seslerin uyumu olarak incelenen aruz ve hece ölçüleri olabilir. Homeros’un İlyada ve Odysseia destanlarını oluştururken kalıp olarak bir uzun iki kısa heceden oluşan altı vuruşlu heksametrik dize ölçüsünü kullanmış olması bu bağlamda incelendiğinde akıllara ilk olarak aruz ve hece ölçülerini getirebilir. Aruz ölçüsündeki kapalı ve açık hece birimleri ile belirli kalıplar oluşturulmakta ve bu kalıplara uygun şiirler yazılmaktadır. Aynı şekilde 7li, 8li, 11li hece ölçüsü olarak bilinen ve hece sayılarından oluşan bir sistem ile şiirler yazılmaktadır. Zaten Milman Parry de, *The Making of Homeric Verse* adlı yapıtında formül ifadesi ile kalıp kelimesini tanımlarken belli bir temel düşünce dile getirmek için dize ölçüsünü bozmadan kullanılan söz kümesi ifadesini kullanmaktadır (Parry, 1971: 272). Aynı zamanda bu ölçüler şiirde ritim ve ahenk unsurlarını da oluşturmaktadır. Ong’a göre, uzun süreli ve sözlü temele dayalı düşünce, şiir kalıbına girmese bile ritim ağırlıklıdır çünkü ritim, bedensel ritim de dâhil, anımsamayı kolaylaştırır (Ong, 1999: 50). Aslında sözlü şiir bir bakıma şarkı olarak doğmuştur. Çünkü okunmamış, işitilmiş; yazılmamış, söylenmiştir. Bu bakımdan işitilen ve söylenen şiirin hafıza yer etmesi için en önemli unsurlar arasında şiirin sessel ahengi başka bir deyişle ritmi gelmektedir. Fârâbî, *Kitâbu’l-Musîkâ el-Kebîr* adlı eserinde ritmi “belirli zaman dilimlerinde melodinin kalıplaşması” olarak tanımlar. Başka bir deyişle ritim, vurgulu ve vurgusuz heceleri belirleyen, ezgi parçalarını birbirine vezinli bir şekilde bağlayan çeşitli yollarla melodiye geçiş süresini düzenler. Fârâbî, söz konusu kitabında şiirle vezin arasındaki köklü ilişkiye de vurgu yapmaktadır (Fârâbî, 436 aktaran Adonis, 2004: 24). Metinleri yapısalcı yöntemle inceleyen Rus ekolü temsillerinden Rus biçimci Osip Brik, “Ritim ve Sözdizim” başlıklı makalesinde ritmin şiir için önemine değinirken dize ile olan ilişkisine işaret eder. Osip’e göre, ritmik hareket dizeden önce gelir. Bu bakımdan ritmi dizelerden yola çıkarak anlamak olanaksızdır; ama tersine dize ritmik hareketten yola çıkılarak anlaşılabilir (Brik, 2005: 136). Ritim şiirde sağladığı ahenk ile şiirin okunma biçimini de etkilemektedir. Başka bir deyişle ölçüler ve heceler ritmik hareketin sonucunda

şekillendiği için şiir okunması (seslendirilmesi, icrası) da buna bağlı olarak değişmektedir.

Tüm bu varsayımlar ışığında son olarak Richard M. Dorson, *Günümüz Folklor Kuramları* adlı kitabının “Sözlü Formül Kuramı” başlıklı bölümünde, Parry ve Dorson’un kendisinin kuramsallaştırmaya çalıştığı formül analizi metoduna ilişkin olarak Albert Lord’un “Sözlü destanı yazılı destandan ayırma eğilimiyle çalışırken şu ana kadar bize en yararlı bulduğumuz etkenler, satır incelemesini içeren formül, bir satırın diğerine nasıl bağlandığı çalışmasını içeren ulantı ve de şiirin yapısını bir bütün olarak incelemeyi içeren temadır” ifadelerinden hareketle kalıp ifadeler, vezin ve kafiye gibi şiirin ve şairin vazgeçemediği ve şiiri bütünleyici bir yapı gösteren unsurları kastettiğini varsaymaktadır (Dorson, 2006: 60).

Aslında şairin akılda tutmaya çalıştığı ya da ezberinde olan şiirin kendisi değil bu kalıp ifadelerdir. Kendisine nesiller öncesinden miras kalan klasikleşmiş bu kalıp ifadeler sayesinde şair ya da ozan şiirini zihninde hazır tutabilmekte ve zamanı geldiğinde icra edebilmektedir. Bu şekilde şiir, kalıplara girerek bir disiplin yaratılmış ve şiirin yazımı kadar akılda kalması, ezberlenmesi de bir sistematığe oturmuştur. Okuryazar olmayan ya da sözlü kültür anlayışıyla kavramlarını, kelimelerini oluşturan ve düşünen kişiler ezberlerinin kelimesi kelimesine aynı olduğunu güçlü hafızalarına dayanarak iddia etseler bile ezberlenen şiirin ya da metnin doğruluğu konusundaki güvenilirlik su götürmez bir iddia olamaz. Bu varsayım göz önünde bulundurulursa bir şiiri ezbere okuyan ozan, ezberlediği şiirin ilk hali olduğuna nasıl emin olabilir? Okunan şiiri değişime uğramış olabilir hatta şiir farklı bir koldan ilerleyerek ezberlenmiş ve geleneğe yerleşmiş dahi olabilir. Belki de şuan bile bilinen pek çok şiirin ilk hali bilinen şekliyle olmayabilir hatta bu şiirlerin M. Öcal Oğuz’un varyant kelimesi yerine önerdiği “eş metinleri” (Oğuz, 2000: 24–28) bir kol yaratmış ve ezberlenerek korunmuş, Ong’un ifadesiyle “güçlü bir öğretmenin çeşitlemesi” (Ong, 1999: 84) olabilir. Ong, bu olasılığı akla daha yatkın bulmaktadır. Böyle bir durumda gelenekte güçlü yer etmiş bir öğretmenin ağzından, bilerek ya da bilmeyerek, yeni eş metinler çıkmış olabilir ve böylece öğretmenin kendi eş metinlerini yapmış olması geleneğin değişebilirliğini de gösterebilir. Ayrıca cönk ve mecmûaların tek elden çıkmadığı bilinmektedir. Birden fazla düzenleyicisi olan yazma eserler mevcuttur. Hatta aynı sayfada bile birden fazla yazar adı ve yazı kimlikleri olan cönkler mevcuttur. Cönklerin farklı kalemlerden çıktığının bir başka



göstergesi ise yazı farklılıklarıdır. Kimi cönklerde özenli ve okunaklı bir yazı üslûbu göze çarparken kimilerinde ise çalakalem bir yazı üslûbu göze çarpmaktadır. Bunların yanında imla farklılıklarından kaynaklı değişiklikler de görülmektedir. Ayrıca cönklerde yer alan farklı yüzyıllara ait şairlerin şiirlerinin de olması cönklerin elden ele geçtiğinin bir başka göstergesi olabilir. Metinlerarasılık bağlamında varyantlaşma üzerine çalışan Kubilay Aktulum, “Folklor ve Metinlerarasılık” adlı çalışmasında Jean Derive’e gönderme yaparak “sözlü edebiyatta aynı yapıtın değişik uygulamalarını bir söylemlerarasılık ya da metinlerarasılık yerine bir “yenidenbiçimlendirme” olarak adlandırdığını” belirtmektedir(Aktulum, 2013: 40). Aktulum, yazının devamında Derive’in “yenidenbiçimlendirme” kavramına açıklık getirerek, “yenidenbiçimlendirme”nin daha önce açıklananı, söyleneni ya da yazılmış olanı bir başka türlü yeniden üretme işlemine gönderen bir yenidenbiçimlendirme, oluşturma, açıklama ya da anlatma biçiminde tanımlayarak ve sözlü ya da yazılı bir yazınsal yapıtın oluşturulma sürecine gönderme yapan kavramın işleyişinin hem söylemlerarasılığın hem de metinlerarasılığın işleyişiyle örtüştüğüne değinmektedir (Aktulum, 2013: 40). Ong, belirttiği “güçlü bir öğretmen çeşitlemesi” Derive’ de “yenidenbiçimlendirme” ile adlandırılmaktadır. Cönk ve mecmûalara şiirleri aktaran kişi aynı zamanda söyleneni ya da yazılmış olanı değiştiren kişi olarak bu işi bilerek de yapabilir bilmeyerek de yapabilir. İşiterek öğrendiği bir şiirde geçen kelimeyi hatırlayamayan bir şair kelimenin yerine hatırladığı başka bir benzer kelimeyi koyabilir hatta bunu bile farkında olmadan yapabilir. Ya da öğrendiği bir şiirde geçen bir kelimeyi yetiştirdiği sosyal çevre, inanış ya da hayat görüşüne göre bilerek de değiştirebilir. Bu değişikliği şair yapabildiği gibi şiiri cönk ve mecmûalara aktaran kişi de yapmış olabilir. Şiirin hangi aşamada varyantlaştığının tespitini yani şiirin ilk halinin tespiti neredeyse Tarihi-Coğrafi Fin yöntemi ile araştırılması gereken bir konu olarak güç bir durum göstermektedir. Aktulum, çalışmasının devamında aslına uygunluğun sözlü geleneğin bir ölçütü olduğuna işaret eder. Yazılı metinlerden farkının burada ortaya çıktığını belirten Aktulum, sözlü metnin varlığını sürdürebilmesinin koşulunun ardışık olarak yeniden üretilmesine, yinelenmeye bağlı olduğunu ifade etmektedir. Sözlü bir folklorik ürünün aktarımı ile yazılı bir folklorik ürünün aktarımını karşılaştırarak değerlendiren Aktulum, her yeni performasta söz konusu yinelenmenin nesnenin sürerliliğini sağladığını oysa yazılı bir folklorik ürün konusunda bir yeniden üretim söz konusu olduğunda böyle bir sürerliliğin

zorunluluğunun ortadan kalktığını ve olası tek sürerliliğin önceki folklorik ürünlerden alıntılanan unsurların izlerinin yeni koşullarda, yeni bir bağlama aktarılması olduğunu belirtmektedir (Aktulum, 2013: 41). Dolayısıyla cönk ve mecmûalara aktarılan şiirler yazılı bir kültür ortamında yaratılmalarına rağmen sözlü performans başka bir deyişle icra ortamlarında işitilerek cönklere ya da mecmûalara aktarılmış olmalı ki, varyantlaşma olabilecek değişikliklerden söz edilebilsin.

Osmanlı dönemi yazılı kültürü üzerine çalışan Christoph K. Neumann“Üç Tarz-ı Mütalaa Yeniçağ Osmanlı Dünyası’nda Kitap Yazmak ve Okumak” başlıklı makalesinde yukarıda bahsi geçen cönk ve mecmûalarda meydana gelen değişikliklerin aynı şekilde kitaplarda da meydana geldiğini ve bu durumun çoğu kez cönk ve mecmûayı düzenleyen kişi gibi hiçbir denetimi olmayan ya da hiçbir locaya bağlı olmayan müstensih olarak bilinen kitap yazıcıları tarafında yapıldığını yazmaktadır:

Nitekim Osmanlı toplumunda kitap üretimi son derece gayrî merkezî ve bireysel bir çerçevede içinde gerçekleşiyordu. Bu aynı zamanda, Osmanlı müstensihlerine bir yazma kopyası üretmenin beraberinde getirdiği imkânları kullanmak için büyük bir serbestiyet yaratıyordu, derkenarlar eklemek, metni düzeltmek, şerh etmek, kısaltmak veya ilaveler yapmak. Osmanlı edebiyatının önemli bir kısmı kendini şerh veya tercüme olarak takdim eder fakat Osmanlı metinleri üzerinde çalışan herkes, bu tür metinlerde şarihin veya mütercimmin katkısının çoğu zaman asıl müellifinkini gölgelediğini bilir. Özellikle Türkçeye çeviri olarak sunulan pek çok metnin gerçekten çeviri mi yoksa daha ziyade bağımsız bir eser mi sayılması gerektiğine karar vermek zordur (Neumann, 2005: 51).

Cönk ve mecmûalarda yer alan Fuzûlî şiirlerinin büyük bir kısmı *Türkçe Divanı*’nda yer alan ve aynı zamanda en bilinen gazelleri olan “Mende Mecnun’dan füzun ‘âşıklık isti’dadı var”, “Ey keman ebru şehid-i navek-i müjganunam”, “Penbe-i merhem-i dağ içre nihandur bedenüm”, “Yahma canum nale-i bi-ihhtiyarumdan sahn”, “Her gören ‘ayb itdi ab-i dide-i giryanumı”, Meni candan usandurdu cefadan yar usanmaz mı” matla’lı gazelleridir. Cönk ve mecmûaları okuyan halk, bu şiirlerin yazılış sıklıklarını da belirlemektedir. Cöngü ve mecmûayı düzenleyen kişinin(lerin) en çok tercih edilen, okunan ve bilinen yani popüler olan gazelleri yazmayı tercih ettiği görülmektedir. Hemen hemen incelenen her cönk ve mecmûada bunları düzenleyen kişinin şiirleri, beyit sayısı açısından eksik ya da yanlış yazdığı tespit edilmiştir. Cönkler üzerine çalışmaları bulunan bir diğer araştırmacı Hikmet

Dizdaroğlu, cönk düzenleyen kişinin cönke ister istemez yaptığı müdahalelere değinmiştir. Dizdaroğlu, "Karacaoğlan'ın Bir Şiiri Üstüne: Cönklerin Güvenilirlik Derecesi II" başlıklı makalesinde "cönk düzenleyen kişinin, ilgili saz şairinin yaşadığı zamanda bu düzenleme işini yapmışsa daha az değişikliğe uğramış şiirleri yazıya aktarmış demek olduğunu ancak, cöngün, saz şairinin yaşadığı çağdan sonraki yüzyıllarda düzenlenmişse, ister istemez, daha çok değişikliklere uğramış biçiminin yazıya geçirilmiş olduğuna dikkat çekmektedir. Dizdaroğlu makalesinin devamında "bu bakımdan, sözlü gelenekten gelen metinle cönklere yansıyan metin arasında, güvendiricilik açısından bir yeğleme yapılamayacağı tespitinde bulunmaktadır." (Dizdaroğlu, 1978a: 8213). Osmanlı klasik şiiri üzerine pek çok çalışması bulunan Mehmet Kalpaklı ise, "Evliya Çelebi Seyahatnamesi ve Osmanlı Kültürünün Söze Söze/İşitselliği" başlıklı makalesinde el yazmalarındaki nüsha farklarının olmasını "dışarıdan müdahalelerle oluşmakla birlikte çoğunluğunun el yazmalarını düzenleyen kişilerin yanlışlarından ve müdahalelerinden ve bir kısmının da şiirin sözle taşınmasından doğduğunu" belirtmekte ayrıca "divanlar yanında çok sayıdaki şiir mecmûasında yer alan şiirlerin farklılıkların sebebinin bu metinlerin sözel kültüre ait olmasından kaynaklandığını" ifade etmektedir. Bu durumu da "okuryazarlığın o kadar yaygın olmadığı bir kültür ortamında insanların şiir metinlerini ezberlediklerini, ezberlenen metnin de yayılmasında birtakım farklılıkların bulunmasıyla" açıklamaktadır (Kalpaklı, 2012: 87). Cönkteki şiirlerin asıllarından farklı olmasının bir diğer nedeni, Ong'un, el yazmaları üzerindeki tespitlerinden hareketle "sosyal olaylara bağlaması"na dayandırılabilir. Buna göre, daha sıklıkla söylenen tekrarlar için kelimesi kelimesine tekrarlanсын veya tekrarlanmasын, her sözlü ezberin, toplumsal baskının dolaysız buyruğu altında olduğunu ve ozanların, dinleyicinin arzu ettiği veya sabırla dinleyebileceği öyküleri, destanları vb. anlattığını belirtmektedir (Ong, 1999: 85). Burada da şiirin asıl hâlinden değişikliğe uğratan kişi, cönke aktaran kişi değil, şiiri sosyal bir ortamda icra eden şair ya da ozan olmaktadır. Cönkleri ve/veya mecmûaları düzenleyen kişi(ler) de aynı şekilde dinleyicinin veya okuyucunun arzu ettiği şiirleri sıklıkla yazar ve tekrarlar. Bu durumun dönem ayırtmaksızın bütün şairlerin şiirleri için geçerli olmadığı söylenebilir. Cönk ve mecmûalar incelendiğinde bunları düzenleyen kişilerin yaşadıkları dönemdeki teveccüh ne ise, o şiirleri cönk ve mecmûalara yazmayı tercih ettiği görülmektedir. Ancak şiirleri yazma sıklığı arttıkça şiirlerde bozulmalar da

artmaktadır. Çoğaltmalar, yanlış veya eksik yazılan bir şiirin yer aldığı cönk ya da mecmûadan yapılırsa eş metin denilen çeşitlemelerde bu yanlışlıklara ve eksikliklere rastlanabilir. Cönkleri düzenleyen kişinin göstermiş olduğu bu hassasiyet aynı şekilde zaman zaman âşıklar için de geçerli bir durum olmaktadır. “Âşık, şarkısına yeni malzeme katarken geleneksel biçimi bozmaz ancak âşık, yalnız kendi denetimi altında bulunmayan bir durumun, dinleyicinin o anda duymak istediği şiirin boyunduruğundadır” (Peabody, 1975: 174 aktaran Ong, 1999: 172). Ong’un aktardığı bilgide koşulların folklorik unsuru belirleyebileceği görülmektedir. Bağlamın folklorik bir ürünün anlaşılmasında vazgeçilmez olduğu görüşü bu alanında önde gelen araştırmacılarınca benimsenmiş ve bağlam odaklı yöntemler geliştirilmiştir. R. Dorson, *Günümüz Folklor Kuramları* adlı çalışmasında bu duruma Bağlamsal Kuram ile açıklık getirmektedir. Kurama göre, Alan Dundes’in “Doku, Metin ve Konteks” başlıklı makalesindeki ifadeleriyle halk bilgisi yaratmaları doku, metin ve konteks bağlamında değerlendirilmelidir. Doku, metin ve konteks hepsi derlenmek zorundadır aksi takdirde “kızgın değilim, fakat öküzün kuyruğu kısadır” metaforunda olduğu gibi söz konusu halk bilgisi yaratması havada kalır. Nitekim Dundes de, bütünü itibariyle halkbilimcilerin “nerde, ne zaman ve kim tarafından bir söyleyişin kullanıldığını” belirten tamamlayıcı bilgilerle konteksi kaydettiklerini zannederek kendilerini sınırladıklarını ve kandırdıklarını düşünmektedir (Dundes, 2006: 72-73).

Halkbilgisi yaratmalarının incelenmesinde mutlaka dikkat edilmesi gerekenbahsi geçen üç unsurun anlatı ya da şiirin aktarımında da etkili olduğu unutulmamalıdır. Bu unsurlar anlatının ya da şiirin bilinen akışını etkilemede önemli rol oynamaktadır. Bu şekilde bambaşka bir halk ürünü ortaya konulmuş olmaktadır. Ong da benzer bir sonuca vararak sözlü şiirin (veya anlatının), ozan ile dinleyicileri ve söylenmiş şarkıların ozandaki anısı arasındaki etkileşimin ürünü olduğunu belirtmektedir. Bu etkileşimi çok boyutlu bir yapıya benzeten Ong, âşığın özgün yaratıcı gücünün, kitap yazarınıninkinden bambaşka bir düzeyde seyrettiğini iddia etmektedir (Ong, 1999: 172).

Cönk ve mecmûalar ne kadar yazılı kültür çıktısı olursa olsun sözlü kültür anlayışı ile yazıldıkları için sözlü kültür etkilerini görmek mümkün olmaktadır. Genel itibariyle cönklerin nitelikleri sıralandığında sözlü kültürün etkileri de daha net

görülmüş olacaktır. Gökyay'ın adı geçen makalesinde incelediği cönklerdeki tespitlerinden genel bir nitelik çıkarılabilir.

Genel olarak:

1. Cönklerin çoğunda yaprak veya sayfa numaraları verilmemektedir.
2. Cönklerin enleri ve boyları hiçbir zaman birbirini tutmamaktadır.
3. Cönklerin kimi sığırdili biçiminde, kimileri ise bildiğimiz defterlere benzemektedir. Meşin ciltli olanlar olduğu gibi ciltsiz olanlar daha çoktur. Bunların çoğu da yıpranmıştır.
4. Cönklerin sayfalarının bir bölümü kopuk, yırtık kimisi birbirine yapışık olduğu için okunmaz hâldedir.
5. Sayfa numaraları verilmemiş cönklerin başı ve sonu belli değildir.
6. Cönklerde boş sayfalar da oldukça yer tutmaktadır.
7. Bazı cönklerde karalanmış sayfalar veya karalamalar vardır.
8. Kimi cönkler ve mecmûalarda şiiri yazan kişinin ismi, kırmızı kalem ile çizilmiştir.
9. Farklı kişiler tarafından kaleme alınan bazı cönklerde düzeltmeler, ilaveler ve iptaller yapıldığı görülmektedir. Ong'un elyazmaları üzerindeki tespitlerinde bu özellik yer almaktadır: “basılı metnin, bir yazarın kelimelerini kesin veya “son” biçimiyle temsil ettiği varsayılır. Çünkü matbaa “iş” bitirmiştir. Forma bir kez kapatılıp kilitlendikten veya fotolitografik levha hazırlanıp kâğıt yüzüne basıldıktan sonra eklemeler, düzeltmeler elyazmalarındaki gibi kolay kolay yapılamaz. Hâlbuki elyazması bir metnin sayfa kenarlarında yazıcılara olası yorumları sonradan eklemeleri için bol bol yer bırakıldığından el yazması, sayfa sınırları dışında kalan dünyaya açık ve sözlü anlatımın tartışma, alışveriş ortamına daha yakındır. Elyazması okuru da, matbaa okuruna oranla metin yazarına daha yakın, daha somuttur. Matbaanın getirdiği kapanıklık ve tamamlanmışlık duygusu, bazen aşırı boyutlara erişir. Bunun en güzel örneği tika basa harflerle dolu gazete sayfalarıdır (bu yazılara “dolgu” denir) ayrıca tüm satırlar da aynı genişliktedir. Matbaanın fiziksel eksikliğe tahammülü yoktur. İster istemez derinden fakat gözle görülür biçimde bıraktığı izlenim, metinde işlenen konunun tamamlanmış ve kendi içinde tutarlı olduğudur” (Ong, 1999: 157).

10. Bazı cönklerde yapılan düzeltmeler ve ilaveler belli olsun diye kırmızı kalemlerle yapılmıştır.
11. Cönklerin büyük kısmında yazılan parçalar eksik ya da yanlış olarak kaleme alınmıştır. Bu durum, cöngü düzenleyen kişinin bir anlık dikkatsizliğinden ya da unutkanlığından kaynaklı olabilir. Ong'un elyazmaları üzerindeki tespitlerinde bu özellik yer almaktadır: "sözlü ozan, olayları zaman sırasıyla anlatmak zorunda olsaydı, bu sıradan mutlaka şaşardı. Başka bir kez aynı olayı anlatırken doğru zaman sırasını anımsayıp atladığı ayrıntıları yerine koysa bile, başka bir yerde kesinlikle yanılırdı" (Ong, 1999: 169).
12. Cöngü kaleme alan kişi farklı yüzyıldaki şairlerin şiirlerinden etkilenip onları kaleme aldığı ya da başka şiirlerden esinlenip cöngü veya mecmûayı düzenleyenler tarafından benzer yaratmalarda bulunulmuş şiirlerin yer aldığı cönkler mevcuttur. Ong'un elyazmaları üzerindeki tespitlerinde bu özellik yer almaktadır: "elyazması devrinde metinler arası ilişki gayet olağan sayılırdı. Bu kültürde, eski sözlü dünyanın geleneğine bağımlı olduğundan, başka metinlerden alıntı yaparak, başkasının metnini uyarlayarak, ortak, özünde sözlü olan kalıp ve temaları kullanarak, bile bile metinlerden metin üretmek yaygın bir uygulamaydı buna karşın, yazı olmaksızın mümkün olamayacak yepyeni yazınsal biçimler de üretebilmişlerdi. Matbaa kültürünün koşullandırdığı zihniyet ise bambaşkadır. Basılı yapıt, başka metinlerden ayrı, tek başına bir "kapalı" birim oluşturur. Tek bir yapıtı öbürlerinden daha da uzaklaştıran, yapıtın özü ve anlamını, en azından ideal olarak, dış etkilere bağlamayan "özgünlük" ve "yaratıcılık" türünden romantik kavramlar, matbaa kültürünün ürünüdür. Sözlü kültürde matbaa kültürünün sebep olduğu başkasının yazılarından etkilenme endişesi hemen hemen hiç yoktu, el yazması devrinde de, pek az yazar etkilenme endişesine kapılmıştı" (Ong, 1999: 158). Çünkü her anlatışta ya da söyleyişte anlatılan ya da söylenen parça değişime uğramakta yani eş metin oluşmakta böylece parçanın aynısı da tekrarlanmamaktadır.
13. Farklı kişiler tarafından kaleme alınan cönklerin yazım ve imlalarında da farklılıklar görülebilmektedir.
14. Bazı cönklerde ise yazım ve imlaya özen gösterilmiş, okunaklı bir üslup kullanılmıştır. Bu tür cönklerin içinde yer alan şiirler asılları gibi yazılmış yani eksiksiz ve hatasız yazılmış ise ezberi çok kuvvetli okuma-yazmayı kısmen bilen

biri tarafından yazılmış olmasının yanında şiirlerin okuma-yazma bilen biri tarafından sağlanması yapılarak yazıldığı daha kuvvetli bir ihtimal olarak düşünülebilir. Bu tür şiirlerin hattat kaleminden çıkmış olması da mümkündür.

15. Cönklerdeki parçalarda, belli edebiyat ve musiki terimlerinin dışında, şairlerinin mevkiine ve ününe göre, adlarından ayrı olarak, saygı bildiren “buyurdu, buyurmuştur” anlamına gelen ekler konulmaktadır.
16. Şiirlere konan başlıkların kimisinde parçadan önce adı başlıkta söylenmiş olan şairin, divan şairlerini divanlarında ve mecmûalarda olduğu gibi, adın tekrarından kaçınmak üzere *velehu* yazılmıştır.
17. Destan, türkü ve benzeri parçalardan kimileri şairin değil de, kimin adına söylenmiş, ya da yakılmışsa onun adını taşımaktadır.
18. Bazı cönklerde de şiirin kime ait olduğu söylenmeden *Türkî budur* diye başlık konmuştur. Şiirin şairi bilinmese bile çoğaltılan ilk nüshada şairin adına yer verilmemişse ondan çoğalan diğer nüshalarda da şairin adına yer verilmemektedir. Böyle aslında sahibi olan şiir zamanla anonimleşmekte hatta başka şairlerin şiiri olarak bilinmektedir. Bazı durumlarda ise parçayı yazan kişi, şairin adını yanlış yazmakta böylece çoğalan nüshalarda da şiiri başka şairlerle anılmaktadır. Bu durum bilinçli yapılmış bir eylem olmadığı için tam anlamıyla intihal olarak algılanmayabilir. Ancak yine de cönklerin ve mecmuların intihale açık ve fırsat veren bir durumu olduğu da söylenebilir. Ong’un elyazmaları üzerindeki tespitlerinde bu özellik yer almaktadır: “matbaa, kelimeler üzerinde yeni bir özel mülkiyet anlayışı da yaratmıştır. Birincil sözlü kültürde de insanlar bir şiir üzerinde mülkiyet hakkı iddia edebîrlirler, fakat herkesin yararlandığı şiir kaynakları, kalıplar ve konular bütün sözlü geleneğin ortak malı olduğu için, böyle bir algı yaygın değildir. Yazıyla birlikte, yazı hırsızlığına karşı öfke baş gösterir. Latin şairi Martialis (i.53.9), başkasının yazısını kendine mal edene, “işkenceci, yağmacı, zalim” karşılığı *plagiarius* kelimesini yakıştırmıştır. Ancak Latince de özellikle “yazı hırsızlığı” (intihal) karşılığı bir kelime yoktur. O dönemde hâlâ “harcîâlem söz”lü gelenek yaygındı” (Ong, 1999: 155).
19. Bazı cönklerde yer alan şiirlerin başlığı olmadığı için şiirin ilk dizesinin başındaki sözcükler şiirin adı olarak yazılmıştır. Ong’un elyazmaları üzerindeki tespitlerinde bu özellik yer almaktadır: “matbaa döneminde kitaplar, sözceden çok nesneye benziyorlardı. Elyazması devrinde kitap, konuşma anında ortaya

çıkan sözlü yapıt, bir tür sözce olma niteliğini henüz kaybetmemiş, henüz nesneleşmemiştir. Kitaplara ne kapak sayfası, hatta ne de başlık verildiğinden baskı öncesi dönemdeki elyazması kitaplar, metnin ilk kelimelerine göre kataloglanıyordu. (Duaların ilk kelimeleriyle anımsanmaları da sözlü gelenekten kalan alışkanlıklardan biridir.) Matbaayla birlikte, bildiğimiz kapak sayfaları çıkmıştır. Kapak sayfası bir etikettir. Kitabı bir nesne ya da şey'e dönüştürür. Etiketimsi başlıklar sözlü kültürde olmaz" (Ong, 1999: 149). Birçok manzum eserin adı olmadığı için parça ya ilk mısraları ile ya da redifleri ile anıldığı ve bilindiği için parçaya başlık olarak bu isimler verilmektedir.

20. Cönklerde şiirlerin konularına göre de başlıkların verildiği mümkün olmaktadır.
21. Cöngü düzenleyen kişi(ler)nin önem verdiği şiirlerin nazım şekillerine ayrıca sıfatlar eklendiği de görülmektedir. *Kit'a-i matbûa* gibi.
22. Cönklerdeki bazı şiirlerin başlıklarında şairin adı verildiği hâlde şiirin sonunda şairin adı geçmemektedir.
23. Cönklerde her parçanın sonunda şiirin bittiğini gösteren yazılar, ya da işaretler vardır. Çoğunun altında Arapça "tamamlandı, tamam oldu" demek olan temmet bulunmaktadır. Bu kelimenin altında ya bir tek *m*, ya da alta doğru birer eksilmek üzere birçok *m*'ler sıralanmıştır. Kimi cönklerde ise parçaların altında *K Ya* işareti vardır.
24. Bazı cönklerde ise cöngü düzenleyen kişinin uzun uzadıya yazmak istemediği veyahut yorulmuş olabileceği olasılığı ile aynı mısraları yazmak yerine kısaltmalardan ya da *den den* ifadelerinden yaralandığı görülmektedir. Ong'un elyazmaları üzerindeki tespitlerinde bu özellik yer almaktadır: "basılı metin, elyazmasından çok daha kolay okunur. Baskının kolay okunabilirliğinin yaygın etkileri vardır. Bu sayede yazılar hızlı ve sessiz okunabilir. Ancak bu kolay okunabilirlik de, okurla metindeki yazar sesi arasındaki ilişkiyi değiştiren yeni yazı üsluplarının doğmasına neden olmuştur. Bir yazının basılması için yazarın dışında yayıncı, telif ajansı, yayın yönetmeni, redaktörün vb. görüşleri alınır. Bütün bu karar mercileri basılması öngörülen metni dikkatle inceledikten sonra, yazarın metni yeniden gözden geçirme görevi elyazması devrinde hayal edilemeyecek kadar güç ve ayrıntılıdır. Elyazması, basılı sayfa gibi okunur okunmaz özüksenecek biçimde düzenlenmediği için, o dönemden kalan pek az elyazması bugünkü çağdaş editörün elinden kurtulabilir. Elyazması



yazıcıya/üreticiye yöneliktir çünkü bir yapıtın teker teker kopyasını çıkartmak yazıcının çok zamanını alır. Ortaçağdan kalma elyazmaları, yazıcının işini kolaylaştıran ama okuru yoran kısaltmalarla doludur. Baskı kültürü ise tüketiciye yöneliktir çünkü bir yapıtın her bir kopyası çok daha kısa zamanda basılır. Daha kolay okunabilir bir metin üretmek için harcanan birkaç saat, derhal binlerce kopyanın değerini artırır” (Ong, 1999: 145–146).

25. Hizalama işlemi makine tekniği ile otomatik olarak yapılan matbu metinlerde kenar çizgileri görülmezken hepsinde olmamakla birlikte cönk ve mecmûalarda bunları düzenleyen kişi tarafından çizilmiş olabileceği tahmin edilen kenar çizgilerini görmek mümkündür. Hatta kenar çizgileri olmayan cönkler varağa sığmayan kelimeler küçültülerek veya sıkıştırılarak kargacık burgacık yazılmaktadır. Ong’un tespitlerinde de bu özellik bulunmaktadır: “yazılı metindeki mekân denetimi, hattatlıkta olduğu gibi, daha ziyade bir süstür. Tipografik mekân denetiminde ise metin, kaçınılmaz biçimde düzgün ve tertiplidir. Satırlar şaşmaz, hepsi sağda hizalanır, kelimeler birbirinden eşit aralıklarla bölünmüş ve göze uyumludur, elyazmalarındaki gibi sayfanın sağında solunda kılavuz çizgiler ya da cetvelle çizilmiş sınırlar yoktur” (Ong, 1999: 145).

Ong, adı geçen eserinde elyazmaları ile ilgili birçok tespitte bulunmuştur. Bu tespitlerin aynı zamanda birer elyazması olan cönk ve mecmûalarla da doğrudan ilgisi olduğu söylenebilir. Ong’un elyazması metinlerle ilgili tespitleri ile cönk ve mecmûaların genel nitelikleri arasında paralellik olduğu görülmektedir.

Sözlü kültür anlayışı ile kaleme alınan cönk ve mecmular yazılı kültür ürünleri haline gelmiştir. Sözlü kültürün birtakım emarelerini hâlâ bünyelerinde barındıran bu yazılı kültürün ürünleri sözlü ve yazılı kültür arasında kalarak “araf” sayılabilecek bir konumda durmaktadır. Buna benzer bir durumu Rukiye Aslıhan Aksoy Sheridan, “Sözlü ve Yazılı Kültür Alanları Arasında Eşiksel (Liminal) Bir Metin: Evliyâ Çelebi’nin Seyahatnâme’si” başlıklı makalesinde değerlendirmektedir. Sheridan, sözlü ve yazılı kültür arasındaki geçirgenliği belirtmek üzere bu makalede kullanılan “araf” kelimesi yerine “liminal” kelimesini kullanmaktadır. Öncelikle “liminal” kavramının semantik ve daha sonra kuramsal tanımlamasını yapan Sheridan, bu bağlamda Evliya Çelebi’nin eseri olan *Seyahatnâme* üzerinde değerlendirmelerde bulunmaktadır. “Liminal” kavramını semantik açıdan tanımlayan Sheridan kavramın

edebiyat incelemeleri alanına kadar uzanan tanımlarına da yer vermektedir(Sheridan, 2012: 149). Bu tanımlardan edebiyat uzantısı olan iki tanım üzerinde yoğunlaşmak gerekmektedir. Adı geçen makaledeki ilk tanım, “aynı anda iki ayrı alan ya da düzlemde birden bulunma”; ikinci tanım ise “aynı bünyede iki farklı var/oluş biçimini birden barındırma” durumunu nitelemektedir (Sheridan, 2012: 149). Sheridan, makalesinin özünde Seyahatnâme'nin hem sözlü kültür ürünlerini kaydedip kurgulayıp yeniden üreterek bu ürünlerin yazılı kültür alanına geçişi sağladığını hem de aslında, -“liminal” kavramının imlediği üzere- eserin kendisinin sözlü ve yazılı kültür alanları arasında bir yerde bulunduğunu ya da bünyesinde bu iki alanı birden barındırdığını iddia etmektedir (Sheridan, 2012: 149). Yukarıdaki tanımlardan hareketle cönk ve mecmûaların metinsel yapısı ve doğası incelendiğinde benzer tespitlerde bulunulabilir. Mecmûalar ve bilhassa mecmûaya göre daha fazla sözel niteliği olan cönkler “liminal” alan olan “eşiksel” alanda incelenebilir. Bu duruma sebep olan en önemli unsur ise şiiirleri cönk ve mecmûalara aktaran kişilerin sözlülük ve yazılılık derecesidir. İncelenen elli dört cönk ve otuz altı mecmudaki şiiirlerin pek azı Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı*'ndaki ya da diğer eserlerindeki gibi eksiksizdir. Cöngü ve mecmûayı düzenleyen kişi bu noktada ya çok iyi bir hafızaya sahip bir ezber ustası ya da yazılı kültürden gelmiş olmanın emaresi olan yazılı metni kullanarak ezberinin onayını yapan biridir. Ancak Fuzûlî'nin eserlerinde yer alan hatta en bilinen şiiirlerinin pek çoğu değişime uğramıştır. Bu değişimler şiiirin asıl halinden farklı olarak beyit sayısının eksikliği ve fazlalığı ya da beyitlerin aslına göre büyük oranda değişikliğe uğraması hatta Fuzûlî'ye ait olmayıp Fuzûlî mahlasının kullanıldığı şiiirler olarak sıralanabilir. Cönkleri ve mecmûaları düzenleyen hiçbir kimsenin Fuzûlî'nin eserlerindeki şiiirleri dururken bilerek yanlış, hatalı ve eksik şiiirler yazacağı düşünülemez. Yazdığı şiiirleri kontrol etme gibi bir imkânı olan yazıcı neden yanlış yapmayı göze alır ve şiiirleri kontrol etmeden yazar? Bu soru, şiiirleri cönk ve mecmulara aktaran kişilerin aktarma işini asıl metinden değil hafızasında kalanlardan hareketle aktarmış olabileceği fikrini akla getirmektedir. Aksi takdirde hata yapması mümkün olamazdı. Bu bağlamda cönk ve mecmûaları düzenleyenlerin hâlâ sözlü kültüre bağlı olduğu yazdığı eksik ya da hatalı şiiirlere bakılarak söylenebilir. Kalpaklı, adı geçen makalesinde el yazması metinlerin nüsha farklarının olmasını Osmanlı şiiirinin divanlarının yazılı kültür olarak nitelendirilmiş olduğunu ancak buna rağmen bu metinlerin elyazmalar halinde bulduklarından

dışarıdan bir elin müdahalesine de açık olmasına bağlamaktadır (Kalpaklı, 2012: 87). Nitekim Hikmet Dizdaroğlu da, "Karacaoğlan'ın Bir Şiiri Üstüne: Cönklerin Güvenilirlik Derecesi II ve serisi olan "Karacaoğlan'ın Bir Şiiri Üstüne: Cönklerin Güvenilirlik Derecesi III başlıklı makalelerinde, cönklerin, yazılı kaynak olmalarına rağmen, içerdikleri parçalar itibariyle özgün ve çok sağlam metinler olamayabileceği üzerinde durmaktadır (Dizdaroğlu, 1978a: 8214; 1978b: 8234). Sözlü kültür anlayışıyla kaleme alınmış olan bu şiirlerde bunları yazanlara şiirleri ezberleme yönünden kolaylık sağlayan bazı unsurlar olabilir. Mazmun, vezin ve bilhassa çeşitli sanatların kullanımının yazılı kültür unsurları olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Çünkü bu unsurların kullanımı herkesin harcı değilken ancak saray ve çevresinde yetişmiş, medrese eğitimi almış, Arapça ve Farsçayı çok iyi kullanabilen şairlerin ustalığıdır. Bu tür muhitte yetişen bir şairin yazdığı şiirler de ancak kendisi gibi bir eğitim almış kişiler tarafından teveccüh görmektedir. Dolayısıyla kullanılan dil, mazmunlar, vezin ve sanatlar üst bir dil kullanımı ile anlaşılır hâle gelmektedir. Bu da ancak yazılı bir kültürün anlayışı ile mümkündür. Böyle bir üst dil okuma-yazma bilen kişiler tarafından bilinçli olarak kullanılmaktadır. Bu kullanım zamanla gelenekselleşip daha da değerli bir hâle gelmiştir.

Özetle ifade edilecek olursa, böyle bir ortamda ve şartta yetişen bir şairin yazdığı şiir, hâlâ sözlü kültür anlayışına sahip olduğu düşünülen kişi(ler) tarafından cönk ve mecmulara yazılmaktadır. Cönkleri ve mecmûaları düzenleyen kişi(ler) bu büyük girişimden başarılı çıkmak için yani şiirleri tam, eksiksiz ve hatasız yazabilmek için üstün bir performans sergilemek zorunda kalacaktır. Bu sebeple klasik şairlerin yazılı kültür unsurları ile kaleme aldıkları şiirleri, cönk ve mecmûa düzenleyenlerin sözlü kültür anlayışı ile değerlendirebilir. Yazılı kültür unsurları olan mazmunları, vezin ve sanatları okuma-yazmayı kısmen bildiği düşünülen cönk ve mecmûaları düzenleyenler, cöngü veya mecmûayı yazarken ezberleme gerekliliği duyduğu yerlerde hatırlamayı kolaylaştırma maksadıyla kullanabilir. Şiiri hatırlayamadığı noktalarda yine bu unsurlardan faydalanarak hatırlayamadığı kısma - Ong'dan Homeros'u kastettiği kelimeyi ödünçleyerek- "montaj" yapabilir. Bu yeni yaratımın ne kadar doğru ya da ne kadar klasik edebiyat şiirine yakın olduğu tartışılabilir. Sözü edilen bu tartışmalarda yazı yazmayı bildikleri hâlde tam anlamıyla yazım ve imlâ kurallarına hâkim olamayan ve işitme yoluyla kelimeleri duydukları şekliyle aktararak cönk ve mecmûa düzenleyenler için tamamladığı şiirin

klasik edebiyatın yarattığı şiir kadar mükemmel olmasından çok sadece “olmuş” olmasının önemli olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır.

### 3.2. SÖZLÜ KÜLTÜRDE YAŞAYAN FUZÛLÎ ve FUZÛLÎ GELENEĞİ

16. yüzyılda yaşamış ve üslûbu ile klasik Osmanlı şiirinin önde gelen şairleri arasında yer alan Fuzûlî, kendisinden önce gelen başka şairlerden etkilendiği gibi kendisinden sonra gelen birçok şairi de etkilemiş ve yine birçok şair şiirlerine nazire yazarak kendilerini geliştirmiştir. Edebiyat tarihi incelendiğinde Fuzûlî'nin etkilerinin sadece klasik şiir tarzında eser veren şairlerde görülmediği diğer şiir tarzlarında eser veren şairlerde de görüldüğü tespit edilebilir. Bu bakımdan Fuzûlî'nin birçok şiiri divanı dışındaki eserlerde ve antolojilerde de yer almıştır. Abdülkadir Gölpınarlı, *Fuzûlî Divanı* adlı eserinde yer alan “Fuzûlî'nin Tesiri” başlıklı makalesinde Fuzûlî'nin edebî yönünün birçok şair üzerindeki etkisinden bahsetmektedir. Fuzûlî şiirlerinin divandan cönlere kadar bu kadar yayılmasının nedenlerini sıralamış ve her kesimden şair tarafından sevilmesini şöyle açıklamıştır:

Fuzûlî'nin zamanından itibaren artmaya başlayan ve günden güne yayılan şöhreti, bilhassa onun Şîî bir şair oluşu ve Bektaşî tekkelerinde, muharremlerde “Hadîkat-us suadâ”nın okunması yüzünden Bektaşî ve Âlevîler tarafından benimsenmesi, şiirlerinin bestelenerek yahut semaî, kalenderî veya divan tarzlarında yahut da gazel tarzında Bektaşî tekkelerinde, Âlevî aynı cemlerinde okunmasına ve bu suretle onun saz şairleri tarafından da tanınmasına sebep olmuş, şiirleri tekkelerden saz kahvelerine, Bektaşî ve Âlevî saz şairlerinin hafızalarından lâdini halk şairlerinin hafızalarına, divan sahifelerinde halk şiirlerinin, halk türküleriyle destanlarının yazıldığı cönlere intikaline yol açmıştır. Bu suretle kudsileşen şair, Zühdî-tasavvufî edebiyat mümessilleri tarafından da sevilmiş, hatta onun bir gazelini ve o gazeldeki fikirlerini reddeden Niyazî-i Mısırî bile tertip ettiği divana, ona yazdığı bir nazireyle başlamıştır. Yine bu yüzden XIX uncu yüzyılın meşhur sofilerinden ve Kadirî tarikatından Abdürrahman Talabânî, onun bazı gazellerini şerh etmiştir. Bu suretle Fuzûlî sofiler tarafından büyük bir ârif, bir sofi tanınmış ve sâf-diller, onun her şiirinde tasavvufî bir mâna aramaya kalkışmışlardır (Gölpınarlı, 1948: CXXXIII).

Farklı alanlarda da bu kadar etkili bir tesiri olan şairin şiirlerinin farklı mecralarda da yazılı ya da sözlü olarak icra edilmesi mümkün görülmektedir. Özellikle cönk ve mecmûalar incelendiğinde *Türkçe Divanı*'nda ya da diğer eserlerinde yer almasından anladığımız kadarıyla birçok şiiri buralarda yer almaktadır. Cönk ve mecmûaları oluşturan kimseler tarafından kaleme alınan Fuzûlî mahlaslı şiirlerin bir kısmı kendi eserlerinde yer alan şiirleri, bir kısmı kendi

şairlerinin büyük ölçüde varyantlaşmış hâli, bir kısmı ise kendi eserlerinde yer almayan fakat Fuzûlî mahlasının geçtiği şiirlerden oluşmaktadır. Yazılı kültür oluşturma ve aktarma kanallarını ellerinde tutan, kentli kültürün temsilcileri olan ve *divan şairi* olarak adlandırılan şairler arasında yer alan şiirleri, yazılı kültür ürünü olan divanlarda ya da antolojilerde, biyografisi ise *Şuara Tezkiresi*'nde (İsen vd. 2002) yer alan Fuzûlî buna rağmen nasıl olmaktadır da cönk ve mecmûa denilen amatör/meraklı kişilerin notlarında başka şiirlerin yaratıcısı olarak anılmakta ya da şiirleri varyantlaşmaktadır. Sözlü kültürün mahsulleri olarak yorumlanan cönk ve mecmûalarda da kayıt bulan şiirleri yazılmalarından asırlar sonra hâlâ icra edilmekte hatta kayıt altına alınmadan sözlü kültürde yaşatılmaktadır. Bu kadar uzun bir süre icra ortamında yaşayan şiirler aktarım esnasında bazı değişikliklere uğramakta hatta baştan yaratılmakta ve bilinen eserlerinde yer almayan şiirler kendisine mal edilebilmektedir. Sözlü kültürün en belirgin özelliği yazılı bir kaynaktan bilgiyi kontrol edebilecek ya da gerekli durumlarda bilgiye ulaşılabilecek bir mekanizmanın yokluğudur. Bu sebeple sözlü kültürde aktarılan bilgiye her zaman güvenilmek zorunda kalınmış ve bilgi esas olarak kabul görmüştür. Cönk ve mecmûalarda yer alan Fuzûlî'nin hiçbir eserinde olmayıp da Fuzûlî mahlasıyla cönk ve mecmûalarda yer alan şiirler bu yolla oluşmuş şiirlerdir. Bu düşünce başka bir fikri de beraberinde getirmektedir. Fuzûlî'nin eserlerinde yer almayıp da Fuzûlî mahlasının kullanıldığı şiirlerin gerçekte başka bir Fuzûlî mahlaslı şairin şiirleri olabileceği fikri akıllara gelebilir. Nitekim bu düşünceyi destekleyecek kaynaklar bulunmaktadır. Cahit Öztelli ve Rasim Deniz makalelerinde farklı Fuzûlîlerden bahsetmektedir. Bu konudan önce incelenmesi gereken bir "Fuzûlî'nin Hayatı" olduğu düşüncesi hâkimdir. Hangi Fuzûlî, kaç Fuzûlî ya da hangi şiir hangi Fuzûlî'nin sorularının cevabı sözlü ve yazılı kültür geleneği içinde tespit edilebilir.

Fuzûlî, 16. yüzyıl klasik edebiyat şairleri arasında önemli bir yere sahip olan şairlerdendir. Anadolu ve Azeri sahasında çok fazla tanınmasına ve pek çok şuara tezkiresinde yer verilmesine rağmen Fuzûlî'nin hayatına dair çeşitli rivayetler mevcuttur. Kesinlik kazanmayan bu rivayetleri ve yazıları birçok araştırmacı değerlendirmiş buna rağmen ortak bir sonuca varılamamıştır. Doğum yeri, yılı ve ölüm tarihi ile ilgili birçok fikir mevcut olup bununla ilgili olarak uzun birçok açıklama yapılmıştır. Ancak yaşadığı kesin olarak bilinen yani tarihî ve yarı kurgusal bir şahsiyet olmamasına rağmen özellikle doğduğu ve öldüğü yılların sonuna çoğu

zaman tedbiren ve belirsizlik ifadesi olarak “?” konulan kimselerdendir. Fuzûlî'nin doğum yeriyle ilgili olarak tezkirelerde de farklı tespitler yer almaktadır. Fuzûlî ile ilgili tüm kaynaklar incelendiğinde ki-bu kaynakların pek çoğu şüara tezkirelerinden oluşmakta ya da şüara tezkirelerini esas alan edebiyat tarihlerinden oluşmaktadır- doğum yeriyle ilgili olarak üç yer öne çıkmaktadır. Bunlar Bağdat, Hille ve Kerbelâ olarak sıralanabilir. Ancak bu üç yer ile ilgili olarak farklı tezler ve antitezler mevcuttur. Aynı dönemde yaşamış tezkire sahipleri bile nereli olduğu ve ne zaman doğduğu konusunda hem fikir olamamışlardır.

Fuzûlî üzerine derinlemesine bir çalışma yapan Abdülkadir Karahan, *Fuzûlî Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti* adlı çalışmasında Fuzûlî'yi anlatan 12 tezkireye yer vermiştir. Bu tezkireler arasında Latîfî (*Tezkiretü's-şu'arâ*, yazılış tarihi 953/1546) ve Ahdî (*Gülşen-i Şu'arâ* yazılış tarihi 971/1563) tezkirelerinde Fuzûlî'nin doğum yeri ve yılını tasrih etmeden “Fuzulî-i Bağdadî” gibi belirsiz bir tabir kullanmışlardır (Karahan, 1995: 67). Bu belirsiz ifadeye rağmen Cevdet Kudret, *Divan Şiirinde Üç Büyükler 1 Fuzûlî* adlı eserinde Latifi'nin ve Ahdî'nin ifadelerinden Fuzûlî'nin Bağdatlı olduğunu kabul etmektedir (Kudret, 1985: 5). Sam Mirza, Beyani, Âşık Çelebi (*Meşâ'irü's-şu'arâ* yazılış tarihi 974/1566) tezkireleri ve tarihçi Ali'nin *Künh'ül-Ahbar* adlı eserlerinde Bağdatlı; Kınalı-zâde Hasan Çelebi Tezkiresinde (*Tezkiretü's-şu'arâ* yazılış tarihi 994/1586) Hilleli; Riyâzî Tezkiresinde (*Riyâzü's-şu'arâ* yazılış tarihi 1018/1609) ise Kerbelâlı olarak geçmektedir (Karahan, 1995: 67; Kudret, 1985: 5). Kitâbdar Sadıkî tezkiresinde görülen “İbrahim Han hizmetinde Bağdat'a varıp...” cümlesinden, onun Safevi'ler devrinde Vali İbrahim Han zamanında Bağdat'a sonradan gittiğinin anlaşıldığı gibi Osmanlı'lar devrinde de Vali Ayas Paşa ile Mehmet Bey'e kaside sunmak için Bağdat'a giden şairin, sunduğu bu kasidelerden birinde, Bağdat'a gitmeyi “gurbet ihtiyar etmek” diye anmasının, onun Bağdatlı olmadığını bir göstergesi olduğunu ifade etmektedir (Karahan, 1995: 68; Kudret, 1985: 5). Bir diğer itiraz ise Riyâzî'nin tezkiresinde belirttiği Fuzûlî'nin Kerbelâlı olduğu iddiası üzerine olmuştur. Hasibe Mazıoğlu, *Fuzûlî Üzerine Makaleler* adlı çalışmasında Riyâzî'nin tezkiresinde neden Fuzûlî'yi Kerbelâlı olarak yazdığına açıklık getirerek bunun mümkün olamayacağını izah eder. Mazıoğlu'na göre, Fuzûlî Kerbelâlı olmazdı çünkü Riyâzî tezkiresinde Fuzûlî'nin tanınmış bir kıt'asından dolayı onun Kerbelâlı olduğunu söylemiştir ki şu anlama gelmektedir: “Fuzûlî, mademki, benim makamım Kerbelâ toprağıdır o hâlde şiirimin gittiği her

yerde saygı görmesi gerekir. Benim şiirim altın değil, gümüş değil, inci değil, lâ'î değildir. Bu kulun şiiri bir topraktır, fakat Kerbelâ toprağıdır". Mazıoğlu'nun yorumuna göre, bu kıt'adaki "makâm" yani oturuşan yer kelimesi, "mevlid" yani doğum yeri anlamına gelmediğinden bu kıt'a onun Kerbelâ'lı olduğunu kesin olarak halletmemektedir (Mazıoğlu, 1997: 9). Cevdet Kudret adı geçen çalışmasında XX. yüzyılda yazılan kimi edebiyat tarihi, ansiklopedi, makale ve incelemelerde Fuzûlî'nin Hille'li olarak yazıldığını tespit etmiştir. Kudret, kaynak göstermeyen bu yazarlardan çoğunun Kınalızade Tezkiresi'ne dayanarak bu şekilde yazmış olabileceklerini düşünmektedir. Ancak Fuzûlî'nin doğum yeri hakkında bilgi veren tezkire ve diğeri yazılı kaynaklarda ortak bir nokta Fuzûlî'nin Irak'ta ve Bağdat eyaleti dâhilinde doğduğudur. Fakat bahsi geçen bölge büyük bir coğrafyayı kapsadığı için doğum yerinin tam olarak neresi olduğu bilinmemekte bu sebeple de Fuzûlî'nin kendi eserlerine ve kendisi hakkında yazılan başka kaynaklara bakılarak tahminlerde bulunulmaktadır.

Şairin Bağdat'ta doğduğunu ileri sürenler arasında Latifi, Ahdî, Âşık Çelebi, Sam Mirza ve Ali başta gelir. Hilleli olduğunu kabul edenler arasında Kınalızâde Hasan Çelebi, Süleyman Nazif, Muallim Naci, Faik Reşat, Şemseddin Sâmî ve Osmanlı şiiri uzmanı Gibb'den başka, ünlü edebiyat tarihçisi M. Fuat Köprülü de yer alır. Fuzûlî'nin Kerbelâlı olduğunu iddia eden tezkireci Riyazî'den sonra bu teze Abdülbaki Gölpınarlı ile Abdülkadir Karahan da katılırlar. Başta Ata Terzibaşı olmak üzere Kerküklü birçok araştırmacı ve yazar ise, Fuzûlî'nin Kerkük'te doğup büyüdüğünü, ancak babasının memuriyeti dolayısıyla veya bir veba salgını yüzünden ailesi ile birlikte Bağdat'a göç ettiğini, annesinin de Kerkük yöresinde yaşayan Bayat boyuna mensup olduğunu, bu bakımdan şairin Kerküklü sayılabileceği tezini ileri sürmüşlerdir. Bu görüşlere katılmayan Hasibe Mazıoğlu, Fuzûlî'nin doğum yılı gibi, doğduğu yerin de kesinlikle belli olmadığını kabul etmiştir.

Karahan, Fuzûlî ile ilgili bilgileri temin etmede klasik edebiyatın yazılı kaynaklarıyla yetinmeyip Tanzimat'ın hatta daha sonraki dönemlerin de yazılı kaynaklarını esas almıştır. Buna göre, Tanzimat'tan sonra Muallim Naci, Faik Reşat'tan başlayarak Şemseddin Sami, hatta Gibb'e kadar Fuzûlî'nin Hille'li olduğunu söyleyenlerin hiçbiri kontrolü mümkün ve esaslı bir vesikaya dayanmazlar. Doğumunun Hille'de olduğunu ileri süren Süleyman Nazif'nin nereden aldığını belirtmeden yazdığı ve kendisiyle aynı görüşte olan Keork Terzibaşyan da Hille



şairlerinden birinin kıtasını delil olarak göstermişlerdir. İlk beyitte “şimdi Hillede iki şair vardır; “Fazlî oğul, Fuzulî baba” dedikten sonra, şairin “dünyanın her şeyi tersinedir, baba Fazlî, oğul Fuzulî” tarzında devam etmesine işaret eden Nazif ve Terzibaşyan’ın aksine Karahan bu kıtanın Fuzulî’nin Hille’de ancak bir zamanlar ikamet ettiğinin ispatı olabileceğini ileri sürerek bir yerde yaşamının mutlaka orali olmak anlamına gelmediğini belirterek Nazif’in bu kıtayı Ali Emirî Efendi’de gördüğünü ve aslının nerede olduğunu söylemediğinden de bahsederek bilginin sahlılığına işaret etmektedir. Buna rağmen Karahan, Nazif’in kaynak gösterme eksikliğine rağmen bu bilgiye birkaç yerde daha rastladığını ve Fuzulî’nin Hille’de ikamet ettiğinin bilindiğini belirtmektedir. Haluk İpekten *Fuzulî Hayatı Sanatı Eserleri* adlı eserinde Fuzulî’nin Hille’li olduğuna dair kendisini de ikna eden bazı delillerden bahsetmektedir. Leningrat külliyatını inceleyen ve *Arapça Divan’ı* hakkında yayınlarda bulunan Berthels ve daha sonra Kemal Edip Ünsel Fuzulî’nin Hille’de doğmuş olduğuna dair inanılır deliller göstermişlerdir (İpekten, 2010: 24). Bazı kaynaklarda Fuzulî’nin babasının Hille Müftüsü olmasından kaynaklı kendisinin de Hille’li olabileceği varsayılmışsa da bu bilgi de rivayetten ibarettir. Bu bilgiye eski kaynaklarda rastlanmamasına rağmen Ebuzziya Tefvik’in bu bilgiyi neye dayandırdığı da şüpheli görünmektedir (Karahan, 1995: 69). Konuyla ilgili olarak tekrar Sadıkî tezkiresini işaret eden Karahan, “Hân-ı merhûm Sulţân Süleymân Hândigârdın hezîmet kılub ‘Irak’ğa kelkende Mevlânâ-yi müşar-ün-ileyhi Hille’de mutavattın bulurlar” demesini de delil olarak göstermekte ve Ali Nihat Tarlan’ın 21 Şubat 1941 tarihinde verdiği bir konferansa gönderme yaparak “Hille’de mutavattın olur” kaydının Fuzulî’nin Hille’de doğmadığının bir ispatı olduğunu çünkü tavattun’un kelime anlamı olarak sonradan bir yeri vatan edinmek demek olduğunu belirtmektedir (Karahan, 1995: 69). Karahan, son olarak en doğru bilgiye Fuzulî’nin eserlerinde bulunabileceğine değinerek Fuzulî’nin Türkçe ve Farsça Mukaddimesinden örneklerle ve Mazıoğlu’nun yorumunun aksine Riyazi’nin tezkiresinde de tespit ettiği gibi Kerbelâ’lı olduğunu doğrulamaktadır. Fuzulî, *Türkçe Divanı*’nın önsözünde Irak-ı Arab’da doğup büyüdüğünü, bütün ömründe başka bir memlekete gitmediğini söyleyip “Lillâhil hamdi vel minne ki hâk-i Kerbelâ, sâir memâlik iksîrinden eşref olduğu mâlûmdur ve rütbe-i şî’rimi her yerde bülend eden hakıykatte bu mefhumdur” demekte ve Kerbelâ’da doğduğu hakkında Riyazî’nin

verdiği bilgiyi kuvvetlendirmektedir. Ancak Mazıoğlu yazının devamında Fuzûlî'nin *Türkçe Divan*'ın önsözünde Irâk-ı Arab'da bugünkü Irak'ta doğup büyüdüğünü ve bütün ömründe başka yerlere gitmediğini, Kerbelâ toprağının diğer ülkelerin toprağından daha şerefli olduğunu, şiirinin mertebesinin yüceliğini ve her yerde itibar görmesi gerektiğini söylemesinden onun Kerbelâlı olduğunun çıkartılabileceğini ve bu ifadelerin de Riyazî'nin kaydını güçlendirdiğini belirtmektedir. Ancak Mazıoğlu durumun böyle olmadığını yine Fuzûlî'nin *Farsça Divanı*'nın ön sözündeki yukarıda da geçen şiirinden hareketle izah etmektedir. Mazıoğlu'na göre Fuzûlî'nin bu şiiri onun Kerbelâ'da doğmuş olabileceğini değil ancak orada yaşamış ve orada yazmış olabileceğinin bir göstergesi olabilir (Mazıoğlu, 1997: 10). Fuzûlî üzerine çalışması bulunan bir diğer araştırmacı olan Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* adlı iki ciltlik eserinde Fuzûlî'ye dair bilgi veren kaynakları sıralamıştır. Günümüzde pek çok araştırmacı da bu kaynaklardan yararlanarak çeşitli bilgilere ulaşabilmiştir. Banarlı'nın tespit ettiği kaynaklar: Şah İsmail Safevi'nin oğlu Sâm Mirza tarafından yazılan Tuhfe-i Sâmî adlı tezkireden başlayarak, Türkiye'de Lâtîfî, Ahdî, Âlî, Âşık Çelebi tezkireleri Fuzûlî'nin ne doğduğu yerde ne de doğduğu tarihte birleşebilmişlerdir. Banarlı'ya göre, Ahdî, Fâizî ve Riyazî'nin, Fuzûlî'nin ölüm tarihi hakkında verdikleri bilgi doğrudur. Eldeki veriler Fuzûlî'nin divanlarında söylediği şiirlerden elde edilen verilerdir (Banarlı, 2001: 529). Abdülbaki Gölpınarlı, *Fuzûlî Divanı* adlı çalışmasında Lâtîfî ve Ahdî'nin Fuzûlî'nin hayatına dair bilgileri eldeki tek kaynak olarak gördüğü şüara tezkirelerinden tespit edebildiğini belirtmiştir. Ancak bu şüara tezkirelerinin de doğruluğunu sorgulayarak zamanlarının usulünce seci'li cümlelerle satırların karalandığını hatta sayfalar doldurulduğunu fakat hemen hemen hiçbir şey söylenmediğinden şikâyet etmiştir (Gölpınarlı, 2005: XVII). Yine Gölpınarlı'nın aktarmalarına göre, hayatının sonlarını Irak'ın Safavîlerle Osmanoğulları arasında bir savaş sahnesi olduğu devirde geçiren Fuzûlî'nin nasıl bir ömür sürdüğü bütün tafsilatıyla bilinmemektedir. Hatta "Bağdadî" diye şöhret bulan şairin, Irak'ın hangi şehrinde veya köyünde doğduğunu bile tam olarak kaydeden yoktur. Yalnız Âli, onun Bağdat'ta doğup gene orayı yurt edindiğini, Kınalızade, Hille'li, Riyazî ise Kerbelâ'lı olduğunu söyler. Eldeki sınırlı kaynaklar Fuzûlî'nin bütün ömrünü Bağdat çevresindeki Hille, Nefef ve Kerbelâ'da geçirdiğini göstermektedir. Gölpınarlı'nın tespitlerine göre Fuzûlî, hem Türkçe, hem Farsça divanlarının mukaddimesinde sadece Kerbelâ'nın adını anmıştır. Tezkirelerin onu

Bağdadî diye anmaları, Kerbelâ'nın Bağdat muzafatından olması dolayısıyladır. Bu suretle apaçık görülüyor ki, Fuzûlî, Kerbelâ'lıdır. Ömrünü de Kerbelâ ve Necef'te geçirmiştir (Gölpınarlı, 2005: XVIII) Ancak Kabaklı'nın tespitine göre de Fuzûlî'nin nerede doğduğuna dair çeşitli rivayetler varsa da en kuvvetli ihtimal Fuzûlî'nin Hille'de doğup ömrünün büyük bir kısmını orada geçirmiş olmasıdır (Kabaklı, 2002: 572). Bu görüşe karşın Banarlı, adı geçen eserinde Fuzulî'nin Hille'de doğduğu görüşüne katılmayarak Bağdat'ta doğduğu fikrindedir (Banarlı, 2001: 529). Hayatının kesin olarak kayıt altında olmamasından doğum yeri konusunda da birden fazla rivayet olduğu görülmektedir.

Fuzûlî'nin doğum yeri gibi doğum tarihi konusunda çeşitli görüşler mevcuttur. Ebuzziya Tefvik, *Nümûne-i Edebîyyât-ı Osmâniyye* adlı antoloji eserinde onun 910-1504'te doğduğunu ve Hille Müftüsünün oğlu olduğunu söylemektedir. Ancak Mazıoğlu, Ebuzziya Tefvik'in bu bilgisinin hiçbir dayanağının olmadığını belirtmektedir. Mazıoğlu, Fuzûlî'nin Farsça Divanı'nını esas alarak Akkoyunlu hükümdarlarından Elvend Bey için (öl. 1504-5) yazmış olduğu kasideden o sırada en az 20-25 yaşlarında olduğunu tahmin ederek 1480 civarında doğduğunu iddia etmektedir (Mazıoğlu, 1997: 10). Edebiyat tarihçisi Ahmet Kabaklı da *Türk Edebiyatı* adlı eserinde Fuzûlî'nin hayatının bilinmez içinde olduğunu vurgulayarak doğduğu yılın kesin olarak bilinmediğini ifade etmektedir. Yalnız bazı şiirlerine bakarak 15. yüzyıl sonlarında doğduğunu, 60 yaşlarında vefat ettiğini söylemiştir (Kabaklı, 2002: 572). Muhsin Macit, *Türk Edebiyatı Tarihi* kitabında yazdığı bölümde, Fuzûlî'nin doğum tarihi kesin olarak bilinmemesine rağmen 1483-1556 tarihleri arasında yaşadığını belirtmiştir (Macit, 2006: 49). Karahan da yukarıda adı geçen eserinde Fuzûlî'nin doğum tarihi ile ilgili birkaç olaydan yola çıkarak tahminde bulunmuştur. Karahan'ın tahminlerine göre, Fuzûlî, Beng ü Bâde mesnevisini Şah İsmail'e -Şeybek Han'ın öldürülüşünden sonra aşağı yukarı 916-920/1510-1514 yılları arasında ithaf etmiştir. Şairin ilk kitabı sayılabilecek bu mesneviyi hiç olmazsa 18-20 yaşlarına gelmeden yazamayacağını düşünen Karahan, Kanunî'nin Bağdat fethinde, gerek o sıralarda yazdığı kasidelerden ve gerekse kaynakların verdiği bilgiden anlaşılacağı üzere tam orta yaşlarda yani 40 yaşları civarında olabileceğini varsaymaktadır. Bunun üzerine bir de Fuzulî uzun bir ömür sürdüğünü hem Fuzûlî'nin kendisinden hem de kaynaklardan aktarılan bilgiler ışığında hesaba katınca yaklaşık olarak 963/1556 yılında vefat etmiş olabileceği

tahmin edilmektedir. Zaten Fuzûlî hayatta iken oğlunun üç dilde şiir yazabilecek kudrette olması da oğlunun da yaşının olduğunun ve dolayısıyla Fuzûlî'nin de "ihtiyar" bir yaşta olduğunun göstergesi olarak yorumlanmaktadır. Buradan hareketle Fuzûlî'nin 60-65 yaşlarında olabileceği düşünülerek doğumunun da Kanunî Sultan Süleyman'ın doğum yılından biraz önce yani 900/1495 yılı olabileceği tahmin edilmektedir (Karahan, 1995: 72).

Fuzûlî'nin doğduğu tarih her ne kadar 1483 olarak verilmişse de kesin olarak bilinmediği için ne kadar yaşadığını söylemek tahminin ötesinde olmayacaktır. Ancak zamanının bir kısmını tahsille, Bağdat fethinden önce de uzun bir müddet Necef'de Hazreti Ali'nin Ravzasında hizmetle geçiren şairin, Irak'ın Osmanoğulları eline düşmesinden sonra da (24 cümadelûlâ 9407 Arabî aylar otuz gün sayılırsa tam yirmi iki yıl, dokuz ay, üç gün) yaşadığı düşünülürse ve ihtiyarlıktan şikâyet ettiğini belirten gazellerinin de olması epeyce uzun ömürlü olduğunun bir işareti olduğu ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

Fuzûlî'nin vefat tarihi üzerinde fikir birlikteliği görülmektedir. Kabaklı, Banarlı ve İpekten adı geçen çalışmalarında tezkireci Ahdi'nin *Gülşen-i şu'arâ*'sında ve Katib Çelebi'nin *Keşfü'z-zünûn*'una dayanarak Fuzûlî'nin "göçdi Fuzûlî" veya "geçdi Fuzûlî" ibaresinin ebced hesabıyla karşılığı olan 963/1556 yılında, Gölpınarlı da aynı çalışmasında 963 yılında Irak'ta salgın bir hâlde hüküm süren vebadan ötürü Fuzûlî'nin vefat ettiğini belirtmişlerdir (Kabaklı, 2002: 572; Gölpınarlı, 2005: XXXIV; Banarlı, 2001: 530; İpekten, 2010: 26). İpekten adı geçen çalışmasında bazı eserlerde yanlış anlama kaynaklı bilgi hatasına değinerek bunun sebebinin, "bu tarih tamlamasının "vav" ile " " şeklinde yazılması bir ara, ölüm tarihinin yanlış olarak 969 olarak gösterilmesine neden olmuştur" şeklinde açıklamaktadır (İpekten, 2010: 26). Feridun Fazıl Tülbentçi, Mısır basması bir divanın arkasında Fuzûlî'nin, bu yılın Saferinin yirmi yedinci günü vefat ettiğinin kayıtlı olduğunu görmüştür ki bu tarih 11 Ocak 1556'ya rastlar. Ancak nerede öldüğü ve nereye gömüldüğü hakkında bilgilerin olduğu vesikalara rastlanılmamaktadır.

Gölpınarlı'nın adı geçen eserinden aktarımına göre, Fuzûlî'nin Kerbelâ'da, Bektaşî tekkesinde Abdülmü'min Dede adlı birisinin yanında gömülü olduğu rivayet edilir. Fakat Fuzûlî'nin Bektaşî olduğu, tekkede çerağcılık, yani mumları yakma hizmetinde bulunduğu, ölünce şeyhi Abdülmü'min Dede'nin yanına gömüldüğü rivayetini öne sürenler, Bektaşîlerdir. Bu bakımdan bu rivayet, "şeyhin kendisinden

menkul keramet” kabilindedir (Gölpınarlı, 2005: XXXIV-XXXV). Kabaklı ise adı geçen eserinde Fuzûlî'nin nerede öldüğünün ve mezarının nerede olduğunun bilinmediğini belirterek eski bir kayıttan bahseder. Bu kaydın adını vermeyen Kabaklı'nın bilgiyi Süleyman Faik Efendi Mecmûası'ndan almış olabileceği bilgilerin örtüşmesi açısından muhtemel görünmektedir. İpekten de çalışmasında Süleyman Faik'in Mecmu'a'sından bahsederek Fuzûlî'nin Kerbelâ'da öldüğü bilgisini doğru bulduğunu aktarmaktadır (Kabaklı, 2002: 572; İpekten, 2010: 27). Bu kayda göre, Fuzûlî, Kerbelâ'da Meşhed-i Hüseyin yakınında bir yere gömülmüş, üzerine bir türbe yapılmış, fakat daha sonra şairin:

*Mezarım üzre koymam mil, eğer kûyunda can virsem*

*Koyun bir sâye düşsün üstüme ol serv-kametden*

beytini bir vasiyet sayan Bağdat valilerinden biri, İmam Hüseyin merkadinden, mezarına gölge düşmesi için Fuzûlî'nin türbesini yıktırmıştır. Kabaklı adı geçen çalışmasında, başka bir kayıta da Gölpınarlı'nın rivayetinden bahsedildiğini ifade etmektedir (Kabaklı, 2002: 572). Banarlı da çalışmasında Fuzûlî'nin Kerbelâ'da ölmüş olabileceğini ve rivayete göre Kerbelâ'da Meşhed-i Hüsyn civarına gömüldüğünü belirtir ancak Kabaklı'nın kaydına göre bu yerin yıkıldığına dair bilgiyi Banarlı vermemektir (Banarlı, 2001: 530). İpekten, mezarının İmam Hüseyin'in türbesi karşısında olduğunu kaynak vermeden belirtmekte ve mezarının yıllarca bir evliya türbesi gibi ziyaret edildiğini belirtmektedir (İpekten, 2010: 27).

Fuzûlî'nin doğum yeri, tarihi, ölüm yeri ve mezarının neresi olduğuna dair pek çok fikir bulunmaktadır. Bu fikirlerden bazıları eski kaynaklara dayanmakta bazıları ise eski kaynaklardan çıkarımlara dayanmaktadır. Eserleriyle ve kayıtlarda yer almasıyla anlaşıldığı üzere kesin olan 16. yüzyılda klasik dönem şairi Fuzûlî'nin yaşadığıdır. Ancak bahsi geçen Fuzûlî'nin dışında edebiyat tarihinde mahlası Fuzûlî olan üç şairden daha bahsedilmektedir. Farklı bir şair olarak Fuzûlî'den ilk bahseden isim 1964 yılında yazdığı “Tekke Şairi Fuzûlî” başlıklı makalesi ile Cahit Öztelli olmuştur. Öztelli'nin kaynağını ve numaralarını belirtmediği iki yüz elliden fazla cöngü incelediği kadarıyla şimdiye kadar edebiyat tarihinin kendisinden hiç bahsetmediği iddiasında bulunduğu, şiirlerinden tekke şairi olduğunu anladığı Fuzûlî mahlaslı bir şair tespit etmiştir. İncelediği cönklerde öteki Bektaşî ve Âlevî şiirleri konusunda 15-20 kadar nefes ve koşmasına rastlamıştır. Tespit ettiği şiirleri 16. yüzyılda yaşamış olan klasik edebiyat şairi olan Fuzûlî'nin divanı ile

karşılaştığında şiirlerin divanda yer almadığını görmüş ve bu şairin başka bir Fuzûlî olduğuna kanat getirmiştir. Şairin heceyle yazılan şiirleri ise açık olarak, bir tekke ve halk şairi olduğunun kuvvetli bir ispatı olarak yorumlanmıştır. Öztelli'ye göre, halk şairi Fuzûlî, Bektaşî-Âlevî'dir. İyi öğrenim görmüştür. Aruz ve hece ile yazılmış şiirlerine rastlanmaktadır. Öztelli, şiirlerinin bulunduğu cönklerin hep 19. yüzyılda yazılmış olduğuna, dil ve ifade özelliklerine bakarak, şairin bu yüzyılda yaşadığına kanaat getirmiştir. Ayrıca farklı bir kaynak gösteren Öztelli, 19. yüzyıl tekke şairlerinden Bosnavî'nin "Âşıklar Destanı"nda pek çok tekke ve saz şairlerinin özel durumlarına göre alfabe sırasıyla anlatıldığı kaynaktan söz ederek, Bosnavî'nin eserinde Fuzûlî için "Fuzûlî Başına Bir Kuru Bela" dediğini ifade etmektedir. Bosnavî'nin adı geçen eseri Fuzûlî mahlaslı şairin 19. yüzyılın birinci yarısında yaşadığını gösteren bir belge olabilir. Öztelli, makalesinin sonunda cönklerden tespit ettiği tekke şairi olan Fuzûlî'ye ait üç şiire yer vermiştir (Öztelli, 1964: 3319-3320). Bunun yanında Öztelli, *Bektaşî Gülleri* adlı eserinde de yukarıda bahsettiği tekke şairi olan Fuzûlî hakkında kısa bir bilgi vermektedir. Bu bilgiye göre, Fuzûlî 19. yüzyılın birinci yarısında yaşamıştır. İmparatorluğun Avrupa bölgesinden olduğu sanılmaktadır. Öztelli, şiirlerinden bahsi geçen Fuzûlî'nin kültürlü bir ozan olduğunu, aruz ve hece ölçülerini ustalıkla kullandığını ve şiirlerine pek rastlanılmadığını ifade etmektedir (Öztelli, 1985: 358).

Edebiyat tarihinde başka Fuzûlîlerden bahseden bir diğer kaynak ise Rasim Deniz'in 1992 yılında yazdığı "Halk Şairi Fuzûlî" başlıklı makalesidir. Deniz, adı geçen makalesinde 16. yüzyılda yaşamış Bağdatlı klasik şiir şairi Fuzûlî'nin yanında iki farklı Fuzûlî'den daha bahsetmektedir. Deniz, bahsi geçen ilk Fuzûlî'nin, Diyarbakır yakınlarındaki Çermik Kasabasında doğduğunu, Haraç kaleminde çalıştığını ve asıl adının da Ahmed olduğunu belirtmektedir.<sup>36</sup> Deniz'in makalesinin devamında ikinci Fuzûlî'den bahsederek bu Fuzûlî'nin halk şairi olduğunu Tokat'ta okuduğu bir cönkten hareketle söylemektedir. Çünkü bu cönkte çoğunluğunu 19. yüzyıl halk şairlerinin şiirleri teşkil etmekle beraber, on yedinci yüzyılın meşhur şairlerinden Âşık Ömer ile Âşık Gevheri'nin de muhtelif şiirleri yer almaktadır. Halk şairi Fuzûlî'nin bahsi geçen 19. cönkte iki koşması mevcuttur.<sup>37</sup> Bu koşmalardan biri

<sup>36</sup> Rasim Deniz, makalesinde bahsettiği Diyarbakırlı Fuzûlî için edebiyat tarihi içinde adına ve eserin kendisine rastlanılmayan Yüzni Tezkiresi adlı bir eseri kaynak göstermektedir.

<sup>37</sup> Rasim Deniz, adı geçen makalesinde 19. cönk ile ilgili başka bir bilgi vermemiştir.

varak 1/A'da "Ağlarım" ikinci koşma da varak 18/A'da "Düşer mi?" rediflidir (Deniz, 1992: 46).

Kaynaklarda, biri 16. yüzyılda yaşamış klasik şiir temsilcisi, biri Diyarbakırlı, biri 19. yüzyılda yaşamış tekke şairi ve son olarak 19. yüzyılda yaşamış halk şairi olmak üzere dört Fuzûlî'den bahsedilmektedir.

Sözlü kültür geleneğinde yazılı bir edebiyat geleneğine sahip olan 16. yüzyılda yaşamış Fuzûlî'nin eserlerinin cönk ve mecmûalarda yer alırken sözlü kültür geleneğinde eser veren diğer Fuzûlî mahlaslı şairlerin şiirleri karıştığı tespit edilmiştir. Sözlü gelenekteki Fuzûlîlerin koşma tarzı hece vezniyle yazdığı şiirler incelenen cönk ve mecmûalarda 16. yüzyılda yaşamış klasik edebiyat şairi Fuzûlî'ye atfedilmiştir. Edebiyat tarihindeki 16. yüzyılda yaşamış klasik edebiyat şairi olarak bilinen Fuzûlî'nin yaşamındaki pek çok belirsizlik kendisinin sözlü gelenekte yer bulmasına ve netlik kazanmasına sebep olmuştur. Böylece şiirleri ile sözlü kültür geleneği içerisine dâhil olan Fuzûlî'nin koşmaları ve hece vezni ile yazılmış eserleri cönk ve mecmûalarda yer almıştır. Yukarıda Abdülbaki Gölpınarlı'nın yazısındaki Fuzûlî tesiri başka zümre ve şiir tarzlarını da etkileyince zaten yeteri kadar tanınmayan ve bilinmeyen diğer üç Fuzûlî'nin şiirleri haliyle en bilinen ve tanınan Fuzûlî'ye mal edilmiştir. Zaten Fuzûlî'nin diğer geleneklerdeki tesiri de bu düşünceyi kuvvetlendirmektedir. Sözlü gelenekte yaşayan Fuzûlî'nin hayatından ziyade ona mal edilen şiirleri olduğu için varyantlaşan hayatı değil şiirleri olmuştur. Fuzûlî'nin kendisine mal edilen eserleri dışında çeşitli kütüphane ve şahsi kütüphanelerde bulunan cönk ve mecmûalarda Fuzûlî mahlaslı pek çok şiire rastlanmaktadır. Hatta bazı şiirler başka şairlerin adlarına mal edilmiş eserlerinde yer olmasına rağmen Fuzûlî mahlası ile yazılmıştır. Daha öncede değinildiği üzere hâlihazırda Fuzûlî mahlaslı pek çok şiir çeşitli sözlü kültür ortamlarında icracıları tarafından söylenmektedir. Millî Kütüphanedeki Fuzûlî mahlası geçen cönk ve mecmûalardaki şiirlerin bir kısmı Fuzûlî'nin eserlerinde yer alırken bir kısmı ise Fuzûlî'nin hiçbir eserinde yer almamaktadır. Fuzûlî'nin eserlerinde yer alan şiirlerin bir kısmı büyük ölçüde değişikliklere uğramış ve varyantlaşmıştır. İncelenen cönk ve mecmûalarda yer alan Fuzûlî şiirlerinden kendi eserlerinde olmayan şiirler üstedeki bahsi geçen diğer üç Fuzûlî mahlaslı şaire ait olabilir. Haklarında yeteri kadar bilgi sahibi olamadığımız Fuzûlî mahlaslı bu üç şairin-yeteri kadar şiirini görme imkânı olmadığından-üslup özellikleri de haliyle belirsizlikler taşımaktadır. Ancak bu üç

Fuzûlî'den birine tekke şairi diğerine halk şairi denmesinden şiirlerinin üslup özelliği anlaşılmaktadır. Sözlü kültür geleneğinin yazı zemini olan cönk ve mecmûalarda Fuzûlî mahlaslı şiirler üzerinde belirsizlik mevcut iken; durum Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı* incelendiğinde daha da karmaşıklaşmaktadır.

Çalışmalarının büyük bir kısmını Fuzûlî üzerine olan edebiyat araştırmacısı Cem Dilçin, yeni harflerle ayrı uzmanlar tarafından hazırlanarak üç kez basılan Fuzûlî Divanını karşılaştırmalı olarak incelediği *Fuzûlî Divanı Üzerine Notlar* adlı eserini yayımlamıştır. Dilçin'in karşılaştırma yaptığı bu divanlardan ilki Ali Nihad Tarlan, ikincisi Abdülbaki Gölpınarlı ve üçüncüsü de Kenan Akyüz, Süheyl Beken, Sedit Yüksel, Müjgan Cunbur tarafından hazırlanmıştır. Dilçin, Fuzûlî üzerine yıllarca çalışma yapmış ve bu hacimli eserinde ezber bozacak tespitlerde bulunmuştur. Dilçin, adı geçen çalışmasında karşılaştırma yaptığı yukarıdaki üç nüshayı sırasıyla (T), (G) ve (TD) olarak kodlamıştır.

Dilçin bu eserinde üç nüshadan karşılaştırma yaparak Fuzûlî'nin Divanındaki şiirleri edisyon kritik yöntemi ile en doğru ve makul kullanımlarını tespit etmeye çalışmıştır. Bu çalışmanın sonunda Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı*'nda yer alan sekizi gazel, beşi musammat ve beşi rübaiyyat olmak üzere toplam on sekiz şiirin Fuzûlî'nin kendisine ait olmadığı kanaatine sahip olmuştur. Bu şiirlerin bazıları (T), bazıları (G) ve bazıları ise (TD) nüshalarında bulunmamaktadır. Bunun sebebi bu nüshaların oluşumu esnasında esas alınan Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı*'nın diğer nüshalarında şiirlerin eserde yer alması ve yer almaması olabilir.

Böylesine bir değerlendirme çok iddialı gibi görünse de eldeki nüshalar incelendiğinde gerçekten bazı şiirlerin her nüshada olmadığı görülmektedir. Buna karşın otuz gazel Dilçin'in karşılaştırma yaptığı üç nüshada fark olmaksızın tamamen aynı olarak verilmiştir. Demek ki, bu otuz gazel Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı*'nda Fuzûlî'ait ait olduğu kuvvetle muhtemel ve varyantlaşmadan yer alan ve şairi belli olduğu için de güvenilir gazellerdir. Başka bir deyişle en azından bilindiği kadarıyla üç nüshada aynı olması sebebiyle bu gazeller sözlü gelenekte icra edilmemiş ya da sözlü geleneğe aktarılmamış gazellerdir.

Fuzûlî'nin cönk ve mecmûalarda yer alan şiirlerinin varyantlaşması hatta sözlü kültür geleneği içinde Fuzûlî'ye mal edilmesi tartışılırken cönk ve mecmûalardaki Fuzûlî mahlaslı şiirlerin güvenilirliği tartışılırken Fuzûlî'nin kendi *Türkçe Divanı*'ndaki şiirlerin kendisine ait olamayacağı iddiası yazılı kültür geleneğini de



sorgulamakta ve güvenilirliği tartışılmaktadır. Yazılı kültürün sözlü kültür geleneğinden etkilendiği söylenebilir. Bu durumun iki açıklaması olabilir. İlki, Fuzûlî *Türkçe Divanı*'nı kendisi yazıya geçirmiş olamaz. Sözlü aktarım ortamında kaleme alınmış olabilir. İkincisi ise, Fuzûlî eserini kendisi yazıya geçirmiştir ancak Fuzûlî'nin yazıya geçirdiği eser çoğaltılırken ilk halinden farklı çoğaltılmış ve diğer nüshalarda bu farklı çoğaltılan divanın türevleri olabilir. Bu farklı çoğaltma durumunun da birden fazla sebebi olabilir. Müstensih unutkanlığı sebebiyle şiiri değiştirmiş, beyit eklemiş veya çıkartmış olabilir veya müstensihin kendisi bir gazel eklemiş olabilir. Nitekim TD nüshasında CLXXXIII numaralı gazelin üç farklı nüshasında eklenmiş farklı beyitler bulunmaktadır. (Akyüz vd. 1958: 307) Ama kesin olan şu ki, Dilçin'in tespitine göre bahsi geçen on şiir kesinlikle Fuzûlî'nin üslubunu yansıtmamaktadır. Dilçin adı geçen eserinde (TD) XXV, (TD) LXVI, (G) CVII, (TD) XCI, (TD) XCV, (TD) CLXXXVIII, (TD) CCV, (TD) CCXXXIII, numaralı sekiz gazeli, (G) XLII, XLIII, XLIV, XLV, XLVI, numaralı beş musammatın ve (G) XXX, XXXV, XLI, LXVIII, LXXXIII numaralı beş rübaiyyatın Fuzûlî'nin kaleminden çıkmadığını iddia etmektedir (Dilçin, 2001). Nitekim LXVI numaralı (TD) nüshasında da dipnot şeklinde gazelin redifi olan “bar” kelimesinin Çağatayca'dan alınma olduğu bunun müstensih tarafından (var: bar) şeklinde değiştirilmiş olmasının muhtemel olduğu verilmiştir (Akyüz vd. 1958: 190). Sözlü gelenekteki ağız özelliğinin yazılı geleneğe ve kaynaklarına etkisi bu örnekte de görülmektedir.

Yazılı kültür geleneğinin bir temsilcisinin ve onun ürünü olan divanın bile sözlü kültür geleneğinden etkilenmiş olabileceği düşünülürse cönk ve mecmûaların bu etkiye çok daha fazla maruz kaldığı söylenebilir. Fuzûlî mahlasını taşıyan şiirlerin aslında Âşık Kerem'e, Kazak Abdal'a veya Usuli'ye ait olmasının açıklaması sözlü kültür geleneğinde bir “Fuzûlî geleneğinden” söz etmemizi gerektirmektedir. Sözü edilen şiirlerin hangi Fuzûlî'ye mal edildiği üzerine düşünülebilir. Ancak Cahit Öztelli'nin yazmış olduğu “Tekke Şairi Fuzûlî” başlıklı makalesinde cönklerden tespit ederek örnek olarak vermiş olduğu aşağıdaki

Muhabbet açıldı, minnet Hüdâ'ya

Sâkî kerem eyle, devrân bizimdir

Feryâdımız çıksın arş-ı 'alâya

Bülbüller ötmesin, feryat bizimdir

Hep güzeller bir araya derildi  
Pir önünde ulu dîvân kuruldu  
Rakîpler dergâhtan sürüldü  
Şimden gerü huri, cânân bizimdir

Gel, gam-ı feryadı bırak, geçelim  
Aşk ile muhabbet bâbın açalım,  
Sâkî doldur peymâneyi içelim  
Devlet-i hünkârın nûru bizimdir

Çok şükür murâdım aldım Hüdâ'dan  
Hâcetim kalmadı bâ-yü gedâdan  
Fariğ ol **Fuzûlî**, kuru kavgadan  
Âlem-ü cihanda seyrân bizimdir

Fuzûlî mahlaslı şiiri günümüz de Yedi Ulu Ozan<sup>38</sup> arasında sayılan 16. yüzyıl klasik edebiyat şairi Fuzûlî'nin olarak icra edilmektedir. Bu durum sözlü kültür belleğinde 16. yüzyılda yaşamış klasik edebiyat şairi Fuzûlî'nin dışında yukarıda bahsedilen başka “Fuzûlîlerin” yaşamadığını göstermektedir. Böylece Fuzûlî mahlası görülen her şiir 16. yüzyılda yaşamış olan Fuzûlî'ye mal edilmektedir. Her icrada sözlü geleneğe yer bulan ve 16. yüzyılda yaşadığı bilinen Fuzûlî sözlü geleneğin içine biraz daha çekilmektedir. Bu durum Fuzûlî ile ilgili iki ihtimali daha düşündürmektedir. İlki, Fuzûlî veya Fuzûlî mahlasını kullanan diğer şairlerin varlığı söz konusudur. Böylece edebiyat tarihinde Yunus Emreler, Pir Sultan Abdallar, Karacaoğlanlar, Köroğlular geleneğine bir de “Fuzûlîler” geleneği eklenebilir mi? Ancak buradaki örneklerden Fuzûlî'nin en belirgin farkı, Fuzûlîler arasındaki üslûp özelliği olabilir. Çünkü Fuzûlî mahlaslı şiirler incelendiğinde bir kısmının “yazan” Fuzûlî'nin elinden çıktığı yani yazılı kültür ürünü olduğu bir kısmının ise “söyleyen” Fuzûlîlerin arasından çıktığı yani sözlü kültür ürünü olduğu unutulmamalıdır. Fakat zamanla birlikte sözlü kültür geleneğinin işbirliği sonucu Fuzûlî şiirleri birbirine karışmış 16. yüzyıldaki Fuzûlî'nin şiirleri ile 19. yüzyıldaki Fuzûlîlerin şiirleri aynı

<sup>38</sup> Diğerleri: Nesimî, Hatâyî (Şah İsmail), Fuzulî, Kul Himmet, Yeminî ve Viranî'dir.

mahlas kullanımı ile birbirlerine mal edilir olmuştur. Diğer ihtimal ise Fuzûlîlerin şiirlerinin yeni söyleyiciler eliyle yeniden üretilmesi yoluyla şiirlerin sözlü gelenekteki varlıkları korunmaktadır. Bu şekilde Fuzûlî şiirleri ve Fuzûlîler birbirlerine geçişken olmaktadır.

Fuzûlî'nin şiirlerini diğer "Fuzûlî" mahlaslı şiirlerden ayırırken çeşitli dönemlerin, zamanların, bağlamın ve sözlü kültür içinde Fuzûlî adına üretilen şairlerin varlığını da dikkate almak gerekmektedir. Ancak bu noktada üzerinde hassasiyetle durulması gerek konu, önce yaşamış olması sebebiyle klasik edebiyat şairi olan Fuzûlî'nin şiirlerini diğer Fuzûlîlerden ayırırken şiir inceleme yöntemlerinden olan edisyon kritik yapmadan şiiri olduğu tespit etmek ve bağlamında değerlendirmektir.

16. yüzyıl klasik edebiyat şairi olan Fuzûlî pek çok tezkirecinin eserinde de önemli yer tutmaktadır. Döneminin önemli tezkirecilerinin değerlendirdiği Fuzûlî'nin divan edebiyatının antolojileri olan tezkirelerde yer alması çok fazla önemsendiğinin başka bir göstergesidir. Fuzûlî hakkında bilgi veren tezkireler şunlardır:

1. Lâtîfî Tezkiresi
2. Sam Mirza Tezkiresi
3. Ahdî Tezkiresi
4. Âşık Çelebi Tezkiresi
5. Hasan Çelebi Tezkiresi
6. Beyanî Tezkiresi
7. Emin Ahmed Razî Tezkiresi
8. Âlî Tezkiresi
9. Sadıkî Tezkiresi
10. Riyazî Tezkiresi
11. Faizî Tezkiresi
12. Lûtf-Ali Beg Tezkiresi

16. yüzyılda yaşamış olan klasik edebiyat şairi Fuzûlî'nin "Yedi Ulu Ozan"dan biri sayılması kendisini büyük ölçüde halk edebiyatı şairleri içerisine çekmiştir. Birçok halk şairi, âşık Fuzûlî'den şiirler söylemeyi usta malı olarak kabul etmiş ve Fuzûlî'yi şairnamelerine almışlardır. Doğan Kaya, *Şairnameler* adlı çalışmasında

toplam otuz dört şairin şairnamesini incelemiştir. Bu şairnamelerden sekizinde Fuzûlî'nin de adı geçmektedir. Tarih bazında eskiden yeniye doğru yapılan sıralamada,

1. Âşık Ömer- Şairname
2. Gubârî- Vâsf-ı Hüdâî Resul ve Cem'-i Şuarâ-yı Gubârî
3. Hızrî- Cem'-üş-Şairân
4. Hasretî- Turnam
5. İsmetî-Âşıkname
6. Kangallı Noksanî- Şairname
7. Noksanî- Münâcaat
8. Ruhsatî-Şairname

Klasik edebiyat şairlerinin ve şiiirlerinin tanıtıldığı ve yer aldığı tezkirelerde klasik edebiyat şairi olan Fuzûlî'nin yer alması son derece doğal görünürken klasik edebiyat alanında eser veren bir şairin halk edebiyatı alanında eserler veren başka şairlerinde yer aldığı şairnamelerde yer alması dikkat çekici bir durum olmaktadır. Biri yazılı kültür anlayışının ürünü diğgerinin ise sözlü kültür anlayışının ürünü olduğu söylenebilir. Tezkirelerde görmeye alışık olunan ya da sadece tezkirelerde olması gerekir gibi bir beklenti oluşan Fuzûlî isminin halk edebiyatı şairnamelerinde yer alması Fuzûlî'yi birbirinden çok farklı iki kültür geleneği içerisinde değerlendirirken her iki edebiyat için ne kadar önemi olduğunun bir göstergesidir.

1. Âşık Ömer- Şairname: Şairname, otuz sekiz dördlüktür. Şairnamede yer alan 105

şairin 17'si saz şairidir. Fuzûlî, şairnamede beşinci dördlükte geçmektedir.

“Hâfız-ı Şîrâzî, Rûmî, **Fuzûlî**  
Anları geçince yeğdir Usûlî  
Okunur dillerde nazm-i Kabûlî  
Her demde şâd ola rûh-ı revanî”

2. Gubârî- Vâsf-ı Hüdâî Resul ve Cem'-i Şuarâ-yı Gubârî: Şairname elli dokuz dördlüktür. Gubârî eserinde 288 şairin adını zikretmiştir. Eserde adları geçen şairlerin çoğu divan şairidir. Fuzûlî, şairnamede kırk altıncı dördlükte geçmektedir.

“Fahrî Fikrî ile Fevrî Fesâdî  
**Fuzûlî** Ferîdî Ferdî Ferhâdî  
Fenâyî Firâkî Fennî Feryâdî  
Fakrî Figânî buldı firkatî”

3. Hızrî- Cem’-üş-Şairân: Cem’-üş-Şairân adlı manzume elli bir dördlüktür.  
Şairnamede

392 şairin adı geçmektedir. Fuzûlî, şairnamede on beş dördlükte geçmektedir.

“Fehimî, **Fuzûlî**, Kabûlî el-Hak  
Fevrî, Bâkî, Ruhî, meşhûr-ı âfâk  
Yahya, Necâtî, Câmî muhakkak  
Eylediler (eytdiler) eş’arda çok nezâketi”

4. Hasretî- Turnam: “Turnam” adlı şiirde on altı şairin adı geçmektedir. Şiir altı dördlüktür. Fuzûlî, şairnamede ikinci dördlükte geçmektedir.

“İnin **Fuzûlî**’nin diyarlarına  
Ses katın Yunus’un âhüzârına  
Selâm söyle Emrahların pîrine  
İrşâdî’yle inin bağlara doğru”

5. İsmetî-Âşıkname: İsmetî’nin Âşıkname’si yedi dördlüktür. Âşıkname’de yirmi şair

çeşitli özellikleriyle ele alınmıştır. Fuzûlî, şairnamede üçüncü dördlükte geçmektedir.

“İrfânî’ye bilmem nere il oldu  
Kerem aşkın ateşiyle kül oldu  
Leyla Mecnun **Fuzûlî**’den mal oldu  
Minhacî de bağlı yattı ne yazık”

6. Kangallı Noksânî- Şairname: Noksânî, Şairnamesinde yirmi bir şaire yer vermiştir.

Şiir dokuz dördlüktür. Fuzûlî, şairnamede üçüncü dördlükte geçmektedir.

“Ferhat başın vermiş Şirin yolunda  
**Fuzûlî** sultanın aşkı gönlünde

Kuddûsî erimiş rahmet gölünde  
İçinden yanan var senden ne çıkar”

7. Noksanî- Münâcaat: Münâcaat’ı otuz altı dördlüktür. 7., 14., 16. ve 17. dördlüklerde yirmi beş şairin adı geçmektedir. Fuzûlî, şairnamede on yedinci dördlükte geçmektedir.

“**Fuzûlî** Niyâzî Devrî Sezâyî  
Huzûlî Zâîfî Hayretî Dâî  
Eşrefoğlu aşk-ı ummânda Hüdâyî  
Aşk ile bâbından gel iden meded”

8. Ruhsatî-Şairname: Ruhsatî’nin şairnâmesi on bir dördlüktür. On sekiz şairin adının geçtiği şairnâmede halk şairlerinin yanında Fuzûlî, Niyâzî, Kuddûsî gibi divan şairlerine, Ferhat ve Mecnun gibi hikâye kahramanlarına, Mansur gibi sofiye de yer verilmiştir. Fuzûlî, şairnamede ikinci dördlükte geçmektedir.

“Yazıcı’oğlu yanmış evrak elinde  
Mecnun Hakk’a yetmiş Leyla dilinde  
Ferhat canı vermiş Şirin yolunda  
**Fuzûlî** sultan var sen n’olacaksın”

Sekiz şairnamede yer alan Fuzûlî ismi şairlerin şiirlerinde sıraladığı diğer şairlerin arasında geçmektedir. Böylece şairname sahibinin Fuzûlî’yi ve eserlerini bildiği de anlaşılmaktadır. Sekiz şairnameden Hasretî, İsmetî ve Noksanî’ye ait olan üç şairnamede diğerlerinden farklı bir özellik görülmektedir. Bu şairlerden Hasretî 1929 yılında, İsmetî de 1934 yılında doğdukları için günümüz halk edebiyatına daha yakın durmaktadır. Ancak Fuzûlî adının geçtiği şiirlerde sadece Fuzûlî klasik edebiyat şairi iken isimlerini sıraladıkları diğer şairler halk edebiyatı şairleridir. Benzer bir durum Noksanî’de de görülmektedir. Hasretî ve İsmetî’den farklı olarak erken bir dönemde, XVIII. yüzyıl sonları XIX. yüzyıl sonlarında yaşamıştır. Noksanî’yi ve farklı kılan özellik ise Âlevî olmasıdır. Bu sebeple Fuzûlî’ye ilgi duymuş ve diğer şairlerde olduğu gibi Fuzûlî adının geçtiği şiirinde sadece Fuzûlî klasik edebiyat şairi iken isimlerini sıraladıkları diğer şairler halk edebiyatı şairleri olmuştur. Fuzûlî’yi Noksanî gözünde ayrı kılan en önemli özellik Fuzûlî’nin Âlevî-

Bektaşî kültüründe “Yedi Ulu Ozan”dan biri sayılmasıdır. Bahsi geçen üç şairin sadece klasik edebiyat şair olan Fuzûlî’yi eserlerine alması Fuzûlî’yi diğer halk şairleri ile aynı derecede değerlendirdiklerinin göstergesidir.

Halk şairlerinin Fuzûlî’ye gösterdikleri ilgi Fuzûlî’nin şairler üzerinde bıraktığı etkiden de görülebilmektedir. Bu etkinin başka bir örneğini ise M. Öcal Oğuz’un *Yozgatlı Halk Şairi Nâzî* adlı çalışmasında Nâzî’de de görmek mümkündür. Oğuz’un tespitlerine göre, Nâzî, 1869 yılında Yozgat’ta doğmuş, hayatı boyunca Yozgat ve çevresinden ayrılmamış, çocukluğunu burada geçirmiş ve tahsilini de burada yapmıştır. Hiçbir şekilde Yozgat ve çevresinden ayrılmamış olmasına rağmen Anadolu’da yetişen ve az-çok tahsil gören bütün şairlerde karşılaşılan Fuzûlî etkisi Nâzî’de de görülmektedir. Oğuz, bu tespitini Fuzûlî’de görülen ve Nâzî’nin kullandığı Azerî şivesine ait kelimelere, arkaik söyleyişlere dayanarak yapmaktadır. Hatta iki şiirinden parçalar vererek bu tespitini de örneklemiştir(Oğuz, 1992: 63-64).

“Söndürme felek istemezem katre suyundan  
Yansın ko heman bu dil-i suzana dokunma”

Yukarıdaki beyitte Nâzî’nin Azerî şivesine ait kelimeleri kullandığı görülmektedir.

“Ziyaret eyleyin gelin yaranım  
Derdile kulbe-i ahzanda kaldım  
Sitem-i çarhile düşen efgana  
Bülbül teg dıraht-ı nalânda kaldım”

Yukarıdaki dörtlükte ise Nâzî’nin klasik edebiyat şairlerince tercih edilen ve halk şairleri arasında sıklıkla kullanılmayan arkaik kelimeleri kullandığı görülmektedir.

M. Öcal Oğuz başka bir çalışmasında da Fuzûlî’nin halk şairleri üzerindeki etkisine değinmektedir. Divan şiirlerinin nazım şekilleri ve türleri ile halk şiirinin nazım şekil ve türlerini ortaklaşa kullanan bir şair olarak değerlendirdiği Hüznî’yi ve şiirlerini araştıran M. Öcal Oğuz, *Yozgatlı Hüznî Hayatı ve Eserleri* adlı eserinde şairin Fuzûlî’den etkilendiğini bir beyit vererek göstermektedir (Oğuz, 1988: 17).

Aşağıda Hüznî'nin yazmış olduğu bir dörtlüğün Fuzûlî'nin bir gazelinin ikinci beyti ile benzerliği görülmektedir.

Işk derdiyle hoşem el çek iâcimdan tabîb Kılma dermân kim helâkim zehri dermânındadır <sup>39</sup>  Fuzûlî XCVI	Sen de ey pervâne gel yanma nâre Yakdı beni cândan bir kaşı kare Ben derdime buldum derdimden çâre Tabâblerin şâhı Lokmân benimdir  Hüznî
---	--

Fuad Köprülü 27 Teşrinievvel 928 tarihli İkdâm Gazetesinde Dertli Divanı hakkında yazdığı tenkitinde Dertli de Fuzûlî tesiri olmasının doğal olduğuna çünkü bilhassa Âşık Ömer'den beri saz şairlerinin aruz ile yazdıkları parçalarda Fuzûlî tesirinin daima görüldüğünü belirtmektedir.

Fatma Ahsen Turan'ın yayımlanmamış doktora tezi olan *XIX. yüzyılda Ankaralı Âşıklar ve Ayaşlı Ahmet Fahrî* adlı çalışmasında da Turan, Fahrî'de Fuzûlî'nin etkisini tespit etmiştir. Genel hatlarıyla Turan'dan özetle; Ahmet Fahrî'nin şiirlerinde en fazla bahsettiği ve etkilendiği şair Fuzûlî olmuştur. Hatta Fahrî divanında Fuzûlî'den “hocamız” diye bahsetmekte ve ondan mektepte aşk dersleri almaktadır. Çünkü Fahrî'ye göre Fuzûlî “üstad-ı aşk”tır.

“Mekteb-i aşkda okuduk “hel etâ” dersin bugün  
H'aremiz Hâfız Fuzûlî mürşid-i danâ biziz

Demişler kim fesahatde Fuzûlî Fahrî'ye benzer  
Nasıl teşbih ederler kim o sultan kande ben kande”

31/7

(Turan, 1995: 309)

Turan'ın de tespitlerinde belirttiği üzere Fahrî öğünmelerinde sınırı kaldırır ve hiçbir şekilde tevazu göstermeden beyitler kaleme alır ve bu söylediklerinin yaygın bir hüküm olmamasından da rahatsızlık duyar.

Bu Fahrî ka'inât 'âşıklarının serveri ammâ

<sup>39</sup> Abdülbaki Gölpınarlı (1948): *Fuzûlî Divanı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul. s. 109.



Fuzûlî gibi ‘âlemde niçin adı yoktur yok diyerek isyanı dile getirir fakat yine de Fuzûlî’nin şairliğinden bahsetmeden geçemez (Turan, 1995: 231).

Fahrî’nin üzerinde çok açık bir biçimde etkisi olduğu görülen Fuzûlî’ye yazdığı iki tahmis de bu etkinin en önemli göstergesidir. Fuzûlî’nin ilk olarak XIX numaralı gazeline tahmiste bulunan Fahrî’nin sadece beşinci beytin ilk mısrasında geçen “itme berķ-i” kelimesi yerine “bırak” kelimesini kullandığı görülmektedir.

Fâ’ilâtün / Fâ’ilâtün / Fâ’ilâtün / Fâ’ilün	Fâ’ilâtün / Fâ’ilâtün / Fâ’ilâtün / Fâ’ilün
<b>I</b>	
Bî-sebep dökdün gözüm kanın gerekmez mi sana	1. Ğamzesin sevdiñ gönül cânuñ gerekmez mi saña Tığe urduñ cism-i ‘uryânuñ gerekmez mi saña
Menba’-ı feyz-i Güher kânın gerekmez mi sana	2. Âteşin âhumla eylersen maña teklîf-i bâğ Bâğ-ban gül-berg-i handânuñ gerekmez mi saña
Bunca demdir çekdin efgânın gerekmez mi sana	3. Yile virme dağıdub her yan ayağlardan götür Ey perî zülf-i perîşânuñ gerekmez mi saña
1. Gamzesin sevdin gönül cânın gerekmez mi sana	4. Ey kemân-eburâ raķibe virme ğamzeñden naşîb Oğ atarsañ daşa peykânuñ gerekmez mi saña
Tig urdun cism-i ‘uryânın gerekmez mi sana	5. Yandurub cânım cihan-sûz <b>itme berķ-i</b> âhumı Âs-man ħur-şîd-i raķşânuñ gerekmez mi saña
<b>II</b>	
Zâhidâ Allah için itme bana tavsîf-i bûğ	6. Küfr-i zülfinden meni men ‘eylemek lâyıķ değül Şofî inşâf eyle imânuñ gerekmez mi sana
Biz biliriz ol bağı sen eyleme ta’rîf-i bâğ	7. Dotalum kim eşķ seyl-âbına yoğdur i’tibâr Ey Fuzûlî çeşm-i giryânuñ gerekmez mi saña <sup>40</sup>
Bülbül-i bîğâne ile eylemiş te’lif-i bâğ	
2. Âteşin âhumla eylersin bana teklîf-i bâğ	
Bagbân gülberg-i handânın gerekmez mi sana	
<b>III</b>	
Olmasın bu çeşmimiz pür-nem ayaklardan götür	
Nolacandır sâkiyâ pür-gam ayaklardan götür	
Rüzîğâra degmesin perçem ayaklardan götür	
3. Yile verme dağıdıp her dem ayaklardan götür	
Ey perî zülf-i perîşânın gerekmez mi sana	

<sup>40</sup> Kenan Akyüz vd. (1958): *Fuzûlî Divânı*, İş Bankası Yayınları, İstanbul. s.143.

<b>IV</b>	
<p>‘Âşıkın derdine dermân etmege gelmiş tabîb Derdine dermân diller bir gül delisi ‘andelîb Ol dahı bulmuş devâ ben kalmışım bî-kes garîb 4. Ey kemân-ebrû rakîbe verme gamzenden nasîb Ok atarsın taşa paykânın gerekmez mi sana</p>	
<b>V</b>	
<p>Şem’a-veş başıma giydim ben âteş külâhımı Sanmışım kim âsumâne dūd-ı âhu vâhımı Şu’le-i şevkimle buldum şol karanlık râhımı 5. Yandırıp cânım cihân-süz <b>birak</b> âhımı Âsumân hurşîd-i rahşânın gerekmez mi sana</p>	
<b>VI</b>	
<p>Bahr-i ‘aşka gark olan ‘Azrâ ile Vamık mıdır Yohsa çekdiği belâ gam Mecnûn’a fâ’ik midir Mihnet-i ‘aşktan şikâyet eyleyen ‘âşık mıdır 6. Küfr-i zülfünden beni men eylemek lâyık mıdır Sûfî insâf eyle imânın gerekmez mi sana</p>	
<b>VII</b>	
<p>Fahrî feth itse gözün yaşı akar bî-ihdiyâr ‘İllet ‘aşk kimde olsa elbet olur âşikâr ‘Âlemi tufâna gark itse sana bu eşk-bâr 7. Turalım kim eşk-seylâbına yokdur i‘tibâr Ey Fuzûlî çeşm-i giryânın gerekmez mi sana</p>	

Fahrî’nin Fuzûlî’ye yazdığı ikinci tahmis ise Fuzûlî’nin CCIV numaralı gazelinedir.

Fâ’ilâtün / Fâ’ilâtün / Fâ’ilâtün / Fâ’ilün	Fâ’ilâtün / Fâ’ilâtün / Fâ’ilâtün / Fâ’ilün
<b>I</b>	
<p>Olmadı hâlîme vakıf leb-i lâ’l-i lebinim Sûrete benzedir oldu beni resm ü ... Gûşına girmedî yârin nola feyzi seninim 1. Penbe-i dağ-ı cünün içre nihândır bedenim</p>	<p>1. Penbe-i merhem-i dağ içre nihandur bedenüm Diri oldukça libâsum budur ölsem kefenüm 2. Cânı cânan dilemiş virmemek olmaz ey</p>

<p>Diri oldukça libâsım budur ölsem kefenim</p> <p style="text-align: center;"><b>II</b></p> <p>Gerdenim çıkmadı zincîr-i hûn tavrından Zevk-i dünyayı unuttum ben o zincîr-i zevkinden</p> <p>Nâzil olmuş gibidir ‘arş-ı berin fevkinden</p> <p><b>3.</b> Taş deler âhım oku şehd-i lebin şevkinden Nola zembûr evine benzese beytü’l hazenim</p> <p style="text-align: center;"><b>III</b></p> <p>Gam yemem fahr ederim yâre eğer gitse [serim]</p> <p>Halka rahd olur elbet gide âh-ı seherim Kalka dünya üzerinden görünen bu eserim</p> <p><b>5.</b> ‘Aşk ser-gerdânyım seyl-i şirişk içre yerim Bir hâbâbım ki hevâdan doludur pîrehenim</p> <p style="text-align: center;"><b>IV</b></p> <p>Mübtelâsı mı olupsun o zülf-i târın Nesini sevdin ‘aceb kâtil-i bir hûn-h‘ârın Lutfunu görmediğin gamze-i ol Tatarın</p> <p><b>7.</b> Edemem terk Fuzûlî ser-i kûyun yârın Vatanımdır vatanımdır vatanımdır vatanım</p> <p style="text-align: center;"><b>V</b></p> <p>Yok mudur ‘âşıkâ lutf u keremün ah hey dil Sunduğun teşnelere gâhî zehir-gâh mey dil Cismimi kânun edüb eyledi gönlüm ney dil</p> <p><b>2.</b> Câmı cânân dilemiş vermemek olmaz ey dil Ne nizâ ‘eyleyelim ol senindir ne benim</p> <p style="text-align: center;"><b>VI</b></p> <p>Yûsufî hubb olan Kâhire-i şevkettir Ol Züleyhâ’daki ‘âşk bâhire-i şevkâttır Olsa da dâmeni çok tâhire-i halvettir</p> <p><b>6.</b> Tavk-ı zincir-i cürün da‘ire-i devlettir</p>	<p>dil</p> <p>Ne nizâ‘ eyleyelim ol ne senündür ne menüm</p> <p><b>3.</b> Daş deler âhum ohı şehd-i lebün şevkinden N’ola zembûr evine benzese beytü’l-hazenüm</p> <p><b>4.</b> Tavk-i zencîr-i cünun dâ‘ire-i devletdür Ne revâ kim meni andan çihara za’f-i tenüm</p> <p><b>5.</b> Aşk ser-geştesiyim seyl-i sirişk içre yirüm Bir habâbem ki hevâdan doludur pîrehenüm</p> <p><b>6.</b> Bülbül-i gam-zedeem bağ u bahârum sensen Dehen ü kadd ü ruhun gonce vü serv ü semenüm</p> <p><b>7.</b> İdemen terk Fuzûlî ser-i kûyın yârın Ne kadar zulm yiri ise mana hoşdur vatanum<sup>41</sup></p>
---	--

<sup>41</sup> Kenan Akyüz vd. (1958): *Fuzûlî Divânı*, İş Bankası Yayınları, İstanbul. s.328.

Ne revâ kim beni andan çıkara za'fı-ı tenüm <b>VII</b> Giceler tâ be seher âh ile zârım sensin Bülbülüm hüsnüne geh lâle-i zârım sensin Şu'le-i Fahrî Fuzûlî' de mezârım sensin <b>4. Bülbül-i gam-zedem bağ u baharûm sensin</b> Dehen-i kaddü rühun gonçe-ü serv-ü semenüm	
---	--

(Turan, 1999: 422-423)

Fahrî ilk tahmisinde Fuzûlî'nin gazelini beyit sırasına göre yazmıştır ancak ikinci tahmisinde gazelin beyit sıralamasına uymadığı görülmektedir. Fahrî, tahmis ettiği ikinci gazeli ezberinden yazmış olabilir. Bu sebeple beyit sıralaması farklılık göstermektedir. Ayrıca Fahrî'nin tahmis ettiği ilk gazel cönklerle iki defa ikinci gazel ise cönklerle ve mecmûalara dörder defa olmak üzere sekiz kere yazılmıştır (Ek 4). Özellikle ikinci gazel beğenilmiş olmalı ki, cönk ve mecmûalarda diğer gazellere göre daha fazla yer verilmiştir. Bu bakımdan Fahrî de, tahmis etmek istediği gazel seçiminde isabetli davranarak beğenilen gazelleri seçmiştir. Kendisini âşık olarak gören ve tanıtan bir halk şairinin divan şairine tahmis yazması aynı zamanda sözlü-yazılı kültür geçirgenliğinin de örneğidir. Fuzûlî sadece kendi muhitine değil, İstanbul ve diğer Osmanlı kültür çevrelerinde yaşayan divan şairlerinin aksine anonim halk edebiyatına ve âşık edebiyatına da ilham kaynağı olmuş önemli bir şairdir. Nitekim bu ilgiyi ve tesiri Fahrî'de de görmek mümkündür. Fahrî'nin bu tahmisinde de görüldüğü gibi halk şairleri arasında klasik edebiyatı en iyi bilenlerden biri olduğu anlaşılmaktadır. Zira Fuad Köprülü de, *XX. Asır Saz Şairleri* adlı eserinde Fahrî'nin bu özelliğine değinmektedir. Klasik edebiyata hâkim olduğu 133ü aruz ölçüsü ile yazılmış birçoğu gazel formatındaki şiirlerinden anlaşılmaktadır. Bu sebeplerden ötürü olsa gerek ve Fuzûlî'nin üslubuna da hâkim olmasından kaynaklı kendisini Fuzûlî'nin tek rakibi olarak hatta zaman zaman daha da üstün bulan Fahrî'nin, hemen hemen her şiirinde Fuzûlî'nin şiirlerinden esinlenmeler görmek mümkündür.

Fahrî, Fuzûlî'nin öğrencisi olduğunu,

“Mekteb-i ‘âşkda okuduk “hel eta” dersin bugün

H'âcemiz Hâfız Fuzûlî Mürşid-i dâna biziz" diye anlatmaktadır. Ancak zaman zaman mizacından kaynaklanan lüzumsuz gurur ve fikre kapılarak,

"Fahrî Fuzûlî'ye nisbet, izhâr-ı gam eyle  
Tarîk-i gam-ı 'âşkda refîk u dâderdir

Bu Fahrî kâinât 'âşıklarının serverî amma  
Fuzûlî gibi 'âlemde niçin bir adı yokdur yok" demişse de

"Demişler kim fesâhatde Fuzûlî Fahrî'ye benzer  
Nasıl teşbih ederler kim o sultan kande ben kande"

diyerek gerçeği 31. gazelinde idrak etmeyi de kabul etmiştir. Fahrî'nin bu şiirlerinde ikilemde kaldığı görülmektedir. Bunun yanında Fahrî kendisinin yetişmesinde hocası olarak gördüğü Fuzûlî'ye minnetini dile getirerek anlatır.

"Ey Fuzûlî rûhuna rahmet dahi ecdâdına  
Feyz-i 'aşkından gelibdir tab'ıma imdâd-ı 'âşk"

Vamık u Mecûn'a gitme 'aşkı ta'lim etmeğe  
Mekteb-i 'aşkıda oturtmuş Fahrî'yi üstâd-ı 'âşk"

Fahrî'nin:

"Ey Fuzûlî künc-i zûlmetde çerâğındır senin  
Yakdığın şem'-i sebistânıma nârımdan sakın"

beytiyle başlayan Fuzûlî'nin bir gazeline naziresi de vardır. Yine şu beyitlerde de Fuzûlî'nin Fahrî üzerindeki tesirini açıkça görmek mümkündür (Turan, 1995: 260-263).

Benim gibi cemaline 'aceb var mı yanan ey dost Giceler subha dek yandığımı bad-ı seherden sor Fahrî	Gamumdan şem' tek yandım sabâdan sorma ahvâl Bu ahvâli şeb-i hicrân menümler yar olandan sor LXXXIV Fuzûlî
---	--

Ne zevk buldu divâne meşreb olmakdan gönül bilmem Atp namusu 'arı mecmâ 'u'l-âdâb olan gönlüm	Ne gördü bâdede bilmen ki oldu bâde perest Mürid-i meşreb-i zühhâd gördüğün gönlüm
--	---

Fahrî	CCIII Fuzûlî
-------	--------------

Za'ir-i pir-i muğanım hadim-i meyhaneem Mubtelâ-yı saġar u mey bende-i peymaneeem <div style="text-align: right;">Fahrî</div>	Dürd-veş ser-geşte-i câm ü hârâb-i bâdeem İtibarım yoh ayak topraġı bir üftadeem <div style="text-align: right;">CLXXXIV Fuzûlî</div>
---	---

Benim Mecnûnı bu 'asrın benim Leylâsı, Ferhâdı Özümden özge 'âlemdede Şirîn Ferhâdı yokdur yok <div style="text-align: right;">Fahrî</div>	Mende Mecnun'dan füzun 'âşıklık isti'dâdı var 'Âşık-ı sâdik menem Mecnun'un ancak adı var <div style="text-align: right;">LXXV Fuzûlî</div>
--	---

Bütün bunların dışında Fahrî'nin kendi defterinde yer alan 69 numaralı 3X Fâ'ilâtün+Fâ'îlün kalıplı yedi beyitlik gazelin altıncı beytinde de Fuzûlî'ye bir gönderme yapılmıştır.

“Ey Fuzûlî ruhuna rahmet dahı ecdâdına  
 Feyz-i 'âşkından gelibdir tab'ıma imdâd-ı 'âşk”

Başka bir gönderme ise 155 numaralı Mef'ûlü Mafâilü Mefâilü Fa'îlün kalıplı beş beyitlik gazelin beşinci beytinde görülmektedir.

“Fahrî Fuzûlî'ye nisbet izhar-ı gam eyle  
 Tarîk-i gam-ı 'âşkda sana refik u dâderdir”

Fuzûlî'nin sadece çağdaşlarını ve baġlı olduġu edebi zümreyi etkilenmesinin yanında kendisinde yüzyıllar sonra bile kendi zümresi dışında dahi pek çok şairi etkilediġi görülmektedir. Bu gibi örnekleri edebiyat tarihlerinden ve edebî eserlerden tespit etmek ve çoġaltmak mümkündür. Gölpınarlı'nın *Fuzûlî'nin Türkçe Divanı* adlı eserinde bahsettiġi etkiye halk şairleri, tekke şairleri, şairnameler, Âlevî ve Bektaşî kültüründe yetişmiş şairler kuvvetli birer örnek oluşturmaktadır. Bütün bu etkinin yansımasını ise sözlü kültürün iletişim kanallarından biri olan cönk ve mecmûalarda da görmek mümkündür. Bu da Fuzûlî'nin özellikle cönk ve mecmûalarda neden bu kadar çok yer almasının ve şiirlerinin varyantlaşmasının açıklaması olabilir. Yazılı

kültür anlayışı ile eğitim almış ve bu anlayış ile eserler veren bir şairin sözlü kültür ürünü olan cönk ve mecmûalarda yer almasını böylece Fuzûlî'yi sözlü kültür tartışmaları içine çekmiştir.

Edebî kimliklerin yanında medeni kimliklerin de birbirine karıştığı kaygan bir zemin kaynağı olan sözlü kültür geleneği içinde yer alan Fuzûlîleri elbette uzun yıllar bu konu üzerinde çalışan kimseler ayırt etmişlerdir. Yunus Emre üzerine çalışan Mustafa Tatçı, divanda incelediği 415 şiirden başka 300 kadar daha Yunus mahlaslı şiirden bahsetmekte ve bu şiirlerin başka Yunuslara ait olabileceği ihtimali üzerinde durmaktadır. (Tatçı, 1991a: 41) Tatçı, *Âşık Yunus ve Diğer Yunusların Şiirleri* adlı çalışmasında XIII. Yüzyılın ikinci yarısında XIV. Yüzyılın ilk çeyreğinde yaşayan Yunus Emre ile diğer Yunus'ları şiirsel üslupları ile ayırt etmekte ve eserinde diğer Yunusların şiirlerine yer vermektedir. Tatçı'nın, eserinde Yunus Emre üzerinde bu kadar çalışılmış olmasına rağmen yine de şiirlerini tasnif etmede tercih hatası olabileceğine dair şüpheleri bulunmaktadır. Tatçı, bu şiirleri kesin ifadelerle ayırmanın çok zor olduğuna vurgu yapmaktadır (Tatçı, 1991b: xii). Benzer ifadeleri Pir Sultan Üzerine çalışan Abdülbaki Gölpınarlı, Pertev Naili Boratav, Sabahattin Eyuboğlu ve İbrahim Aslanoğlu da söylemektedir. Karacaoğlan üzerine çalışan ve çeşitli görüşleri değerlendirdiği eserlerinde İlhan Başgöz ve Saim Sakaoğlu da bu düşüncelere paralel ifadelerle "Karacaoğlanlar" üzerinde değerlendirmelerde bulunmaktadır.<sup>42</sup>

Sözlü gelenekte yayılma sürdükçe, kaynağı isterse yazılı olsun, yaratılan şiir değişir olmak niteliğini sürdürmektedir. Bunun en güzel örneğini 16.yüzyılda yaşamış Fuzûlî'de görmek mümkündür. Yazılı bir kaynak divanında bile kendisine ait olmadığı düşünülen şiirler varken kaldı ki cönk ve mecmûalarda bunlara rastlamak olağan bir durum hâline gelmektedir. Sözlü gelenekte icra ortamı bulan şiirler zamanla sahiplerini yitirirken şairler de şiirlerindeki mahlaslarını yitirmektedir. Bu sebeple sözlü gelenekte bir şairin birden fazla şairi olabileceği gibi bir şairin de birden fazla mahlasdaşları olabilir. İlhan Başgöz Karacaoğlan, Sabahattin Eyuboğlu ise Pir Sultan Abdal konusunda yapmış oldukları çalışmalarda araştırmacıların birden fazla Karacaoğlan ve Pir Sultan Abdal olmasından kaynaklı şiirleri tasnif etmeden yaşanan güçlüğe değinerek bu şiirlere Karacaoğlan şiirleri ya

<sup>42</sup> Konuyla ilgili diğer kaynaklar için bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, M. Fuad Köprülü, Cahit Öztelli, Şükrü Elçin, Umay Günay, Müjgan Cunbur'un konuyla ilgili görüşleri için İlhan Başgöz (2003a), Karac'oğlan, Pan Yayınları, İstanbul

da Pir Sultan Abdal şiirleri demenin yanlış olacağına bunun yerine Karacaoğlan geleneği ya da Pir Sultan Abdal geleneği demenin daha isabetli olacağına dair ortak bir düşünceye hâkimdirler (Başgöz, 2003a; Eyuboğlu, 1997). Bu görüşe *Pir Sultan Abdallar* adlı çalışması bulunan İbrahim Aslanoğlu da katılmaktadır (Aslanoğlu 1997).

Benzer tartışmalara M. Öcal Oğuz, “Karacaoğlan: Anlatıcılar ve Biyografiler” başlıklı makalesi ile “Çok Mekânlı Ve/Veya Çok Mezarlı Anlatı Kahramanları: Yunus Emre” başlıklı makalelerinde değinmektedir. Oğuz, adı geçen makalelerinde Karacaoğlanları ve Yunus Emreleri teke indirgemenin ya da hangi şiirin hangisine ait olduğunu belirlemenin sözlü kültür geleneği içinde zorluluğuna değinerek bu çalışmalar yerine Karacaoğlan geleneğinden ya da Yunus Emre geleneğinden bahsetmenin daha isabetli olacağını belirtmektedir. Öcal Oğuz, “Çok Mekânlı Ve/Veya Çok Mezarlı Anlatı Kahramanları: Yunus Emre” başlıklı makalesinde Yunus Emre’nin yazılı eserlerinin diğer cönk ve mecmûalarda yazılan şiirlerinden ayrı değerlendirilmesine gerektiğine vurgu yapmaktadır. Oğuz, yazısında Yunus Emre metinleri üzerine çalışırken başta *Risâletü’n-Nüşhiyye* gibi sözel bellekte saklanması ve yeniden üretilmesi mümkün olmayan şiirlerin “tarihselliği” ile her cönkte ve mecmûada varyantlaşmış olarak karşımıza çıkan ve bu halleriyle de sözlü ortamlarda yeniden üretilmiş oldukları belli olanların “folklorik”liğinin iki ayrı okuma biçimi önerdiğinin unutulmamasının gerekli olduğunu” ifade etmektedir (Oğuz, 2011: 8–9). Oğuz, bu iki ayrı okuma biçiminin teke indirmenin doğru sonuçlar veremeyeceğine dikkati çekerek edebiyat tarihinde adı geçen Yunusların ayrı değerler olduğuna ve bu açıdan ayrı ayrı değerlendirilmesi gerektiği hususunda vurgu yapmaktadır.

Yukarıdaki değerlendirmeler doğrultusunda 16. yüzyılda yaşamış klasik edebiyat şairi olan Fuzûlî’nin kesin olarak yaşadığı -doğum yeri, tarihi ve mezarı konusunda tartışmalar olmasına rağmen- bilinmektedir. Fuzûlî’nin ardılları olan 19. yüzyılda yaşamış olan diğer üç Fuzûlî ile ilgili hiçbir kaydın olmaması varlıklarının sadece şiirleri yoluyla tespit edilmiş olması sözlü geleneğe yaşatılmalarına hatta bilinen Fuzûlî’nin şiirlerini bile sözlü geleneğe dâhil edilmesine sebep olmuşlardır. Oğuz’un, yukarıdaki görüşlerine paralel olarak benzer ifadeler “Fuzûlî”ler için de söylenebilir. *Farsça Divanı, Arapça Divanı, Leylî vü Mecnun, Hadîkatü’s-Suada, Beng ü Bâde, Heft-Cam, Rind ü Zâhid, Sihhat u Maraz, Hadîs-i Erbaîn Tercemesi,*



*Risale-i Muamma, Matla'u'l-İ'tikad, Enisü'l-Kalb, Mektublar [Şikâyetnâme (Nişancı Celâl-zâde Mustafa Çelebi'ye), Musul Mirlivası Ahmed Bey'e, Kadı Alâ-ü'd-din'e, Bağdat Valisi Ayas Paşa'ya, Kanunî'nin Şehzadesi Bayezid Çelebi'ye], Şah u Geda, Çağatayca-Farsça Manzum Lûgat, Fuzûlî'ye İsnat Olunan Eserler [Suhbatu'l-Esmar, Cümcümenâme]* Fuzûlî'nin olarak bilinen yukarıdaki eserlerin bir kısmının müellifi bizzat kendisi olurken, bir kısmının müellifi ise bir başkası olabilir. Bu ayrımı yapmanın güçlüğü bilinmektedir. Ancak bu eserlerden sözel bellekte saklanması ve yeniden üretilmesi mümkün olmayan şiirlerin “tarihselliği” ile her cönkte ve mecmûada varyantlaşmış olarak karşımıza çıkan ve bu halleriyle de sözlü ortamlarda yeniden üretilmiş oldukları belli olanların okumasının yapılması ve ayrı ayrı değerlendirilmesi gerekmektedir. Fuzûlî'nin yukarıda sıralanan eserleri arasında *Türkçe Divanı*'nın yer almadığı görülmektedir. Çünkü Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı*'nda yer alan şiirleri her cönkte ve mecmûada varyantlaşmış olarak karşımıza çıkmakta ve bu halleriyle de sözlü ortamlarda yeniden üretilmiş oldukları belli olmaktadır. Cönk ve mecmûalarda *Türkçe Divanı*'ndaki 131 gazel ve şiirinin, *Leylâ ve Mecnûn*'daki 43 gazelin ve *Hadikatü's-Sü'eda*'daki 2 şiirin yer alması halk edebiyatı geleneği içerisindeki tarafından bu şiirlerin okunuyor olduğunu göstergesidir.

Fuzûlî'nin eserlerinden varyantlaştığı tespit edilen şiirlerinin yanı sıra hiçbir eserinde yer almayan Fuzûlî mahlaslı şiirlerin de cönk ve mecmûalarda yer alması öncelikle sözlü kültürün yazılı kültüre etkisi açısından önem taşımaktadır. Yazılı kültür ortamında kaleme alınmış, yazıya geçirilmiş bir eserin doğruluğunu tespit amacıyla üzerinde kontrol mekanizması sağlanırken bir biçimde engel olunamaz sözlü gelenek içinde yer almaya devam ettiği görülmektedir. Diğer Fuzûlî'lerin 19. yüzyılda yaşamış olabileceği göz önünde bulundurulursa 16. yüzyılda yaşamış klasik şair Fuzûlî'den etkilenmiş olabilecekleri düşünülebilir. Fuzûlî örneğinde olduğu gibi Yunus Emre, Karacaoğlan, Pir Sultan Abdal'ın da ardıllarının olmasına rağmen kaçınılmaz olarak yaşamış ve hayatı aşağı yukarı kurgulanmaktadır. Ancak ilk Yunus Emre, Karacaoğlan, Pir Sultan Abdal proto-tipik tartışma açısından önemli örnekler olarak incelenmektedir. Yukarıda sayılan isimler için bilinen ilkleri kendilerinden sonra gelenlerin şiirlerini etkilemiş veya kendilerinden sonra gelenler onların edebî kişiliklerinden etkilenmiş olacak ki, aynı mahlası kullanmışlardır. Böylece zamanla sözlü kültür içerisinde bir gelenek oluşturmuşlardır. Böyle bir geleneğin Fuzûlî ve ardıllarında da olduğu düşünülebilir.

M. Öcal Oğuz, “Çok Mekânlı Ve/Veya Çok Mezarlı Anlatı Kahramanları: Yunus Emre” başlıklı makalesinde proto-tipik ilişkiye değinerek konu üzerinde edebiyat tarihçisi ve folkloristin çalışma sınırlarını belirlemiştir. “Edebiyat tarihçisinin yazılmış ise 13. yüzyıldaki eseri ve biyografiyi dikkate alarak değerlendirme yapması gerektiğini yoksa sözlü geleneğin kendi kuralları içinde yeniden üretilen şiirlerin ve hayatların edebiyat tarihçisine yanıldan başka verebileceği bir şey olmadığını ifade etmektedir. Bunun sonucunda da edebiyat tarihçisinin yanıldıkça ve çelişkileri izah edemedikçe bulunması gereken yeni belgelere ihtiyaç duyulduğunu söyleyerek kaçamak yollara sapacağını belirtmektedir (Oğuz, 2011: 8). Makalesinin devamında Oğuz, edisyon-kritik yöntemine değinir ve bu yöntemin araştırmacıları bazı hatalı sonuçlara vardırıldığından bahseder. “Sözlü gelenek ortamında söylene söylene varyantlaşmış şiirleri “edisyon-kritik” yöntemiyle tek örneğe indirmek veya anlatıla anlatıla varyantlaşmış ve birçok mekâna yerleşmiş hayatlar içinden “folklorizm”den “akla yakın”lığa kadar birçok öznel kritere göre en “uygun”unu tercih etmek Yunus Emre gibi çok mezarlı ve çok mekânlı anlatı kahramanları ile ilgili tartışmaları ortadan kaldırmadığına işaret eden Oğuz, çözüm olarak sözlü kültür ortamları ve bu ortamlardaki eserlerin üretim biçimleri üzerine düşünülmesi gerektiğini iddia etmektedir.

Fuzûlî’nin eserlerinde yer alan şiirleri ile cönk ve mecmûalarda yer Fuzûlî mahlaslı şiirleri ne kadar değişime uğramış olursa olsun edisyon-kritik yöntemi ile teke indirgenmesi bir geleneğin yok sayılması anlamına gelmektedir. Edisyon-kritik yöntemi ya da M. Öcal Oğuz’un adı geçen makalesinde bahsettiği gibi akla yakınlık ya da sezgi gibi daha öznel ölçütlerle şiirlerin tasnif edilmesi tamamen yazılı bir kaynağı esas alarak şiirin sözel bağlamını koparmakta böylece varyantlaşma da yok sayılmaktadır.

Baba ve oğul folklor araştırmacıları olan Julius (1935- 1888) ve Kaarle (1863- 1933) Krohn Türkçe’ye *Halk Bilimi Yöntemi* olarak çevrilen *Die folkloristische Arbeitsmethode* adlı kitaplarında her halk anlatısının bir ilk biçimi (*ur-formu*) olduğunu kabul etmişler ve önerdikleri yöntemle bu ilk biçime ulaşılabileceğini savunmuşlardır. Bu yöntem daha sonra *Tarihî-Coğrafi Fin Kuramı* olarak tanınmış ve birçok folklor çalışmasının temelini oluşturmuştur. Edebiyat tarihinde karşımıza çıkan *edisyon-kritik* yöntemi ile çok metni teke indirme açısından benzerlik taşıyan bu kuramın etkisini Fuzûlî üzerinde de görmek mümkündür. Fuzûlî üzerine çalışan

birçok araştırmacı özellikle Fuzûlî'nin cönk ve mecmûalarda yer alan şiirlerinde edisyon-kritik yöntemini uygulamışlar ve yöneme göre metnin en doğrusunu ve ilk yaratımını bulmayı hedeflemişlerdir. “Doğrusu bu olmalı” diyerek birçok şiir “olduğu gibi” kabul görmeyip bu yöntem uygulanmıştır. Bu sebeple cönk ve mecmûalardaki şiirler, aslında “müdahale edilmiş halleriyle” değişime uğramış sayılmaktadırlar. Özellikle Fuzûlî'nin bilinen eserlerindeki şiirlerin varyantlaşması, bu şiirlerin meclis ortamlarında söylenmesi yani icra ortamlarının sözlüğü sebebiyle mümkün olabilir. Edisyon-kritik yöntemi sonucunda şimdiye kadar tespit edilebilen dört Fuzûlî mahlaslı şairden ve şiirlerinden birinin “asıl” olması gerektiği algı ve beklentisini doğurmuştur. Bu kuramın eş-metin ve benzer metinleri ur-forma ulaşmada bir araç olarak görmesinin eleştirisi, her eş-metin ve benzer metnin bir başka metne bağlı olmaksızın folklor disiplini için bütünlüklü bir metin olduğu ve kendi bağlamındaki gerekliliğinin vurgulanması sürecini doğurmuştur. Bu kuram her şeyden önce varyantlaşmanın sözlü kültür alanı için ne denli kaçınılmaz ve ve tabii olduğunu göstermiştir. *Tarihî-Coğrafi Fin Kuramı*'nın kuramcıları arasında olan ancak daha sonraları kurama karşı en sert eleştirileri kendisinin getirdiği Carl W. Von Sydow (1878–1952), *Tarihî-Coğrafi Fin Kuramı*'nın eş-metinleri urform yolunda teke indirmeye ve bir anlamda değersizleştirmeye çalışan bakışını eleştirerek sözlü anlatı ortamındaki zorunlu çeşitlenme olan *ekotip* görüşünü ortaya atmıştır. Von Sydow'a göre her anlatı farklı bağlamlarda yeniden üretilir ve bulunduğu coğrafyaya bu başarıyı sağladıktan sonra yerleşir. Halk anlatılarının kuşaktan kuşağa aktarılacak yaşaması bir anlamda bu yerleşme ve yerelleşmeye bağlıdır(Sydow, 2005). *Ekotip* yaklaşımı, varyantlaşmayı “ana metinden sapma” olarak ele almak yerine “yeni mekâna uyum sağlama” olarak görmekte ve bu uyumun anlatının yeni taşıyıcılar kanalıyla anlatılmasını, böylece kuşaktan kuşağa aktarılacak yaşatılmasının sağladığını savunmaktadır. Yeni yerine yerleşen eski metin bambaşka bir kimliğe ve biçime bürünmektedir. Yunus Emre, Karacaoğlan, Pir Sultan Abdal, Nasreddin Hoca veya Köroğlu'nun gelenekteki “ler”ini/“lar”ını Von Sydow'un bu düşünceleri anlamlı kılmaktadır. Milman Parry (1902-1935) ve asistanı Albert Lord'un (1912-1991) geliştirdiği *Sözlü Formül Kuramı*, her anlatının her anlatışta değişime uğradığını, sözlü gelenekte yetişen ve eser veren şairlerin asla ezberlemediği ve anlatılarını her defasında söz kalıplarını kullanarak eş-metinler ve benzer metinler biçiminde yeniden ürettiğini kanıtlamıştır. Milman Parry, *The*

*Making of Homeric Verse* adlı çalışmasında Homeros ve destanları olan İlyada ve Odysseia hakkında ezber bozacak tespitlerde bulunmaktadır. Parry’i Homeros’un âdeta bir montaj işçisi gibi sıfat ve kelimeleri seçip heksametrik dize ölçüsüne uygun gelen yerlere yerleştirerek metnini oluşturduğunu ispat etmiştir. Sözlü formül kuramına göre ezber olmaksızın söz kalıpları kullanarak oluşturulan metinler bu bağlamda incelendiğinde Fuzûlî şiirleri için de mümkün görünebilir mi? Elbette ki, Yahya Kemal’in ifadesiyle, “suları kalbine doğru çeken kuvvetli bir girdaba benzeyen, derin ve içli” olan Fuzûlî<sup>43</sup> için zaten yazılı bir kültüre sahip olmasından ötürü bu düşünce sığ kalabilir ancak diğer Fuzûlîler için bunu söylemek mümkün olmayabilir.

Fuzûlî yukarıda sayılan birkaç sebepten ötürü kimi zümreler tarafından Âlevî-Bektaşî kültürüne kimi zümreler tarafında da halk şiiri kültürüne yakın görülmüştür. Bu sebeple eserlerinde de yer alan şiirlerini halkın beğenilerini de yansıtan cönk ve mecmularda görmek mümkündür. Cönk ve mecmuların sözlü kültür anlayışına sahip amatör kalem tutanlar tarafından oluşturulmuş eserler olması, Fuzûlî’nin yazılı kültür anlayışıyla kaleme alınmış şiirlerinin yazılı nüshalarının olmasına bile aldırış etmeden şiirlerinde değişiklik yapılmasına sebep olmaktadır.

Homeros epiğinin nasıl yaratıldığını anlamak ve bu sanatın günümüzdeki izini sürmek üzere 1930’lu yıllarda Balkanlara gelen Milman Parry ve asistanı Albert Lord’un keşfi önemlidir. Parry ve Lord’un bulgularına göre, sözlü gelenekte yetişen ve eser veren şairler veya destan söyleyicileri hiçbir zaman metinlerini ezberlemiyorlar, yazılı bir metinden okumuyorlar ve yine hiçbir zaman yeni icralarda aynı metni tekrarlayamıyorlardı. Halk bilimi araştırmaları tarihine *Sözlü Formül Kuramı* olarak geçecek olan bu yaklaşım, sözlü kültürün “ezberleme” “bellekte saklama”, “dönüştürme”, “kalıplaştırma” ve “hatırlama” gibi yazılı kültürün ihtiyaç duymadığı veya olgusal olarak kavrayamadığı yaratma ve yaşatma süreçlerine dikkat çekmektedir. M. Parry’nin buluşundan önce Fransız araştırmacı Arnold von Gennep’in modern sözlü kültürlerde şiirlerin kalıplaşmış yapısına dikkat çektiğini, M. Murko’nun sözlü kültürde sözlü şiirlerin her söylenişte kelimesi kelimesine aktarılmadığı gerçeğini ortaya koyduğunu, Cizvit papaz ve araştırmacı olan Marcel Joussé’nin ise, sözlü birleştirmenin yazılı birleştirmeden çok farklı olduğunu *Sözlü ve Yazılı Kültür* adlı kitabında özetleyen (Ong, 1999: 34) Walter J. Ong, Milman Parry,

<sup>43</sup> Yahya Kemal (1971): *Edebiyata Dair*, İstanbul, s.37.

Eric Havelock ve Albert Lord çizgisinde yürüyen araştırmalarla ortaya çıkan “sözlü ozanların her aktarışları, dizelerin kelimesi kelimesine ezberlenmiş olmasına dayanmadığı için birbirinden farklı” (Ong, 1999: 35) olduğu görüşünü paylaşır. W. Ong’dan özetlenecek olursa, Homeros’un tanrısal bir yaratıcı olduğunun savunulduğu romantik yaklaşımları tersyüz eden *Sözlü Formül Kuramı*, Milman Parry ve ardıllarının ortaya koyduğu çalışmalarla bireysel yaratıcılar olarak görülen sözel şairlerin kalıpları nakleden birer montaj işçisi olduğunu kanıtlamıştır (Ong, 1999: 36). M. Öcal Oğuz “Karacaoğlan: Anlatıcılar ve Biyografiler” başlıklı makalesinde Milman Parry’nin ve Parry öncesi araştırmacıların tespitlerinin İlhan Başgöz’ün Sabit Müdami ile yaptığı çalışmayı aktararak çıkan sonuçla örtüştüğüne değinmektedir (Başgöz, 2003: 17; Oğuz 2012: 58). Başgöz’ün Müdami ile tecrübe ettiği benzer deneyimi Yugoslav halk ozanları üzerine yaptığı çalışmasında Lord da yaşamıştır. *The Singer of Tales* adlı eserinde aktardığı Lord’un tecrübesine göre, ozanların, iki farklı ozanın bir şarkıyı hiçbir zaman tıpatıp tekrarlamadığını bilmelerine karşın, bir ozanın çıkıp kendi şarkısını “20 yıl sonra bile” kelimesi kelimesine, dizesi dizesine aynen söyleyebileceğini iddia etmesidir (Lord, 1960: 27). Ancak bir şarkının aynı olduğu iddia edilen birkaç söylenişi kaydedilip karşılaştırılınca, hiç de aynı olmadıkları, ancak aynı öykünün tanıdık birer çeşitlemesi olduğu ortaya çıkmıştır. Ozanın kelimesi kelimesine, dizesi dizesine aynı”, iddiası, Lord’un yorumuna göre, “benzer” sıfatının sadece abartılmış şeklinden ibarettir (Lord, 1960: 28). İlhan Başgöz ve Albert Lord’un ardından derleme yöntemi ile Natalia K. Moyle da, “The Techniques of Turkish Minstrelsy” başlıklı çalışmasında 1946 yılında Latif Yılmaz’dan, 1956 yılında da Dursun Cevlanî’den “Koroğlu” kollarından “Dağistanlı Hasan Bey” ve “Silistre Hasan Paşa” kollarını derlemiş ve bunlar arasındaki farkları değerlendirmiştir. Ayrıca Müdamî’den derlediği “Emrah ile Selvi” ve “Kurbanî” hikâyelerinin şiirlerindeki ortak noktaları da tespit ederek sözlü kültür bağlamında yorumlamıştır (Moyle, 1976: 189–220).

Kalıp ve formül kavramları sonucunda sözlü edebiyat metninin sabit metinler haline getirmeye çalışıldığını belirten Başgöz, sözlü gelenekte hiçbir halk edebiyatı türünün, değişmez, donup kalmış, kuşaktan kuşağa böylece aktarılan bir metni veya biçimi olmadığını bu türlerin değişik yerlerde, değişik zamanlarda yeniden yaratılan metinler olduğuna vurgu yapmaktadır. Bu yeniden yaratılan

gösterimde anlatıcının ustalığının, yaşının, işinin, bulunduğu toplum katının, din[î] inançlarının, değer yargılarının önemli olduğuna ve halk edebiyatı ürünlerinde de bu bağlamda önemli değişiklikler yaptığını işaret etmektedir. Aynı zamanda bu gösterimde dinleyici unsuruna da değinerek dinleyicilerin konumunun, kültürünün, beklentilerinin ve dünya görüşlerinin de etkili olduğunu ve gösterimde dikkate değer değişimler yaptığını belirtmektedir. Bu gösterimin önemli bir elemanı olan geleneksel türün, ancak bu kişisel ve sosyal değişkenlerin bir dengesi olarak var olduğunu; durağan değil canlı, dinamik ve her anlatımda yeniden doğduğunu ifade etmektedir.” (Başgöz, 1992: 1). Başgöz’ün sözlü gelenekteki halk edebiyatı ürününün yaratım ve icra sürecinde performans kuramının etkisine değindiği görülmektedir. Halk edebiyatı türünü yaratanın önemi kadar kime(lere) icra ettiği, ne zaman ve nerede icra ettiği de türün son hâlinin şekillenmesi ve değişmesinde önem arz etmektedir.

Okuryazar olmayan veya yazılı metinleri günümüze ulaşmadığı için okuryazarlıkla bir şekilde ilişkilendiremeyeceğimiz sözel şairlerin şiirlerini yazılı olarak kendilerinden sonraya aktarabilecekleri düşünülemez. Ancak yazılı metinler olduğu hâlde şiirleri sözlü kültür ortamlarında icra edilen Fuzûlî şiirlerinin Benfey’in yaklaşımıyla (Sokolov, 2009: 73) yazı tarafından kontrol edilen ezberlenmiş metinler olarak gelecek kuşaklara aktarılmadığı, özellikle bu şiirlerdeki varyantlaşma dikkate alındığında açıktır. Sözlü Formül Kuramının belirlemelerine göre, sözel şair koruduğu belli temel yapılar üzerine her anlatışta kendi şiirini bile değiştirerek söylemektedir. Âşıklar arasında ustalara saygı ve geçmişi ve geleneği bilme açısından zorunlu ve işlevli bir alan olan *usta malı söyleme geleneğinin* bir anlamda genç âşıkları *usta malı* üretmeye ittiği söylenebilir. Ezberlenmeyen ancak ihtiyaç nedeniyle yeniden üretilen *usta malı* şiirlerin yüzyıllar içinde ne hâle geleceği, nasıl bir değişim geçireceği tahmin edilemeyecek bir sözlü gelenek olgusu değildir.

### 3. 3. CÖNK VE MECMÛALARDA FUZÛLÎ'NİN BİLİLEN ESERLERİNDE YER ALAN ŞİİRLER VE BU ŞİİRLERİN VARYANTLAŞMASI

#### 3.3.1. Fuzûlî'nin Bilinen Eserlerinde Yer Alan Şiirlerin Varyantlaşması

Millî Kütüphane ve Türk Dil Kurumu el yazmaları kataloguna kayıtlı cönk ve mecmular arasında elli dört cönk ve otuz altı mecmûada Fuzûlî mahlaslı şiirler bulunmaktadır. Bu şiirler incelendiğinde çalışma için karşılaştırmada esas alınan 16. yüzyıl klasik edebiyat şairi Fuzûlî ve onun eserlerinden çok farklı bir görüntünün ortaya çıktığı söylenebilir. 16. yüzyıl klasik şairi Fuzûlî'nin bilinen eserlerinde yer almayan şiirler olduğu gibi Fuzûlî'nin eserlerindeki şiirlerin de oldukça değişti(rildi)ği hatta varyantlarının olduğu bu varyantların kollar oluşturup buradan da şiirlerin çoğaldığı görülmektedir. Fuzûlî'nin bilinen eserlerinde yer almayan şiirleri bir sonraki makalede incelenektir. Bu kısımda Fuzûlî'nin özellikle *Türkçe Divanı* ve *Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi* adlı eserlerindeki şiirlerin varyantlaşması üzerinde durulacaktır.

Fuzûlî'nin eserleri cönk ve mecmûa gibi sözlü gelenekten beslenen yazılı kültür ortamına aktarılırken değişikliklere uğramıştır. Öncelikle aktarım esnasında oluşan bu değişikliklerin sebepleri üzerinde durmak gerekmektedir. “El Yazması Eserlerde Sözlü Kültür Etkisi” başlıklı makalede cönk ve mecmuların liminal alan oldukları üzerinde durulmuştu. Liminal kavramını tanımlarken edebiyat uzantısı olan iki tanım üzerinde yoğunlaşmak gerekmektedir. İlk tanım, “aynı anda iki ayrı alan ya da düzlemde birden bulunma”; ikinci tanım ise “aynı bünyede iki farklı var/oluş biçimini birden barındırma” durumunu nitelemektedir. Bu bağlamda sözlü kültür zihniyeti ile yazılı kültür ürünleri olan cönk ve mecmûaların “geçiş metinleri” oluşturdukları söylenebilir. Albert Lord, orjinal adı *Oral Composition and Oral Residue in the Middle Ages* olan “Ortaçağda Sözlü Kompozisyon ve Sözlü Kalıntı” başlıklı makalesinde “geçiş metni” kavramından bahsetmektedir. Lord, özellikle ortaçağ halk şairi kitaplarında ortaya çıkan metnin sözlüformel kompozisyon ile ezberleme arasında bir geçiş süreci olduğunu ve iki tekniğin karışımının kullanıldığını ifade etmektedir. Bu teoriye benzer bir durum özellikle cönk ve kısmen mecmûalar için de geçerlidir. Lord'un daha açık bir ifadesiyle hem sözlü-dikte edilmiş hem de el yazması sözlü metinler “geçitirler”. Sözlüden yazılıya geçiş metni

sesten yazıya taşıma sürecinde edebî olarak devam etmektedir(Lord, 1995: 20). Sözel metinlerin kaydedilmesinde yazıyı kullanmanın kendi başına sözel gelenek üzerinde hiçbir etkisi yoktur. Bu noktada yazı sadece bir kayıt aracı görevindedir. Bu yolla elde edilen metinler bir yönüyle farklıdır çünkü normal performans metinleri değildirler, ancak menşei sözlü kültür olduğu için tamamıyla sözeldirler ve en önemlisi de normal performanstanakilerden daha iyi oldukları söylenebilir. Lord, bu tür metinlerin “geçiş metni” olmadığını, bilakis kendi başlarına bir sınıfta olduklarını belirtmektedir (Lord, 1995: 20).

Lord’un, adı geçen çalışmasından özetle “geçiş metinleri” meselesi ile folklor araştırmacılarının yüzleşmesi gerekliliğine inanmaktadır. “Gerçekte sözlü ve yazılı gelenekler arasında geçici bir metin olayı var mıdır?” sorusu ile bu kavramı sorgulayan Lord, bu meseleyi çok önemli bulmaktadır. Lord’a göre, usta Homeristler hem sözel hem de yazılı bir geçiş dönemi ozanında sığınak bulmayı arzu etmişlerdir, ancak ne sözel ozanda tarzının aksini ispat etmişler ne de yazılı ozandaki safi cahilliğe tahammül edebilmişlerdir. Anglo-sakson ve orta İngilizce dönemiyle ilgili son araştırma ortaçağcılar tarafından da “geçiş” teriminin ortaya çıkışından kaynaklanan kendi alanlarındaki bazı şiir türlerindeki sözel karakteristiklerin keşfiyle meydana gelen problemlerin çözümü için güçlü bir istek duyulduğunu ortaya koymaktadır. Sözel ve yazılı stil veya cahiliye ve okuryazarlık arasındaki bir geçiş dönemine ait bir metin değil de, tek bir bireyin yaratıcı beyninin ürünü olan bir metin tarzı bir geçiş metninin olup olmadığına dair sorulan soruya vurgu yapan Lord, Bu vurgu ortaya çıktığında, tek bir bireyin beste yaparken bir şöyle bir böyle ya da belki iki tekniğin kombinasyonu tarzındaki bir yol ile düşünüp düşünemeyeceği sorununa dönmek mümkün olabilir derken; cevabın olumsuz olması gerektiğine inanmaktadır, çünkü iki tekniğin birbiriyle çelişkili ve karşılıklı olarak birbirini dışlayıcı nitelikte olduğuna inanmaktadır. Bu durumun sebebini bir kez sözel tekniğin kaybolduğunda, tekrar kazanılmasının mümkün olmamasına bağlayan Lord, öte yandan, yazılı teknik sözel teknik ile rekabet edemeyeceğini ve ikisinin birlikte bir “geçiş” tekniği olarak bir üçüncü tekniği oluşturmak üzere bir araya gelmelerinin mümkün olamayacağını ifade etmektedir (Lord, 1995: 20). Lord’un bu açıklamalarından sonra bir şahsın gençlik yıllarında sözel ileriki yaşlarında da yazılı ozan olabileceği düşünülebilir, ancak kariyerinin herhangi bir döneminde hem sözlü hem de yazılı ozan olmasının mümkün olmaması anlaşılmaktadır. Çünkü doğası icabı bu ikisi birbirini dışlayan



özelliğindedirler. Hakikaten metinlerin özel kategorilerinin ne ile isimlendirilebileceğini keşfedebiliriz, fakat “geçiş” yani sözel ve yazılı teknikler arasındaki yol ayrımı şeklinde adlandırılmasının gerekliliği şüphelidir.

Kendi metinlerini yazan bu sözel ozanların her halükarda şiir üretip üretemeyeceğini sorabiliriz. Lord, bu sorunun cevabına olumlu yaklaşmaktadır. Ancak normal şartlar altında sadece söylediği şarkıyı yazmayı bin bir zahmetle ancak öğrenmiş olan bir sözel ozanın bunu sadece derleyicinin isteği üzerine yaptığını böyle bir metnin de “el yazısı sözel” (otograf) olarak adlandırılabilirliğini, çünkü ozanın yeni bir ortamda ve farklı şartlar altında, büyük zorluklar yaşayarak kendi olağan stilini takip ettiğini belirtir (Lord, 1995: 20). Ancak böyle bir durum derleyici için âdeta sıradan bir metnin elde edilmesinde ne şarkının ne de ozanın hakkını veren kötü bir metodun kullanılması anlamına gelmektedir.

Böyle bir ozan muhtemelen bazı şarkıları kitaptan öğrenecektir, fakat sözel transmisyondan öğrendiği şarkıların kalıntılarını yinede muhafaza edecektir ve böylece repertuarı menşesinde karışık olacaktır. Yazılı şarkıları değişmez olarak düşünürken ve onları kelimesi kelimesine öğrenmeye çalışırken, değişmez metnin ve ezberleme tekniğinin gücü onun sözel olarak beste yapma kabiliyetini köreltecektir. Lord, bu sürecin bestenin sözelden edebi tekniğe geçiş süreci olmadığını sözel bestelemekten sabit bir metnin basit bir performansına, bestelemekten kopyalamaya (reproduksiyon) geçiş süreci olduğuna vurgu yapar (Lord, 1995: 21). Bu yazılı metnin tanıtılmasında değil de, yayımlanan metinlerin ozanlar arasında yayılmasıyla sözel geleneğin sönebileceği en yaygın yollardan biridir. Bu bağlamda cönk ve mecmûalar da sözlü bir metnin yazılı bir ortamda varlığını devam ettiren birer araç olarak geçiş metni konumundadırlar. Başka bir deyişle, sözlü kültürün hissedildiği yazılı metinler olarak cönk ve mecmular sözlü geleneğe dayalı ürünlerin aktarım aracıdır. Bu metinleri sözlü kültür ile bağlantısını sağlayan öncelikle cönke veya mecmûaya aktarılan eserlerin sözlü gelenekte üretiliyor ya da üretilmiş olması ikincisi ise bu eserleri aktaran kişilerin sözlü kültür ortamında yetişmiş olması ya da hâlâ yaşıyor olmasıdır. Bu sebeple cönk ve mecmûaya şiir ya da metin aktaran kimseleri yüksek seviyede eğitim almış, kopya etme işinde uzman kimseler olarak nitelendiremeyiz, kaldı ki, böyle olmadığı aşığıda verilen cönk ve mecmûalardaki şiirlerde görmek mümkündür. Sözlü ve yazılı kültür üzerine çalışan Marshall McLuhan, *Gutenberg Galaksisi*, *Tipografik İnsanın Oluşumu* adlı kitabında H.J. Chaytor ‘un *From Script*

*to Print* adlı eserinde aktararak eğitim almış ve modern bir kopyacı ile Ortaçağ kopyacının aralarındaki farka işaret etmektedir. Chaytor'a göre, modern bir kopyacı, yazmak üzere gözünü önündeki elyazmasından ayırdığı zaman, aklında, görmüş olduğu şeyin görsel bir anısını taşır. Ortaçağ yazıcısının zihninde taşıdığı ise, işitsel bir anıydı ve muhtemelen, pek çok örnekte, her defasında tek sözcüktür (Chaytor, 1945: 19 aktaran McLuhan, 2007: 133).

Yazının çok fazla yaygın olmadığı ve matbaanın bulunmadığı ya da yaygın olmadığı bir dönemde bir eseri bellekte tutmanın çeşitli yolları bulunmaktadır. Bu yollardan birine Özdemir İnce, *Yazınsal Söylem Üzerine* başlıklı kitabında değinmektedir. Yazının bulunmasından önce, toplumların sözel olarak biriken bilgiyi belleklerinde depo etmek için şiiri bir araç ve ortam olarak kullandığına ve günümüzün arkaik tipli topluluklarında sözün bu amaçta kullanılmakta olduğunu hatta bu evrenin şiirin bir yaratı değil araç olduğu bir evreden bahsetmektedir (İnce, 2002: 134). Şiir, kendisine has bazı özellikleri dolayısıyla içinde çok kolay bilgi barındırır ve bunu aktarır. Nitekim çok uzun hikâyeler ve destanlar bu sebeplerle şiirsel bir anlatımı tercih etmiş ve bu yolla aktarılarak nesillere yayılmıştır.

Ancak şiiri sözel geleneğe bağlı toplumlarda okumak da dinlemek de yazılı kültürden farklılık göstermektedir. Yazılı kültürde sessiz okuma diye bir ifade bulunmamaktadır. Çünkü yazılı kültürde okuma işi bir kişi ile yapılabilen bir eylem olarak düşünülmektedir. Chaytor, bu durumu güzel bir örnekle açıklamaktadır. British Museum'un okuma odası ses geçirmez bölümlere ayrılmamıştır. Sessiz okuma böyle bir düzenlemeyi gereksiz kılmıştır oysa okuma odasını Ortaçağ okurlarıyla doldurursanız, fısıltılar, mırıltılar tahammül edilmez hâle gelirdi (Chaytor, 1945: 19 aktaran McLuhan, 2007: 133). Ancak hem Antik Yunan'dan Ortaçağ Avrupasına kadar hem de erken dönem İslam devrinden Osmanlı dönemine kadar sessiz okuma diye bir alışkanlık daha doğrusu böyle bir edim bulunmamaktaydı. Dolayısıyla eserler özellikle de şiir, yüksek sesle halkın önünde icra edilmekteydi. McLuhan, günümüzde de antik ve ortaçağ okuyucuları gibi yüksek sesle okumanın sebebini görsel yardımcıların yokluğuna bağlamaktadır. Eski dönemde ise okuyucular, geç Ortaçağda sözcük ayrımının başlangıcından, hatta Rönesans'ta matbaanın kullanılmaya başlamasından sonra da yüksek sesle okumaya devam etmişlerdir. McLuhan'a göre, sesli okumanın olumlu bir yanı da olmuştur. Bütün bu gelişmeler hızı ve görsel vurguyu beslemiştir. Bu sebeple, bugün

elyazmalarını kullanan araştırmacılar onları büyük ölçüde sessiz okumakta, antik ve ortaçağ dünyasının okuma alışkanlıkları ise araştırılmayı beklemektedir. Frederick C. Kenyon'un *Books and Readers in Ancient Greece and Rome* adlı eserinde yaptığı yorumlar bu konuda yararlı olacaktır: "Antik kitaplarda okuyuculara yardımı olacak şeylerin ya da referansı kolaylaştıracak olanakların bulunmayışı çok çarpıcıdır. Sözcüklerin ayrılması pratik olarak bilinmez, ancak bir müphemliğin bulunabileceği nadir durumlarda tırnak işareti ya da nokta kullanılabilir. Noktalama genellikle hiç kullanılmaz, kullanıldığı zaman da asla tam ve sistemli değildir." Tam ve sistemli noktalama, göz için olurdu, oysa on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda bile noktalama göz için değil, kulak içindi (Kenyon, 1937: 65 aktaran McLuhan, 2007: 121). McLuhan'ın Kenyon'dan aktardığı bu bilgi cönk ve mecmûalara uyarlanabilir. Özellikle cönklerde ve kısmen mecmûalarda sadece işitilerek yazılmış olduğu anlaşılan şiirler bulunmaktadır. Divan şiirinin en önemli unsurlarından biri olan aruz ölçüsü kulak için tasarlanan bir ölçüdür. Ses birimleri işitsel olarak belli bir ahenk tutturmak zorundadır aksi hâlde şiirin sessel ritmi bozulabilir. Bu sebeple cönke ve mecmûalara aktarılan kelimelerin doğru bir imlâ ile aktarılması gerekmektedir ancak sözel gelenek kulağa, yazılı gelenek ise göze hitap ettiği için yazım ve imlâ kuralları cönk ve mecmûalarda tamamen işitsel ve sezgisel yolla aktarılmaktadır.

Kenyon, aynı adlı eserinde Aristoteles'in eseri *Poetika*'dan alıntı yaparak Romalıların yüksek sesle okuma edimi üzerine değerlendirmede bulunur. Aristoteles, şuna işaret eder: "Tragedya, tıpkı Epik şiirde olduğu gibi, hareket veya etkinlik olmaksızın da sonucunu hissettirebilir çünkü bir oyunun sadece okunmasından, onun niteliği görülebilir." Bu alıntının üzerine Kenyon, Romalıların kitap yayının temel bir biçimi olarak topluluk önünde kitap okuma uygulamasının, yüksek sesli okuma olarak yapıldığını ifade ederek Romadaki bu uygulamanın Aristoteles'in sözlerini aydınlattığını ifade etmektedir. Frederick C. Kenyon, çalışmasının devamında bu Roma uygulamasını ayrıntılarıyla şöyle anlatır:

Tacitus, bir yazarın nasıl bir ev ve sandalyeler kiralamaya ve kişisel ricalarla bir dinleyici topluluğu bulmaya zorlandığını betimler: Iuvenalis de, zengin bir adamın artık kullanmadığı evini ödünç verip, azatlı kölelerini ve yoksul müşterilerini dinleyici olarak göndermesinden, ama sandalyelerin maliyetine katlanamamasından yakınır. Uygulamanın tamamının modern müzik dünyasındaki benzerinde, bir şarkıcı, sesini dinletebilmek için bir salon kiralamak ve izleyici bulmak için elinden geleni yapmak zorundadır ya da ona yardım etmeyi isteyen bir hami, bu

amaçla salonunu ödünç verir ve dostlarının konsere katılması için nüfuzunu kullanır. Bu edebiyat açısından sağlıklı bir evre değildir, çünkü kompozisyonların abartılı retorik hitabete dönüşmesini gerektiriyordu, üstelik bunun kitapların dolaşımına her hangi bir şekilde hizmet ettiği de kuşku götürür (Kenyon 1937: 83-4 aktaran McLuhan, 2007: 122).

McLuhan, çalışmasında Moses Hadas'in henüz Türkçe'ye çevrilmemiş olan *Ancilla to Classical Reading*'de [*Klasikleri Okuma Klavuzu*] adlı eserinden aktararak sözlü yayım sorununa Kenyon'dan daha derinlemesine girdiği ifade etmektedir. Hadas'a göre, öncelikle edebiyat kavramı, kendi başına gözle taranacak bir şey olmaktan çok, başkalarıyla birlikte dinlenecek bir şeydir. Bu sebeple edebiyat kendi içinde edebî nitelik kavramının yakalanmasını güçleştirmektedir. Bu durumu "kitabını okuduğumuz bir yazarın katkısını, yaptığını dinlediğimiz bir bestecinin katkısından daha iyi ayırt ederiz" ifadeleriyle izah etmektedir. Hadas da, Kenyon gibi Grekler arasındaki düzenli yayım yönteminin sadece bir metoduna işaret etmektedir. Bu metod, dikkat çekici bir şekilde, yapıtın en başta bizzat yazar tarafından, ardından profesyonel okuyucu ya da oyuncular tarafından dinleyici önünde okunmasıydı ve bu okuma, kitapların ve okuma sanatının yaygın hale gelmesinden sonra bile düzenli yayım yöntemi olmayı sürdürdü (Hadas, 1954: 50 aktaran McLuhan, 2007: 123).

Kitapların performansı okuyucu kitlelerine göre değişmektedir. Bu ifadeleri McLuhan, "küçük bir enstrüman grubu için yazılmış bir müzik, nasıl büyük salonlar için amaçlanmış müzikten farklı bir ton ve tempoya sahipse, kitaplarda da durum böyledir. Basım, yazarın performansı açısından, tarzın bütün yönleri değişime uğrayıncaya kadar "salon"u büyütüştür." şeklinde örneklendirmektedir. Bununla en yakından ilgili açıklamalar Hadas'a aittir:

Bütün klasik edebiyatın, dinleyici ile söyleyiş ya da dinleyiciye hitap olarak düşünüldüğü söylenebilir. Antik drama, modern dramadan önemli ölçüde farklıdır; parlak gün ışığı altında 40.000 kişi önünde oynanan oyunların, karartılmış bir odada 400 kişi önünde oynanan oyunlara benzemesinin hiçbir yolu yoktur. Aynı şekilde, bir şenlikte okunmak için tasarlanmış bir parçanın, kapalı bir sınıfta öğrencilerin incelemesi için tasarlanmış bir parçaya benzemeyeceği de açıktır. Özellikle şiir, bütün çeşitlerinin sözel sunuş için tasarlandığını açıkça gösterir. Epigramlar bile gelip geçene yönelik sesli bir hitaptır ("Yürü, yabancı" gibi) ve kimi zaman, Kallimakhos ya da taklitçilerinin epigramlarında olduğu gibi, taş, gelip geçen biri ile sürdürülen kısa bir diyalog olarak düşünülmüştür. Homeros destanları, kuşkusuz, bir grup dinleyiciye okunmak için

tasarlanmıştı ve kendi başına okumanın yaygın hale gelmesinden çok sonraları da bu destanları bir topluluğa okumak gibi bir meslek sürüp gitmişti. Homeros'un metnini düzenleme konusunda (derecesini bilmediğimiz) bazı çalışmalar yapmış olan Peisistratos da, şiirlerini Panathenaia şenliğinde dinleyicilere okuma uygulamasını başlatmıştı. Diogenes Laertius'tan (1.2.57), "Homeros destanlarının topluluk önünde okunmasının, ikinci okuyucunun ilkinin bıraktığı yerden başlamasını gerektirecek şekilde belirli bir düzen izlemesini Solon'un sağladığını" görüyoruz.

Nesir de, Herodotos ve diğerleriyle ilgili kayıtlardan öğrendiğimiz üzere, şiirden geri kalmayacak şekilde, sözel olarak sunuluyordu ve sözel sunuş uygulaması, şiiri etkilediği gibi nesiri de etkilemişti. Gorgias'ın öncü üretimlerini karakterize eden, sese karşı özenli dikkat, bu parçaların topluluğa okunmak için tasarlanmamış olması halinde, hiçbir anlam ifade etmezdi. Gorgias'ın nesre kazandırdığı sanatsallık sayesinde, İskrates nesrin, şiirin meşru halefi olduğunu ve onun yerini alması gerektiğini ileri sürebilmişti. Halikarnassoslu Dionysios gibi daha sonraki eleştirmenler, tarihçileri hitabetçilerle aynı ölçüte göre değerlendirir ve bizim türler arasındaki zorunlu farklılıklar olarak gördüğümüz şeyleri hiç göz önüne almaksızın bunların yapıtları arasında karşılaştırmalar yaparlar (Hadas, 1954: 50-51 aktaran McLuhan, 2007: 123-124).

Okuyucuların çok az ve dinleyicilerin sayısız olduğu erken dönemlerde edebiyat, büyük ölçüde topluluk önünde okunmak için üretilmekteydi. Bu sebeple Chaytor, adı geçen eserinde edebiyatın nitelik olarak edebî olmaktan çok retorik olduğunu ve kompozisyona da retorik kurallarının hükmettiğini iddia etmektedir (Chaytor, 1945: 10 aktaran McLuhan, 2007: 128).

Ortaçağ döneminde eserlerin yüksek sesle okunması ve elyazmaların işitsel olma özelliğine bir başka yorum ise Dom Jean Leclercq'un henüz Türkçe'ye çevrilmemiş olan *The Love of Learning and the Desire for God [Tanrı İçin Öğrenme Aşkı ve Arzusu]* adlı kitabından gelmektedir. Leclercq, yaratılan veya kopya edilen metnin, çoğu zaman, gerek kişinin kendisine, gerek bir yazıcıya yüksek sesle okunmuş olması gerçeği ile Ortaçağ elyazmalarında işitmeye bağlı olarak oluşan hataları da açıklamaktadır. Ayrıca yazar, sözlü gelenek içinde kaçınılmaz olan yüksek sesle okuma eyleminin, sadece edebiyat olarak değil bütün meditasyon, dua, çalışma ve bellek kavrayışlarında da uygulandığını belirtmektedir (Leclercq, 1961: 18-19 aktaran McLuhan, 2007: 129). İslamiyet'te yazılı olan kutsal kitapların özellikle de Kur'an-ı Kerim'in hafızlar tarafından hıfz edilerek yani ezberlenerek yüksek sesle okunmasına önem gösterilmektedir. Böylece her yüksek sesle okuyuşta tekrar tekrar söylenmesinde ruhsal bir beslenmenin gerçekleştiği söylenebilir.

Antik Yunanda ve Ortaçağda okuma edimi sözlü gelenek içinde icra olarak gerçekleştirilmektedir. Benzer durum erken İslam ve Osmanlı dönemlerinde görülebilir. Erken İslam döneminde hatta İslamiyet öncesi cahiliye döneminde Arap şiiri tamamen sözlü gelenekte icra edilmekte işitmeye ve sese dayalı bir kültürün ürünü olarak görülmektedir. Asıl adı Ali Ahmad Said Esber olan fakat edebiyat tarihinde Adonis olarak bilinen çağdaş Arap şiirinin önemli şairlerinden biri, önemli yenileştiricisi ve kurucusu sayılan araştırmacı *Arap Şiir Sanatına Giriş* adlı eserinde özetle, Arap şiirinin ağızda oluştuğunu ve işitsel-sessel bir kültürün malı olduğunu ve bu nedenle de Arap şiir sanatının kaynağını tanımlarken ağızsallık (oralite) deyimini kullandığını söylemektedir. Şiir ve edebiyat eleştirmeni Özdemir İnce, Latince anlamı Boş Levha olan *Tabula Rasa* adlı şiirsel söylem üzerine yazdığı eserinde Adonis'in bu sözlerini eserinden şu şekilde aktarmaktadır: “İslam öncesi Arap şiiri şarkı olarak doğdu, başka bir deyişle gözle okunmak için değil, kulakla dinlenmek için. Alfabeye girmeden önce seste yaşadı bu şiir. Ses: Gövdenin müziği, yaşamın soluğu. Sözdür o hâlde bu şiir ve sözün ötesinde bulunan bir şey. Sözü ve sözün ilemediği şeyi iletir. (...)” (Adonis, 1985 alıntılardan İnce, 2011: 13). Adonis, şiiri tamamen ses örgüsü olarak değerlendirmekte ve şiirin kadim Arap kültüründeki doğuşunu da işitsellik, duyma ve dinleme üzerine kurmaktadır. Adonis, *Arap Poetikası* adlı başka bir eserinde sözellik ile cahiliye şiirini birlikte kullanmasının önemini açıklar ve buna vurgu yapar. Adonis, sözellik terimini kullanmasındaki nedenleri üç madde de açıklamaktadır. Adonis, sözellik, terimini ilk olarak Cahiliye dönemi Arap şiirinin sözlü ve işitsel bir kültür içerisinde sözel olarak geliştiğini ortaya koymak; ikinci olarak, bu şiirin Cahiliye dönemine ait bir kitap içerisinde yazılı olarak okuyucularına ulaşmadığını, aksine hafızalarda kaydedilen şiirlerin rivayet kanalıyla aktarıldığını göstermek; son olarak ise bu şiirin özellikleri ve bunların sonraki asırlarda Arap şiirinin yazımına özellikle de estetiğine etkisini belirtmek için kullandığına işaret etmektedir (Adonis, 2004: 13).

İslam dönemine geldiğinde ise değişen pek fazla bir şey olmamıştır. Kültür yine sözlü gelenekte aktarımına devam etmektedir. Düccane Cündioğlu, sözlü-yazılı kültür ikilemine felsefî bakış açısı kazandırmış ve geleneği, medeniyet, yaradılış bağlamlarında ve görsellik-işitsellik ikileminde ele almıştır. Cündioğlu'nun *Felsefe ve Sanat* adlı eserindeki tespitlere göre, Sami bilincinin hafızasında görsellik dolaylıdır demektir. Yani, eşyayla/dünyayla doğrudan doğruya temas, görsellik

demektir. Ona göre, gerek Yahudi, gerekse Müslüman bilinci görsellikte hep bir teşhir yönü görmüş, bu yüzden de hakikati bilme ve anlama sürecinde dolayımı yani kulağı başka bir deyişle işitselliği tercih etmiştir (Cündioğlu, 2012: 152). Gelenek, görerek bilmek yerine, duyarak bilmek üzerine kurulmuştur. Cündioğlu, görmeyi dolayimsızlık, işitselliği ise dolayım olarak kavramsallaştırmıştır. Başka bir deyişle “görmek” eylemi insanı doğrudan sonuca götürürken; işitsellik ise öncelikle algılamakla ilgili bir eylem olarak insanı doğrudan sonuca götürmemektedir. Birçok âlimin kitaplarında uzun uzun görmenin işitmeden dahi üstün olduğunu belirtmiş olmalarına rağmen İslam medeniyetinin, bu yüzden, görme merkezli değil, işitme merkezli olduğunu belirten Cündioğlu görme-işitme; hissetme-sezme arasındaki iktidar savaşını İslam tarihlerinden örneklerle açıklamaktadır. Söz gelimi İbn Kuteybe (öl. 889) daha IX. yüzyılda “görme”nin “işitme”den üstün olduğunu savunmuş ve kendince deliller öne sürmüştür. Keza XI. yüzyılda yine bir başka âlim, Abdulkahir Bağdadi (öl. 1037), ilginç biçimde kelamcılarının “görme”yi “işitme”den üstün tuttıklarını, buna mukabil felsefecilerin ise “işitme”nin “görme”den üstün olduğu görüşünü savunduklarına değinmiştir. XII-XIII. yüzyıllarda da bu tartışmanın bütün hızıyla sürdüğü eldeki metinlerden anlaşılmaktadır hem de Kur’an tefsirinde. Nitekim Fahreddin Razi (öl. 1209) “işitme”nin mi, “görme”nin mi üstün olduğu tartışmalarına ilişkin olarak ünlü tefsiri *Mefatih’ul-Gaybda* tarafların delillerini ayrıntılarıyla kaydetmekten kaçınmamıştır (Cündioğlu, 2012: 152).

Emine Fetvacı, *Sarayın İmgeleri Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih* adlı çalışmasında minyatürlerden hareketle Osmanlı tarihini yeniden kurgulamaktadır. Osmanlının siyasî, kültürel ve sosyal faaliyetlerini minyatürler üzerinden değerlendiren Fetvacı, padişahları kitaplarıyla birlikte ve nedimleri arasında tasvir eden iki minyatürden bahsetmektedir. Bu minyatüre göre, padişah okuma için تنها bir ortam yerine sosyal bir ortamı seçmiştir. Bu minyatürden hareketle Fetvacı, Osmanlıda kitap okuma alışkanlıklarına değinerek, kitapların çoğu kez yüksek sesle okunmasının böyle bir çerçeveyi gerektirdiğine ayrıca minyatüre vurgu yaparak kitaplardan yararlanmanın edilgen bir bilgi özümleme sürecinden çok, toplu bir eğlence biçimi olduğu izlenimi verdiği işaret etmektedir (Fetvacı, 2013: 65). Fetvacı’nın aktardığı bilgiye göre, metinlerin yüksek sesle okunması, dönemin vakayinâmelerindeki çeşitli anekdotlarda karşılaşılan bir durumdur. Örneğin, I. Süleyman yemek yerken, hizmetkârlara Büyük İskender tarihini, İbni Sina’nın, Arap

filozofların ve Osmanlı tarihçilerinin eserlerini okutarak dinlerdi. II. Mehmed'in de Has Oda'da kitap okuttuğu bilinmektedir (Fetvacı, 2013: 67). Yüksek sesle okuma bir kültür için gelenek olarak değerlendirilebilir ancak yüksek sesle okuma algılama yani zihinsel bir faaliyetin bir edimidir. Yüksek sesle okumaya bir örnekle İlhan Başgöz de işaret etmektedir. Başgöz, *Türküli Aşk Hikâyeleri* adlı çalışmasında elyazmalarını sadece bir kişinin oturup kendi kendine okumadığını bu yazmaların yüksek sesle, bir grup dinleyiciye okunduğuna dair bilgiler olduğundan bahsederek Mustafa Nihat Özön'e atıf yapmaktadır. Özön'den aktardığına göre, Hüseyin Efendi bir elyazmasını, 1823 yılında Berber Süleyman Efendi'nin kahvehanesinde yüksek sesle okumuştur. İbrahim Ağa, Firuz Şah adlı hikâyeyi 1796 yılında kendi konağında okumuştur (Özön, 1936: 81-82 alıntılardan Başgöz, 2012: 107).

Batıda Antik ve Ortaçağ Doğuda Cahiliye ve Erken Dönemi ile Osmanlı dönemine kadar şiir ve şiirin sesselliği, işitselliği ile ilgili örnekleri arttırmak mümkündür. İnsanoğlunun yaradılışından yazının ve matbaanın icadına kadar ki sürede sözellik ve bu kültür insanın bütün fitratını da etkilemiştir. Öncelikle ilk iletişim sözle başlamıştır. Kadim insanların bilgi ve birikimleri yani sözlü kültürleri sözlü gelenek içinde aktarılmıştır. Yüzyıllardır süregelen bu gelenek yazının ve ardından matbaanın icadı ile hemen alışılacak bir durum oluşturmamaktadır. Bu geçiş süreci, zamana yayılmış bir şekilde gerçekleşecek toplumsal bir zihin değişimi gerektiren âdeti yaşam tarzı değişikliği öngören bir değişim olmalıdır. Sözlü geleneğin bu kadar kuvvetli olduğu başka bir dönem de Osmanlı dönemidir. Şiirlerin yüksek sesle icra edildiği hatta buna uygun mekânların ve icra zamanlarının olduğu özel toplantıların tertip edildiği ve birçok şairin buraya gelmek ya da davet edilmek için yarıştığı bir edebiyat geleneğinden söz edilmektedir. Osmanlı Devletinin hem siyasî hem de sosyal açıdan yükseldiği ve zengin olduğu dönem olan Fuzûlî'nin döneminde bu toplantılar sıklıkla hem şairlerin hem de padişahların ve paşaların sahipliğinde gerçekleştirilmekteydi. Fuzûlî, yazılı kültür içerisinde yetişmiş ve yazım araçları ile eserler vermesine rağmen sözlü kültürden etkilenmiş hatta eserleri de kayıtlı olmasına rağmen sözlü geleneğe aktarılmıştır. Fuzûlî'nin şiiri yazısal (écriture) nitelikler göstermesine karşın, bu şiirin ilkel araçları bellek ve ezbere okuma, ezberlenmiş metni yüksek sesle okumadır.

Arap edebiyatında cahiliye şiiri diye anılan şiirler evrile evrile İslam dönemine sonrasında İslamiyetinde etkisi ile Osmanlı dönemine kadar gelmiştir. Bu sebeple



Osmanlı döneminde de sözlü geleneğin hâkim olduğu söylenebilir. Her ne kadar yazılı kültür ürünleri olsa da sözlü kültürün etkisi görülmektedir. Bu etki sadece sözlü kültür ürünü sayılan cönk ve mecmûalarda değil şairlerin divanları gibi diğer eserlerinde de görülmektedir. Çünkü hâkim zihniyet sözlü kültürdür. Ne kadar yazılı eser verilirse verilsin bu eserler sözlü kültür zihniyeti ile yazıldığı için tam anlamıyla yazılı kültür eseridir denilemez. Sözlü gelenekte yaşayan bir toplumu anlatma çabasıyla söylenen “yazısız bir toplum”, salt “okuma-yazma bilmeyenler topluluğu” anlamında değil, büyük ölçüde okuma-yazma’nın gerekli kıldığı alışkanlıklara ve kavramlara sahip olmayanlar anlamında kullanılmaktadır. Osmanlı şiirinin divanlarını yazılı kültür olarak nitelenmektedir. Ancak, bu metinler elyazmaları halinde bulduklarından dışarıdan bir müdahaleye açıktırlar. Nitekim bu müdahalelerin bir sonucu olarak, bu metinlerin o kadar çok varyantları, nüsha farkları vardır ki bu farkları tespit eden ve müellif nüshasını kurmaya çalışma adına edisyon kritik (tenkitli metin hazırlama) denilen bir yöntem doğmuştur. Bu nüshalardaki farkların bir kısmı dışarıdan müdahalelerle oluşmakla birlikte çoğunluğu müstensihlerin yanlışlarından ve müdahalelerinden ve bir kısmı da şiirlerin sözle taşınmasından doğmaktadır. Nüsha farkları metnin doğrusunu tespit etmede birtakım sorunları da beraberinde getirmektedir. Metnin doğru tespiti ve neşri okuyucuya mümkün olduğu kadar, müellifin kaleminden çıkmış metnin en yakınını ve en doğrusunu vermektir. Bu sebeple birçok araştırmacı edisyon kritik yöntemini kullanarak metni yeniden inşa etmektedir. Ahmed Ateş, “Metin Tenkidi Hakkında” başlıklı çalışmasında birden fazla nüshaları olan bir eserin en doğru metnini tespit ve tenkid etmenin yöntemlerini sıralamaktadır. Makalesinde Ahmed Ateş, metin tenkidinin yanlış anlaşıldığını araştırmacıların edisyon kritik ile en mükemmel nüshayı oluşturmaya çalıştıklarını ancak bunun metnin orjinaline yani müellifin yazdığı ilk şekle ulaşma gayesi ile yapılması gerektiğine vurgu yapmaktadır. Ateş’e göre; müstensih yanlışının belli başlı sebepleri şunlardır:

- a. dalgınlık; müstensihin dalgınlıkla değiştirdiği bir kelime bazen manalı da olabilir;
- b. müstensihin yanlış okuması ve yazı sistemlerinin değişmesi.
- c. bazen bir okuyucu anlamadığı bir kelimenin manasını satırın üzerine veya işaret koyarak, sahife kenarına yazar. İkinci bir müstensih bunları, metinden zannederek, metne sokar (Ateş, 1941: 256).

Edisyon kritik yönteminde nâşirin hangi durumlarda metnin tamirinin yapılması gerektiğine Fatih Köksal, “Metin Tamiri (Usul ve Esaslar, Uygulamalar ve Bazı teklifler)” başlıklı makalesinde değinmektedir. Köksal’a göre, bir metinde şu gerekçelerle metin tamiri uygulanabilir:

- a. Metin, kâğıtta kopukluk, yırtıklık, yıpranma, kurt yeniği, yapışıklık, nemlenme, mürekkep lekesi, üzeri karalanmış olma vb. nedenlerle fizikî bakımdan okunamayacak durumda ise,
- b. Müstensih tarafından bilerek veya dalgınlıkla boş bırakılmış kelime/ibare varsa,
- c. Müstensihden kaynaklandığı çok belirgin olan şekil (kafiye, vezin) veya anlama dayalı bir yanlışlık veya eksiklik varsa,
- d. Müstensih, bilgisizlik dolayısıyla okuyamadığı kelimeyi benzetmeye çalışarak yazması sonucu ortaya çıkmış anlamsız veya yanlış imlâ varsa,
- e. Müstensih, bilgiçlik vb. nedenlerle metin üzerinde bilerek tahrifat yaptığı tespit edilmişse (Köksal, 2012: 44)<sup>44</sup>.

Sözlü kültür zihniyeti ile düzenlenmiş cönk ve mecmûa gibi defterlerde de yukarıdaki sebeplerden ötürü şiirlerin orjinal hallerinden farklı olduğu görülmektedir. Ne var ki, varyantlaşmanın tespiti açısından bu farklılıkları sadece tespit etmek yerine orjinal hallerini yazmamak gerekmektedir. Aksi takdirde Ahmed Ateş’in de yukarıdaki makalesinde belirttiği üzere yeni bir nüsha oluşturmaktan öteye gidilemez. Zira sözlü kültürde her şey hafıza yoluyla aktarıldığı için ortaya konulan her icra ayrı bir performans ve ayrı bir yaratı olarak değerlendirilmektedir. Bu açıdan edisyon-kritik yöntemi sözlü kültürün metinler üzerindeki etkisinin silinmesine sebep olmaktadır ki, bu da her icranın birbirinden farklılaşması gerçeğini yok saymış olur. Divanlar yanında çok sayıdaki şiir mecmûasında yer alan şiirlerdeki farklılıklarsa bu metinlerin sözel kültüre aidiyetini işaret etmektedir. Zira okuryazarlığın o kadar yaygın olmadığı bir kültür ortamında insanlar şiir metinlerini ezberlemektedir. Anımsanmak ve bellekte kalmak için şiirsel biçimleri kullanmak bir yöntem olarak kullanılmaktadır. Ezberlenen metnin de yayılmasında birtakım farklılıklar bulunmaktadır. Bu nedenle elyazması kültürü, sırf icra olarak yayın yoluyla yazar ile dinleyicinin fiziksel olarak bağlantılı olması nedeniyle bile olsa, “söyleşiseldir” denilebilir. “Elyazması Eserlerde Sözlü Kültür Etkisi” başlıklı makalede de

<sup>44</sup> Doğrudan metin neşri üzerine yapılan çalışmalar için bkz.

Günay Kut (1992): “Metin Neşri”, İLESAM, I. Eski Türk Edebiyatı Kollogyumu, 17–18 Ocak 1992, Ankara; Filiz Kılıç (1996): “Meşairü’ş-şu’ara ve Tenkitli Metni Oluştururken İzlenen Yöntem”, GÜFEF Sosyal Bilimler Dergisi, S. 1, s. 23–42.; İsmail Hakkı Aksoyak (2007): “Kefeli Hüseyin’in Raz-name Adlı Eserinde Nüsha Ailesi Kurmada İzlenen Yöntem, II. Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni, 10-12 Nisan 2006, Kayseri, s. 635-641.

değ inildiği üzere elyazması kültürünün sözel yönü, onun yaratılmasını ve yazılmasını etkilemekle kalmaz, yazmanın, okumanın ve hitabetin ayrılmaz niteliğ inin, matbaanın icadından sonra da çok uzun bir süre devam etmesine neden olmaktadır.

Cemal Kurnaz'ın “Osmanlı Şair Okulu” başlıklı makalesinde bahsettiği üzere şair adaylarının usta bir şair olabilmeleri için başka büyük bir şairin şiirine nazire yazmaları çok önemlidir. Yazılan bu nazireler şair adaylarının kendilerini sınamaları için bir eğitimi niteliğindedir. Şairin eğitimi için nazire yazmalarının yanında adaydan alanında önemli âdeta ekol olmuş şairlerin şiirlerini ezberlemesi beklenmektedir. Böylece geleneği daha iyi kavrayacağı ve kendi süzgecinden geçireceği düşünölmektedir. Dolayısıyla şair olmanın şartlarının başında önceki üstadların şiirlerini okumak, ezberlemek ve onlar gibi şiir söylemek için denemeler yapmak geliyordu. Şair adayı bu işi isterse kendi başına yapabilir isterse de şura toplantılarına giderek orada icra edilen şiirleri dinleyerek yapabilir. Osmanlı şiiri üzerine çalışan Mehmet Kalpaklı “Osmanlı Şiirine Genel Bir Bakış Denemesi” başlıklı makalesinde bu konuya değ inerek eskilerin “tabiat-ı şi'riyye” (şiir tabiatı) dedikleri karakteri, ruhu edinmek için şair adayının, binlerce şiir okumak, yüzlercesini ezberlemek ve bu yolla “meleke edinmek” zorunda olmasından bahsetmektedir (Kalpaklı, 2003: 50-51).

Nasıl bir şair olunur ya da eskiden söylendiği şekliyle, bir insan şiirsel karaktere nasıl bürünebilir? Bu soruların cevabını arayan *Etkilenme Endişesi Bir Şiir Teorisi* adlı eserinde Harold Bloom, potansiyel bir şairin etkilenme diyalektiğini ilk keşfettiğ inde (ya da bu diyalektik tarafından keşfedildiğ inde), şiirin kendisinin hem dışında hem de içinde olduğunu kendi içinde artık hiç şiir kalmayana dek, şiiri tekrardan kendi içinde keşfetme gücünü (ya da arzusunu) bulduktan uzun zaman sonrasına kadar devam edecek bir süreç başlattığını ve bu tür keşiflerin hepsinin kişinin kendisini tanıma süreci, hatta bir ikinci doğum olsa da ve teorinin sıhhati adına mutlak bir tekbencilikle başarılması gerekse de, kendi içinde asla tamamlanmamış bir edim olduğunu belirtmektedir. Bloom, yazısının devamında başka şairlerin-hayranlık uyandırıcı, acı verici, keyif verici-varlığı anlamında Şiirsel Etkilenme; o kusursuz tekbencinin, yani güçlü şair olma ihtimali yüksek şairin ta derinliklerinde hissettiği Şiirsel Etkilenme olduğunu zira şairin kendi en derin özlemlerini diğer benliklerin farkına vararak öğrenmeye mahkûm olduğunu ifade etmektedir (Bloom, 2008: 64-65). Kişi, şair olarak kendi öz benliğini bulmak için

başka şairlerin ve şiirlerin tekrarına muhtaçtır. Öyle ki, kendi içinde şiir kalmayana dek başka şiirlerin etkisi ve hâkimiyetinde kalır. Diğer şiirleri ve şairleri kendi benliğinde özümledikten sonra şiiri kendi içinde yeniden keşfetmeye başladığında ise şairane düşünmeye de başlamış olur.

Şairlerin şairliğe ilk adımları başka başka şiirlerin ilhamı ile olmaktadır. Bu duruma başka bir örneği ise Rabat (Fas) Edebiyat Fakültesinde çalışan Abdelfattah Kilito'nun klasik Arap kültürü üzerine Fransızca kaleme aldığı kitabın “*Şiirin Ruhgöçü (Tenâsuhu)*” bölümünde, Abû Nuwâs'ın (VIII. yy.) şairlik sanatına girişiyle ilgili bir anekdot aktarmaktadır:

Şiir yazmasına izin vermesi için ustası Halaf al-Ahmar'a başvuran Abû Nuwâs ondan şu yanıtı almış: “Bin eski şiiri ezbere öğrendiğin zaman şiir yazman izin vereceğim.” Abû Nuwâs bir süre ortalıktan çekilmiş, sonra gelip ustasına istediği sayıda şiir ezberlediğini bildirmiş. Ustası çırağının ezberlediği şiirleri birkaç gün dinlemiş. Ezbere okuma işi bitince Abû Nuwâs isteğini tekrarlamış. Bunun üzerine Halaf al-Ahmar öğrencisine ezberlediği şiirleri unutmadıkça şiir yazmasına izin vermeyeceğini bildirmiş. Abû Nuwâs ustasına şöyle yanıt vermiş: “Çok zor, bu şiirleri öğrenmek için çok uğraştım.” Ama ustası görüşünde direnmiş. Bunun üzerine Abû Nuwâs bir çilehaneye çekilip şiirden uzaklaşmaya çalışmış, ezbere öğrendiği şiirleri unutunca ustasının yanına dönmüş. Ancak o zaman ustası ona şiir yazması için icazet vermiş.

Bu kıssanın, Arap şiirine özgü anlamının dışında, genel planda bir çift anlamı var: “Senden önceki şiiri çok iyi öğren, ama hemen unut!” bunun da daha geniş bir anlamı var: “Geleneği iyi öğren, ama sakın ona bağlanma!” (İnce, 2011: 119-120).

Şairin irticalen başka bir ifadeyle ilahi bir güç tarafından verilen esinlenme ile şiir söyleme özellikle yazı ve matbaa kültüründe şaire farklı bir nitelik kazandırmıştır. Şair ister istemez yazı ve matbaa kültürü ile yayımlanan eserlerden ve şiirlerden etkilenecektir. Bu etkilenmeden şairin kendisini koruması, kendisinin üretmediği, önceden hazırlanmış kaynakları kullanmaması beklenmektedir. Eski şiirden biraz esinlenmese bile bu şiirleri kendi malı “özgün” hale getirmek zorundadır. Şairin ezberlediği bu kadar şiiri kısa bir sürede unutması mümkün değildir. Ancak zamanla unutsa daha aklının bir yerinde ezberlediği şiirlerden kırıntılar kalmaktadır. İşte bu kırıntılar şairin yeteneği ve ilhamı ile birleşince ortaya kimi zaman özgün bir şiir çıkarken kimi zaman da başarısız bir taklit ya da varyantlar çıkmaktadır. Bu eğitim, ezber tekniğine dayanan bir eğitim olmaktadır. Bir yandan

geleneğin öğrenilmesi ve içselleştirilmesi açısından olumlu bir yöntemken diğer yandan yaratıcılığa ve özgünlüğe ket vurabilecek kadar da tehlikeli bir yöntemdir. Nitekim İnce de yukarıda bahsi geçen makalesinde bu tehlikeye değinerek geleneğin yerini anonimleşmeye hatta intihale bırakabileceğinden bahseder. Neticede, şair adayı tüm belleğini ve çabasını ezberlediği şiire vermekte bir süre sonra şiir şairinin önüne geçmekte hatta şiirin şairi unutulup anonimleşmektedir. Anonimleşen bir şiirin de “aşırılması” yani intihali her zaman daha kolay olmaktadır. İnce de, Arap şiirinin gelenekten koparak intihal haline geldiğinden bahseder ve anonimleşmeye, “aşırmaya” (intihal, sarikât) varıncaya kadar geleneğe bağlı eski Arap şiirinde bile özgünleşmeye çıkış yolu olarak gelenekten uzaklaşmanın gösterildiğini belirtir (İnce, 2011: 119-120). Ancak sözel bir kültürün ürünü olan Arap şiiri için oldukça doğal olan bu durumla özellikle cahiliye döneminde sıklıkla karşılaşılmaktadır. Şiirlerin meclislerde okunması geleneği Arap şiirinin de etkisiyle Osmanlı kültürüne geçmiştir. Meclislerde hangi şiirin okunacağını meclise ev sahipliği yapanların dışında halkın göstermiş olduğu ilgi de belirlemektedir. Bu sebeple bazı şiirler hemen hemen her gece okunurken bazıları ise sadece tanıtmak, bildirmek ya da haberdar etmek amacıyla okunmaktadır. Sıklıkla okunan şiirlerin yayılması da bir o kadar hızlı gelişmektedir. Bu gelişim bir süre sonra şiiri anonimleşmeye kadar götürebilir. Tekrar konusunu Hz. Ali'nin şu sözleri çok iyi açıklamaktadır: “Sözcük tekrarlanmasaydı, yiterdi.” Bu anlayışa göre *tekrar*, sözcüğün kaynağının kurumasını önler. Bu bakış açısı içinde şiir bağlamına geri dönüldüğünde şiirin asıl sahibi olan atası ile onun tekrarlayıp söyleyen öğrencisi yani mirasçısı arasında şiir ortak bir miras olmaktadır. Sözel gelenekle birlikte bu ortak miras bir süre sonra mirasçının ya da şiiri okuyanın veya yazının özgünlüğü ile farklı bir özellik kazanır. Şiiri her okuyan ya da yazan kendisinden bir şeylerin eklemesiyle şiir yaratıldığı ilk halinden çok farklı bir özellik gösterir. Böylece sözlü gelenekte özel mülkiyetin olmadığını söyleyebilir. Hatta yazılı kültür ürünü olan sahibi belli el yazmalarında dahi müstensihlerin müdahaleleri dolayısıyla özel mülkiyet kavramı kalkmaktadır. Bir başka insanın kitabını kopya etmek ve yaymak, elyazması çağında övgüye değer bir eylem olarak kabul edilebilirdi zira birçok insan çoğaltma işini profesyonel anlamda meslek edinmiş ve geçimini bu yolla sağlayan kimselerdi ancak matbaa çağındaysa, böyle bir eylem hukuk davalarına ve tazminatlara yol açmaktadır.

Sözlü kültürün tabiatında doğan şiir, varlığını sözel aktarım üzerine kurmakta ve kâğıt üzerine yazılmadığına göre, tek bir “özgün” versiyonu, diğer bütün versiyonların karşılaştırılacağı bir standart versiyonu da olmaz. Barry Sanders, *Öküzün A’sı* adlı çalışmasında şiirin sözel tabiatından kaynaklı özgün versiyonu olmadığı için öyküyü anlatmanın okuryazarlıkta rastlanan türde kesin ya da doğru bir biçiminin de bulunmadığına ve sözlü kültürlerde, gerçekliğin şairin anlattığı şekilde yaşandığına temas etmektedir (Sanders, 1999: 26). Sözellikte sözcükler ağızdan çıkar çıkmaz kaybolur gider, düşünceler havaya karışır. Bunları harfi harfine anımsamak mümkün değildir. Sözellikte hiçbir şey aynı ya da kesin değildir. Bu sebeple karşılaştırma ya da kıyaslama yapılamayacağı için sözlü kültürde “analiz” de olanaksızdır. Dolayısıyla İlhan Başgöz’ün Sabit Müdami’de ya da Albert Lord’un Yugoslav halk şairlerinde tecrübe ettiği gibi kimse bir olayı iki kez aynı biçimde anlatamaz. Anlatıcı ağzını her açışında farklı anlatır. Sanatını icra eden şair, sözlü gelenek aktarımı ile kazandığı bilgisini kendi becerileri ile yine sözlü gelenek yoluyla aktarırken, şiiri yaratma sürecinde şiiri, birtakım değişikliklere uğratabilir. Şair, bunu dinleyicilerin, zamanın ve mekânın durumuna göre isteyerek de yapabilir, kendi özel durumundan kaynaklı bir ket olayında unutkanlıktan da kaynaklı yapabilir. Böyle zamanlarda şair edinmiş olduğu melekelerle irticali olarak şiirini icraya devam eder. George Thomson, *İnsanın Özü* adlı çalışmasında şairin irticalen yani doğaçlama olarak anlık şiir söylemesini bir esinlenme olarak nitelemektedir. Günümüzde esinlenmek yani ilhamın gelmesi afakî bir anlam kazanmış ise de ilkel insanlar arasında esinlenme sözcüğü son derece anlamlıdır. Thomson, ilkel ozanların özel bir yeti kazanarak ciğerlerini tanrının soluğuyla doldurduğu için, dinleyicileri şiirin büyüyle kendilerinden geçirdiklerini belirtmektedir (Thomson, 1998: 79). Bu sebeple ozanın Tanrı ile iletişime geçtiği düşünülmüş ve sınıflar öncesi toplumda ve sınıflı toplumun ilk dönemlerinde ozan, yalvaç ve rahiple bir tutulmuş ve en az onlar kadar saygı duyulmuştur. Hatta bazı topluluklarda aynı kişi hem ozan hem yalvaç hem de rahip olarak kam ya da şaman görevini üstlenmiştir. Ozanın bu özelliklerinden ötürü yakarış ve yakınmalarında, ruhlar dünyasıyla olan ilişkisinden gelen özel bir güç olduğuna inanılmış ve yine bu yeteneği ile ozanın şiir düzerken sözcükleri bilinçli bir çaba harcamadan yakaladığı düşünülmüştür. Ozanın ağzından çıkan kelimeler artık ozana ait olmaktan çıkıp başka bir güçten bir mesaj iletmeğe olduğuna inanılmaktadır. Thomson, böyle durumlarda ozanın ağzından bir Tanrının

ya da ruhun konuşmakta olduğuna ve ozanı “cin tuttuğuna” inanıldığını belirtmektedir (Thomson, 1998: 80).

Sözlü gelenekte şiiri oluşturan kelimelerin ustalıkla ve isabetli seçiminin kaynağının açıklaması olarak yorumlanabilecek “cin tutması” daha biçimsel ifadesiyle “anlık” esinlenme ya da ilham yazılı kültürde kendisini pek fazla göstermemektedir. Bu sebeplerle şaire gaipten haber veren kişi gözüyle bakılmakta ve çeşitli toplumlarda bir şaman, bir rahip kadar etkili olmaktadır. Hatta bazı toplumlarda bu özelliğinden dolayı şair, aynı zamanda şaman ve rahiptir. “Gaipten Haber Veren Kişi/Kahin Olarak Şair” başlıklı makalesinde Ruth Finnegan, bu görüşün savunucusu ve önde gelen ismi Nora Chadwick’i ve onun *Şiir Sanatı ve Kehanet* adlı kitabına işaret ederek şairin ulu ve kendinden geçmiş bir şekilde konuştuğunu ve şiir sanatı aracılığıyla ruhlar dünyasındaki arkadaşları ile ilişki kurduğunu belirtmektedir. Eskimo ve Kuzey Asya kültürlerinde şamanların şiir sanatı yoluyla haberleştiklerine değinen Chadwick’in bu teorisine göre, Finnegan, epik şiirin temel tarihi kaynaklarından birini Şamanizme bağlamaktadır (Finnegan, 2005: 460-461). Yazılı kültürde üzerinde düşünülerek ve tasarlanarak seçilen kelimelerin isabetli olması zaten beklenen bir başarı olarak görülmektedir. Aslında asıl başarı “anlık” isabetli kelime seçimleri ve bunların bellekte tutulmasıdır. Zihin bir yandan kelime seçimi yaparken bir yandan da seçilen ve aktarılan kelimeleri geri döndüğünde ulaşılabilecek bir yere saklamakla meşguldür. İşte yazılı kültürün zihnin saklama işini üstlendiği ve kelimeleri daha sınırlı bir çerçevede seçmeye yönlendirdiği söylenebilir. Yazılı kültürün bir adım ötesi olan matbaa da ise yazım edimi de elinden alınan kişi kelimeleri zaten seçilmiş olarak hazır bulmaktadır. Bu sebeple matbaa insanı ile elyazması kültürü insanı arasındaki farkın, neredeyse okuryazar olmayan ile okuryazar arasındaki fark kadar büyük olduğu söylenebilir.

Yine Chaytor’dan aktarmaya devam eden McLuhan, matbaa ile bellek arasındaki ilişkiye buradan bellek ile ezber arasındaki ilişkiye etkisi üzerinde değerlendirmelerini alıntılamaaktadır. Chaytor, adı geçen eserinde belleğimizin matbaa tarafından sakatlandığına yalnızca raftaki bir kitaba bakmakla bulunabilecek bir konuyu “belleğe yükleme” ye ihtiyaç olmadığını farkında olduğuna işaret etmektedir. Nüfusun büyük bir bölümünün okuryazar olmadığı ve kitapların nadir olduğu bir dönemde, belleğin çoğu zaman modern Avrupalının deneyimiyle karşılaştırılmayacak ölçüde güçlü olduğunu, Kızılderili öğrencileri örnek göstererek

onların bir ders kitabını ezbere öğrenebildiğini ve bir sınav salonunda kitabı sözcüğü sözcüğüne tekrarlayabildiklerini belirtmektedir. Kutsal metinlerin yalnızca sözlü aktarımla bozulmadan korunduğunu, “Rigveda’nın bütün yazılı ve basılı nüshalarının kaybolacak olsa bile, metnin tam doğrulukla yeniden yazılabileceğinin söylendiğini” aktarmaktadır. Chaytor, bahsi geçen metnin uzunluğunun, neredeyse İlyada ve Odyssea’nın toplamı kadar olduğuna dikkat çeker. Rus ve Yugoslav sözlü şiirinden de örnekler veren Chaytor, Rus ve Yugoslav sözlü şiirinin gerek bellek gerek doğaçlama konusunda çok büyük yetenekler sergileyen âşıklarca ezbere okunduğunu ifade etmektedir (Chaytor, 1945: 116 aktaran McLuhan, 2007: 134).

Yazının ileri seviyede aktif olduğu modern dönem ile yazının hâlâ sözlü kültür etkisinde olduğu Ortaçağ dönemindeki müstensihleri zihniyet ve bellek açısından değerlendiren McLuhan kusurlu anımsamanın değinerek bunun daha temel nedeninin, matbaa ile birlikte, görsel duyunun işitsel-dokunsaldan daha tam bir şekilde ayrılmış olmasına bağlamaktadır. Bunun, modern okuyucunun, sayfaya bakarken görüntüyü topyekûn sese aktarmasını gerektirdiğini, göz tarafından okunan malzemenin hatırlanmasının, bu durumda, onu hem görsel hem de işitsel olarak hatırlama çabasıyla karıştığına temas etmektedir. Güçlü belleğe” sahip insanların, “fotografik belleğe” sahip olduklarını bir başka deyişle, bu insanların gözden kulağa gidip gelerek aktarma yapmak zorunda kalmadıklarını, geçmiş bir deneyimi görüp görmediğimizi ya da duyup duymadığımızı bilmediğimiz zamanlardaki durumumuzda olduğu gibi, söyleyecekleri şeylerin fotografik belleğe sahip insanların “dilinin ucuna” gelmediğini belirtmektedir (McLuhan, 2007: 134). Bütün bu düşünce ve değerlendirmelerin ışığı altında incelenen cönk ve mecmûlarda da bellek-ezber ve varyantlaşma kavramları birçok parametreler bağlamında yorumlanmaktadır.

Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı cönk ve mecmûalarda Fuzûlî mahlaslı şiirler tarandığında üç durum ile karşılaşılmaktadır. İlki, cönk ve mecmûalarda Fuzûlî mahlaslı şiirler arasında Fuzûlî’nin eserlerinden birebir alınmış, şiirlerde hiçbir değişme olmaksızın yer alan şiirlerin bulunmasıdır. İkincisi, Fuzûlî’nin şiirlerine yine rastlanılmaktadır ancak şiirler büyük ölçüde değişime uğramış varyantlaşmışlardır. Üçüncüsü ise, bir sonraki bölümde de bahsedileceği üzere, Fuzûlî mahlaslı şiirlerin hiçbiri çalışmanın yazılı kültür ayağını oluşturan 16. yüzyıl klasik şairi Fuzûlî’nin eserlerinde bulunmamaktadır. Şiirlerin yazılı kayıtlarının bulunmasına rağmen yapılan bu müdahaleler sonucunda şiirler



asıllarından farklılaşarak varyantlaşmışlardır. Varyantlaşmalar şiirlere çeşitli şekilde yansımaktadır. Bazı gazelerde cöngü ya da mecmûayı düzenleyen kimse tarafından hatırlanamayan beyit yerine hatırlayabildiği kadarıyla ya da kendisinin yazdığı kadarıyla beyitler bulunmaktadır. Bazı gazeller ise yarım yarım alınarak birleştirilmiş ve bir gazel haline getirilmiştir. Sıklıkla karşılanamı ise bazı gazellerin eksik yazılmış olmasıdır. Aşağıdaki tablolarda da ikinci durumun yansıması görülmektedir.

### 3.3.1.1. Cönklerde Fuzûlî'nin Bilinen Şiirlerinin Varyantlaşması

	Cönk	Fuzûlî'nin Şiiri	Cönkte ki Yeri	Fuzûlî'nin Eserlerindeki Yeri	Açıklama
1	06 Mil Yz A 4	Şubh-dem gül-zâr içinde çaldı bülbül erġanûn	282	CCXXXIII	Cönk hakkında bir bilgi verilmemiş. 282 sayfasında başka bir şiir bulunmamaktadır.
2	06 Mil Yz A 22	Şubh-deñk gül-zâr içinde çaldı bülbül erġanûn	71a	CCXXXIII	Cönk hakkında bir bilgi verilmemiş. 71a sayfasında Ragıb'ın bir şiiri bulunmaktadır.
3	06 Mil Yz A 139	Şubh-deñk gül-zâr içinde çaldı bülbül erġanûn	10a	CCXXXIII	Cönk hakkında bir bilgi verilmemiş. 10a sayfasında Eşref'in bir şiiri bulunmaktadır.
4	06 Mil Yz A 4	Ey kemân-ebrû şehîd-i ġançer-i müjġanuñam	344	CLXXXI	Cönk hakkında bir bilgi verilmemiş. 344 sayfasında başka bir şiir bulunmamaktadır.
5	06 Mil Yz A 21	Ey kemân-ebrû şehîd-i ġançer-i müjġanuñam	36b	CLXXXI	Cöngün istinsah tarihi: 1244/1827 Müstensihi: Mustafa Efendi 36b sayfasında başka bir şiir bulunmamaktadır.
6	06 Mil Yz A 118	Ey kemân-ebrû şehîd-i ġançer-i	19a	CLXXXI	Cönk hakkında bir bilgi

		müjgânuñam			verilmemiş. 19a sayfasında Sâילוğlu'nun bir şiiri bulunmaktadır.
7	06 Mil Yz A 99	Ey kemân-ebrû şehîd-i hançer-i müjgânuñam	82ab	CLXXXI	Cöngün istinsah tarihi: 1264/1846 82a sayfasında Ahdî'ye ait bir gazel bulunmaktadır.
8	06 Mil Yz A 293	Ey kemân-ebrû şehîd-i hançer-i müjgânuñam	48a	CLXXXI	Cönk hakkında bir bilgi verilmemiş. 48a sayfasında başka bir şiir bulunmamaktadır.
9	06 Mil Yz A 13	Beni candan uşandırdı cefâdan yâr uşanmaz mı	16a	CCLXIV	Cöngün istinsah tarihi: 1252/1835 16a sayfasında Gevheri'ye ait bir şiir ve isimsiz bir şarkı bulunmaktadır.
10	06 Mil Yz A 18	Kerem kıl kesme sâkî iltifâtuñ bî-nevâlardan	44a	CCXV	Cöngün istinsah tarihi: 1040/1629 Dili: Türkçe 44a sayfasında Hâyretî'ye ait bir şiir bulunmaktadır.
11	06 Mil Yz A 92	Yağma cânım nâle-i bî-ihtiyârımdan şaşın	33a	CCXXIII	Cöngün istinsah tarihi: 1255/1838 Müstensihi: Ahmed Raşid ve Kemalî İstinsah Yeri: Bursa ve İnegöl 33a sayfasında başka bir şiir bulunmamaktadır.
12	06 Mil Yz A 136	Ey esîr-i dâm-ı gam bir gûşe-i mey-hâne tut	77b	XLIII	Cöngün istinsah tarihi: 1297/1878 77b sayfasında başka bir şiir bulunmamaktadır.
13	06 Mil Yz A 140	Ey gönül ol hançer-i müjgâna eylerson	134	CXXVIII	Cöngün istinsah tarihi: 1262/1845 134 sayfasında

		heves			Nesimî'ye ait bir şiir bulunmaktadır.
14	06 Mil Yz A 293	Aşık derdi ey mu'âlic kâbil-i dermân degül	49b	Bu Gazel Mecnûn Dilindendir. Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi-1016	Cönk hakkında bir bilgi verilmemiş. 49b sayfasında Fuzulî'ye ait bir şiir bulunmaktadır.
15	TDK Cönk A3	‘Âşık oldur kim cânın eyler fedâ canânına	4-5	Bu Gazel Mecnûn Dilindendir. Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi-2475	Cönk hakkında bir bilgi verilmemiş. 4 numaralı sayfada Fuzulî'ye ait bir şiir bulunmaktadır.

Katalogdaki numaraları ile yukarıdaki tabloda verilen yirmi cönkte Fuzûlî mahlası ile yazılmış şiirler bulunmaktadır. Varak numaraları verilmiş olan bu şiirlerin tamamı Fuzûlî'nin özellikle *Türkçe Divanı*, *Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi* ve *Hadîkatü's Sü'edâ* eserlerinde yer almaktadır. Ancak bazıları büyük ölçüde değişime uğramakla birlikte tamamı varyantlaşmış şiirler olduğu tespit edilmiştir.

#### 1. 06 Mil Yz A Cönk 4

282 numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam altı beyitten oluşmuş ve hatalı olsa aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu cönk hakkında bilgi bulunmamaktadır. Şiirin yer aldığı 282 numaralı varaktan önceki varak olan 281 numaralı varakta Seyrânî'nin bir şiiri bulunurken aşağıdaki şiirle 282 numaralı aynı varakta ve bir sonraki varak olan 283 numaralı varakta da Fuzûlî'ye ait şiirlerden başka bir şiir bulunmamaktadır. Aşağıda solda yer alan şiir 282 varak numaralı 06 Mil Yz A Cönk 4'te bulunan gazel; sağda yer alan şiir ise *Türkçe Divanı*'nda bulunan CCXXXIII numaralı gazeldir. Cönkteki gazel altı beyit iken *Türkçe Divanı*'nda yer alan gazel beş beyitten oluşmaktadır. Gazelin Divandaki beyit sıralamasına uyulmadığı görülmektedir. Bu gazelin dördüncü beytinin ilk mısrası ve beşinci beyti *Türkçe Divan*'da yer almamaktadır. *Türkçe Divan*'da yer alan

dördüncü beyit ise cönkteki gazelde bulunmamaktadır. Ayrıca kalın puntolarla belirtilmiş kısımlar gazellerin birbirinden farklılıklarını işaret etmektedir. *Edebiyatımızda İslamî Kaynaklı Sözler*, adlı çalışmasında Mehmet Yılmaz birçok eseri incelemiş ve eser sahiplerinin kullandıkları İslamî kaynaklı sözleri tespit etmiştir. 282 numaralı varaktaki gazelin üçüncü beytinin birinci mısrasında geçen “*Len tenâlu hattâ tünfiķûn*” Arapça ifadenin doğrusu “*Len-tenâlü’l-birre hattâ tünfiķû*” olmalıdır. “Sevdiğiniz şeylerden sadaka vermedikçe asla iyiliğe erişmiş olmazsınız. Allah yoluna her ne harcarsanız muhakkak Allah onu bilendir” (Âl-i İmrân, 3/92) anlamına gelmektedir (Yılmaz 1992: 111). Gazelin beşinci beytinin ikinci mısrasında yer alan “*Hâzihi cennâtû ‘adnin fedhulûhâ hâlidûn*” ifadesi “Bunlar Adn cennetleridir, edebî kalmak üzere girin buraya” anlamına gelmektedir (Yılmaz, 1992: 68). Yılmaz’ın çalışmasında tespit edilen bu iki İslamî söz kalıbı Fuzûlî’nin Divanındaki gazelinde bulunmamaktadır. Gazeller karşılaştırıldığında cönk ile divanda geçen beyitlerin farklı oldukları görülmektedir.

## 2. 06 Mil Yz A Cönk 22

71a numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî’nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam yedi beyitten oluşmuş ve hatalı da olsa aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu cönk hakkında bilgi bulunmamaktadır. Şiirin yer aldığı 71a numaralı varaktan önceki varak olan 70b numaralı varakta yine Fuzûlî’ye ait bir şiir bulunurken aşağıdaki şiirle 71a numaralı aynı varakta Ragıb’a ait bir şiir, bir sonraki varak olan 71b numaralı varakta da Hulusi, Ragıb, Vehbî ve İzzet’e ait şiirler bulunmaktadır. Cönkteki gazel yedi beyit iken *Türkçe Divanı*’nda yer alan gazel beş beyitten oluşmaktadır. Gazelin Divandaki beyit sıralamasına uyulmadığı görülmektedir. Bu gazelin de dördüncü beyti ve beşinci beytinin ilk mısrası *Türkçe Divan*’da yer almamaktadır. Aynı zamanda cönkteki bu gazelin dördüncü beytinin ikinci mısrasında da “*Hâzihi cennâtû ‘adnin fedhulûhâ hâlidûn*” ifadesi geçmektedir.

## 3. 06 Mil Yz A Cönk 139

10a numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam altı beyitten oluşmuş ve hatalı olsa da aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu cönk hakkında bilgi bulunmamaktadır. Şiirin yer aldığı 10a numaralı varaktan önceki varak olan 9b numaralı varakta Nefî'ye ait bir şiir bulunurken aşağıdaki şiirle 10a numaralı aynı varakta Eşref'e ait şiir bulunurken bir sonraki varak olan 10b numaralı varakta ise başka bir şiir bulunmamaktadır. Cönkteki gazel altı beyit iken; *Türkçe Divan*'ında yer alan gazel beş beyitten oluşmaktadır. Gazelin divandaki beyit sıralamasına uymadığı görülmektedir. Bu gazelin de dördüncü beyti ve beşinci beytinin ilk mısrası *Türkçe Divan*'da yer almamaktadır. Aynı zamanda cönkteki bu gazelin dördüncü beytinin ikinci mısrasında da “*Hâzihi cennâtû ‘adnin fedhulûhâ hâlidûn*” ifadesi geçmektedir.

#### Cönk 4

1. Şubh-dem gül-zâr içinde çaldı bülbül erğanün <i>Yâ Eyyühe'l-Uşşâkûmû inneküm Lâ-tesme'ün</i>
2. Bir kânûna dönmüş mezâlîme şabra ne eli tolu cem Mutrib çal nağme-i tanbur <i>Eyyühe'l-Müstağfirün</i>  <i>Len tenâlu hatta tünfiğün dirsem eger</i> Çâresiz başum için <i>küllün ledeynâ muhzarûn</i>
3. Hüsn-i rûyuñ her görenler âferin tahsin ider <i>Lâ bi-şeyin ahsenû illâ kalilûn teşkurûn</i>  Gördi zâhid cennet-i ruhsârî yârin didi <i>Hazihi cennâtû ‘adnin fedhulûhâ hâlidûn</i>
5. Ey Fuzûlî yâr yolunda cânını işâr idüp İşitenler diyeler <i>innâ ileyhi râci'ün</i>

#### Türkçe Divan CCXXXIII

1. Subh-dem gül-zâr içinde çaldı bülbül erğanün <i>Yâ eyyühe'l-uşşâke kumû inneküm lâ-tesme'ün</i>
2. Erguvan tuttu piyâle nesteren doldurdu cân Mutribâ çal nağme-i <i>yâ eyyü he'l-müstağfirün</i>
3. Her görenler hüsn-i hattın okudu sad-âferin <i>Lâ bi-şeyin ahsenû illâ kalilen teşkurûn</i>
4. Gözlerin ser-hoş olanda bâde-i pür-hûn içer Zir-i lebde çağrışır sâki <i>velâhüm yehzenûn</i>
5. Sen Fuzûlî yâr yolunda can verirsin 'âkibet İşitenler diyeler <i>innâ ileyhi râci'ün</i>

#### Cönk 22

1. Şubh deñg gül-zâr içinde çaldı bülbül erğanün <i>Eyyühe'l-uşşâki kumû inneküm lâ-tesme'ün</i>
2. Erğanün tutmuş piyâle sâkiler doldurdu cân

#### Türkçe Divan CCXXXIII

1. Subh-dem gül-zâr içinde çaldı bülbül erğanün <i>Yâ eyyühe'l-uşşâke kumû inneküm lâ-tesme'ün</i>
2. Erguvan tuttu piyâle nesteren doldurdu

<p>Mutribâ çal nağme-i <b>tanbur</b> eyyü <i>he'l-müstağfirûn</i></p> <p><b>Len-tenâlü'l-birre hattâ tünfikû dirler eger Çâresiz başuñ için küllûn ledeynâ muhzarûn</b></p> <p>4. Gözlerûñ ser-hõş bâde-i <b>lâ-havf</b> içer Zir-i lebde çağrısur sâki <i>velahüm yehzenûn</i></p> <p><b>Gördi zâhid cenneti ruhsârını yârin didi Hâzihi Cennâtî 'adn fedhûlûhâ hâlidûn</b></p> <p>3. <b>Hüsni-rûyun her görenler</b> okudu sad-âferin <i>Lâ bi-şeyin ahsenû illâ kalilün teşkurûn</i></p> <p>5. <b>Ey Fuzûlî yâr yolında canını nişâr idüb</b> Eşidenler diyeler <i>innâ ileyhi râci'ûn</i></p>	<p>câm Mutribâ çal nağme-i <b>yâ</b> eyyü <i>he'l-müstağfirûn</i></p> <p>3. <b>Her görenler hüsn-i hattın</b> okudu sad-âferin <i>Lâ bi-şeyin ahsenû illâ kalilen teşkurûn</i></p> <p>4. Gözlerin ser-hoş <b>olanda</b> bâde-i <b>pür-hûn</b> içer Zir-i lebde çağrısur sâki <i>velâhüm yehzenûn</i></p> <p>5. <b>Sen Fuzûlî yâr yolunda can verirsin 'âkibet</b> İşitenler diyeler <i>innâ ileyhi râci'ûn</i></p>
---	--

### Cönk 139

<p>1. Şubh dem gül-zâr içinde çaldı bülbül erganûn <i>Eyyühe'l-uşşâke kümû inneküm lâ-tesme'ûn</i></p> <p>2. <b>Erganûn tutmuş</b> piyâle <b>sebze jale tolu</b> câm Mutribâ çal <b>nây-ı tanbur</b> eyyü <i>he'l-müstağfirûn</i></p> <p>4. Gözlerûñ ser-hõş <b>õninde</b> bâde-i <b>lâ-havf</b> içer Zir-i leb <b>saķâ-i hur nedir</b> <i>velahüm yehzenûn</i></p> <p><b>Gördi zâhid cennet-i ruhsârını yârûñ didi Hâzihi Cennâtî adn fedhûlûhâ hâlidûn</b></p> <p>3. <b>Hüsni-rûyı</b> her görenler <b>âferin taḥsîn</b> ider <i>Lâ bi-şeyin ahsenû illâ kalilen teşkurûn</i></p> <p>5. <b>Ey Fuzûlî yâr yolında cänını işâr</b> idüb Eşidenler diyeler <i>innâ ileyhi râci'ûn</i></p>	<p><b>Türkçe Divan CCXXXIII</b></p> <p>1. Subh-dem gül-zâr içinde çaldı bülbül erganûn <i>Yâ eyyühe'l-uşşâke kümû inneküm lâ-tesme'ûn</i></p> <p>2. <b>Erguvan tuttu</b> piyâle <b>nesteren doldurdu</b> câm Mutribâ çal nağme-i <b>yâ</b> eyyü <i>he'l-müstağfirûn</i></p> <p>3. <b>Her görenler hüsn-i hattın okudu sad-âferin</b> <i>Lâ bi-şeyin ahsenû illâ kalilen teşkurûn</i></p> <p>4. Gözlerin ser-hoş <b>olanda</b> bâde-i <b>pür-hûn</b> içer Zir-i lebde çağrısur sâki <i>velâhüm yehzenûn</i></p> <p>5. <b>Sen Fuzûlî yâr yolunda can verirsin 'âkibet</b> İşitenler diyeler <i>innâ ileyhi râci'ûn</i></p>
--	--

Aynı şiir üç farklı cönkte üç farklı şekilde yer almaktadır. Gazel beş beyitten oluşmasına rağmen altı hatta yedi beyit olan varyantları görülmektedir. Fuzûlî'nin

mahlasının geçtiği mısra cönklerdeki gazellerin hepsinde aynı fakat divandakinden farklı yazılmıştır.

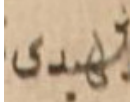
#### 4. 06 Mil Yz A Cönk 4

344 numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam sekiz beyitten oluşmuş ve hatalı olsa da aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu cönk hakkında bilgi bulunmamaktadır. Şiirin yer aldığı 344 numaralı varaktan önceki varak olan 343 numaralı varakta Seyrânî'ye ait bir şiir bulunurken aşağıdaki şiirle 344 numaralı aynı varakta başka bir şairin şiiri bulunmamaktadır. Bir sonraki varak olan 345 numaralı varakta ise Kilisli Mehmet Rifat'ın bir şiiri bulunmaktadır. Gazelin *Türkçe Divanı*'ndaki aslı dokuz beyittir. Gazelin beşinci beytinin ikinci mısrasının yarım bırakılarak ilk mısraya eklendiği tespit edilmektedir. Gazelin yedinci beyti cönkteki gazelde yazılmamıştır.

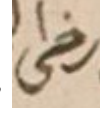
#### 5. 06 Mil Yz A Cönk 21

36b numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam yedi beyitten oluşmuş ve hatalı olsa da aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda bu cöngün müstensihisi Mustafa Efendi ve istinsah tarihi ise 1244/1827 olarak kayıtlıdır. Şiirin yer aldığı 36b numaralı varaktan önceki varak olan 36a numaralı varakta, aşağıdaki şiirle 36b numaralı aynı varakta ve bir sonraki varak olan 37a numaralı varakta başka bir şaire ait şiir bulunmamaktadır. Gazel, *Türkçe Divan*'daki CLXXXI numaralı şiir olup aslı dokuz beyittir. Gazelin üçüncü beytinin ilk mısrasının değiştiği ve altıncı beytinin de divandaki gazelde yer almadığı görülmektedir. Cönkteki gazelde beyit sıralamasına uyulmamıştır. Aynı zamanda *Türkçe Divanı*'nda yer alan dördüncü, beşinci ve altıncı beyitler cönkteki gazelde bulunmamaktadır. Divandaki sekizinci, cönkteki dördüncü olan beytin ilk mısrasında önce “oturup” olarak yazılan kelimenin altına daha sonra “idüp” kelimesi yazılarak divanda olduğu gibi düzeltilmiştir. Bu durum cönke daha sonraları Divandaki hali ile gazeli

okuyanlar ve gazeli doğru olarak bilenler tarafından müdahale edildiğinin bir göstergesidir. Cönkteki gazelin birinci beytinin ilk mısrasında geçen “şehid”

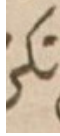


ve beşinci beytinin ikinci mısrasında geçen “ruh”



kelimelerindeki

taclama eki olan -ı/-i (ي) harfinin yazılmaması gerekmektedir. Osmanlı Türkçe yazım kurallarına göre bu harf zaten kelime okunurken taclama gereği söylenen bir ektir. Ayrıca cönkteki gazelin üçüncü beytinin ikinci mısrasında geçen “ta kim”



kelimesi şeklinde hatalı olarak yazılmıştır. Kelimenin “تاکم” şeklinde yazılması gerekmektedir. Cöngü düzenleyen kişinin “ta kim” kelimesini halk ağzındaki söyleyişe göre “te kim” olarak yazdığı söylenebilir. Bu örnekte de kelimelerin duyularak başka bir deyişle işitilerek cöngü geçirildiği görülmektedir.


## 6. 06 Mil Yz A Cönk 99

82ab numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam dört beyitten oluşmuş ve hatalı da olsa aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda cöngün istinsah tarihi 1264/1846 olarak kayıtlıdır. Gazelin yer aldığı 82ab numaralı varaktan önceki varak olan 81b numaralı varakta Vahretî'nin bir şiiri bulunurken aşağıdaki şiirle 82a numaralı aynı varakta Ahdî'ye ait bir gazel yer almaktadır. Bir sonraki varak olan 82b numaralı varakta ise Niyazî mahlaslı şairin şiiri bulunmaktadır. Gazel, *Türkçe Divan*'daki CLXXXI numaralı şiir olup aslı dokuz beyittir. Gazelin üçüncü beytinin divandaki gazelde yer almadığı görülmektedir. Cönkteki gazelde beyit sıralamasına uyulmamıştır. Diğer varyantlarından farkı olarak bu gazelde beyit mısraları da karıştırılmıştır. Cönkteki gazelin ikinci beyti Divandaki gazelin ikinci beytinin ve altıncı beytinin ikinci mısralarından oluşturulmuştur. Aynı zamanda *Türkçe Divanı*'nda yer alan üçüncü, dördüncü, beşinci, yedinci ve sekizinci beyitlerin tamamı cönkteki gazelde bulunmamaktadır.

## 7. 06 Mil Yz A Cönk 118



19a numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam yedi beyitten oluşmuş ve hatalı da olsa aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı olan bu cönk hakkında bilgi bulunmamaktadır. Gazelin yer aldığı 19a numaralı varaktan önceki varak olan 18b numaralı varakta Râgıb'ın bir şiiri bulunurken aşağıdaki şiirle 19a numaralı aynı varakta Sâiloğlu'nun bir şiiri yer almaktadır. Bir sonraki varak olan 19b numaralı varakta ise Serser ve Gevherî'ye ait şiirler bulunmaktadır. Gazel, *Türkçe Divan*'daki CLXXXI numaralı şiir olup aslı dokuz beyittir. Gazelin beşinci beytinin divandaki gazelde yer almadığı görülmektedir. Cönkteki gazelde beyit sıralamasına uyulmamıştır. Aynı zamanda Türkçe Divanında yer alan beşinci, yedinci ve sekizinci beyitler cönkteki gazelde bulunmamaktadır.

Gazelin üçüncü beytindeki ilk mısradaki ilk mısradaki yer geçen “terk”  kelimesindeki tamlama eki olan -i (ی) harfinin yazılmaması gerekmektedir. Osmanlı Türkçe yazım kurallarına göre bu harf zaten kelime okunurken tamlama gereği söylenen bir ektir.

#### 8. 06 Mil Yz A Cönk 293

48a numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam dokuz beyitten oluşmuş ve hatalı da olsa aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu cönk hakkında bilgi verilmemiştir. Gazelin yer aldığı 48a numaralı varaktan önceki varak olan 47b numaralı varakta Fuzûlî mahlaslı şairin şiiri bulunurken aşağıdaki şiirle 48a numaralı aynı varakta başka bir gazel yer almamaktadır. Bir sonraki varak olan 48b numaralı varakta ise başka bir şaire ait şiir bulunmamaktadır. Gazel, *Türkçe Divan*'daki CLXXXI numaralı şiir olup aslı dokuz beyittir. Gazelin yedinci beytinin divandaki gazelde yer almadığı görülmektedir. Cönkteki gazelde beyit sıralamasına uyulmamıştır. Aynı zamanda Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı*'nda yer alan yedinci beytin cönkteki gazelde bulunmadığı görülmektedir.

#### Cönk 4

#### Türkçe Divan CLXXXI

1. Ey kemân-ebrû şehid-i hânçer-i müjgânuñam

1. Ey kemân-ebrû şehid-i nâvek-i müjgânınım

<p>Bulmuşam feyz-i nazâr senden senüñ <b>hayrânuñam</b></p> <p>2. Kâkülîñ târnâ peyvend itmişem riştesin Başuñ için bir terahhum kıl ki ser-gerdânunam</p> <p>3. N'ola kılsam terk-i mey minnet kılip zâhidlere N'eylerem mey neş'esin ben (<b>Boşluk var</b>) senüñ ķurbânuñam</p> <p>4. Şâneveş yüz nâvek-i gam şançulupdur cânuma Tâ esir-i halka-i gisû-yi müşg-efşânuñam</p> <p>5. El çeküp kaç'-ı nazâr kılmış 'ilâcumdan Bildi gûya kim harâb</p> <p>6. Câna meylüñ var ise hüküm eyle teslim eyleyem <b>Şâhum sensüñ</b> ben senüñ bir bende-i <b>ķurbânuñam</b></p> <p>8. Kan idüpdür bağrum işüm âh itme her dem ey felek Hürmetüm tut bir iki gün <b>ben</b> senüñ mihmânuñam</p> <p>9. Ey Fuzûlî âteş-i <b>âhuñda</b> yandurduñ beni Ġâlibâ şanduñ ki şem'-i külbe-i ahzânuñam</p>	<p>Bulmuşum feyz-i nazâr senden senin <b>kurbânınım</b></p> <p>2. Kâkülün târına peyvend etmişim <b>can</b> riştesin Başın için bir terahhum kıl ki ser-gerdânınım</p> <p>3. N'ola kılsam terk-i mey minnet kılip zâhidlere N'eylerim mey neş'esin ben <b>kim</b> senin hayrânınım</p> <p>4. Şâneveş yüz nâvek-i gam sancılıptır cânıma Tâ esir-i halka-i gisû-yi müşg-efşânınım</p> <p>5. El çekip kat-i nazâr kılmış ilâcumdan <b>tabîb</b> Bildi gûyâ kim harâb-i <b>nergis-i fettânınım</b></p> <p>6. Câna meylin var ise hüküm eyle teslim eyleyem <b>Pâd-şâhum</b> ben senin bir bende-i <b>fermânınım</b></p> <p>7. Gonca kılmaz şâd gül açmaz tutulmuş gönlümü Ârzu-mend-i ruh-i âl ü leb-i handânınım</p> <p>8. Kan edip bağrım işim âh etme her dem ey felek Hürmetim tut bir iki gün <b>kim</b> senin mihmânınım</p> <p>9. Ey Fuzûlî âteş-i <b>âh ile</b> yandırdın beni Ġâlibâ sandın ki şem-i külbe-i ahzânınım</p>
--	--

## Cönk 21

<p>1. Ey kemân-eburü şehid-i nâvek-i müjgânuñam Bulmuşam feyz-i nazâr senden senüñ ķurbânuñam</p> <p>2. Kâkülün târına peyvend itmişem cân riştesin Başuñ için bir terahhum kıl ki ser-gerdânuñam</p> <p>3. Ol cemâlün cür'asın virmişem kevnini ben N'eylerem mey neş'esin <b>kim ben ta kim</b> <b>devrânuñam</b></p> <p>8. Kan <b>oturup</b> (idüb) bağrum işüm âh itme her dem ey felek Hürmetüm dut bir iki gün kim senüñ mihmânuñam</p> <p>7. Gonca kılmaz şâd gül aşmaz dutılmış gönlümü Ârzu-mend-i ruh-ı âl ü leb-i handânuñam</p>	<p>1. Ey kemân-eburü şehid-i nâvek-i müjgânınım Bulmuşum feyz-i nazâr senden senin kurbânınım</p> <p>2. Kâkülün târına peyvend etmişim can riştesin Başın için bir terahhum kıl ki ser-gerdânınım</p> <p>3. N'ola kılsam terk-i mey minnet kılip zâhidlere N'eylerim mey neş'esin <b>ben kim</b> senin hayrânınım</p> <p>4. Şâne veş yüz nâvek-i gam sancılıptır cânıma Tâ esir-i halka-i gisû-yi müşg-efşânınım</p> <p>5. El çekip kat-i nazâr kılmış ilâcumdan <b>tabîb</b> Bildi gûyâ kim harâb-e <b>nergis-i fettânınım</b></p> <p>6. Câna meylin var ise hüküm eyle teslim eyleyem</p>
---	---

<p><b>Halk-ı 'âlem yılda bir gün 'ıyd için kurbân ider</b>  <b>Dem-be-dem sa'ât-be-sa'ât men senüñ hayrânuñam</b></p> <p>9. Ey Fuzûlî âteş-i âh ile yandurduñ meni  Gâlibâ sanduñ ki şem'-i külbe-i ahzânuñam</p>	<p><b>Pâd-şâhım ben senin bir bende-i fermânınım</b></p> <p>7. Gonca kılmaz şâd gül açmaz tutulmuş gönlümü  Ârzu-mend-i ruh-i âl ü leb-i handânınım</p> <p>8. Kan <b>edip</b> bağrım işim âh etme her dem ey felek  Hürmetim tut bir iki gün kim senin mihmânınım</p> <p>9. Ey Fuzûlî âteş-i âh ile yandırdın beni  Gâlibâ sandın ki şem-i külbe-i ahzânınım</p>
---	--

### Cönk 99

### Türkçe Divan CLXXXI

<p>1. Ey kemân-ebrû şehîd-i nâvek-i müjgânuñam  Bulmuşam feyz-i nazâr senden senüñ <b>hayrânuñam</b></p> <p>2.2. Başum için bir teraḥḥum kıl ki ser-gerdânuñam</p> <p>6.2. <b>Şâhi sensin</b> ben senüñ bir bende-i fermânuñam</p> <p><b>Halk-ı 'âlem yılda bir kez 'ıyd için kurbân ider</b>  <b>Dem-be-dem sa'at bu sa'at ben seniñ kurbânuñam</b></p> <p>9. Ey Fuzûlî âteşi <b>hicrâna</b> yandırdıñ beni  Gâlibâ şandıñ ki şem-i külbe-i ahzânuñam</p>	<p>1. Ey kemân-ebrû şehid-i nâvek-i müzgânınım  Bulmuşum feyz-i nazar senden senin <b>kurbânınım</b></p> <p>2. <b>Kâkülün târına peyvend etmişim can riştesin</b>  Başın için bir terahhum kıl ki ser-gerdânınım</p> <p>3. N'ola kılsam terk-i mey minnet kılıp zâhidlere  N'eylerim mey neş'esin ben kim senin hayrânınım</p> <p>4. Şâneveş yüz nâvek-i gam sancılıptır cânıma  Tâ esir-i halka-i gisû-yi müşg-efşânınım</p> <p>5. <b>El çekip kat-i nazar kılmış ilâcımdan tabîb</b>  <b>Bildi gûyâ kim harâb-e nergis-i fettânınım</b></p> <p>6. Câna meylin var ise hüküm eyle teslim eyleyem  Pâd-şâhım ben senin bir bende-i fermânınım</p> <p>7. Gonca kılmaz şâd gül açmaz tutulmuş gönlümü  Ârzu-mend-i ruh-i âl ü leb-i handânınım</p> <p>8. Kan edip bağrım işim âh etme her dem ey felek  Hürmetim tut bir iki gün kim senin mihmânınım</p> <p>9. Ey Fuzûlî âteş-i <b>âh ile</b> yandırdın beni  Gâlibâ sandın ki şem-i külbe-i ahzânınım</p>
--	---

### Cönk 118

### Türkçe Divan CLXXXI

<p>1. Ey kemân-ebrû şehîd-i nâvek-i müjgânuñam  Bulmuşam feyz-i nazâr senden senüñ <b>hayrânuñam</b></p> <p>2. Kâkülün <b>teline</b> peyvend itmişem cân riştesin  Başuñ için bir teraḥḥum kıl ki ser-gerdânuñam</p> <p>3. N'ola kılsam terki minnet kılıp zâhidlere  N'eylerem mey neş'esin <b>kim ben</b> senüñ <b>kurbânuñam</b></p> <p>6. Câna meylün var ise hüküm eyle teslîm eyleyem</p>	<p>1. Ey kemân-ebrû şehid-i nâvek-i müzgânınım  Bulmuşum feyz-i nazar senden senin <b>kurbânınım</b></p> <p>2. Kâkülün <b>târına</b> peyvend etmişim can riştesin  Başın için bir terahhum kıl ki ser-gerdânınım</p> <p>3. N'ola kılsam terk-i <b>mey</b> minnet kılıp zâhidlere  N'eylerim mey neş'esin <b>ben kim</b> senin <b>hayrânınım</b></p> <p>4. Şâneveş yüz nâvek-i gam sancılıptır cânıma  Tâ esir-i halka-i gisû-yi müşg-efşânınım</p> <p>5. <b>El çekip kat-i nazar kılmış ilâcımdan tabîb</b></p>
---	---

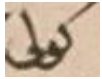

<p><b>Şâhum senüñ</b> ben senüñ bir bende-i fermanuñam</p> <p><b>Yılda bir kırbân keser halk-ı ‘âlem ‘ıyd için Dem-be-dem sa’at be sa’at ben seniñ kırbânuñam</b></p> <p>4. Şâneveş yüz nâvek-i ğam şaңçılıp dur cânuma Tâ esir-i halka-i ğisû-yi müşg-efşânuñam</p> <p>9. Ey Fuzûlî âteş-i <b>âşkıñla</b> yandurduñ meni Ğâlibâ şanduñ ki şem’ -i külbe-i ahzânuñam</p>	<p><b>Bildi ğuyâ kim harâb-e nergis-i fettânınım</b></p> <p>6. Câna meylin var ise hükm eyle teslim eyleyem <b>Pâd-şâhım</b> ben senin bir bende-i fermânınım</p> <p>7. <b>Gonce kılmaz şâd gül açmaz tutulmuş gönlümü</b> <b>Ârzu-mend-i ruh-i âl ü leb-i handânınım</b></p> <p>8. <b>Kan edip bağrım işim âh etme her dem ey felek</b> <b>Hürmetim tut bir iki gün kim senin mihmânınım</b></p> <p>9. Ey Fuzûlî âteş-i <b>âh ile</b> yandırdın beni Ğâlibâ sandın ki şem-i külbe-i ahzânınım</p>
--	--


### Cönk 293

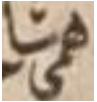
<p>1. Ey kemân-ebürü şehid-i nâvek-i müjgânuñam Bulmuşam feyz-i nazâr senden senüñ kırbânuñam</p> <p>2. Kâkülün ardına peyvend itmişem cân riştesin Başuñ için bir terahhum kıl ki ser-gerdânuñam</p> <p>3. N’ola kılsam terk-i mey minnet kılıp zâhidlere N’eylerem mey neş’esin men kim senüñ hayrânıñam</p> <p>5. El çeküp kat’ -ı nazâr kılmış ‘ilâcumdan tabîb Bildi ğuyâ kim harâb-ı nergis-i fettânuñam</p> <p>4. Şâneveş yüz nâvek-i ğam şaңçılıp dur sineye Tâ esir-i halka-i ğisû-yı müşg-efşânuñam</p> <p>6. Câna meylün var ise hükm eyle teslîm eyleyem Şâh sensin ben senüñ bir bende-i fermânuñam</p> <p><b>Halk-ı ‘âlem ‘ıyd için her yılda bir kırbân ider Dem-be-dem sa’at-be-sa’at ben seniñ kırbânuñam</b></p> <p>8. Kıan idüp bağrım işüm âh itme her dem ey felek Hürmetüm dut bir iki gün kim senüñ mihmânuñam</p> <p>9. Ey Fuzûlî âteş-i âh ile yandurduñ beni Ğâlibâ şanduñ ki şem-i külbe-i ahzânuñam</p>	<p><b>Türkçe Divan CLXXXI</b></p> <p>1. Ey kemân-ebürü şehid-i nâvek-i müzgânınım Bulmuşum feyz-i nazâr senden senin kırbânınım</p> <p>2. Kâkülün <b>târına</b> peyvend etmişim can riştesin Başın için bir terahhum kıl ki ser-gerdânınım</p> <p>3. N’ola kılsam terk-i mey minnet kılıp zâhidlere N’eylerim mey neş’esin ben kim senin hayrânınım</p> <p>4. Şâneveş yüz nâvek-i ğam sancılıptır cânıma Tâ esir-i halka-i ğisû-yi müşg-efşânınım</p> <p>5. El çekip kat-i nazâr kılmış ilâcumdan tabîb Bildi ğuyâ kim harâb-e nergis-i fettânınım</p> <p>6. Câna meylin var ise hükm eyle teslim eyleyem <b>Pâd-şâhım</b> ben senin bir bende-i fermânınım</p> <p>7. <b>Gonce kılmaz şâd gül açmaz tutulmuş gönlümü</b> <b>Ârzu-mend-i ruh-i âl ü leb-i handânınım</b></p> <p>8. Kan edip bağrım işim âh etme her dem ey felek Hürmetim tut bir iki gün kim senin mihmânınım</p> <p>9. Ey Fuzûlî âteş-i âh ile yandırdın beni Ğâlibâ sandın ki şem-i külbe-i ahzânınım</p>
---	---

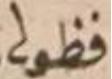
### 9. 06 Mil Yz A Cönk 13

16a numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinden bir önceki beyitte Fuzûlî'nin mahlası geçmektedir. Şiir dörtlükler halinde yazılmış olup toplam beş beyitten oluşmuş ve hatalar olsa da aruz vezninin Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün ( . - - - ) x 4 kalıbıyla yazılmıştır. Fuzûlî'nin bu gazeli musammat gazel formunda yazılan bir gazeldir. Ancak musammat gazel (kırılmalı) klasik formda beyitler halinde yazılırken, burada 2x .--- (8li hecenin karşılığı gibi düşünülerek) 4lükler halinde yazılmıştır. Bahsi geçen gazel Âlevî-Bektaşî geleneğinde nefes olarak okunmaktadır. Bu sebeple dörtlükler halinde yazılmış ve kırılmış olabilir. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda bu cöngün istinsah tarihi 1252/1835 ve dili de Türkçe olarak kayıtlıdır. Gazelin yer aldığı 16a numaralı varaktan önceki varak olan 13b numaralı varakta Âşık Ömer'e ait bir koşma bulunurken aşağıdaki şiirle 16a numaralı aynı varakta Gevheri'ye ait bir şiir ve şairi bilinmeyen bir de şarkı yer almaktadır. Bir sonraki varak olan 16b numaralı varakta ise Âşık Garip'e ait bir koşma ve şairi bilinmeyen bir türkü bulunmaktadır. Gazel, *Türkçe Divan*'daki CCLXIV numaralı şiir olup aslı yedi beyittir. Cönkteki gazelde beyit sıralamasına uyulmamıştır. *Türkçe Divanı*'nda yer alan ikinci ve üçüncü beyitlerin cönkteki gazelde bulunmadığı görülmektedir. Şiirde pek çok yazım yanlışı görülmektedir.

Şiirin ikinci beytinin her iki mısrasında da geçen “gül” kelimesi  ve  şekillerinde yanlışı yazılmıştır. Ancak Ferit Devellioğlu'nun *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*'ında kelimedede “گل” şeklinde “vav” (و) harfinin yer almadığı görülmektedir. “ü” sesli harfi olarak da okunabilen “vav” (و) harfini cönk yazarı kelimeyi duyduğu gibi yazdığı için bu şekilde kaleme almıştır. Şiirin üçüncü beytinin

ilk mısrasında yer alan “sana” kelimesi de  şeklinde hatalı yazılmıştır. Osmanlı Türkçesi imla kurallarına göre “sana” kelimesi “nun” (ن) ile yazılmayıp “ñ (nazal n)” (ك) ile “saña” “سا” şeklinde yazılmalıdır. Bir diğer yanlışı ise şiirin dördüncü

beytinin ilk mısrasında geçen “hemişe” kelimesinde görülmektedir. Kelime  şeklinde yanlışı yazılmıştır. Hâlbuki “همیشه” şeklinde yazılmalıdır. Şiirde geçen asıl

hata Fuzûlî'nin isminde görülmektedir.  olarak yazılan Fuzûlî kelimesi “فضولي” şeklinde yazılmalıdır. Cönkte geçen Fuzûlî'nin bu şiiri diğer şiirlerine

göre daha fazla bilinmek ve söylenmektedir. Bunun yukarıda da bahsi geçtiği üzere Âlevî-Bektaşî kültürü ile ilgili olduğu söylenebilir. Fuzûlî bu kültür içinde Yedi Ulu Ozan'dan biri olması hasebiyle kendisine ayrıca bir önem ve ilgi gösterilen şairlerden olmuştur. Âlevî-Bektaşî kültürü halk şiiri örneklerini icra etmesi ve üretmesine rağmen Fuzûlî'den ve şiirlerinden etkilenmiştir. Bu sebeple de cöngü düzenleyen kişi Fuzûlî'yi Âşık Ömer, Gevherî ve Âşık Garip gibi halk edebiyatı alanında şiirler veren önemli şairler arasında anmış ve şiirine yer vermiştir.

### Cönk 13

1. Beni candan uşandırdı  
Cefâdan yâr uşanmaz mı  
Felekler yandı âhımdan  
Murâdım şem'i yanmaz mı

5. Gül-i ruhsârın karşı  
Gözümden kanlı akar şu  
Habîbüm fasl-ı güldür  
Bu akan şular bulanmaz mı

6. **Ben oldum** sana mâ'il  
Sen itdün ' aklımı zâ'il  
**Bizi** ta'n eyleyen **câhil**  
Seni **görse** utanmaz mı

7. Fuzûlî rind-i şeydâdır  
Hemîşe halka rüsvâdır  
**Aceb bilmem** ne sevdâdur  
Bu **sevdâlar tükenmez mi**

4. Şeb-i **firkati** yanar cânım  
Döker kan çeşm-i giryânım  
**Uyar** halkı efgânım  
Kara bahtım uyanmaz mı

### Türkçe Divan CCLXIV

1. Beni candan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı  
Felekler yandı âhımdan murâdım şem'i yanmaz mı

2. **Kamu bîmârına cânân devâ-yi derd eder ihsân**  
**Niçin kılmaz bana dermân beni bîmâr sanmaz mı**

3. **Gamım pinhân tutardım ben dediler yâre kıl rûşen**  
**Desem ol bi-vefâ bilmen inanır mı inanmaz mı**

4. Şeb-i **hicrân** yanar cânım döker kan çeşm-i giryânım  
**Uyadır** halkı efgânım kara bahtım uyanmaz mı

5. Gül-i ruhsârına karşı gözümden kanlı akar su  
Habibim fasl-i güldür bu akan şular bulanmaz mı

6. **Değildim ben** sana mâ'il sen ettin aklımı zâ'il  
**Bana** ta'n eyleyen **gâfil** seni **görgeç** utanmaz mı

7. Fuzûlî rind-i şeydâdır hemîşe halka rüsvâdır  
**Sorun kim bu** ne sevdâdır bu **sevdâdan usanmaz mı**

### 10. 06 Mil Yz A Cönk 18

44a numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası geçmektedir. Şiir dörtlükler halinde yazılmış olup toplam beş beyitten oluşmuş ve aruz vezninin Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün ( . - - - ) x 4 kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda bu cöngün istinsah tarihi

1040/1629 ve dili de Türkçe olarak kayıtlıdır. Gazelin yer aldığı 44a numaralı varaktan önceki varak olan 43b numaralı varakta Bakî'ye ait bir gazel bulunurken aşağıdaki şiirle 44a numaralı aynı varakta Hayretî'ye ait bir şiir yer almaktadır. Bir sonraki varak olan 44b numaralı varakta ise Muhibbî ve Sinanî'ye ait gazeller bulunmaktadır. Gazel, *Türkçe Divan*'daki CCXV numaralı şiir olup aslı dokuz beyittir. Cönkteki gazelde beyit sıralamasına uyulmamıştır. *Türkçe Divanı*'nda yer alan dördüncü, beşinci, altıncı ve sekizinci beyitlerin cönkteki gazelde bulunmadığı görülmektedir. Şiirin dördüncü beytinin ilk mısrasının yazı karakterlerinin ve mürekkebin farklı olması sebebiyle cönke sonradan eklendiği anlaşılmaktadır. Şiirin üçüncü beytinin ikinci mısrasında geçen “dermân” kelimesinde aruz hatası olarak kabul edilen “elif nun”a medd verilmiştir. Aslında aruz ölçüsü kurallarına göre “nun”a medd verilmez.<sup>45</sup>

### Cönk 18

1. Kerem kıl kesme sâkî iltifâtun bî-nevâlardan Elünden geldiği hayr u diriğ itme gedâlardan
3. Şabâ kûyında dil-dâruñ nedür üftâdeler hâli Bizüm yirden gelürsen bir haber vir âşnâlardan
7. <b>Felekdür yâr gafir mihr zâ'il</b> ‘ömr müsta'cil <b>Ne dermân bilmen men</b> câna yetdüm bî-vefâlardan
2. <b>Yüzüñi görüp aşlâ.....kalbüm.....</b> Ayâğın kesme başın çün bizim miñnet-serâlardan
9. Fuzûlî nâzeninler görseñ izhâr-ı niyâz eyle Terâhhum umsa ‘ayb olmaz gedâlar pâd-şâhlardan


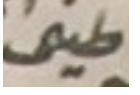
### Türkçe Divan CCXV

1. Kerem kıl kesme sâkî iltifâtın bî-nevâlardan Elinden geldiği hayrı diriğ etme gedâlardan
2. <b>Esîr-i gurbetiz biz senden özge âşnâmuz yok</b> Ayağın kesme başın çün bizim miñnet-serâlardan
3. Sabâ kûyunda dil-dârın nedir üftâdeler hâli Bizim yerden gelürsen bir haber ver âşnâlardan
4. <b>Deme zâhid ki terk et sîm-ber bütler temâşâsın</b> <b>Beni kim kurtarır Tanrı sataştırmış belâlardan</b>
5. <b>Girip mescidlere ger muktedâlar pey-revi olman</b> <b>Budur vechi ki hergiz görmedim yüz muktedâlardan</b>
6. <b>Tabîbâ hâk-i kûy-i yârdandır eşk teskîni</b> <b>Bize artırma zahmet göz yaşarır tütüyâlardan</b>
7. <b>Felekte mihr zâil yâr gâfil</b> ömr müsta'cil <b>Nedir tedbir bilmen</b> cana yetdim bî-vefâlardan
8. <b>Vücûdum ney kimi sûrâh sûrâh olsa âh etmen</b> <b>Mahabbetten dem urdum incimek olmaz cefâlardan</b>
9. Fuzûlî nâzeninler görseñ izhâr-i niyâz eyle Terahhum umsa ayb olmaz gedâlar pâd-şâhlardan


<sup>45</sup> Arapça ve Farsça kelimelerde bir uzun heceyi ya da sonu iki sessiz harfle veya “hemze” ile biten bir heceyi bir uzun bir kısa olmak üzere iki hece olarak okumaya *imâle-i memdûde* veya *medd* denir. *İmâle-i memdûd* hece sonlarındaki “elif nun” harflerinden sonra yapılmaz: aruz hatası sayılır. “nun” ile biten uzun heceler tek kapalı hece sayılır. Şâirler genellikle bu kurala uyarlar. Ayrıntılı bilgi için bkz. İpekten, Haluk (1999): *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 150.

## 11. 06 Mil Yz A Cönk 92

*Türkçe Divan*'da yer alan makta beyti bu cöngün altıncı beyti olarak yazıldığı için Fuzûlî'nin adı cönkteki 33 numaralı varaktaki şiirin makta beytinde geçmemektedir. Şiir, *Türkçe Divan*'daki CCXXIII numaralı şiir olup aslı sekiz beyittir. Ancak cönkte yer alan şiirde dördüncü ve yedinci beyitler aynı yazılmış olup *Türkçe Divan*'da yer alan dördüncü beyit cönke yazılmamıştır. Şiir aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda bu cöngün istinsah tarihi 1255/1838: müstensihi Ahmed Raşid ve Kemalî: istinsah yeri de Bursa ve İnegöl olarak kayıtlıdır. Gazelin yer aldığı 33a numaralı varaktan önceki varak olan 32b numaralı varakta ve aşağıdaki şiirle 33a numaralı aynı varakta başka bir şaire ait gazel bulunmazken bir sonraki varak olan 33b numaralı varakta ise Gedayî'ye ait şiir bulunmaktadır. Cönkteki gazelde beyit sıralamasına uyulmamıştır. *Türkçe Divan*'da yer alan dördüncü beytin cönkteki gazelde bulunmadığı görülmektedir. Şiirin ikinci

beytinin birinci ve ikinci mısralarında geçen “tîğ” kelimesi  ve  şeklinde hatalı olarak tamlama eki olan -ı (ي) ile birlikte yazılmıştır. Aslında bu ek Osmanlı Türkçesi yazım kurallarına göre yazılmayarak sadece okunurken tamlama yapma esnasında söylenmektedir. Aynı zamanda aynı kelime olan “tîğ” aynı beyitte bile farklı şekillerde ilki (ت) harfi ile ikincisi ise (ط) harfi ile yazılmıştır. Aynı beyitte geçen bu iki kelime arasında bile cöngü yazan kişinin tutarsızlıkları görülmektedir. Cönkteki şiirin dördüncü ve yedinci beyitlerinin hemen hemen aynı olduğu görülmektedir. Ancak beyitlerin ikinci mısralarındaki farklılıklar göze çarpmaktadır.

Aynı kelime şiirin dördüncü beytinin ikinci mısrasında  “dâne” şeklinde

yazılmışken: yedinci beytin ikinci mısrasında kelime  ta'ne şeklinde

yazılmıştır. Bunların yanında şiirin altıncı beytinde geçen “maḥbub” kelimesi



şeklinde (و) “vav” harfi yazılmayarak hatalı olarak kaleme alınmıştır.

Kelimenin (و) “vav” harfinin yazılması suretiyle “محبوب” şeklinde yazılması ve

“maḥbūb” olarak telaffuz edilmesi gerekmektedir.



## Cönk 92

1. Yakma cânım nâle-i bî-ihtiyârımdan şaķın Dökme kanım âb-i çeşm-i eşk-bârımdan şaķın
2. Şu verir her şubh-dem gözyaşı tîğ-i âhıma Çün beni incitme tîğ-i âb-dârımdan şaķın
3. Cevr odu yakdı beni yanımda turma ey gönül Bir tutuşmuş âteşim kurb u civârımdan şaķın
6. Gelme kabrim üzre ey aşķ içre ben tek <b>olmayan</b> Dâne taşdır saña seng-i mezarımdan şaķın
5. Gerçi bir hâk-i <b>râhum</b> kimse beni almaz göze Çok hâkâretle nazar kılma ğubârımdan şaķın
8. Ey Fuzûlî <b>kanġı</b> mahbubı ki sevseñ rahmi var Kıl hazer ancak benim bî-rahm yârımdan şaķın
6. Gelme kabrim üzre ey aşķ içre ben <b>olayın</b> Ta'ne taşdır sana <b>senin</b> mezarımdan sakın
7. Şâh-i mülk-i miñnetim hayl ü sipâhım derd ü gam Hayl-i bî-ħadd ü sipâh-ı bî-şümârımdan şaķın

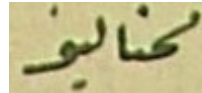
## Türkçe Divan CCXXIII

1. Yakma cânım nâle-i bî-ihtiyârımdan sakın Dökme kanım âb-i çeşm-i eşk-bârımdan sakın
2. Su verir her subh-dem gözyaşı tîğ-i âhıma Çok beni incetme tîğ-i âb-dârımdan sakın
3. Cevr odu yakdı beni yanımda durma ey gönül Bir tutuşmuş âteşim kurb ü civârımdan sakın
4. <b>Ten evinden rahtını cehd eyle ey can taşra çek Âfet-i seyl-i sirişk-i bî-karârımdan sakın</b>
5. Gerçi bir hâk-i <b>rehim</b> kimse beni almaz göze Çok hakâretle nazar kılma ğubârımdan sakın
6. Gelme kabrim üzre ey 'ışķ içre men tek <b>ölmeyen</b> Ta'ne taşdır sana seng-i mezarımdan sakın
7. Şâh-i mülk-i miñnetim hayl ü sipâhım derd ü gam Hayl-i bî-ħadd ü sipâh-i bî-şümârımdan sakın
8. Ey Fuzûlî <b>hansı</b> mahbûbu ki sevsen rahmi var Kıl hazer ancak benim bî-rahm yârımdan sakın

## 12. 06 Mil Yz A Cönk 293

77b numaralı varakta yer alan bu şiire verilen başlıkta “Fuzûlî” adı geçmektedir. Şiir, *Türkçe Divan*'daki XLIII numaralı şiir olup aslı yedi beyittir. Ancak cönkte yer alan şiirde yedinci beyit olan makta beyti bulunmamaktadır. Şiir aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu cönk hakkın bilgi bulunmamaktadır. Gazelin yer aldığı 77b numaralı varaktan önceki varak olan 77a numaralı varakta Rûzî'ye ait bir şiir bulunurken aşağıdaki şiirle 77b numaralı aynı varakta başka bir şaire ait şiir bulunmamaktadır ancak bir sonraki varak olan 78a numaralı varakta ise Tûrâbî ve Rahmî'ye ait şiirler bulunmaktadır. Cönkteki gazelde beyit sıralamasına uyulduğu görülmektedir. Şiirin ilk beytinin ikinci

mısrasında geçen “muhalif” kelimesi



şeklinde hatalı olarak yazılmıştır. Kelime “مخالف” olarak son hecedeki –i sesi (ي) olmadan yazılmalı böylece uzatılmadan söylenmelidir.

**Cönk 293**

1. Ey esîr-i dâm-ı ğam bir gûşe-i mey-hâne tut Tutma zühhâdın muhâlif pendini peymâne tut
2. Düşledümse lâ'lin ey kanım döken kahr eyleme Tut ki kan etdim adâlet eyle kanı kana tut
3. Çizginirken başına şem-i ruhuñdan gönölümü Men' kılma anı hem ol şem'e bir pervâne tut
4. Ger saña efgânımı bi-hûde derse müdde'î Ol söze tutma kulak ben çektiğim efgâne tut
5. Tutmazam zencîr-i zülfi terkin ey nâsih beni Hâh bir âkil hayâl et hâh bir divâne tut
6. Ey ulu sulţan diyen dünyâda benden ğayrı yok Sen seni bir cuĝd bil dünyâyı bir virâne tut

**Türkçe Divan XLIII**

1. Ey esîr-i dâim-i gam bir gûşe-i mey-hâne tut Tutma zühhâdın muhâlif pendini peymâne tut
2. Düşledimse lâ'lin ey kanım döken kahr eyleme Tut ki kan ettim adâlet eyle kanı kana tut
3. Çizginirken başına şem-i ruhundan cânımı Men' kılma anı hem ol şem'e bir pervâne tut
4. Ger sana efgânımı bi-hûde derse müdde'î Ol söze tutma kulak ben çektiğim efgâne tut
5. Kılmazam zencir-i zülfi terkin ey nâsih beni Hâh bir âkil hayâl et hâh bir divâne tut
6. Ey olup sultan diyen dünyâda benden ğayrı yok Sen seni bir cuĝd bil dünyânı bir virâne tut
7. Ey Fuzûlî dehr Zâl'inin firîbinden sakın Olma ğâfil er kimi depreñ işin merdâne tut

**13. 06 Mil Yz A Cönk 140**

134 numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası geçmektedir. Şiir, *Türkçe Divan*'daki CXXVIII numaralı şiir olup aslı yedi beyittir. Gazel hata olsa da aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda bu cöngün istinsah tarihi 1262/1845 olarak kayıtlıdır. Gazelin yer aldığı 134 numaralı varaktan önceki varak olan 133 numaralı varakta Nedîm'e ait bir şiir bulunurken aşağıdaki şiirle 134 numaralı aynı varakta Nesimî'ye ait bir şiir bulunmaktadır. Bir sonraki varak olan 135 numaralı varakta ise Fuzûlî'ye ait iki gazel yer almaktadır. Divandan cönke geçirildiği kısmı ile gazelin divandaki beyit sıralamasına uyulduğu örölmektedir Ancak cönkteki gazelin altıncı ve yedinci beyitleri Divandaki gazelden farklı olarak yazılmıştır. Divandaki altıncı ve yedinci beyitler ise cönkte bulunmamaktadır.

**Cönk 140**

1. Ey gönöl ol hançer-i müjĝâna eylersin heves Kasd-i cân etdiñ bekâ-yi ömrden ümmîd kes
2. Çekme ĝurbet azmine ey sâr-bân mahmil sakın Kim bu yolda bîm-i ĝurbetdendir efgân-i ceres

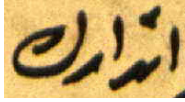
**Türkçe Divan CXXVIII**

1. Ey gönöl ol hancer-i müjĝâna eylersin heves Kasd-i can ettin bekâ-yi ömrden peyvendi kes
2. Çekme ĝurbet azmine ey sâr-ban mahmil sakın Kim bu yolda bîm-i ĝurbettendir efgân-i ceres
3. Hâl-i zârımdan seni feryâdım âĝâh eyledi

<p>3. Hâli zârımdan seni feryâdım âgâh eyledi Şükrü'lîllâh oldu feryâdım baña feryâd-res</p> <p>4. Birbirine <b>yine sancıldı</b> tenimde oklarıñ Mürg-i ruhum kaydına oldu müretteb bir kafes</p> <p>5. Ta'ne-i ehl-i melâmetden ne noksan âşıka Berk-i lâmi def'in eyler mi hücum-i hâr ü has</p> <p>6. Hâli itdüm dil hevâsın ihtilât-ı halkdan Bezm-i gâmda ney gibi hem-dem baña feryâd-res</p> <p>7. Ey Fuzûlî ger saña himmet-i dildir murâd Bağla bir dildâra gönülün gayrıdan peyvend kes</p>	<p>Şükrü li'llâh oldu feryâdım bana feryâd-res</p> <p>4. Birbirine <b>sancılıp her yan</b> tenimde okların Murg-i ruhum kaydına olmuş müretteb bir kafes</p> <p>5. Ta'ne-i ehl-i melâmetten ne noksan âşıka Berk-i lâmi def'in eyler mi hücum-i hâr ü has</p> <p>6. <b>Sûz-i aşkın tende nâ-geh bulmasın noksan deyu</b> <b>Can çıkınca isterim çıkmaya tenden bir nefes</b></p> <p>7. Ey Fuzûlî ben kana'at mülkünün sultanıyım Saltanat esbâbı eğnimde pelâs-i fakr bes</p>
--	---

#### 14. 06 Mil Yz A Cönk 293

49b numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası geçmektedir. Şiir, "Bu Gazel Mecnûn Dilinden" başlığı ile *Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi*'nde 1016-1021 numaralar arasında bulunan şiirdir. Şiir aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün (- . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu cönk hakkın bilgi bulunmamaktadır. Gazelin yer aldığı 49b numaralı varaktan önceki varak olan 49a numaralı varakta ve aşağıdaki şiirle 49b numaralı aynı varakta başka bir şaire ait gazel bulunmazken: bir sonraki varak olan 50a numaralı varakta ise Fitnat Hanım'a ait bir şiir bulunmaktadır. Cönkteki gazelde beyit sıralamasına uyulduğu görülmektedir. Şiir, *Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi*'nde olduğu gibi altı beyit halinde cönke geçirilmiştir. Şiirin dördüncü beytinin ilk mısrasında geçen "idrâk" kelimesi



şeklinde hatalı olarak yazılmıştır. Kelimenin "ادراك" olarak yazılması gerekmektedir.

#### Cönk 293

<p>1. Aşk derdi ey mu'âlic kâbil-i dermân degül Cevherinden eylemek <b>halkı şayda</b> âsân degül</p> <p>2. Devr cevrenden şikâyet iden âşık dimeñ Aşk mesti vâkıf-ı keyfiyet <b>dermân</b> degül</p> <p>3. <b>Şehr ü</b> şahrâda ne fark olduğımı her kim bilür Bilmiş ol kim âşk şahrâsında ser-gerdân degül</p>
--

#### Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi 1016-1021

<p>1. Aşk derdi ey mûalic kâbil-i derman degül Cevherinden eylemek <b>cismi cüdâ</b> âsân degül</p> <p>2. Devr cevrenden şikâyet edene âşık demen Aşk mesti vâkıf-ı keyfiyet-i <b>devrân</b> degül</p> <p>3. <b>Şehrden</b> sahrâya bir fark olduğın her kim bilür Bilmiş ol kim âşk sahrâsında ser-gerdân degül</p>
--

<p>4. Her kim idrâk <b>eylemez</b> keyfiyyet-i hâlin henüz Dost ruhsârına ayn şevk ıla hayrân degül</p> <p>5. Cânı cânâna ittihâdı fâriğ eyler cisimden Cisimden âgâh olan cân <b>kâbil-i dermân</b> degül</p> <p>6. Dir imiş düşmen ki hem-demdür Fuzûlî yâr ile Her sözi bühtân ise Hakkâ bu söz bühtân degül</p>	<p>4. Her kim idrâk <b>eyler öz</b> keyfiyyet-i hâlin henüz Düst ruhsârına ayn-ı şevk ile hayrân degül</p> <p>5. Cânı cânân ittihâdı fâriğ eyler cisimden Cisimden âgâh olan cân <b>vâsıl-ı cânân</b> degül</p> <p>6. Der imiş düşmen ki hem-demdür Fuzûlî yâr ile Her sözi bühtân ise Hakkâ bu söz bühtân degül</p>
---	--

### 15. TDK Cönk A3

4-5 numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası geçmektedir. Şiir, "Bu Gazel Mecnûn Dilinden" başlığı ile *Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi*'nde 2475-2481 numaralar arasında bulunan şiirdir. Şiir aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün (- . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - ) kalıbıyla yazılmıştır. Türk Dil Kurumu el yazmaları kataloguna kayıtlı bu cönk hakkın bilgi bulunmamaktadır. Gazelin yer aldığı 4-5 numaralı varaklarda başka bir şaire ait şiir bulunmamaktadır. Cönkte yer alan gazel, *Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi*'nde yedi beyitten oluşmakta iken, cönke altı beyti geçmiştir. Mesnevide olduğu hâlde beşinci beyit cönke yazılmamıştır. Gazelin üçüncü beytinin ilk mısrasında geçen "vasl" kelimesi "واصل" şeklinde yanlış yazılmış. Böylece ilk hecedeki –a (l) harfinin telaffuzda uzatılmasına sebep olmuştur. Kelime "وصل" şeklinde yazılmalıdır.

### Cönk 293

### Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi 2475-2481

<p>1. 'Âşık oldur kim cânın eyler fedâ cânânına Meyl-i cânân itmesin her kim ki kıymaz cânına</p> <p>2. Cânını cânâna virmekdür kemâli âşıkun Vermeyen cân i' tirâf etmek gerek noşânına</p> <p>3. Vaşıl-ı eyyâmı verüb cânâna cân râhat <b>bulur</b> Yıgdür andan kim şalur cânın gam-ı hicranına</p> <p>4. <b>Resm-i 'âşık 'âşkı</b> öğrenmek gerek pervânedan Kim <b>yanar</b> gördükce şem'ün âteş-i suzânına</p> <p>6. <b>Derd-i 'âşkın öz da' vâsı</b> terk-i cân etmek durur Terk-i cân derler bu derdün mu'teber dermânına</p> <p>7. <b>Kimse cânânın</b> için cân virmeye lâf etmesün Kim gelüpdür bu şıfat ancak Fuzûlî şânına</p>	<p>1. Âşık oldur kim kılur cânın fedâ cânânına Meyl-i cânân etmesün her kim ki kıymaz cânına</p> <p>2. Cânını cânâna vermekdür kemâli âşıkun Vermeyen cân i' tirâf etmek gerek noşânına</p> <p>3. Vasil eyyâmı verüb cânâna cân râhat <b>bulan</b> Yeğdür andan kim şalur cânın gam-ı hicrânına</p> <p>4. <b>Aşk resmin âşık</b> öğrenmek gerek pervânedan Kim <b>köyer</b> gördükde şem'ün âteş-i süzânına</p> <p>5. <b>Fânî ol aşk içre kim benzer fenâsı âşıkun Feyz-i câvid ile Hızrun çeşme-i hayvânına</b></p> <p>6. <b>Aşk derdinün devâsı</b> terk-i cân etmekdedür Terk-i cân derler bu derdün mu'teber dermânına</p> <p>7. <b>Hîç kim</b> cânân için cân vermeğe lâf etmesün</p>
--	--

	Kim gelüpdür bu sıfat ancak Fuzûlî şânına
--	---

### 3.3.1.2. Mecmûalarda Fuzûlî'nin Bilinen Şiirlerinin Varyantlaşması

	Mecmûa	Fuzûlî'nin Şiiri	Mecmûa daki Yeri	Fuzûlî'nin Eserlerindeki Yeri	Açıklama
1	Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz A 715-1	Hayli yıllardır ser-i kûy-i melâmet beklerüz	102b	CXXIII	Mecmûanın istinsah tarihi: 1011/1602
2	Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz A 875	Lebûn aksi gözüm yaşını mey tek lâle-gûn etti	69a	CCLXXXIII	Mecmûa hakkında bir bilgi verilmemiş. 69a numaralı sayfada Nâbî'ye ait başka bir şiir bulunmaktadır.
3	Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz A 875	Dil gâretine tâze haţuñ çekdi leşkeri	69a	CCXCVII	Mecmûa hakkında bir bilgi verilmemiş. 69a numaralı sayfada Nâbî'ye ait başka bir şiir bulunmaktadır.
4	Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz A 3862	Gönlüm açılır zülf-i perişanını göricek	6a	LIII	Mecmûa hakkında bir bilgi verilmemiş. 6a numaralı sayfada Âşık Ömer, Gevheri, Hayalî, Vehbî'nin şiirleri ile İsimsiz bir şiir bulunmaktadır.
5	Mecmûa-i Eşar ve Fevaid/06 Mil Yz A 2996	Önce bağı dehr bî-dâdiyle evvel kan olur	35b	VII-Kaside Der Medh-i Hâzret-i Şâh-i Velâyet	Mecmûa hakkında bir bilgi verilmemiş. 35b numaralı sayfada başka bir şiir bulunmamaktadır.
6	Mecmûa-i	Beni candan	15a	CCLXIV	Sırtı bez, karton

	Eşar ve Fevaid/06 Mil Yz A 4262-1	uşandırdı cefâdan yâr uşanmaz mı			kapak içerisindedir. Erdoğan Kayaşdan 1978 yılında satın alınmıştır.
7	Mecmûa-i Eşar ve Fevaid/06 Mil Yz A 4353-3	Bülbül-i dil gülşeni ruhsârın eyler ârzû	78a	CCXL	Mecmûa hakkında bir bilgi verilmemiş. Selim, Rasîm, Ragıb, Fasîh, <b>Fuzûlî</b> , Derviş Paşa'ya ait başka şiirler de bulunmaktadır.
8	Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz FB 497	‘ Âlem oldı şâd senden ben esîr-i ğam henûz	26b	CXXI	Mecmûa hakkında bir bilgi verilmemiş. 26b numaralı sayfada başka bir şiir bulunmamaktadır.

### 1. Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz A 715-1

102b numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası geçmektedir. Şiir, *Türkçe Divan*'daki CXXIII numaralı şiir olup aslı sekiz beyittir. Gazel aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda bu mecmûanın istinsah tarihi 1011/1602 olarak kayıtlıdır. Kayıtlarda memuanın içindekiler kısmı ile ilgili bir bilgi verilmemiştir. Mecmûadaki gazelin beşinci beyti divandaki gazelde bulunmazken: Divandaki beşinci, altıncı ve yedinci beyitler ise cönkte bulunmamaktadır. Gazelin birinci beytinin ilk mısrasında geçen “ser” kelimesi



hatalı olarak –i (ی) ile akuzatif eki gibi yazılmıştır. Aslında bu ek sadece tamlama yaparken söylenir, yazılması gerekmemektedir. Şiiri cönke aktaran kişi divandaki altıncı beytin ikinci mısrasını karıştırarak mısradan cönkteki gazelin beşinci beytini oluşturmuştur.

### Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz A 715-1

### Türkçe Divan CXXIII

1. <b>Hayli</b> yıllardır ser-i kûy-i melâmet beklerüz	1. <b>Nice</b> illardır ser-i kûy-i melâmet bekleriz
--	--

<p>Leşker-i sultân-i irfânız velâyet beklerüz</p> <p>2. Sâkin-i hâk-i der-i mey-hâneyiz şâm ü seher İrtifa' kadr için bâb-ı sa'adet beklerüz</p> <p>3. Cîfe-i dünya değil kerkes kimi matlûbumuz Bir bölük anğalarız Kâf-i kana'at beklerüz</p> <p>4. Hâb görmez çeşmimiz endîşe-i ağıyardan Pâs-bânız genc-i esrâr-i maḥabbet beklerüz</p> <p><b>Gâh Mecnûn tavḫ ider miḥnet-ü ḥarîmin kârını Ḥâris-i mülk-i ğamuz devr ile nevbet beklerüz</b></p> <p>8. Yattılar Ferhâd ü Mecnun mest-i câm-i âşk olup Ey Fuzûlî biz olar yattıkça şohbet beklerüz</p>	<p>Leşker-i sultân-i irfânız velâyet bekleriz</p> <p>2. Sâkin-i hâk-i der-i mey-hâneyiz şâm ü seher İrtifa' kadr için bâb-ı sa'adet bekleriz</p> <p>3. Cîfe-i dünya değil kerkes kimi matlûbumuz Bir bölük ankalarız Kâf-i kana'at bekleriz</p> <p>4. Hâb görmez çeşmimiz endîşe-i ağıyardan Pâs-bânız genc-i esrâr-i mahabbet bekleriz</p> <p>5. Suret-i dîvâr ediptir hayret-i aşkın bizi Gayr seyr-i bağ eder biz künc-i miḥnet bekleriz</p> <p>6. Kâr-bân-i râh-i tecridiz hatar havfın çekip Gâh Mecnun gâh ben devr ile nevbet bekleriz</p> <p>7. Sanmanız kim geceler bî-hûdedir efgânımız Mülk-i aşk içre hisâr-i istikamet bekleriz</p> <p>8. Yattılar Ferhat ü Mecnun mest-i câm-i âşk olup Ey Fuzûlî biz olar yattıkça sohbet bekleriz</p>
---	---

## 2. Mecnûa-i Eşar/06 Mil Yz A 875

69a numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası geçmektedir. Şiir, *Türkçe Divan*'daki CCLXXXIII numaralı şiir olup aslı yedi beyittir. Gazel hata olsa da aruz vezninin Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün ( . - - - ) x 4 kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu mecmûa hakkında bilgi bulunmamaktadır. Gazelin yer aldığı 69a numaralı varaktan önceki varak olan 68b numaralı varakta Nalî'ye ait bir şiir bulunurken aşağıdaki şiirle 69a numaralı aynı varakta Nabî'ye ait bir şiir bulunmaktadır. Bir sonraki varak olan 69b numaralı varakta ise Muhlis ve Zulmetî'ye ait gazeller yer almaktadır. Divandaki gazelin beşinci beytinin ilk mısrası ile altıncı beytin ikinci mısrası cönkteki gazelin beşinci beytini oluşturmaktadır. Gazeli mecmûaya aktaran kişi gazelleri karıştırmış böylece gazel cönke altı beyit olarak geçmiştir.

### Mecnûa-i Eşar/06 Mil Yz A 875

1. Lebûn aksi gözüm yaşını mey tek lâle-gûn etti Zenaḥdânın murâdım dest-gâhın ser-nigûn etti
2. Saña aksin muḳâbil turduğuyçün hüsn lâfiyle Anı câm içre ğayret ğarḫa-i girdâb-i ḥûn etti
3. Özün nisbet kılarıdı zülfüne zencîr her sâ'at

### Türkçe Divan CCLXXXIII

1. Lebin aksi gözüm yaşını mey tek lâle-gûn etti Zenaḥdânın murâdın dest-gâhın ser-nigûn etti
2. Sana aksin mukâbil durduğuyçün hüsn lâfiyle Anı câm içre gayret garka-i girdâb-i hûn etti
3. Özün nisbet kılarıdı zülfüne zencir her sâ'at Bu sevdâlar anı ser-halka-i hel-i cünûn etti

<p>Bu sevdâlar anı ser-ḥalka-i ehl-i cünûn etti</p> <p>4. Anuñ tek kim perişânlık ziyâsın artırır şem'in Baña cevriñ ziyâd olmağ saña meylim füzûn etti</p> <p>5.-1. Müjeñ hançerlerin gönlüm başar bağrına vehm etmez</p> <p>6.-2. Binâ-yi aşk-i Ferhâd'ın esâsın Bi-sütûn etti</p> <p>7. Fuzûlî'den sebât ü şabr-i cevri ü kahr az iste Kim ol bî-çâreni derd ü ğamın bi-ḥâd zebûn etti</p>	<p>4. Anun tek kim perişanlık ziyâsın artırır şem'in Bana cevriñ ziyâd olmak sana meylim füzûn etti</p> <p>5. Müjen hancerlerin gönlüm basar bağrına vehm etmez Ana câdû gözün gûyâ ki tâ'lim-i füsûn etti</p> <p>6. Bakâ-yi sûret-i ğirin için tevfiğ mi'mârı Binâ-yi aşk-i Ferhâd'ın esâsın Bi-sütûn etti</p> <p>7. Fuzûlî'den sebât ü şabr-i cevri ü kahr az iste Ki ol bî-çâreni derd ü gamın bi-ḥâd zebûn etti</p>
---	---

### 3. Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz A 875

69a numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası geçmektedir. Şiir, *Türkçe Divan*'daki CLXCVII numaralı şiir olup aslı yedi beyittir. Gazel aruz vezninin Mef'ulü Fa'ilatü Mefa'ilü Fa'ilün ( \_ \_ . / \_ \_ . / . \_ \_ . / \_ . \_ ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı mecmûa hakkında bilgi bulunmamaktadır. Gazelin yer aldığı 69a numaralı varaktan önceki varak olan 68b numaralı varakta Nalî'ye ait bir şiir bulunurken aşağıdaki şiirle 69a numaralı aynı varakta Nabî'ye ait bir şiir bulunmaktadır. Bir sonraki varak olan 69b numaralı varakta ise Muhlis ve Zulmetî'ye ait gazeller yer almaktadır. Mecmûadaki gazelin beyit sıralamasının bozulduğu görülmektedir.

#### Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz A 875

<p>1. Dil ğâretine tâze ḥatûñ çekdi leşkeri Şındırdı biñ gönüllü şafın bir yeñiçeri</p> <p>2. Hûblar senüñ kapuña gelürler bölük bölük Gitmezler özge kapuya sensen ağalari</p> <p>4. N'ola aşarsa göz <b>müjeden</b> eşk kaçresin Aşar şubaşı yol kesici kanlu kâferi</p> <p>5. Odlu gönül evine girer ğam günü oğûñ <b>Yol midur</b> gice oda <b>başar</b> bir <b>yayan</b> eri</p> <p>3. Göz defterine şalmışam <b>derdüm</b> hisâbını Aç ey gönül bu tende <b>ve git</b> oğı defteri</p> <p>6. Gözğüde ' aks-i ḥâlüñi gördüm gelüp didüm Koymaz mı dâğ göksine Rûm'un ḫalenderi</p>
---

#### Türkçe Divan CLXCVII

<p>1. Dil ğâretine tâze hatın çekti leşkeri Sındırdı bin gönüllü safın bir yeniçeri</p> <p>2. Hublar senin kapına gelirler bölük bölük Gitmezler özge kapıya sensin ağalari</p> <p>3. Göz defderine salmışım <b>oku</b> hisâbını Aç ey gönül bu tende <b>gözün</b> oku defderi</p> <p>4. N'ola aşarsa göz <b>müjede</b> eşk katresin Asar subaşı yol kesici kanlı kâferi</p> <p>5. Odlu gönül evine girer gam günü okun <b>Yoldur mu</b> gece oda <b>basa</b> bir <b>yatan</b> eri</p> <p>6. Gözğüde aks-i hâlini gördüm gelip dedim Koymaz mı dâğ göğsüne Rum'un kalenderi</p> <p>7. Bilmem nedir günâhı Fuzulü çeker sana</p>
---



7. Bilmen nedür günâhı Fuzûlî çeker saña Her lâhza ol cefâ kılcı cevri hanceri	Her lâhza ol cefâ kılcı cevri hanceri
---	---------------------------------------

#### 4. Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz A 3862

6a numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası geçmektedir. Şiir, *Türkçe Divan*'daki LIII numaralı şiir olup aslı yedi beyittir. Gazel aruz vezninin Mef'ulü Fa'ilatü Mefa'ilü Fa'ilün ( \_ \_ . / \_ . \_ . / . \_ \_ . / \_ . \_ ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı mecmûa hakkında bilgi bulunmamaktadır. Gazelin yer aldığı 6a numaralı varaktan önceki varak olan 5b numaralı varakta Âşık Ömer, Nihanî ve Sıdkî'ye ait şiirler bulunurken: aşağıdaki şiirle 6a numaralı aynı varakta Âşık Ömer, Gevheri, Hayalî, Vehbî'ye ait şiirler ile isimsiz bir şiir bulunmaktadır. Bir sonraki varak olan 6b numaralı varakta ise Hurşî, Hıfzı, Nesimî, Ragıp Paşa ve Şerifî'ye ait gazeller yer almaktadır. Mecmûadaki gazelin beyit sıralamasının bozulduğu görülmektedir. Divanda yer alan beşinci beyit mecmûadaki gazelde bulunmamaktadır.

#### Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz A 3862

1. Gönüm açılır zülf-i perişanını <b>göriccek</b> Nuţkum tutulur gonce-i handanını <b>göriccek</b>
2. Bakdıkça saña kan saçılır <b>müjgânını göriccek</b> Bağrım delinür <b>nâzik müjeñi göriccek</b>
3. Ra'nalık ile çamet-i şimşadı kılan yâd Olmaz mı hacil serv-i <b>revânını göriccek</b>
4. Çok aşka heves edeni gördüm ki hevasın Terk etti seniñ âşk-ı nalanını <b>göriccek</b>
6. Naziklik ile gonce-i handânı <b>etme yâd</b> Etmez mi hayâ la'l-i dür-efşanını <b>göriccek</b>
7. Sen hâl-i dilin söylemesen n'ola Fuzûlî El fehm kılar çâk-i giribânını <b>göriccek</b>

#### Türkçe Divan LIII

1. Gönüm açılır zülf-i perişanını <b>görgeç</b> Nutmum tutulur gonce-i handânını <b>görgeç</b>
2. Bakdıkça sana kan saçılır <b>dîdelerimden</b> Bağrım delinir <b>nâvek-i müjgânını görgeç</b>
3. Ra'nalık ile kâmet-i şimşadı kılan yâd Olmaz mı hacil serv-i <b>hırâmânını görgeç</b>
4. Çok aşka heves edeni gördüm ki hevâsın Terk etti seniñ âşk-i nâlânını <b>görgeç</b>
<b>5. Kâfir ki değil mu'terif nâr-i cehennem</b> <b>İmâna gelir âteş-i hicrânını görgeç</b>
6. Nâziklik ile gonce-i handânı <b>eden zikr</b> Etmez mi hayâ lâ'l-i dür-efşarını <b>görgeç</b>
7. Sen hâl-i dilin söylemesen n'ola Fuzûlî İl fehm kılar çâk-i giribânını <b>görgeç</b>

#### 5. Mecmûa-i Eşar ve Fevaid/06 Mil Yz A 2996

35b numaralı varakta yer alan bu şiirin başında “Kaside-i Fuzûlî Bağdadî” başlığı yer almaktadır. Şiir, *Türkçe Divan*’daki “Kaside Der Medh-i Hazret-i Şah-i Velayet” başlıklı yedi numaralı kasidenin beşinci beytinden oluşmaktadır. Kaside aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı mecmûa hakkında bilgi bulunmamaktadır. Kasidenin yer aldığı 35a numaralı varaktan önceki varak olan 35a numaralı varakta isimsiz iki adet şarkı bulunurken: aşağıdaki şiirle 35b numaralı aynı varakta Nevî oğlu Yahya’ya ait şiir bulunmaktadır. Bir sonraki varak olan 36a numaralı varakta ise Tecdid-i İmam Duası yer almaktadır. Mecmûaya kasidenin sadece beşinci beyti alınmış ancak beyit mısraları başka mısralarla birleşerek başka beyitler oluşturulmuştur.

**Mecmûa-i Eşar ve Fevaid/06 Mil Yz A 2996**

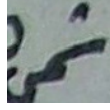
**Türkçe Divan Kaside Der  
Medh-i Hazret- i Şah-i  
Velayet-VII**

<p>Hârdan hün-rîzlik gördükçe gül handân olur  <b>5.-1.</b> Mihnete şabr eyleyen râhat <b>bulur kim</b>          Yusûf’a          Şabr iden hayl u hışm bîdâdına sultân olur  <b>5.-2.</b> Salţanat tahtınuñ evvel pâyesi zindân olur</p>	<p><b>5.</b> Mihnete şabr eyleyen rahat <b>tapar çün</b> Yûsuf’a          Saltanat tahtının evvel pâyesi zindân olur</p>
---	--

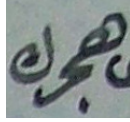
**6. Mecmûa-i Eşar ve Fevaid/06 Mil Yz A 4262-1**

15a numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî’nin mahlası geçmektedir. Şiir, *Türkçe Divan*’daki CCLXIV numaralı şiir olup aslı yedi beyittir. Şiir dörtlükler halinde yazılmış olup toplam beş beyitten oluşmuş ve aruz vezninin Mefâ’îlün / Mefâ’îlün / Mefâ’îlün / Mefâ’îlün ( . - - - ) x 4 kalıbıyla yazılmıştır. Mecmûadaki bu gazel yukarıda incelenen 06 Mil Yz A Cönk 13 numaralı cönkteki gazel olup benzer özellikleri göstermektedir. Fuzûlî’nin bu gazeli musammat gazel formunda yazılan bir gazeldir. Ancak musammat gazel (kırılmalı) klasik formda beyitler halinde yazılırken, burada 2x .--- (8li hecenin karşılığı gibi düşünülerek) 4lükler halinde yazılmıştır. Bahsi geçen gazel Âlevî-Bektaşî geleneğinde nefes olarak okunmaktadır. Zaten mecmûadaki gazelin başında yazılan “semai” ifadesi de bu düşüncüyü destekler nitelikte görünmektedir. Bu sebeple dörtlükler halinde yazılmış ve kırılmış olabilir. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı cönk

hakkında bilgi bulunmamaktadır. Kayıtlarda mecmûanın içindekiler kısmı ile ilgili bir bilgi verilmemiştir. Mecmûada gazelin ikinci, üçüncü ve beşinci beyitleri bulunmazken, Divanda da mecmûadaki gazelin dördüncü beyti bulunmamaktadır. Gazelin ikinci beytinin ilk mısrasında bulunan aslında anlam gereği “şeb” olarak



yazılması gereken kelime “şem” şeklinde yazılmıştır. Üstelik hatalı olarak yazılmış “şem” kelimesi “شمع” şeklinde yazılması gerekirken “شمى” şeklinde yazılmıştır. “Şem” kelimesi “شمع” şeklinde “şeb” kelimesi ise “شعب” şeklinde yazılmaktadır. Gazeli mecmûaya aktaran kişi, mısradaki bulunan “yan-” yükleminden hareketle kelimeyi mum anlamına gelen “şem” ile karıştırmış olabilir. Diğer bir yanlıkları ise aynı beytin aynı mısrasında görülmektedir. İkinci mısradaki geçen “hicran”



kelimesi şeklinde yanlış olarak yazılmıştır. Kelimenin doğrusu “هجران” şeklinde ikinci hecedeki “-a” olarak okunan (elif) (ا) harfi yazılarak olmalıdır. Şiirin üçüncü beytinin ikinci mısrasında geçen “beni ta’n eyleyen” ifadesi “bana ta’n eyleyen” olarak yazılmalıdır. Divanda olmayıp da mecmûadaki gazelde bulunan dördüncü beytin ilk mısrasında geçen “eyâ” kelimesindeki “-â” harfi anlamca fazla yazılmıştır. Son olarak şiirin yine dördüncü beytinin ikinci mısrasında geçen “gül”



kelimesi şeklinde yanlış yazılmıştır. Ancak Ferit Devellioğlu’nun *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*’ında kelime “گل” şeklinde “vav” (و) harfinin yer almadığı görülmektedir. “ü” sesli harfi olarak da okunabilen “vav” (و) harfini cönk yazarı kelimeyi duyduğu gibi yazdığı için bu şekilde kaleme almış olabilir.

#### Mecmûa-i Eşar ve Fevaid/06 Mil Yz A 4262-1 Türkçe Divan CCLXIV

1. Beni candan uşandırdı Cefâdan yâr uşanmaz mı Felekler yandı âhımdan Murâdım şem'i yanmaz mı	1. Beni candan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı Felekler yandı âhımdan murâdım şem'i yanmaz mı
4. Şem-i hicrân yandı cânım Dirim durmaz döker kanım Halkı uyandırır efgânım	2. Kamu bîmârına cânân devâ-yi derd eder ihsân Niçin kılmaz bana dermân beni bîmâr sanmaz mı
	3. Gamım pinhân tutardım ben dediler yâre kıl rûşen Desem ol bi-vefâ bilmen inanır mı inanmaz mı
	4. Şeb-i hicrân yanar cânım döker kan çeşm-i giryânım

<p>Kara bahtım uyanmaz mı</p> <p><b>6. Cemâliñ şem'ine</b> mâ'il Sen etdiñ aqlımı zâ'il <b>Beni</b> ta'n eyleyen câfil Yarın ھاqdan utanmaz mı</p> <p><b>Ben bülbül gibi gûyâ</b> <b>Sen itdiñ eyâ gül-i ra'nâ</b> <b>Göñül istediği mîve</b> <b>Bu bâğda ھاşıl olmaz mı</b></p> <p>7. Fuzûlî rind-i şeydâdır <b>Her işi</b> halka rüsvâdır Soruñ <b>bakiñ</b> ne sevdâdır Bu sevdâdan usanmaz mı</p>	<p><b>Uyadır halkı</b> efgânım kara bahtım uyanmaz mı</p> <p><b>5. Gül-i ruhsârına karşı gözümde kanlı akar su</b> <b>Habibim fasl-i güldür bu akar sular bulanmaz mı</b></p> <p><b>6. Değildim ben sana</b> mâ'il sen ettin aqlımı zâ'il <b>Bana</b> ta'n eyleyen gâfil seni görgeç utanmaz mı</p> <p>7. Fuzûlî rind-i şeydâdır <b>hemîşe</b> halka rüsvâdır Soruñ <b>kim bu</b> ne sevdâdır bu sevdâdan usanmaz mı</p>
---	--

### 7. Mecmûa-i Eşar ve Fevaid/06 Mil Yz A 4353-3

78a numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası geçmektedir. Şiir, *Türkçe Divan*'daki CCXL numaralı şiir olup aslı yedi beyittir. Gazel aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı mecmûa hakkında bilgi bulunmamaktadır. Kayıtlarda mecmûanın içindekiler kısmı ile ilgili varak bilgisi verilmemiştir. Aşağıdaki şiirle 78a numaralı aynı varakta Fuzûlî'ye ait başka şiirler de bulunmaktadır. Mecmûadaki gazelin beyit sıralamasının bozulduğu görülmektedir. Divanın üçüncü beyti, mecmûadaki gazelde ise dördüncü beyit olarak kaleme alınmıştır. Ancak mecmûadaki gazelin ikinci mısrası divandaki gazelin ikinci mısrasında farklıdır.

### Mecmûa-i Eşar ve Fevaid/06 Mil Yz A 4353-3 Türkçe Divan CCXL

<p>1. Bülbül-i dil gülşeni ruhsârın eyler ârzû Tûti-i cân lâ'l-i şeker-bârın eyler ârzû</p> <p>4. Ârzu eyler ki ben tek muttasıl bîmâr ola Kim ki vaşl-i nergis-i bîmârın eyler ârzû</p> <p>2. Nâme-i kâsîd peyâmiyle hoş olmaz ھاtırım Öz lebiñden lehce-i güftârın eyler ârzû</p>	<p>1. Bülbül-i dil gül-şeni ruhsârın eyler ârzû Tûti-i can lâ'l-i şeker-bârın eyler ârzû</p> <p>2. Nâme-i kâsîd peyâmiyle hoş olmaz ھاtırım Öz lebinden lehce-i güftârın eyler ârzû</p> <p>3. Serv ü gül nezzâresin n'eyler sana hayrân olan <b>Ârızınlan kadd-i hoş-reftârın</b> eyler ârzû</p> <p>4. Arzu eyler ki ben tek muttasıl bimar ola</p>
---	---

3. Serv ü gül nezzâresin n'eyler saña hayrân olan <b>Ḳaddûn ile Ârızın nârın</b> eyler ârzû	Kim ki vasl-i nergis-i bimarun eyler arzu
5. Hecr bimârı tenim bâd-i şabâdan dem-be-dem Şihhat için şihhat-i aḥbârın eyler ârzû	5. Hecr bimârı tenim bâd-i sabâdan dem-be-dem Sihhat için sıhhat-i aḥbârın eyler ârzû
6. Zülmet-i hecride bakmaz şem'e çeşmim merdümü Pertev-i ruḥsâr-i pür-envârın eyler ârzû	6. Zülmet-i hecride bakmaz şem'e çeşmim merdümü Pertev-i ruḥsâr-i pür-envârın eyler ârzû
7. Ârzû-mend-i vişâlidir Fuzûlî haste-dil Vaşlın ister devlet-i didârın eyler ârzû	7. Ârzû-mend-i visâlidir Fuzûlî haste-dil Vaşlın ister devlet-i didârın eyler ârzû

### 8. Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz FB 497

26b numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası geçmektedir. Şiir, *Türkçe Divan*'daki CXXI numaralı şiir olup aslı yedi beyittir. Gazel aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı mecmûa hakkında bilgi bulunmamaktadır. Gazelin yer aldığı 26b numaralı varaktan önceki varak olan 26a numaralı varakta Âşık Ömer'e ait şiir bulunurken aşağıdaki şiirle 26b numaralı aynı varakta başka bir şaire ait şiir bulunmamaktadır. Bir sonraki varak olan 27a numaralı varakta ise yine Âşık Ömer'e ait bir şiir yer almaktadır. Mecmûaya gazelin sadece birinci ve yedinci beyitleri alınmıştır. İkinci, üçüncü, dördüncü, beşinci ve altıncı beyitler mecmûada bulunmamaktadır.

### Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz FB 497

### Türkçe Divan CXXI

1. ' Âlem oldu şâd senden ben esîr-i gam henüz ' Âlem itdi terk-i gam bende gam-ı ' âlem henüz	1. Âlem oldu şâd senden ben esîr-i gam henüz Âlem etti terk-i gam bende gam-i âlem henüz
7. Ey Fuzûlî eyledi her derde dermân ol tabîb Bir benim zaḥmumdur ancak bulmayan merhem henüz	2. Can bağışlardı lebin izhâr-i güftâr eyleyip Urmadın işi lebi cân-baḥşlıktan dem henüz
	3. Secde-gâh etmişti aşk ehli kaşın mihrabımı Kılmadan hayl-i melâ'ilk secde-i Âdem henüz
	4. Cana derdin cisme peykânın revân etmişti hüküm Cism ile can irtibatı olmadan muhkem henüz
	5. Eşk sarf eyler felekten kâm hasıl kılmağa Bu güher kadrini bilmez dîde-i pür-nem henüz
	6. Perde-i çeşmim makâm etmişti bir tersâ-beçe Olmadan mehd-i Mesîhâ dâmen-i Meryem henüz

	7. Ey Fuzûlî eyledi her derde derman ol tabîb Bir benim zahmımdır ancak bulmayan merhem henüz
--	---

### 3.3.1.3. Cönklerde Fuzûlî'nin Bilinen Şiirlerine Yapılan Tahmisler

	Cönk	Fuzûlî'nin Şiiri	Cönkte ki Yeri	Fuzûlî'nin Eserlerinde ki Yeri	Açıklama
1	06 Mil Yz A 293	Kerem kıl kesme sâkî iltifâtuñ bî-nevâlardan	47b- 48a	CCXV	Bu şiir, Nâbî'nin Fuzûlî'ye yazdığı tahmistir. Cönk hakkında bir bilgi verilmemiş. 47b-48a sayfasında başka bir şiir bulunmamakt adır.
2	06 Mil Yz A 248	Kerem kıl kesme sâkî iltifâtuñ bî-nevâlardan	1a	CCXV	Bu şiir, Nâbî'nin Fuzûlî'ye yazdığı tahmistir. Cöngün istinsah tarihi: 1300/1881 1a sayfasında başka bir şiir bulunmamakt adır.
3	06 Mil Yz A 293	Yâr hâl-i dil-i zârı bilipdür bilürem	49b- 50a	CLXXXII I	Bu şiir, Fuzûlî'nin şiirine yazılmış bir tahmistir. Cönk hakkında bir bilgi verilmemiş.


					50a sayfasında Fıtnat Hanım'a ait bir şiir bulunmaktadır .
4	06 Mil Yz A 163	Fiğân kim bağıruñ ol lâle-ruḥ ған olduğın bilmez	70b	CXVI	Bu şiir, Fuzûlî'nin şiirine yazılmış bir tahmistir. Cönk hakkında bir bilgi verilmemiş. 70b sayfasında Cevrî'ye ait bir şiir bulunmaktadır .
5	06 Mil Yz A 163	Ey hoş ol günler ki ruḥsârıñ baña manzûr idi	80ab-81a	CCLXXX I	Bu şiir, Fuzûlî'nin şiirine yazılmış bir tahmistir. Cönk hakkında bir bilgi verilmemiş. 80a sayfasında Cinânî'ye ait bir şiir bulunmaktadır .

### 1. 06 Mil Yz A Cönk 293

47b-48a numaralı varakta yer alan bu şiir Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı*'ndaki toplam dokuz beyitten oluşan CCXV numaralı şiirine yapılmış bir tahmistir.<sup>46</sup> Şiir,

<sup>46</sup> "Beşleme" anlamında olan Tahmîs aslında bir muhammestir. Bir gazelin ya da bir kasîdenin her beytinin önüne aynı vezin ve kafiyede üç mısra' eklenerek muhammes haline getirmeye "tahmîs etme" ve ortaya çıkan muhammese de *Tahmîs* denir. Tahmîs kafiyeleri şu şekilde gösterilebilir:

aruz vezninin Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün ( . - - - ) x 4 kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu cönk hakkında bilgi verilmemiştir. Tahmis yapılırken gazelin beyit sıralamasına uyulmamıştır. Cönkte, *Türkçe Divan*'daki gazelin dördüncü, beşinci, yedinci ve sekizinci beyitlerine tahmis yapılmamıştır. Fuzûlî'nin gazelinin makta beytinin yer aldığı son muhammeste tahmisi yapan şair olan Nâbî'nin de mahlası bulunmaktadır. Tahmisin yer aldığı 47b-48a numaralı varaklardan önceki varak olan 47a numaralı varakta Meylî ve Şemî'ye ait şiirler bulunurken aşağıdaki şiirle 47b-48a numaralı aynı varaklarda ve bir sonraki varak olan 48b numaralı varakta başka bir şaire ait şiir bulunmamaktadır. Şiirin

ikinci muhammesinde geçen “haber” kelimesi  şeklinde yanlış olarak yazılmıştır zira “حبر” kelimesi Devellioğlu'nun sözlüğünde çürüme, berelenme anlamlarına gelmektedir. Kelimenin doğru olarak yazımı son ve yeni havadis bilgi anlamlarına gelen “خبر” şeklinde olmalıdır.

## 2. 06 Mil Yz A Cönk 248

1a numaralı varakta yer alan bu şiir Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı*'ndaki toplam dokuz beyitten oluşan CCXV numaralı şiirine yapılmış bir tahmistir. Ancak cönkte yer alan şiirde bir mısra ve mısradan sonra da sadece CCXV numaralı şiirin makta beyti yer almaktadır. Şiir, sözlü gelenekte icra esnasında eksik olarak cönke aktarılmıştır. Bu tahmis yukarıda 06 Mil Yz A Cönk 293 numaralı cönkte geçen Nabî'nin tahmisinin son üç mısrasıdır. Şiir aruz vezninin Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün ( . - - - ) x 4 kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda bu cöngün istinsah tarihi 1300/1881 olarak kayıtlıdır. Cöngün ilk sayfası olan varakta bulunan bu şiirin yer aldığı 1a numaralı varakla aynı varakta başka şaire ait bir şiir yer almazken; bir sonraki varak olan 1b numaralı varakta ise Nâbî'ye ait gazel bulunmaktadır. Cönkteki gazelde beyit sıralamasına uyulmamıştır. Cönkteki şiirde gazelin sadece son beyti olan dokuzuncu beyit yer almaktadır. Şiir, cönke aktarılırken dokuzuncu beytin ilk mısrası öndeki tek olan mısra ile birleştirilerek beyit haline getirilmiştir. Yani dokuzuncu beytin mısraları ikiye

---

aaa(aa)                      bbb(ba)                      ccc(ca) s. 100

Ayrıntılı bilgi için bkz. İpekten, Haluk (1999): *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, İstanbul: Dergâh Yayınları.



bölünmüştür. Sözlü gelenekte şiir yazarın şiir hakkında bilgisinin olmadığına ya da az olduğunun bir göstergesi olan bu durum cönklerde sıklıkla karşılan hatalardandır. Böyle hatalar aslında varyantlaşmayı da beraberinde getirmekte hatalar yaygın hale gelerek varyant olarak cönklerdeki yerini almaktadır.

### Cönk 293

	Türkçe Divan CCXV
<p><b>I</b> İdüb meyl-i sitem eşk ile âh alma gedâlardan Şağın ey nev-nihâlim nâ-sezâ âb u hevâlardan Yazıktır dûr tutma câm-ı luţfuñ mübtelâlardan 1. Kerem kıl kesme sâkı iltifatın bî-nevâlardan Elinden geldiği hayrı diriğ etme gedâlardan</p>	<p>1. Kerem kıl kesme sâki iltifatın bî-nevâlardan Elinden geldiği hayrı diriğ etme gedâlardan 2. Esîr-i gurbetiz biz senden özge âşnâmız yok Ayağın kesme başın çün bizim mihnet-serâlardan 3. Sabâ kûyunda dil-dârın nedir üftâdeler hâli Bizim yerden gelirsen bir haber ver <b>aşnâlardan</b></p>
<p><b>II</b> Hele kâm-ı sipih üze biz olduk ğussa-i pâmâli Çekildük ğurbete olduk vişâl-i yardan hâli Aceb hâşıl mıdır hem şoğbetân-ı aşkuñ amâli 3. Şabâ kûyunda dildârın nedir üftâdeler hâli Bizim yerden gelirsen bir haber ver <b>mübtelâlardan</b></p>	<p>4. Deme zâhid ki terk et sîm-ber bütler temâşâsın Beni kim kurtarır Tanrı sataştırmış belâlardan 5. Girip mescidlere ger muktedâlar pey-revi olman Budur vechi ki herğiz görmedim yüz muktedâlardan</p>
<p><b>III</b> Felek sedd olsa virmez dîde-i ğun-pâşa temkîni Ne denli tûtîyâ virseñ ğurıtmaz çeşm-i nemğini Gel ağlatma ilâc-ı nâ-pesendüñle bu ğamğini 6. Tabîba hâk-i kûy-i yârdandır eşk teskîni <b>Baña</b> artırma zaĥmın göz yaşarır tûtîyâlardan</p>	<p>6. Tabîbâ hâk-i kûy-i yârdandır eşk teskîni <b>Bize</b> artırma zahmet göz yaşarır tûtîyâlardan 7. Felekde mihr zâil yâr ğâfil ömr müsta'cil Nedir tedbir bilmen cana yetdim bî-vefâlardan 8. Vücûdum ney kimi sûrâh sûrâh olsa âh etmen Mahabbetten dem urdum incimek olmaz cefâlardan</p>
<p><b>IV</b> Tehî destân-ı künc-i ğurbetiz berg u nevâmız yok Nevâl-i vaşdan ğayrı nevâle iştiĥâmız yok Ħayâl-i hâl-i müşk-âĝın ğayrı ğıdâmız yok 2. Esîr-i ğurbetiz biz senden özge âşinâmız yok Ayağın kesme başın çün bizim miĥnet-serâlardan</p>	<p>9. Fuzûlî nâzeninler görsen izhâr-i niyâz eyle Terahhum umsa ayb olmaz gedâlar pâd-şâlardan</p>
<p><b>V</b> Derûnuñ Nâbiyâ âyine-i ruşsâr-ı zâr eyle Dilüñ şûr-ı ateşi hâne-i sûz u ğüdâz eyle Lebüñ tekrâr-ı şarf-ı vaşlda ĥahiş-i tirâz eyle 9. Fuzûli nâzeninler görseñ izhâr-ı niyâz eyle Terâĥhum umsa ayıp olmaz gedâlar padişahlardan</p>	

### Cönk 248

	Türkçe Divan CCXV
<p>Lebüñ tekrâr-ı harf-i vaşlda hâhiş tirâz eyle Fuzûlî nâzeninler görsen izhâr-i niyâz eyle</p>	<p>1. Kerem kıl kesme sâki iltifatın bî-nevâlardan Elinden geldiği hayrı diriğ etme gedâlardan</p>

<p>Terâhhum umsa ayb olmaz gedâlar pād-şâhlardan</p>	<p>2. Esîr-i gurbetiz biz senden özge âşnâmız yok Ayağın kesme başın çün bizim mihnet-serâlardan</p> <p>3. Sabâ kûyunda dil-dârın nedir üftâdeler hâli Bizim yerden gelirsen bir haber ver aşnâlardan</p> <p>4. Deme zâhid ki terk et sîm-ber bütler temâşâsım Beni kim kurtarır Tanrı sataştırmış belâlâlardan</p> <p>5. Girip mescidlere ger muktedâlar pey-revi olman Budur vechi ki hergîz görmedim yüz muktedâlardan</p> <p>6. Tabîbâ hâk-i kûy-i yârdandır eşk teskîni Bize artırma zahmet göz yaşarır tütüyâlardan</p> <p>7. Felekde mihr zâil yâr gâfil ömr müsta'cil Nedir tedbir bilmen cana yetdim bî-vefâlardan</p> <p>8. Vücûdum ney kimi sûrâh sûrâh olsa âh etmen Mahabbetten dem urdum incimek olmaz cefâlardan</p> <p>9. Fuzûlî nâzeninler görsen izhâr-i niyâz eyle Terahhum umsa ayb olmaz gedâlar pād-şâlardan</p>
--	--

### Tahmîs-i Ğazel-i Fuzûli

### 06 Mil Yz A Cönk 293

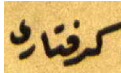
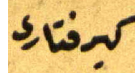
<p style="text-align: center;"><b>I</b></p> <p>İdüp meyl-i sitem eşk ile âh alma gedâlardan Şağın ey nev-nihâlüm nâ-sezâ âb u hevâlardan Yazuğdur dûr tutma câm-ı luţfuñ mübtelâlârdan Kerem kıl kesme sâkı iltifâtuñ bi-nevâlardan Eliñden geldiği hayrı diriğ itme gedâlardan</p> <p style="text-align: center;"><b>II</b></p> <p>Hele kâm-ı sipihr üzre biz olduk ğuşsa pâmâli Çekildük ğurbete olduk visâl-i yârdan hâlî 'Aceb haşıl mıdur hem-şoĥbetân-ı 'aşkuñ âmâli Şabâ kûyında dil-dârıñ nedir üftâdeler hâlî Bizüm yirden gelürseñ bir haber vir <b>âşinâlardan</b></p> <p style="text-align: center;"><b>III</b></p> <p>Felek sedd olsa virmez dîde-i ĥun-pâşa temkîni Ne deñlü tütüyâ virseñ kurutmaz çeşm-i nemgîni Gel ağlatma ' ilâc-ı nâ-pesendüñle bu ğamgîni Tabîbâ hâk-ı kûy-ı yârdandır eşk teskîni Baña artırma <b>zahmet</b> göz <b>yaşardur</b> tütüyâlardan</p> <p style="text-align: center;"><b>IV</b></p> <p>Tehî-destân-ı künc-i ğurbetüz berg ü nevâmuz yoğ Nevâl-i vaşldan ğayri nevâle iştiĥâmuz yoğ Ĥayâl-i hâl-i müşğ-âgînden ğayri ğidâmuz yoğ Esîr-i ğurbetüz biz senden özge âşinâmuz yoğ Ayağıñ kesme başuñçün bizüm miĥnet- serâlardan</p>	<p style="text-align: center;"><b>I</b></p> <p>İdüb meyl-i sitem eşk ile âh alma gedâlardan Şağın ey nev-nihâlüm nâ-sezâ âb u hevâlardan Yazığdır dûr tutma câm-ı luţfuñ mübtelâlârdan Kerem kıl kesme sâkı iltifatın bî-nevâlardan Eliñden geldiği hayrı diriğ etme gedâlardan</p> <p style="text-align: center;"><b>II</b></p> <p>Hele kâm-ı sipihr üzre biz olduk ğussa-i pâmâli Çekildük ğurbete olduk vişâl-i yârdan hâlî Aceb hâşıl mıdur hem şoĥbetân-ı aşkuñ âmâli Şabâ kûyunda dildârıñ nedir üftâdeler hâlî Bizim yerden gelirsen bir haber ver <b>mübtelâlârdan</b></p> <p style="text-align: center;"><b>III</b></p> <p>Felek sedd olsa virmez dîde-i ĥun-pâşa temkîni Ne deñlü tütüyâ virseñ kurutmaz çeşm-i nemgîni Gel ağlatma ilâc-ı nâ-pesendüñle bu ğamgîni Tabîbâ hâk-ı kûy-ı yârdandır eşk teskîni Baña artırma <b>zahmın</b> göz <b>yaşarır</b> tütüyâlardan</p> <p style="text-align: center;"><b>IV</b></p> <p>Tehî destân-ı künc-i ğurbetiz berg u nevâmız yoğ Nevâl-i vaşldan ğayri nevâle iştiĥâmız yoğ Ĥayâl-i hâl-i müşğ-âgîñ ğayri ğidâmız yoğ Esîr-i ğurbetiz biz senden özge âşinâmız yoğ</p>
--	--

<b>V</b>	Ayağın kesme başın çün bizim miñnet-serâlardan
Derûnuñ Nâbiyâ âyîne-i ruhsâr-ı râz eyle Dilüñ tenvîr-i âteş-hâne-i sûz u güdâz eyle Lebüñ tekrâr-ı <b>harf</b> -1 vaşlda ħ̣âhiş-ıtrâz eyle Fuzûlî nâzenînler görseñ ızhâr-ı niyâz eyle Teraħħum umsa ‘ayb olmaz gedâlar pâdişâlardan	<b>V</b>
	Derûnuñ Nâbiyâ âyine-i ruhsâr-ı zâr eyle Dilüñ şûr-ı ateşi hâne-i sûz u güdâz eyle Lebüñ tekrâr-ı <b>sarf</b> -1 vaşlda ħ̣âhiş-i trâz eyle Fuzûli nâzenînler görseñ ızhâr-ı niyâz eyle Terâħħum umsa ayıp olmaz gedâlar padişahlardan

Ali Fuat Bilkan tarafından çalışılan *Nâbî Divanı*'ndaki bazı şiirler sözlü gelenekte aktarılırken yukarıda yan yana verilen tablolarla da kalın puntolarla belirtildiği üzere şiirlerde bazı kelime değişiklikleri olmuştur. Cönkteki gazel öncelikle Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı*'ndaki gazel ile karşılaştırılmış daha sonra ise Nabî'nin Divanı'ndaki tahmisi ile karşılaştırılmıştır. Her iki karşılaştırmada da ortak farklılıkların olduğu görülmektedir. Aşına-mübtela: zahmet- zahmın: yaşardur- yaşarır: harf-sarf kelimeleri tahmislerde farklılık göstermektedir. Yazılı gelenek aktarım esnasında kendini muhafaza edemeyerek sözlü gelenek içinde varyantlaşmaktadır. 06 Mil Yz A Cönk 248 numaralı cönkte ise tahmis eksik olarak yazılmış ancak bütün mısralardaki kelimeler doğru olarak aktarılmıştır.

### 3. 06 Mil Yz A Cönk 293

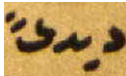
49b-50a numaralı varaklarda yer alan bu şiir Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı*'ndaki toplam beş beyitten oluşan CLXXXIII numaralı şiirine yapılmış bir tahmistir. Şiir, hatalar da olsa aruz vezninin Feilâtün (Fâilâtün) / Feilâtün / Feilâtün / Feilün (fa'lün) ( . . - - ) ( . . - - ) ( . . - - ) ( . . - - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu cönk hakkında bilgi verilmemiştir. Tahmis yapılırken gazelin beyit sıralamasına uyulduğu görülmektedir. Cönkte, *Türkçe Divan*'daki gazelin tamamına tahmis yapılmıştır. Fuzûlî'nin gazelinin makta beytinin yer aldığı son muhammeste tahmisi yapan şair olan Es'ad'ın da mahlası bulunmaktadır. Tahmisin yer aldığı 49b-50a numaralı varaklardan önceki varak olan 49a numaralı varakta başka bir şaire ait şiir bulunmazken aşağıdaki şiirle 49b-50a numaralı aynı varaklardan 50a numaralı varakta Fitnat Hanım'a ait bir şiir bulunmaktadır. Bir sonraki varak olan 50b numaralı varakta da Ataî'ye ait bir şiir yer almaktadır. Tahmisin ilk muhammesinin ilk mısrasında ve üçüncü muhammesin Fuzûlî'ye ait

olan beytinde geçen “giriftar” kelimeleri sırasıyla  ve  şekillerinde

hatalı olarak yazılmıştır. Zira kendi aralarında bile tutarsız olan kelimelerden ikinci kelimenin ilk hecesindeki –i (ی) vurgulu olarak gösterilmiştir. Ayrıca bu kelimelerin yanında yine tahminin ilk muhammesinin ikinci mısrasında geçen “târ” kelimesi de



şekliyle yazılmış ve böylece bu kelimelere medd verilmesi gerekirken şiiri cönke aktaranın aruz ölçüsü bilgisinin yetersiz olması sebebiyle ölçü tutturma kaygısıyla gereksiz yere akuzatif eki eklenmiş ve beytin anlamı ve orijinalliği bozulmuştur. Ayrıca üçüncü muhammesin ilk mısrasında geçen “dîde” kelimesi



“didi” şeklinde yanlış olarak yazılmış ve bu yüzden aruz ölçüsü bozulmuştur. Ancak kelime “دیده” şeklinde yazılmalıdır.

#### 06 Mil Yz A Cönk 293

#### Türkçe Divan CLXXXIII

I	1. Yâr hâl-i dilimi zâr biliptir bilübem Dil-i zârımda ne kim var biliptir bilübem
Beni ol mâh-ı giriftâr-ı bilipdür bilürem Fikr-i zülfîyle şebüm târı bilüpdür bilürem Nicedür hâtır-ı bimârı bilüpdür bilürem 1. Yâr hâl-i dil-i <b>zârı</b> bilipdür bilürem Dil-i zârımda ne kim <b>vârı</b> bilüpdür bilürem	2. Yârı ağyâr biliptir ki bana yâr olmaz Ben dahi anı ki ağyâr biliptir bilübem
II	3. Zülfünü ehl-i vefâ saydına dâm eyleyeli Beni ol dâma giriftâr biliptir bilübem
Bu değil şavrı vefâ neyleyem izhâr olamaz Şâhsın bende-nevâz ol diyü âzâr olamaz Dimezem ki niçün uşşâka vefâdâr olamaz 2. Yârı ağyâr bilipdür ki baña yâr olamaz Ben dağı anı ki ağyârı bilipdür bilürem	4. Ben ne hâcet ki kılam derd-i dilim <b>yâre</b> ayân <b>Kamu</b> derd-i dilimi yâr biliptir bilübem
III	5. Yâr hem-sohbetim olmazsa Fuzûli ne aceb Özüne sohbetimi âr biliptir bilübem
Uykuyu dîde-i uşşâka harâm eyleyem Günlerüñ vâdi-i hicrânun şâm eyleyem Tâ bu sevdâya düşüp kaçdı tamâm eyleyem 3. Zülfünü ehl-i vefâ şaydına dâm <b>eyleyem</b> Beni ol dâma giriftârı bilüpdür bilürem	
IV	
Keşf-i zâr eyler iken dîde-i ter âh u figân Sırr-ı aşk olmaz o fettân-cihândan pinhân Çeşm-i güyâsı baña söyledi bi-ğarf zân 4. Men ne hâcet ki kılam derd-i dilümi ayân <b>Ġam-ı</b> derd-i dilümi yâr bilipdür bilürem	
V	
Es'adâ eyleyemem doğrusu ben terk-i edeb Dimezem söyle nedendir bu tecâhül bu ğazab Her işi hikmet ü her şavrı melâmetdür hep 5. Yâr hem-şohbetüm olmazsa Fuzûlî ne aceb Özüne şohbetümi âr bilüpdür bilürem	

#### 4. 06 Mil Yz A Cönk 163

70b-71a numaralı varaklarda yer alan bu şiir Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı*'ndaki toplam yedi beyitten oluşan CXVI numaralı şiirine yapılmış bir tahmistir. Şiir, aruz vezninin Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün ( . - - - ) x 4 kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu cönk hakkında bilgi verilmemiştir. Tahmis yapılırken gazelin beyit sıralamasına uyulmadığı görülmektedir. Cönkte, *Türkçe Divan*'daki gazelin üçüncü ve beşinci beyitlerine tahmis yapılmamıştır. Fuzûlî'nin gazelinin makta beytinin yer aldığı son muhammeste tahmisi yapan şairin mahlası bulunmamaktadır. Tahmisin yer aldığı 70b-71a numaralı varaklardan önceki varak olan 70a numaralı varakta başka bir şaire ait şiir bulunmazken aşağıdaki şiirle 70b-71a numaralı aynı varaklardan 70b numaralı varakta Cevrî'ye ait bir şiir bulunmaktadır. Bir sonraki varak olan 71b numaralı varakta ise başka bir şaire ait şiir yer almamaktadır.

#### 06 Mil Yz A Cönk 163

#### Türkçe Divan CXVI

<p style="text-align: center;"><b>I</b></p> <p>Şorup hâlüm o mihrî varım efgân olduğun bilmez Derûnum ateş-i aşk ile suzân olduğun bilmez Diriğâ zahm-ı ğam-ı dilûn firâvân olduğun bilmez 1. Fiğân kim bağrımın ol lâle-ruğ kan olduğun bilmez Ciğer pergâlesinde dağ-i pinhân olduğun bilmez</p> <p style="text-align: center;"><b>II</b></p> <p>İrişdi za'fa çeşmüm nergis-i bimâr devrinde Yitürdüm aklımlı hayrân olup didâr devrinde Perişân hâtır oldum zülf-i anber devrinde 2. Hâbîbim gönlümü cem' eylemez ruhsâr devrinde Meğer zülfü kimi hâlüm perişan olduğun bilmez</p> <p style="text-align: center;"><b>III</b></p> <p>Bilür kâdr-i vişâli yârdan mehcûr olan âşık Ne fehm eyler anı fûrkat-i ğamdan dîr olan âşık Belâ-yı hecri añmaz vaşlıla mesrûr olan âşık 4. Güzeller devlet-i vaşlın bulub mağrur olan âşık Neşât-i vaşlda endûh-i hicrân olduğun bilmez</p> <p style="text-align: center;"><b>IV</b></p> <p>Olurken şevk-i envâr-ı cemâlünle cihân memlû Bulurken âftâb-ı 'aşk-âğînünle ziyâ her su Derûnında kıyâs eyler ki yokdur mihrîñ ey meh-rû 6. Şanır zâhid özin hâlî hayâlîñden galatdır bu O hayrân olduğındandır ki hayrân olduğun bilmez</p> <p style="text-align: center;"><b>V</b></p> <p>Aceb mi çeşm-i uşşâk olsa cevri giryeden bî-fer</p>	<p>1. Fiğân kim bağrımın lâle-ruh kan olduğun bilmez Ciğer perkâlesinde dağ-i pinhân olduğun bilmez</p> <p>2. Hâbîbim gönlümü cem' eylemez ruhsârı devrinde Meger zülfü kimi hâlüm perişan olduğun bilmez</p> <p>3. Kılar taksîr edip bir lutf her dem gönlüm almakta Vefâ resmin sanır düşvâr âsân olduğun bilmez</p> <p>4. Güzeller devlet-i vaşlın bulub mağrur olan âşık Neşât-i vaşlda endûh-i hicrân olduğun bilmez</p> <p>5. Dil-i sâd-pâreden bî-dâdı kesmez gamze-i mestin Ne gâfil pâd-şehdir mülkü virân olduğun bilmez</p> <p>6. Sanır zâhid özün hâlî hayâlinden galattır bu Bu hayrân olduğundandır ki hayrân olduğun bilmez</p> <p>7. Fuzûlî hasteye düşmen sözüyle dost cevri eyler Zihî sâde mu'âriz kavli bühtân olduğun bilmez</p>
--	---

<p>İder kıavl-i aduya i' timâd ol yâr-ı meh-peyker Sadaqatle yolunda eyler iken terk-i cân u ser 7. Fuzûlî hasteye düşmen söziyle dost cevr eyler Zihî sâde mu'âriż kıavlî bühtân olduğın bilmez</p>	
--	--

### 5. 06 Mil Yz A Cönk 163

80a-80b-81a numaralı varaklarda yer alan bu şiir Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı*'ndaki toplam dokuz beyitten oluşan CCLXXXI numaralı şiirine yapılmış bir tahmistir. Şiir, hatalı da olsa aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu cönk hakkında bilgi verilmemiştir. Tahmis yapılırken gazelin beyit sıralamasına uyulmadığı görülmektedir. Cönkte, *Türkçe Divan*'daki gazelin üçüncü ve altıncı beyitlerine tahmis yapılmamıştır. Fuzûlî'nin gazelinin makta beytinin yer aldığı son muhammeste tahmisi yapan şair olan Cinânî'nin de mahlası bulunmaktadır. Tahmisin yer aldığı 80a-80b-81a numaralı varaklardan önceki varak olan 79b numaralı varakta Cinânî ve Hayalî'ye ait şiirler bulunurken aşağıdaki şiirle 80a-80b-81a numaralı aynı varaklardan 80a numaralı varakta yine Cinânî'ye ait başka bir şiir bulunmaktadır. Bir sonraki varak olan 81b numaralı varakta ise Azerî mahlaslı bir şaire ait şiir yer almaktadır.

### 06 Mil Yz A Cönk 163

### Türkçe Divan CCLXXXI

<p><b>I</b></p> <p>Ƙanı ol gün kim ruhuñ şevkıyle dil mesrûr idi Çihre-i ğam perde-i taqdîr ile mestûr idi Arz itdûñ âriñiñ luftuñ aceb mevfûr idi 1. Ey hoş ol günler ki ruhsârıñ baña manzûr idi Çeşm-i ümmîdüm çerâğ-i vaşldan pür nûr idi</p> <p style="text-align: center;"><b>II</b></p> <p>Ʀurmuş çeşm-i envârum ğarķ-ı envâr olub Da'imâ pür-şevķ olurdum mażhar-ı didâr olub Tâ baħşınıñ rustâ-yı dide-i ħûnbâr olub 2. Şevķ kırbuñ âfiyet-baħş-i ten efgâr olub</p>	<p>1. Ey hoş ol günler ki ruhsârın bana manzûr idi Çeşmi ümmîdim çerâğ-i vasldan pür nûr idi</p> <p>2. <b>Kurb şevki âfiyet-baħş-i ten-i bîmâr</b> olup <b>Vasl zevki râht-efzâ-yi dil-i mehcûr</b> idi</p> <p>3. <b>'İzzetim şem'i münevver tâli'im azmi kavî</b> <b>Devletim hükmü revan 'aşım evi ma'mûr</b> idi</p> <p>4. Dâmen-i ikbâlîme gerd-i ta'aruz yetmeyip Çeşm-i hâsid çihre-i cem'iyetinden dûr idi</p> <p>5. Âdem idim kurb-i der-ğâhından bulmuşum</p>
---	--

<p><b>Zevk vaşlû</b> râhat-efzâ-yi dil-i mehcûr idi</p> <p style="text-align: center;"><b>III</b></p> <p>Bî-tekellûf her gün ol meh-rû yanumdan gitmeyib Eyleyüp rencide ağıârı beni incitmeyib Gird-bâd-ı gam ğubâr-âlud-ı hicrân itmeyib <b>4.</b> Dâmen-i iqbâlûme gerd-i ta'arruz yetmeyib Çeşm-i hâsid çihre-i cem'iyetümden dûr idi</p> <p style="text-align: center;"><b>IV</b></p> <p>Gelse âhirân mı rûşen kılub ol âfitâb Arz-ı ruhsâr eleyip bir zerre çekmedi hicâb Bir su'âl itse emelinden virüp şafî-cevâb <b>7.</b> Her du'â kılsam tevaqqüfsuz olurdu müstecâb Her temennâ eylesem ihmâlsüz maqdûr idi</p> <p style="text-align: center;"><b>V</b></p> <p>Dil ser-i kuyuñda kaşr-ı kurbâ kılmışdı duhûl Yâdına gelmezdi hiç ol bâğ-ı cennetden nüzûl Eylemezdi şeytânet kaşdın kırup a'dâ melûl <b>5.</b> Âdem idim kurb-i der-gâhıñda bulmuşum <b>vuşûl</b> Menzilim cennet meyim kevşer enîsim hûr idi</p> <p style="text-align: center;"><b>VI</b></p> <p>Vuslatuñla yâr olup dâim meserret göñlüme Zerre deñlü ârız olmazdı kaşâvet göñlüme Gelmeyüp bir gün melâl ü devr-i fûrkat göñlüme <b>8.</b> Hecr vehminden yetürmezdim küdüret göñlüme Gerçi devrânıñ muhâlif <b>çünbişi</b> meşhûr idi</p> <p style="text-align: center;"><b>VII</b></p> <p>Ey Cinânî zulm idüb her aşık-ı giryâne çerh Âşinâ iken ider cânânıla peykâne çerh Ugradup râh- bâlâda vâdi-yi hârmâne çerh <b>9.</b> N'ola ger şalsa Fuzûlî'ni ğam-i hicrâne çerh Vaşl eyyâmında ol ğâfil <b>iñen</b> mağrûr idi</p>	<p><b>kabûl</b> Menzilim cennet meyim kevşer enîsim hûr idi</p> <p><b>6. Baht matlûbum müyesser kılmağa mahkûm olup</b> <b>Dehr esbâbım müheyâ kılmağa me'mûr idi</b></p> <p><b>7.</b> Her du'â kılsam tevaqqüfsuz olurdu müstecâb Her temennâ eylesem ihmâlsüz maqdûr idi</p> <p><b>8.</b> Hecr vehminden yetürmezdim küdüret göñlüme Gerçi devrânın muhâlif <b>gezmeği</b> meşhûr idi</p> <p><b>9.</b> N'ola ger şalsa Fuzûlî'ni ğam-i hicrâne çerh Vaşl eyyâmında ol ğâfil <b>iñen</b> mağrûr idi</p>
---	--

### 3.3.1.4. Mecmûalarda Fuzûlî'nin Bilinen Şiirlerine Yapılan Tahmisler

	Mecmûa	Fuzûlî'nin Şiiri	Mecmûa daki Yeri	Fuzûlî'nin Eserlerindeki Yeri	Açıklama
1	Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz A 3431-1	Kad enâr-el ıŖkı likl uŖŖakı minhâc-il hüdâ	55b	I	Bu Ŗiir, Fuzûlî'nin Ŗiirine yazılmıŖ bir tahmistir. Mecmûa hakkında bir bilgi verilmemiŖtir. 55b sayfasında baŖka bir Ŗiir bulunmamaktadır.
2	Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz FB 487	Yoluñda can viren kimi derûnumda 'alamet bar	4b	LXVI	Bu Ŗiir, Fuzûlî'nin Ŗiirine yazılmıŖ bir tahmistir. Mecmûa hakkında bir bilgi verilmemiŖtir. 4b sayfasında baŖka bir Ŗiir bulunmamaktadır.



### 1. Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz A 3431-1

55b numaralı varakta yer alan bu şiir Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı*'ndaki toplam yedi beyitten oluşan I numaralı şiirine yapılmış bir tahmistir. Şiir, aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu mecmûa hakkında bilgi verilmemiştir. Tahmis yapılırken gazelin beyit sıralamasına uyulmadığı görülmektedir. Mecmûada, *Türkçe Divan*'daki gazelin ilk beş beytine tahmis yapılmamıştır. Fuzûlî'nin gazelinin makta beytinin yer aldığı son muhammeste tahmisi yapan şair olan Niyazî'nin de mahlası bulunmaktadır. Tahminin yer aldığı 55b numaralı varaklardan önceki varak olan 55a numaralı varakta Niyazî Mısırî'ye ait şiir bulunurken aşağıdaki şiirle 55b numaralı aynı varakta ve bir sonraki varak olan 56a numaralı varakta başka bir şaire ait şiir yer almamaktadır. Tahmis, çok bendli şekillerden biri olan muhammesin müzdevic olarak yazılmış halidir.<sup>47</sup>

#### Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz A 3431-1

#### Türkçe Divan I

I	II
Varlığın mahvetmek oldu ayin-i erkân şadıka Kalbini yakmak gerek anın dem-a-dem barika Âşık oldur gitmeye dâ'im başından şaike 6. Âşk <b>gülünü</b> çekti hatt-i harf vücud-ü aşika Kim ola şabit <b>ki</b> isbatında nefy-i ma'ada	1. Kad enâr el-aşkı li'l-'uşşâkı minhâci'l-hüdâ Sâlik-i râh-i hakikat aşka eyler iktidâ 2. Âşktır ol neş'e-i kâmil kim andandır müdâm Meyde teşvîr-i harâret neyde te'sîr-i sadâ 3. Vâdi-i vahdet hakikatte makâm-i aşktır Kim müşahhas olmaz ol vâdide sultândan gedâ 4. Eylemez halvet-sarây-i sırr-i vahdet mahremi Âşıkı ma'sûktan ma'suku âşıktan cüdâ 5. Ey ki ehl-i aşka söylersen melâmet terkin et Söyle kim mümkün midir tağyîr-i takdîr-i Hudâ 6. Âşk <b>kilki</b> çekti hat levh-i vücûd-i âşika Kim ola sâbit <b>Hak</b> isbâtında neyf-i mâ'adâ 7. Ey Fuzûlî intihâsız zevk buldun aşktan Böyledir her iş ki Hak adıyla <b>ola</b> ibtida

<sup>47</sup> Çok bendli nazım şekillerinden olan muhammesin kafiye şekli aaaaa

bbbba

cccca ile yazılanına muhammes-i müzdevic denmektedir. S. 95-96.

Ayrıntılı bilgi için bkz. İpekten, Haluk (1999): *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

## 2. Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz FB 487

4b numaralı varakta yer alan bu şiir Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı*'ndaki toplam beş beyitten oluşan LXVI numaralı şiiridir. Şiir, hatalı da olsa aruz vezninin Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün ( . - - - ) x 4 kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu mecmûa hakkında bilgi verilmemiştir. Şiir, mecmûaya aktarılırken gazelin beyit hatta mısra sıralamasına uyulmadığı görülmektedir. Mecmûada, *Türkçe Divan*'daki gazelin birinci beytinin ilk mısrası, üçüncü beytin ikinci mısrası, dördüncü beytin ikinci mısrası yazılmamıştır. Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı*'ndaki gazelinin makta beytinin son mısrası mecmûadaki şiirde beyitten ayrı olarak yazılmıştır. Şiirin yer aldığı 4b numaralı varaklardan önceki varak olan 4a numaralı varakta Akşemseddin, Bakî ve Hayalî'ye ait şiirler bulunurken aşağıdaki şiirle 4b numaralı aynı varakta başka bir şaire ait şiir bulunmamaktadır. Bir sonraki varak olan 5a numaralı varakta ise Taşlıcalı Yahya'ya ait bir şiir yer almaktadır. Bu şiirin Fuzûlî'nin gazeline tahmis yapıldığı düşünülmektedir. Ancak tahmis olabilmesi için gerekli şartlar da sağlanmamıştır. Zira tahmis yapılan şairin beytinin önüne çu mısra eklenerek yapılan tahmis kuralı burada görülmemektedir.

### Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz FB 487

Helâk itdi muhaşşıl firqatûñ ben zâr-ı maħzûñı  
2.-1. Beni gel öldürüp kırtar belâdan çünki ey hûñı  
Didüm râh-ı aşkuñda baña itdiklerûñ cânâ  
Acırdı diñlese Mecnûn u Leylâ Vâmıķ u Azrâ  
Dilüm varmaz benüm bir kimseye açmak anı ammâ  
4.-1. Efendüm pâdişâhımsın kime varıp idem şekvâ  
Baña çok cevr u zulm itdüñ saña senden şikâyet var  
2.-2. Ne sende merhamet şefkat ne bende şabr u tâkat var  
1.-2. Şehîd-i tîğ-i aşķ olmağa gönülde şehâdet var  
Hilâl ebrûlaruñ hecriyle gelmez çeşmüme uyhû  
Güneş ruhsârınuñ tâbıyla gönlümde tolu kayģu  
Niçe demler bana bir zerre mihrûñ yok ne server

### Türkçe Divan LXVI

1. Yolunda can veren kimi derûnumda alâmet var  
Şehid-i tîğ-i aşķ olmağa gönümde şehâdet var  
2. Beni gel öldürüp kırtar belâdan çünki ey hûñı  
Ne sende merhamet şevket ne bende şabr ü tâkat var  
3. Döküldü özlerim yaşı nazar kılmadın ey mehrû  
Düşüptür ılduzum düşkün sitâremde nuhûset var  
4. Efendim pâd-şahımsın kime varıp edem şekvâ  
Bana çok cevr ü zulm ettin sana senden şikâyet var  
5. Gedâ-yi âlemi sultân ü sultânı gedâ eyler  
Şarâb-i aşķ-i dil-berde Fuzûlî özge hâlet var

<p>bu</p> <p><b>3.-1.</b> Döküldi gözlerim yaşı nazar kılmadıñ ey meh-rû Düşüpdür yılduzum beñzer sitârem de nühüset var</p> <p>Ne deñlü ğam ola maħalde bir câmı cüdâ eyler İçen bir cür'asın iki cihân dârin seħâ eyler</p> <p>Ṭolu başında sâķî ile rabbini merħabâ eyler <b>5.-1.</b> Gedâyi âleme sulṭân u sulṭânı gedâ eyler</p> <p><b>5.-2.</b> Şarâb-ı aşķ-ı dil-berde Fuzûlî özge ħâlet var</p>	
--	--

Toplamda incelenen elli dört cöngün ondördünde Fuzûlî'nin varyantlaşan on altı gazeline rastlanılmaktadır. Mecmûaların ise otuz altısının yedisinde Fuzûlî'nin varyantlaşan sekiz gazeline rastlanılmaktadır. Toplamda incelenen yirmi üç gazelde matla ve makta beyitleri genellikle deĝişmeden yani varyantlaşmadan cönk ve mecmûalara aktarıldığı fakat aradaki beyitlerin ya sıralamalarının deĝiştigi ya da beyitlerin başka beyitlerin mısralarıyla karıştırıldığı görülmektedir. Bunların yanında Fuzûlî'nin eserlerinde olmayan beyitlerin de varlığı söz konusu olmaktadır. Ayrıca üç cönkte beş ve iki mecmûada iki tane Fuzûlî'nin şiirlerine yapılan tahmisler bulunmaktadır. Sırasıyla iki defa olmak üzere Nâbî'nin, Es'ad'ın, isimsiz bir şairin ve Cinanî'nin cönklerdeki tahmislerinin yanında Niyazî Mısıfî'nin ve isimsiz bir şairin tahmisleri mecmûalarda yer almaktadır. İncelenen cönk ve mecmûalardaki farklı yerler kalın puntolarla belirtilmiştir. Bilinenin aksine bazı mecmûalarda halk şairlerinin şiirlerine rastlanılmaktadır. Mesela Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz FB 497 nolu şiirde Fuzûlî'nin tahmis yapılan şiiri ile Âşık Ömer'in şiiri peşpeşe yer almaktadır. Bu örneklerin benzerlerini yukarıdaki tablolarda görmek mümkündür. Cönk ve mecmûalarda yer alan Fuzûlî'ye ait gazelerde genellikle birinci ve Fuzûlî'nin adının geçtiği makta beyitlerinin deĝişmeden yer aldığı görülmektedir. Gazellerin ilk ve son beyit arasında kalan diğerk beyitleri ya hiç yazılmamış ya da yerleri deĝiştirilmiştir. Bazı gazellerin beyitlerinin ise orijinalinden çok farklı bir şekilde yeniden tasarlanarak yazıldığı tespit edilmiştir. Genel olarak cönk ve mecmûalarda gazellerin ya da tahmislerin aktarımı esnasında birtakım deĝişikliklerin olduğu şiirlerin orijinaleri ile karşılaştırıldığında görülmektedir. Bu deĝişikliklerin en başından itibaren sözlü gelenek içerisindeki icra ortamlarından başlayarak

ezberleme hatalarına kadar uzanan geniş ve çeşitli sebepleri olabilir. Hatta gazelleri cönlere ya da mecmûalara aktaran kişiler unuttukları ya da beğenmedikleri beyitleri yeniden yazmış ya da değiştirmiş olabilir. Geleneğin bilerek ya da bilmeyerek eskisinden farklı olarak yaratmış olduğu şiirler varyant olarak başka kollar yaratabilmektedir. Bu ihtimalleri arttırmak mümkün olduğu gibi ihtimallerin sonuçlarının gazeller üzerindeki varyantlaşma etkisi de buna paralel olarak artmaktadır. Bir şairin hangi üslûpta şiir yazarsa yazsın sözlü kültür unsurlarından etkilenmesi doğal karşılanabilir.

Fuzûlî gibi yazılı kültür geleneği içinde yetişmiş ve çok kuvvetli yazılı kültür bağlamında eserler veren bir şairin sözlü kültür mahsulü olan cönk ve mecmûalarda şiirlerinin yer alması hatta değiştirilerek aktarılması sözlü ve yazılı kültür arasındaki paradoksun örneği niteliğindedir. Fuzûlî'nin aldığı eğitim, bağlı olduğu muhitler ve yaşadığı coğrafya farklı olmasına rağmen Anadolu sahasında kaleme alınmış pek çok cönk ve mecmûada gazelleri bulunmaktadır. Yaşadığı coğrafya bağlamında kullandığı dil, Osmanlı Türkçesinden farklı özellikler göstermesine rağmen gazellerine gösterilen ilgi her dönem en üst seviyede devam etmiştir. Fuzûlî'nin kullanıldığı dil kendisini diğer döneminin şairlerinden farklı kılmış hatta Latîfî, Hasan Çelebi gibi türlü tezkireciler ile Recaizâde Mahmut Ekrem gibi Tanzimat devri yazarları tarafından “Nevâî tarzına karîb ve üslûb-i acîb: zaman ve mekân icbât-ı tabiiyesinden olarak bazı köhne ve garib tâbîratından... kat'ı, nazar acâyib-ül-lisan” v.b. sözlerle ifade etmişlerdir.

Fuzûlî'nin genel olarak dil kullanım özellikleri üzerine çalışmaları bulunan Zeynep Korkmaz, *Fuzûlî'nin Dili Hakkında Notlar* adlı ortak çalışmasında Fuzûlî'nin eserlerini bazen Şîî İran şahlarına bazen Sünnî Osmanlı padişahlarına sunmuş olmasının bu eserlerde yer yer muhteva bakımından olduğu gibi, dil özellikleri ve kelimeler bakımından da kaymalara neden olduğunu ifade etmektedir(Korkmaz, 1956: 2). Korkmaz, adı geçen eserinde Fuzûlî'nin yetiştiği muhitten, şahsiyetini geliştiren kültürel âmillerden aldığı tesirler veya politik sebeplerle izah edilebilecek hususların, Fuzûlî'de Osmanlı lehçesine kaçan özelliklerin yer alması neticesini doğurduğu sonucuna varmaktadır(Korkmaz, 1956: 2). Nitekim Osmanlı lehçesinin kullanımını Fuzûlî'nin şiirlerinin Anadolu sahasında daha çok bilinmesine ve ezberlenmesine yol açmıştır. Böylece şiirleri birçok kesim tarafından icra edilmiş ve benimsenmiştir. Bu yönelim sonucunda da şiirleri birçok

defa çoğaltılmış ve nüshaları oluşmuştur. Korkmaz, Fuzûlî'nin şiirlerinin yazılı olmasına rağmen kopyalarında görülen değişikliklere değinerek bunların sebepleri hakkında birkaç değerlendirme bulunmuştur. Korkmaz, Fuzûlî'nin kendisindeki san'at dehâsında ileri gelen şöhreti dolayısıyla eserlerinin pek geniş sahalarda tanınmış olmasını ve muhtelif lehçelere yahut ağızlara mensup müstensihler tarafından kopya edilirken az çok tasarruf edilmiş bulunması keyfiyetinin de, eserlerinde bazı tahriflere sebep olduğunu belirtmektedir. Korkmaz, çeşitli yazmaların karşılaştırılmasını yaptığında, müstensihlerin Fuzûlî'nin şiirlerinde yalnız imlâ, ses veya ek değiştirmeleri ile yetinmediklerini vezin ve kafiyenin müsaadesi nisbetinde çok defa kelimeleri bile kendi telaffuz veya lehçelerinde hâkim olan şekillerle değiştirmekte bir sakınca görmediklerini fark etmiştir(Korkmaz, 1956: 2). Korkmaz'ın bu tespitlerinde, müstensihlerin kültür seviyelerinin rolü de çok etkili görünmektedir. Mesela bazı cönk ve mecmûalarda müstensihlerin imlâ kalıplarına, Arapça veyahut Farsça tamlama kalıplarına hatta yazım kurallarına vakıf olmadıkları yahut bazı kelimelerin manasını iyice kavrayamadıkları için, bunları kendi telaffuz ettikleri şekillerde yazdıkları yahut da manaca yakıştırmalar yaparak başka kelimelerle değiştirdikleri görülebilir. Müstensihin hatasından ya da bilinçli yapılmış tercihten kaynaklı değişikliklerin şiirin aslını büyük oranda değiştirdiğine dair örnekleri yukarıdaki şiir inceleme tablolarında görmek mümkündür. Müstensihden ya da cönk veya mecmûayı düzenleyen kişi/lerden kaynaklı varyantlaşma şiirsel metinlerin 'bağlam'larıyla 'söz' ve 'ezgi'lerindeki 'değişim' ve 'dönüşüm' belki de 'yeniden üretim' (re-production), şeklinde olmaktadır. Bir yazının kopyasını, suretini çıkaran kimseler olan müstensihler, toplum içinde halka göre nispeten daha ileri seviyede okuma-yazma bilen, Osmanlı Türkçesinin tüm kurallarına hâkim olan kimselerdir ya da en azından bu minvalde kimseler olmalıdır. Ancak yazılı kültür içinde yetişmiş müstensihlerin bile kaleminden çıkan kopyalar, nüshalar oluşturuyorsa, istemli ya da istemsiz bir müdahale söz konusu ise sözlü kültür geleneğinin ürünleri olan cönk ve mecmûalarda oluşan değişiklikler hatta varyantlaşmalar son derece normal görünmektedir. Ellerindeki yazılı bir kopyayı çoğaltan müstensihlerin hata yapmaları da bu oranda az olmalıdır. Ancak Fuzûlî'nin eserlerindeki farklı nüshaların çokluğu bu durumun tersini göstermektedir. Fuzûlî döneminde sözlü kültürün de etkisi ile herhangi bir yazılı eserin nüshası o kadar fazladır ki, bu durum Fuzûlî'nin de dikkatini çekmiş basımın olmadığı ve istinsahın

çok önemli olduğu dönemde, yazımın üzerinde durmuş ve hassasiyetini *Türkçe Divanı*'nın dibacesinde dile getirmiştir.

“Kalem olsun eli ol kâtib-i bed-tahrîrün  
Ki fesâd-ı rakamı surumızı şûr eyler  
Gâh bir harf sukûtiyle kılur nâdiri nâr  
Gâh bir nokta kusûriyle gözi kûr eyler”

Kötü yazan kimsenin eli kalem olsun ki yanlış yazısı düğünümüzü [sur] yasa [şûr] çevirir: Bazen bir harf düşmesiyle nâdir'i nâr [ateş]: Bazan da bir nokta eksikliğiyle gözü kör eyler.

Fuzûlî, Farsça ve Arapça birer kıtada da anlamla ilgili düşüncelerini şöyle belirtiyor:

‘Arabî  
Tebbet yedâ kâtibin levlâhu mâ haribet  
Ma'mûretin üssiset bil ilmi vel edebî  
Erdâ minel hamri fî ifsâd-i nüshatîhi  
Testazhîrül aybe tagyîren minel inebi

Arapça: Elleri kurusun o kâtibin ki o olmasa, ilim ve edeple kurulmuş bir şiir mamuresi harap olmazdı. İstinsah ederken bir eseri öyle bozar ki, bu bozuş şaraptan da kötü tesir eder. Farkında bile olmadan, ineb (üzüm) kelimesini bozar da ayb (ayıp) halinde göstermeye kalkışır, öyle bir berbat hale sokar.

Fârisî  
Bâd ser-geşte besan ı kalem on bî ser-u pâ  
Ki buved tîşe-i bunyân-ı maârif kalemeş  
Ziynet-i sûret-i lafzest hateş leyk çi sûd  
Perde-î şâhid-i ma' nist sevâd-ı rakameş

Farsça: “Kalem gibi başı kesilsin, başı dönsün, perişan olsun o kâtibin ki kalemi, maarif kazmasıdır, bilgi binasını yıkan kazmadır: yazısı, sözün görünüşünün süsüdür ama ne fayda ki yazdığı yazı, anlam güzelinin yüzünü perdeler.”

‘Arabî

Kem min lisânin sakîmin min tasarrufihi

Sâret leâli ukuudîn nazmı menşûrâ

A’rel kazâyâ anil intâci mantıkîhi

Tasrîfihi kallebel mazmûmi meksûrâ

Arapça: “Konuşmayı beceremeyen insan vardır, onun kelimeleri değiştirmesinden nazım gerdanlıklarının incileri dağılır: nazım, nesir haline gelir, peltek dili şiiri nesir yapar. Onun mantığı, uyakları sonuçsuz bırakır. Dildeki tasarrufu, ötreyi esre yapar, kelimeleri değiştirir.”

Fârisî

Burîde bâd zebanî ki der fazâ-yi suhan

Ezû mebâni-i efkâr munhedim kereded

Zi inkılâb-ı tesârîf-i lehce-î bed-i û

Vücut-ı hüsn-i ibârât mun’adim kereded

Farsça: Söz alanında fikrin yapılarını yıkan ve güzel ifadeleri o kötü şivesiyle değiştirip mahveden dil kopsun!

Fuzûlî, dibacesinde görüldüğü gibi şiirin poetikası üzerinde değerlendirmelerde bulunmamıştır. Fuzûlî, yanlış kopyalamalara başkasının şiirinde tanık olmakla kalmayıp bizzat kendi şiirlerinde de görmüş olacak ki, müstensihlere karşı bu kadar sert bir dil kullanmıştır. Bu da Fuzûlî’nin şiirini istinsah edenlerden çok çekmiş olduğunun bir göstergesidir ki, daha çok bu konu üzerinde durmaktadır (Gölpınarlı, 1948: 10–11–12). Zeynep Korkmaz ile ortak çalışmaları olan *Fuzûlî’nin Dili Hakkında Notlar* adlı eserde Selâhattin Olcay da Fuzûlî’nin özellikle *Türkçe Divanı*’nın nüshaları arasındaki bariz farkların sebebini müstensihler olarak görmekte ve müstensihlerin eser üzerindeki etkisinden bahsederek “asırlar boyunca yapılan istinsahlar sırasında diğer Türk lehçelerine mensup müstensihlerin lehçe hususiyetlerinin karışmış, hatta bazılarının acemice yaptıkları hatalar da ilave edilince, asıllarından oldukça farklı şekiller meydana geldiğini” ifade etmektedir (Olcay 1956: 33).

Her ne kadar müstensih okuma ve yazma işinde halka nazaran daha maharetli ve bilgili olsa da asıl eserler esas alındığında nüsha farklarının çok belirgin olduğu görülmektedir. Antik Yunan'dan Ortaçağa, Cahiliye döneminden erken İslam dönemine kadar sözlü geleneğe dayalı şiirin sınırlarında yazın da sözel özellik göstermektedir. Nitekim Fuzûlî'nin eserleri yazılı kayıtlar olmasına rağmen *Türkçe Divanı*'nın altmış dokuz yazma nüshası bulunmaktadır. Sözlülük ile yazın arasındaki sözellik sınırı bu dönemlerde hâlâ geçirgen olma özelliğini korumaktadır. Rus asıllı Amerikalı dilbilimci ve yazın kuramcısı Roman Jakobson, sekiz makalesinin toplandığı *Sekiz Yazı* başlıklı kitabında Ortaçağ'da metinleri kopya ederek çoğaltanların ve anonim yazarların etkinliğinin yazın alanından çıkmadan sözgelimi, sözlü geleneğe yer yer yaklaşan kimi özellikler gösterdiğini tespit etmiştir. Bu tespitine çoğaltma işini yapan kimseleri örnek göstererek çoğaltma işini yapmanın kopya ettiği yapıtı çoğunlukla, öbürleri gibi üstünde değişiklik yapılabilecek bir gereç olarak ele aldığını ifade etmektedir (Jakobson, 1990: 59).

Korkmaz'ın Fuzûlî'nin eserlerinin nüshaları üzerine yaptığı çalışmalarda tespitlerde müstensihler değişikliklerin tek müsebbibi olarak gösterilmemiştir. Bunun yanında Korkmaz'a göre, Arap yazısındaki kifayetsizlik ve bir kısım yazmaların harekesiz oluşu, kısmen ses özelliklerinin doğru olarak tespitine de imkân vermemektedir. Klişeleşmiş yazının telaffuzdaki birçok hususları aksettirmemesi de ayrı bir güçlük teşkil etmektedir. Hatta istinsah tarihi Fuzûlî devrine en yakın olan yazmalar bile bazen dil özellikleri bakımından şaşırtıcı belirtiler gösteriyor (Korkmaz, 1956: 3). Müstensih kaynaklı bu değişikliklerin yanında Korkmaz'ın temkinli yaklaştığı bir husus da Fuzûlî'nin kendisinin örnek aldığı bazı şairlerden etkilenmesi ve etkilendiği şairlerin şiirlerinde bazı unsurları kendi şiirlerine yansıtması olmaktadır. Korkmaz, Fuzûlî'nin kendisinin de Azeri lehçesinden başka yer yer az nispette de olsa Osmanlı ve Çağatay lehçelerine has unsurları kullandığını, Ali Şir Nevaî'nin tesirinde kalarak yahut Lütfi'yi tanzir ederek şiirlerinde Çağatay lehçesi özelliklerine yer verdiğini böylece Fuzûlî'nin eserlerindeki, şairin bizzat kendi tasarrufundan ileri gelen yabancı unsurlarla, müstensihlerin tasarruflarından ileri gelen katışmaları ayırabilmek zorluğunun da kendisini gösterdiğine değinmektedir (Korkmaz, 1956: 3).

Korkmaz'ın değerlendirmeleri ve yukarıdaki şiir tablolarında da incelendiği üzere genel olarak Fuzûlî'nin gerek divanının gerek diğer eserlerinin farklı coğrafya



ve mekânlarda kopya edilmiş pek çok yazma nüshalarının olması, bu nüshaların birbirinden farklı olması ve Türkçenin de Arap harfleri ile hiçbir devirde kesin bir ortak imlâsı olmadığı için Fuzûlî'nin eserlerindeki imlâ özelliklerinin kesin bir biçimi ya da kalıplaşmış bir biçiminden söz etmek mümkün değildir. Standart bir imlâ ve yazım kurallarından çeşitli sebeplerden söz etmek mümkün olmayabilir ancak divan şiirinin gelenek içinden gelen kurallarından söz etmek mümkündür. Bu kurallar, yazılı kaidelerle belirlenmemiştir. Zamanla gelenek içindeki uygulamalar kurallaşarak yüzyıllara yayılmıştır. Bu yazılı olmayan kaideleri Fuzûlî gibi çok kuvvetli bir yazılı kültür ortamında yetişmiş ve eğitim almış bir şairin eserlerinde de görmek mümkündür. Cem Dilçin, “Fuzûlî'nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi” başlıklı makalesinde bu kaidelerden bir kısmına değinerek sebep-sonuç ilişkisi açısından değerlendirmelerde bulunmaktadır. Dilçin, tespitlerine göre, divan şiirinde belli bir konuda yazılmış da olsa, gazelin adı ve başlığı bulunmaz. Zaten, divan şiiri ürünlerinin bugün kullandığımız anlamda bir başlığı yoktur. Gazelin bir başlığının olmamasından dolayı, başlıklı olan şiirlerde olduğu gibi, başlıkla şiirin konusu arasındaki organik bağ açısından, okuyucuda belli bir duygu ve düşünce çağrışımı olmaz. Ancak gazelin divan şiirindeki belli konuları doğrultusundaki okuyucu koşullanmış olduğundan bu yönde bir beklenti içerisindedir (Dilçin, 2010, 31). Folklorun mahiyetinde kalıplaşma özelliği önem göstermektedir. “Folklor ürünleri sözlü gelenek içerisinde, türlerine, geleneklerine uygun biçimde kalıplar, anlatım ve kompozisyon öğeleri yaratırlar. Bunlar herhangi bir folklor ürününün çatısını, iskeletini meydana getiren şeylerdir. Ürünlerin yaratım sürecinde sayısız varyant meydana gelse bile, değişmez özellikleri olan kendine mahsus kalıpları korudukları sürece tanınırlar. Sözlü gelenekte yaratılan ve sözlü gelenekte icrası devam eden her türlü yaratım folklor olarak nitelendirilebilir. Şiirin yaratım zemini ne olursa olsun sözlü gelenekte icra yaratılan ve icra edilen şiir de folklor ürünü olarak değerlendirilebilir. Yazılı kültür dönemi ürünleri olan klasik şiir tarzının dahi yaratım süresinde ve icrasında sözlü gelenek geçmişi olduğu söylenebilir. Bu bağlamda divan şiirinin biçimsel bazı özellikleri yani kalıplaşma özelliği şiiri şekillendiren ve şaire kolaylık sağlayan önemli unsurlardır. Şiirin nazım birimleri, beyti, mısrası, aruz ölçüsü ya da vezni, redifi, uyağı, şiirde kullanılan mazmunlar gazeli şekillendirir ve şaire hazır kalıplar sağlar. Gazellerin çeşitli mekân ve ortamlarda icrası ile sözlü geleneğe dâhil olması sonucunda değişim ve

varyantlaşma olduğu bilinmektedir. Bir icra ortamına gelen dinleyicinin sıklıkla tekrarlanması nedeniyle gazellerin redif ve şarkıların ise nakarat denilen kısımlarının aklında kaldığı söylenebilir. Zaten, gazeller yukarıda da ifade edildiği gibi başlıklarının olmaması sebebiyle çoğunlukla redifleriyle anılmaktadır. Bir bakıma redif hem gazeli icra eden hem de gazeli dinleyenler için hatırlamaya yardımcı bir kalıp ifade görevindedir. Nitekim Dilçin de adı geçen makalesinde benzer ifadelerle gazelde redifin, divan şiirinde özellikle başvuru olan bir çağrışım ögesi olduğunu ve bu yolla kavram ortaklığı ve çağrışım kolaylığı sağladığına değinmektedir. Dilçin, redifin sağladığı bu kavram ortaklığı ve çağrışım kolaylığını ise redifin her beytin sonunda tekrarından ileri gelen bir ses ve anlam yoğunluğunun olmasına bağlamaktadır (Dilçin, 2010: 31-34). Divan şiiri için başka bir kaide ise aruz ölçüsünün kullanımınıdır. Aruzun şairin sözü üzerinde belli bir oranda bağlayıcı ve sınırlayıcı etkisi vardır. Ancak döneminde önde gelen ve takipçileri oluşan şairler güçlü sanat yetenekleriyle bu etkiyi en aza indirebildikleri gibi, çoğu zaman da ölçüyü kendi egemenlikleri altına alabilirler. Ancak aruz ölçüsü belli kalıp ve bablar kullanılarak yazıldığı için belli dize ölçüsüne ve açık-kapalı hece birimlerine dikkat edilmesi gereken bir husustur. Rus biçimci Boris Tomaşevski “Dize Üstüne” başlıklı makalesinde, dize ve vezin kavramlarının yazı tarihi boyunca birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğunu belirterek veznin dizeleri düz yazıdan ayıran en önemli özellik olduğuna vurgu yapar. Tomaşevski’ye göre, aruz ölçüsü ya da vezin, kurallarının işlevi, karşılaştırmayı kolaylaştırmak ve söyleyiş sürelerindeki eşgüçlü niteliği değerlendirebileceğimiz özellikleri ortaya çıkarmaktır. Bu kuralların amacı, ses olgularına ilişkin dizgeyi yöneten uzlaşmalı düzeni ortaya koymaktır (Tomaşevski, 2005: 146). Tomaşevski’nin bahsettiği dizge, şair ile dinleyici arasındaki bağ için zorunludur. Çünkü şairin vezin yöntemiyle şiiri içine yerleştirdiği ritmik tasarımı kavramaya yardım eder. Dizeler vezin kalıplarına göre duraklarına ayrılarak okunmak zorundadır. Duraklara ayırmaya dayalı bu okuma şiirsel algılama için çok önemlidir. Aksi takdirde okunan metnin düzyazıdan hiçbir farkı olmaz. Bir diğer unsur ise şairin uyakla sağladığı ses uyumudur. Her gazel okunduğu uyağın türü fark etmeksizin hemen hemen aynı tekdüze etkiyi yaratır. Şair özenle seçtiği kelimelerle redifi ve aruz ölçüsünü belirlemektedir. Redif ve uyaklı sözcüklerin ses yapısı gazelin dize düzenine sıkı sıkıya bağlı olan bu tekdüze ses uyumuna renklilik sağlamaktadır. *Yazınsal Söylem* adlı çalışmasında şiirdeki ritim ve sessel tekrarların

önemine işaret eden İnce, evrenin yeryüzünün oluşumu, insanın türeyişi, doğaüstü varlıkların gerçekliğe dönüşümü gibi metafizik ve imgesel olayların anlatımında şiirsel dilin bir tür ifade aracı olduğuna ve ritim ile sessel tekrarlardan faydalandığına değinmektedir (İnce, 2002: 134).

Dilin sessel ve düşünsel –dolayısıyla anlamsal- niteliklerini saptayan Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri* adlı eserinde dili bir kâğıda benzetmektedir: “Düşünce kâğıdın ön yüzü, ses ise arka yüzüdür. Kâğıdın ön yüzünü kestiniz mi, ister istemez arka yüzünü de kesmiş olursunuz.” diyerek dilde de durumun aynı olduğunu ne sesin düşünceden ayrılabilir, ne de düşüncenin sestten ayrılabilir olduğunu belirtmektedir (Saussure, 1980: 105). *Tabula Rasa* adlı eserinde de ses ve ölçüye değinen Özdemir İnce, ister Türk, ister Arap olsun, İslam öncesi şairin, dinleyicinin bildiği konuları, şeyleri söylediği için, şiiri oluşturan iki katmandan (ses ve anlam) ses katmanının öne çıktığını belirtmektedir. ‘Ses’in öne çıkması ise, anımsama ve müzik öğelerini kurallaşmaya zorlamış, bunun sonucu olarak da şiirsel biçimler, ölçü ve uyak gibi zorlayıcı gereksinimler ortaya çıkmıştır. Şairin deha, yetenek ve ustalığı büyük rol oynamasına karşın, şiirin çıkardığı ses, büyük ölçüde bu kuralların sesidir. Romantizm öncesi Batı şiirinde, çağların ve izleklerin değişmesiyle birlikte sözcük dağarcığı da değiştiği için, ‘ses’in özgül bir nitelik kazandığı görülür, ama temelde biçim, ölçünün (ölçülerin) sesi egemendir ve sözcüklerin sesi sesbilimsel (phonologique) işaretlere döküldüğü zaman ortaya bir tek işaret dizgesi örneği çıkar. Bu durum divan ve halk şiirleri için de söz konusudur. Yani, halk şiirinin bir ölçü dizgesi olan 6+5 ile yazılmış bütün şiirlerin ses grafiği aynıdır. Divan şiirinin bir ölçü dizgesi olan Mef’ûlü Mefâîlü Mefâîlü Feûlün kalıbına göre yazılmış bütün şiirlerin bir tek ses bilimsel işaret düzeni (// . // . // . //) vardır (İnce, 2011: 22-23). Şairin kelime seçimindeki özeni aynı zamanda ses ve ritmin oluşmasını başka bir deyişle şiirsel bir yapının oluşmasını da etkilemektedir. Ayrıca redif uyak gibi ölçüleri de belirleyen kelime seçimi şiirin dış özellikleri için ne kadar önemliyse aynı zamanda şairin imgesel kurgusu, edebî sanatları gibi şiirin muhtevasını tasarlaması açısından da bir o kadar önem göstermektedir.

Batının klasik şairi, aruza göre yazan Arap, İran, Osmanlı şairleri, hece ölçüsüyle yazan Anadolu ozanı, kullandıkları ölçünün ilkeleri karşısında, sessel açıdan, hiçbir özgürlüğe sahip değildir fakat şiir sanatlarına (figures) ve sözcük seçimine başvurdukları, sözcükler arası ilişki ile imge düzenini örgütledikleri anlam

katmanında kişisel özelliklerini, öznel benlerini gerçekleştirirler ve o zaman geleneksel ve klasik kalıplar bir ete ve ruha bürünürler. Bunun sonucu olarak, geleneksel ölçü dizgesinin sesi içinde şairin özel tınısı belirir. Ve bu tını büyük şairlerde öylesine belirgindir ki hiçbir başka şaire (ciddi ve gerçek şaire) örnek olarak ögütlenemez (İnce, 2011: 23).

Aruz ölçüsü ya da redifin uygulanabilirliği şiirin nazım biriminin tercihi ile de doğrudan orantılıdır. Osmanlı şiirinin en küçük birimini mısra oluşturmaktadır. Mısra, tek bir dizedir. İki mısra'ın arka arkaya söylenmesinden oluşan nazım birimine de beyit denmektedir. Mısra' ve beyit tek başlarına da nazım şekli olarak kabul edilirler. Mısralar her birleşimde başka isimlerle başka nazım birimlerine hatta nazım şekillerine dönüşürler. Osmanlı şairlerinin en çok ilgi gösterdikleri nazım şekli beş, yedi veya dokuz beyitten oluşan gazeldir. Divan şairi bir gazel söylerken üzerinde durduğu en önemli nokta iyi bir "beyt'ül-gazel" (gazelin [en güzeli] beyti) söyleyebilmektir. Bu sebeple şair elindeki bütün enstrümanları ve maharetini kullanır. Gazelin diğer beyitleri âdeta o güzel beytin etrafında teşrifat için bulunurlar. Kalpaklı, yukarıda adı geçen makalesinde bu sebeplerden ötürü divan şiiri için "mısra' edebiyatı" ve "beyit edebiyatı" dendiğini ifade etmektedir. Kalpaklı, aynı makalesinde aşağı yukarı 5-7 kelimededen oluşan mısra' ile 10-15 kelimededen oluşan beyitle, geleneğin bahsettiği çağrışım (tedâyî) imkânlarını kullanarak bir hikâyeyi, bir olayı, bir mazmunu anlatmanın mümkünlüğüne başka bir deyişle, divan şiirinde mısra' ve beytin yalnızca bir bütünün parçası olarak algılanmadığına değinir. Mısra' ve beyitlerin kendi başlarına da anlam taşıdığına bu yüzden şairlerin, âdeta beyitlerin estetiğini kurmaya çalıştığına, beyit estetiğine şiirin bütününe kapsayacak bir estetik yaklaşımdan daha çok önem verdiklerine işaret etmektedir (Kalpaklı, 2003: 50).

Divan şiiri için bir başka unsur ise şairlerin vazgeçemedikleri "mazmun"lardır. Birçok araştırmacı mazmun üzerine pek çok fikir ileri sürmüş, birçok tanımı yapılmıştır. (bkz. El Yazması Eserlerde Sözlü Kültür Etkisi) Şairlerin şiir dünyasına girdikleri ilk andan itibaren kullanmayı istedikleri fakat maharet ve zekâ gerektiren bir tür söz sanatı olan mazmunlar gelenek içinde pek çok şair tarafından kullanılmıştır. Kalpaklı da adı geçen eserinde mazmun üzerinde durarak Osmanlı şiiri söz konusu olduğunda hemen her zaman tekrar edilen "mazmun estetiği"nin, aslında şiir geleneği içinde yıllarca işlenen motiflerin değişmez hale gelerek, herkesçe kabul edilir anlamlar taşımasının mazmun estetiği olduğunu belirtmektedir.

Yıllarca işlenen motiflerin bir gelenek oluşturduğu ve bu gelenek içinde aktarılarak ilerlediği söylenebilir. Bu motiflerden bülbül ve gül gelenek içinde mazmunlaştığına temas eder.

Bülbül her zaman güle âşıktır. Gül sevgilidir. Mekânları gül bahçesidir. Maalesef hiçbir zaman kavuşamazlar. İşte, bir beyit içinde geçen gül-bülbül-gülbahçesi” kelimelerinin çağrıştırdığı anlam, mazmundur (Kalpaklı, 2003: 50).

Şiir dinleyicisi ya da okuru, bu anlamın güzel bir biçimde sunulduğundan aldığı şiirsel zevk yanında, Osmanlı şiirinin en temel unsurlarından biri olan müzikalitesinden de haz duyabilir. Bazen sadece anlam bazen de söyleyiş, çok zaman da her ikisi birden ön plandadır. Büyük bir müzik gücüne sahip olan aruz vezni, şiiri, meclislerde yüksek sesle okunmaya da uygun hale getirir(Kalpaklı, 2003: 50). Mazmun, divan şiirinin vazgeçilmez bir yapısal özelliğinin yanı sıra estetik anlayışının bir gereği olarak gelenek içinde var olmuştur. Kimi araştırmacılar mazmunun ustalık gerektiren kelime sanatları ile oynama işi olduğunu söylediklerinde mazmunun hem mana hem de lafzıyla bağlantı kurmaktadırlar. Mazmun, şiirin sanatsal yanını gösterdiği ölçüde şiirin estetiği ve bağlantılı olduğu edebî sanatları da mana doğrultusunda kuvvetlendirmektedir. Mine Mengi, “Mazmundan Nükteye” başlıklı makalesinde mazmunun edebî sanat, estetik ve mana ile olan ilişkisine değinerek divan edebiyatının, özellikle divan şiirinin yapısında yeri olan mazmunun, söz konusu edebiyatın güç anlaşılır bir edebiyat olmasında payı olduğunu savlamaktadır (Mengi, 2010: 144).

Divan şairi, bütün bu unsurları bir bulmacanın parçası gibi ilgili yerlere ustalıkla yerleştirmek zorundadır. Başka bir deyişle, parçaları bağlamına doğru bir şekilde işlemek gerekmektedir. Bu sebeple şairin bütün bu unsurları göz önünde bulundurarak kelime seçimi yapması, kelime kadrolarını belirlemesi, kelimeleri ayrı ayrı değerlendirmesi, kelimenin bir önceki ve sonraki kelime olmalarına göre ilişkileri ve bu ilişkinin kelimelerin dizilişinde birbirleriyle tutarlı bir biçimde gelişerek anlam bakımından bütünlük oluşturmalarına dikkat etmesi gerekmektedir. Bir mısra ya da beyit oluşturma sürecinde kelimelerin anlamını belirgin kılan öğelere dikkat edilmelidir. Şiirin özünde kelime seçimi aynı zamanda sanat yapmak için de şaire fırsat vermektedir. Mahir bir şairin ustalığı kelime seçimine göre

belirlenmektedir. Bu sebeple her zaman geçerli olmasa da şairler bütün duygu, düşüncelerini beş ila dokuz beyitlik gazellerine sığmak zorunda kalmaktadır. Şair bir yandan şiirle ve sınırlı beyit sayısı ile azla özü anlatmak durumundayken aynı zamanda şiirin edebî ve estetik yönünden ödün vermeden şiirin akıcılığını sağlamak, kelimeleri seçerken ses değerlerin, aruz kalıbına göre yerlerini, özellikle de anlam açısından niteliklerini ve birbirleriyle olan ilişkilerini göz önünde tutmak zorunda kalmaktadır. Ong, adı geçen eserinde kelime seçiminin önemine değinerek dize ölçüsünün şairin kelime seçimini bir bakıma koşullandığına ve şairi şiir ölçüsüne uygun kelime seçimine zorladığına değinmektedir (Ong, 1999: 35). Ancak kelime seçiminde önemli bir nokta ise kelime seçiminde ne kadar dize ölçüsü ya da başka faktörler ilişkili ise şairin zekâsı ve becerisi de önemlidir. Bu ilişkide, şairin kendi dehasından fıskıran, Ong, bunu özü ve sebebi açıklanamayan gizemli bir yetenek olarak görmektedir ve şaire su gibi akıp geldiği görüşü yaygınlık göstermektedir (Ong, 1999: 35). Şairin kelime seçimi şiire yön veren en önemli faktördür. Şair kelimeyi, çeşitli edebî sanatları gerçekleştirmek ve başka kelimelerle anlamlı bir bütünlük ilişkisi sağlamak maksadıyla özenle seçmektedir. Kelime seçimindeki ustalık neticesinde mısra daha güçlü, beyit daha güçlü ve sonuçta da gazel çok güçlü bir sanat ve estetik derecesine ulaşır. Mine Mengi, “Bağlam ya da Şiirde Sözün Gelişi Üzerine” başlıklı makalesinde kelime seçiminde çağrışımın önemli bir etkisi olduğuna değinmektedir. Mengi, şiir dilinin yalnızca kelimelerin yarattıkları çağrışımlardan değil: kelimelerin tek tek kullanışlarıyla birlikte değişik kuruluşlar içinde neden oldukları yakın, uzak çağrışımlardan da yararlanarak yol aldığını: sezdirilmek, anlatılmak istenenin temel ya da yan anlamlarla ifade edildiğine değinmektedir (Mengi, 2010, 108). Şiirde kelimelerin yani sözcüklerin kullanımı çok önemlidir. İnce, Stéphane Mallarmé'nin, klasik şiir anlayışı karşısında bir eleştiri olarak ileri sürdüğü savı içeren ve zamanla kemikleşerek bir aforizmaya, bir slogana dönüşen “[ş]iir düşüncelerle değil, sözcüklerle yazılır.” cümlesinin tam olarak bu anlama gelmediğini orijinalinin “Ce n'est pas des idées que l'on fait des vers, c'est avec des mots” olduğunu belirterek: “dizeler düşüncelerle değil sözcüklerle yapılır (kurulur)” anlamına geldiğini belirterek genel bilinen bu yanlış düzeltmektedir (İnce, 2011: 63). Her dönemde her kültür için şiir yazmak ve ortaya çıkan ürünü yaymak çok önemlidir. Bu sebeple şiiri şiir yapan çeşitli metaforlar ve metonomiler ancak doğru kelimelerin seçimi ile isabetli hale gelmektedir. Divan şiirinde kelime

seçimi birçok parametrelere bağılyken cönk ve mecmûalardaki gazellerin kelimelerinin hatta beyitlerinin değiştirildiği görölmektedir. Kelimeyi değiştiren kişi, kelimenin bağlamına veya kelimenin ilgili sanatına önem vermeden değiştirdiği için beyitlerde ve bütünsel olarak gazeldeki değişikliklerinde farkında olmamaktadır. Böylece şiirin değişmiş hali ile değişmeden önceki hali arasında bir iki kelime değişiklikliğinden kaynaklı önemli farklar hatta varyantlar oluşmaktadır. Bazı durumlarda farkında olmadan yapılan bu değişiklikler sonucu beytin anlam bütünlüğü bozulmakta hatta beyit anlamsız bir hâl almaktadır.

Doğru kelime seçiminin aruzu, uyak düzenini ve edebî sanatları doğrudan etkilediği bir gelenek içinde Osmanlı şairinin, Osmanlı şiirine şekil veren yazılı olmayan ve geleneğe yaşıyan bahsi geçen kaidelere uyarak bu minvalde eser vermek istemesi meşakkatli bir uğraş gerektirmektedir. Çünkü Osmanlı şiirinde şekil, yani nazım türleri, konular, duygular, kişiler, ifadeler, sanatlar hep gelenek tarafından belirlenmiş hususlardır. Divan şairi yüzyıllardır uygulanan bu geleneğin dışına çıkamaz. Diğer yandan da şairden yeni bir ifade, eda, tavır, söyleyiş, mazmun, sanat beklenmektedir. Şair hem geleneğe bağlı kalıp hem de yenilik getirme ikilemi arasında sıkışmaktadır. Geleneğe farklı bir soluk getirmeli ki, kalıcı olabilsin ve birçok şairin yapmak istediği gibi sarayda kendisine bir musahip bulabilsin ancak geleneğin katı kaideleri buna çok sınırlı ölçülerde izin vermektedir. İşte şairlerin zekâsı ve kıvrak düşünce tarzları, maharetleri burada çok önem göstermektedir. Divan şiiri sebeplerle zor, divan şairi de bu sebeplerden ötürü çok zeki olmak zorundadır. Divan edebiyatının kurallarını değerlendirdiği adı geçen makalesinde Mehmet Kalpaklı, yukarıdaki düşünelere paralel düşüncelerle divan şairinin, geleneğin içinde eskinin malzemelerini kullanmakla, edebiyatın alanını (bir anlamda) daralttığını belirtmektedir (Kalpaklı, 2003: 50-51).

Divan şiirinin bütün unsurları bir geleneğin parçalarını oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu gelenek sözlü bir geleneğin de bir parçasıdır. Aruz ölçüsü, ses katmanları, ritim, ahenk, uyak, mazmunlar gibi divan şiirinin vazgeçilmez unsurları aynı zamanda bir geleneğin de parçalarıdır. İnce, makalesinde bu bağlamda geleneğin tanımını bir dünya görüşünü, bir toplumsal ideolojiyi, bir hayat felsefesini, bir çağ zihniyetini, bir yaşama tarzını, bir kültürel bütünlük yapıyı ve bir tarih bilincini içeren bir bütünlük olarak yapmaktadır (İnce, 2011: 122). Divan şiiri işte bu bağlamda değerlendirildiğinde yukarıda sıralanan unsurlar daha manidar

olmaktadır. Bir başka bakış açısıyla divan şiiri geleneğinin bu unsurlarıyla yaratılan estetiksel bir bütünlük olarak ele alınmalıdır.

Sonuç itibarıyla yazı kültüründen önce sözlü kültürün olduğu düşünülürse bu etkilenme doğal sürecinde gerçekleşen bir eylemdir. Ancak yazılı kültür ürünü olan basılmış ya da dönemine göre istinsah edilmiş eserlerin sözlü gelenek içinde değişime uğramış olması doğal sürecin de tersine işlediğinin bir göstergesidir. Zira Roman Jakobson'un "Dilbilim ve Şiir" adlı makalesinde tasvir edilen iletişim şemasında Jakobson, altı 'işlev'i, mesaj ileten sözün-konuşan, işiten, araç veya kanal, kural, durum ve mesaj öğelerinden oluşan- altı ana 'faktör'ü ile (her işlev, faktörlerden biri ile karşılıklı ilişki içinde olacak şekilde) ilişkilendirir: Bu işlevlere, hissî (emotive), çağrışımsal, duygusal (phatic), metalinguistik, atıfsal ve şiirsel işlevler adı verilir. Paul Ricoeur, "Edebî Eleştiri ve Felsefî Hermeneutiğin Bir Problemi Olarak "Yazmak" " başlıklı makalesinde Jakobson'un bu terminolojisini kullanarak, yazı hakkındaki soruna değinir. Ricoeur için en önemli soru ve sorun 'sözlü mesaj yazıya geçirildiğinde, söz konusu faktör ve işlevlerin karşılıklı etkileşiminde hangi değişikliklerin, hangi transformasyon veya deformasyonların etkin rol oynadığının araştırılması' sorusu ve beraberinde getirdiği sorunu ortaya konabilir (Ricoeur, 2003: 189). Burada izah edilmeye çalışılan husus, asıl sürecin Ricoeur'un değindiği gibi sözlü bir iletinin yazıya geçirilme aşamasındaki son hali iken yazılı bir iletinin varyantlaşması anlamına gelen sözellik kazanması durumunun süreci tersine çevirmiş olmasıdır.

Sözel gelenek içinde kaleme alınan bir elyazması günümüz yazılı kültür anlayışı ve yazılı kültürün kuralları (yazım, imlâ vb.) ile incelendiğinde elbette çok büyük farklar görülecektir. Bir elyazması metninin, bir önsöz hazırlanmış, farklı yorumlar için eleştiriler, notlar ve sözlük eklenmiş basılı bir edisyonu ele alındığında, onun okunmasına, bilinçsiz bir şekilde, yıllardır basılı yazıyla bütünleşmenin adet haline getirdiği önyargıları ve alışkanlıkları da sokmuş olmaktadır. İmla standartlarının değişken olduğu ve dilbilgisel doğruluğa pek değer verilmeyen, dilin akışkan olduğu ve muhakkak bir milliyetin işareti olarak görülmediği, tarzın sabit ve karmaşık retorik kurallarına uyma anlamına geldiği bir çağın edebiyatıyla uğraştığımızı unutma eğilimi gösterilmektedir. Bu önyargılarla değerlendirilen ve eleştirilen el yazması metnin hemen edisyon kritiği yapılarak en mükemmel, en doğal, en doğru ve en son hali bulunmaya çalışılmaktadır. Aslında yaratım süresince



her el yazması eser yazarının en mükemmeli, en doğal, en doğrusu ve en son hali ile nihayete kavuştuğu için edisyon kritiğine de gerek yoktur. Bu haliyle eser zaten müstakil bir yapıt olmuştur. Döneminin imlâ ve retotik özellikleri ile yazılmış bir el yazması bugünün genek dilbilim ve uluslararası imla kuralları ile incelendiğinde elbetteki hatalarla karşılaşılacak ve metin ya büyük ölçüde değişikliğe uğrayacak ya da görmezden gelinecektir.

### **3. 4. CÖNK VE MECMÛALARDA FUZÛLÎ’NİN BİLİLEN ESERLERİNDE YER ALMAYAN FUZÛLÎ MAHLASLI ŞİİRLER**

Edebiyat öncesi kültür, yeni bir yazılı kültür anlayışına çok yavaş geçmiştir. Yazı tarafından ihtiyaç duyulan söz sanatının formlarının yanında, eski sözlü formlar da varoluşlarını sürdürürler. Toplumun anlayış ve algılayışında zamanla aşama kaydeden yazılı kültür bir süre daha sözlü kültür formları ile birlikteliğini devam ettirmiştir. Metinlerdeki yazı ile sözlü kültür arasındaki fark en fazla okuryazarların ümmîlerden daha yüksek bir sosyal tabakaya ait olduğu formlarda görülmektedir. Burada sözlü şairlik giderek daha alt tabakalarla özdeşleştirilir. En alt tabakalar dahi yazıyı öğrendikleri anda yazısız şairlik, daha üst seviyedekilerden talep edilmediği müddetçe gereksiz olur. Böyle bir durum yoğun bir şekilde yazılı kültür geleneği tabanlı klasik şiir ile ümmî ya da yarı ümmî kulaktan duyma sözlerden oluşan sözlü gelenek tabanlı halk şiiri için söylenebilir. Klasik edebiyat şairleri denilen yazılı kültür kaynaklarını elinde tutan sınıf bu yolla yüksek zümre edebiyatı yapmış olurken hiçbir yazılı geleneğe bağlı olmayan tüm birikimlerini sözlü kaynaklardan elde eden sınıf ise “halk” için şiir yazmış ve halk edebiyatı yapmış olmaktadır. Farklı bakış açıları ve bağlamlarına göre çeşitli “halk” tanımlarını Alan Dundes, “Halk Kimdir?” başlıklı makalesinde yapmıştır. Yazılı kültür bakış açısı ile içi

doldurulan ve değerlendiren “halk” ifadesinin küçümseyici bir anlam taşıdığı göz önünde bulundurulmalıdır.<sup>48</sup>

Bu bakış açısı edebiyata da yansımış halka mahsus eserlerin ne kadar hakir görüldüğü pek çok eserde kaleme alınmıştır. M. Fuad Köprülü, makalelerinden oluşan *Edebiyat Araştırmaları* adlı eserindeki “Sazşâirleri: Dün ve Bugün” başlıklı makalesinde halk musikisine ve halk şiirine mahsus her türlü şekillerin (ezgi, deyiş, türkü, türkmânî, varsağı v.s.), halk şiirlerinin umumi ölçüsü olan hece vezninin daima hakir görüldüğünü örnekleriyle ifade etmektedir.

Eski edebiyat müellifleri ve şairler, halk arasında okunmaya mahsus basit hikâye kitaplarını, destanları, türkü ve varsağıları daima tezyif ile karşılaşmışlardır: XVI. asır tarihçisi ‘Âli, *Künhü’l Ahbâr* adlı eserinde Anadolu’da ilk Osmanlı padişahları zamanında yetişen varsağı söyleyicilerden bahsederse de, bunları şair saymaz. Aynı asra mensub tezkireci Âşık Çelebî, *Şu‘arâ Tezkiresi* adlı eserinde halk arasında okunmaya mahsus sade bir eser yazdığından dolayı Hamzavî’yi Şair saymaz. Yine XVI. asır şairlerinden Na‘îmî-i Hamîdî, *Münâzara-i Seyf-ü Kalem* adlı eserinde-bütün şair ve muharrirler gibi- zamanından şikâyet ederken halk türküleriyle hakiki şairlerin eserleri arasında fark kalmadığını, ilmin ve sanatın takdir edilmediğini şu mısralarla anlatır (Lâtîfî Tezkiresi, s. 83):

Bir olmaz vakte irgördük zamânı  
Bilir yok âsmandan rîsmânı  
En ehli yeğ görür ma‘nî yüzünden  
Kar (a) oğlan türküsün şâir sözünden

XV. asır sonundaki şairlerden Sinoblu Safâî ile alay etmek isteyen Likâî adlı başka bir şair, “onun Divân’ının âdeti bir destana benzediğini, şehirli ve köylü arasında şöhret bulduğunu yazmıştır. Sazşairlerinin çok ehemmiyet kazandığı XVIII. asır şairleri ve tezkirecileri de, onlar hakkında aynı tezyif hislerini göstermekten geri durmamışlardır: Sâlim ve Safâî tezkirelerinde, Seyyid Vehbî’nin Sünbülzade Vehbî’nin şiirlerinde tesadüf edilen alay ve tahkirler buna bir örnektir. Mesnevî-i Mevlânâ’nın meşhur Şerhi’ni yazdığı için Şârih sıfatını alan Ankaralı İsmâil Efendi, şairleri dörde ayırır ve dördüncüleri şöyle tarif eder: “Kelâmı sûret ve mânadan hâlî olmakla esvât-ı hayvânât’a lâhık olanlar ki, anlar hakkında Yâve-gûy ve Herze-cûy demek sâdiktır” (Miftâhü’l-Belâga, s. 7, 8). İşte klasik edebiyat mensuplarına göre, sazşairleri bu dördüncü sınıfı teşkil ediyordu (Köprülü, 1999: 201-202).

Edebiyat tarihi açısından bu örnekleri artırmak mümkündür. Klasik edebiyat mensuplarının saz şairleri hakkındaki düşünceleri malum iken, şiirlerinin geniş halk

<sup>48</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Alan Dundes (2006): (Çeviren: Metin Ekici), “Halk Kimdir?”, *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara.

tabakası arasında okunması ve anlaşılması, klasik bir şair için âdeta bir hakaret vesilesi sayılıyordu. Bununla ilgili örnekleri M. Fuad Köprülü adı geçen eserinde vermektedir.

Klasik edebiyat dönemi denilen devirde halk şiirine ve şairine bakış menfi iken; Büyük Fransız İhtilali'nin yaydığı demokratik prensiplere yabancı olmayan Tanzimat devri fikir adamları ve şairlerinin bile sazşairleri ve onların şiirleri hakkındaki alaycı ve aşağılayıcı hisler besledikleri bilinmektedir. Bu durumun en iyi örneğini önce Batı'dan esinlendiği yeni fikirler doğrultusunda kaleme aldığı “Şiir ve İnşa” makalesinde halk şiirini överek herkesi ve bağlı olduğu zümreyi şaşkırtan daha sonra ise tüm dediklerini âdeta inkâr eden *Harabat Mukaddimesi*'nde sazşairlerini ve onların edebiyatını küçümseyen Ziya Paşa vermektedir. *Harabat Mukaddimesi*'nde Ziya Paşa öyle ileri gider ki, sazşairlerinin eserlerini “eşek anırmasına benzetmek” suretiyle, klasik edebiyat şairlerin eski anlayışından ayrılmadığını göstermektedir. Zaten bu yazısında sonra Namık Kemal'in Ziya Paşa'ya cevaben *Tahrîb-i Harâbât* ve ardından *Ta'kîb*'i yazması ile aralarında yazın ortamında bir çekişme de başlamıştır.

Klasik edebiyatın halk edebiyatına bakışı bu şekilde iken, halk edebiyatı mensupları, klasik edebiyata daha ılımlı yaklaşmaktaydı. Belki de bunda klasik edebiyatın üstünlüğünü kabul etmiş olmanın vermiş olduğu bir ruh hali de olabilir. Bütün halk edebiyatı kaynaklarında sıklıkla tekrarlanan halk şairleri arasında Âşık Ömer ve Gevheri klasik nazım tarzında şiir örnekleri vermeye başlamış, aruz veznini hece veznine tercih etmişlerdir. Ancak bu şairlerin şiirleri incelendiğinde ikileme kaldıkları yani tam anlamıyla ne klasik edebiyata ne de halk edebiyatına mesup oldukları söylenebilir. Zaten klasik edebiyat mensupları ya da tezkire yazarları bu şairleri “kendilerin” kabul etmedikleri gibi Âşık Ömer ve Gevheri de bu durumu şiir üsluplarında hissettirmektedirler. Başka bir deyişle, bu şairler ne yazılı kültür geleneği içinde ne de sözlü kültür geleneği içinde şiir üretmektedirler. Ancak sözlü kültür anlayışı ile yazılı kültür ürünü ortaya koydukları söylenebilir. Klasik edebiyata hâkim olan ideoloji, âşık tarzında da XVII. asırdan XX. asra kadar gittikçe artmıştır. Âşıkların yalnız arûz ile yazdıkları şiirlerde değil, hece vezni ile yazdıkları mazmunlarda bile klasik edebiyattan geçen basmakalıp mecazlara, muayyen mefhumlara, İslam tarihinden ve İran mitolojisinden gelen kahramanlara ve motiflere sıklıkla rastlanmaktadır. Halk edebiyatı ya da sözlü kültür açısından durum bu iken;

klasik edebiyat ya da yazılı kültür açısından da bazı değişiklikler gözlemlenmektedir. Mahallileşme akımı ile klasik edebiyat mensubu pek çok şair halk edebiyatı nazım şekillerinden koşma, şarkı türlerde örnekler vermeye başlamışlardır. Şiirlerinde hece veznini deneyen şairler olduğu gibi sözlü kültür geleneğinde yaşayan pek çok deyim, atasözü gibi “halk”ın kullanabileceği anlaşılır ifadeleri açık, Arap ve Fars edebiyatının süslü söyleyiş ve tamlamalarından uzak bir dil kullanarak şiirlerine yansıtmışlardır. XVI. yüzyıldan başlayarak birçok divan şairinin hece vezniyle şiir yazdığı bilinmektedir. Cemal Kurnaz, *Halk Şiiri ve Divan Şiirinin Müsterekleri* adlı çalışmasında Meâli (ö. 1511), Usûlî (ö. 1538), Zaifî (ö. 1555), Âşık Çelebi (1519–1571), Fevrî (ö.1571), III. Murad (ö. 1595), Himmet (ö. 1684), Feyzî, IV. Murad, Afife Sultan, Mahtumî, Nahifî, Nedim (ö. 1730), III. Ahmed, Şeyh Galip (1757–1799), Vahid Mahtûmî (ö. 1732), İzzet Molla (1785–1829), Hızırağazâde Said (ö. 1837), Âkif Paşa (1787–1845), Edhem Pertev Paşa (1824–1872), Âdile Sultan (1825–1898), Münif Paşa (1828–1910) hece vezniyle şiir yazan şairler olarak sıralamaktadır. Bu şairlerin arasına Köprülü, adı geçen makalesinde Enderûnlu Fâzıl ve Vâsıf gibi önemli isimleri de eklemektedir (Köprülü, 1999: 189). Bu şairler genellikle koşma nazım şekliyle yazılmıştır. Bunlardan başka XVI. yy. şairlerinden Hıtâbî’nin hece vezniyle bir murabba’ı vardır (Kurnaz, 2005: 65). Kurnaz, yazısının bu yerinde dipnot göstererek heceyle yazılmış bir murabba’nın halk şiirindeki “koşma”dan başka bir şey olmadığını belirtmektedir ki, bu açıdan müstereklikte belirginleşmektedir. Yazısının devamında Kurnaz, XVII. yy. Feyzî Çelebi’nin de hece vezniyle bir *Şem’ü Pervâne Mesnevisini* yazdığını başka emsaller de göstererek örneklendirmektedir (Kurnaz, 2005: 65).

Yukarıda örnekleriyle sıralanan klasik edebiyat-halk edebiyatı: yüksek zümre-alt zümre çatışmasının temelinde yazılı kültür-sözlü kültür çatışması yatmaktadır. Yazılı kültür ile sözlü kültür ve bu kültürlerin yaratmaları olan edebî ürünler ile bunların hitap ettiği kesim ya da yaratıcıları ve yaratılan edebiyatın adı arasında bağlam ve taban açısından zıtlıklar olduğu aşağıdaki tablodan da görülmektedir.

Yazılı kültür	Divan, Risale	Şehirli	Havas	Klasik Edebiyat, Saray Edebiyatı, Divan Edebiyatı
↕	↕	↕	↕	↕

Sözlü Kültür	Cönk, Mecmûa	Taşralı	Avam	Halk Edebiyatı
--------------	--------------	---------	------	----------------

Klasik edebiyat-halk edebiyatı ya da yazılı kültür-sözlü kültür beraberliğinin görüldüğü en çarpıcı örneklerin başında Fuzûlî gelmektedir. Gölpınarlı'nın Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı* adlı eserinde belirttiği Fuzûlî'nin halk ve âşık edebiyatı zümreleri ile tekke şairleri zümresi üzerindeki etkiden Köprülü de adı geçen eserinde bahsetmektedir. Köprülü'ye göre, Fuzûlî'nin çok kuvvetli tesiri altında kalan Gevheri ve Âşık Ömer'den sonra, XVIII.-XIX. asırlarda şehir muhitlerinde yetişen âşıklar ve bilhassa XIX. asrın büyük sazşairleri, klasik edebiyatın manevi çekiciliği altında, bu unsurların devamlı olarak artmasına sebep olmuşlardır (Köprülü, 1999: 189).

Fuzûlî gibi çok kuvvetli bir şekilde yazılı kültür geleneği hissedilen bir şairin sözlü kültür geleneği içinde yetişmiş ve bu tarzda eserler veren şairleri etkilemesi yazılı kültür ile sözlü kültür arasındaki geçişliliğe işaret olarak görülebilir. Yazılı kültürün sözlü kültürden sonra geliştiği düşünülürse etkinin yazılı kültürden sözlü kültüre şeklinde olması beklenmektedir. Ancak böyle olması beklenen geçiş tam tersi olarak sözlü kültürden yazılı kültüre şeklinde gerçekleşmektedir. Yazılı kültür geleneği ile yetişmiş klasik edebiyat şairi Fuzûlî'nin şiirlerinin ve hatta mahlasının sözlü kültür anlayışı ile tamamen yarı ümmî kimseler tarafından düzenlenmiş bir nevi antoloji niteliğinde olan cönk ve mecmûalarda yer alıyor olması sözlü kültürün yazılı kültüre etkisi bakımından önemli görünmektedir.

Osmanlı toplumunun siyasi ve sosyal yapısından kaynaklı birbirinden kopuk sosyal tabakaların varlığından söz edilemese bile, toplumun farklı kesimlerinin almış oldukları eğitimin -saray eğitimi, medrese eğitimi gibi- içinde yaşadıkları ve etkileşimde buldukları çevrenin ve başkaca faktörlerin etkisiyle insanların farklı zevk ve estetik seviyelere sahip olduğu söylenebilir. Bu durum, sadece Osmanlı toplumu için değil, her dönemde bütün toplumlar için geçerli olan bir durumdur. Cemal Kurnaz, Osmanlı toplumda İslami kültürden beslenmenin sebep olduğu homojen yapıya rağmen kültürel farklılıklardan ve edebî zevklerden söz ettiği "Divan Edebiyatı Bu Mudur?" başlıklı makalesinde özellikle büyük şehirlerde yoğunluk kazanan sanat faaliyetlerinin, suya atılan taşın dalgaları gibi halka halka

genişleyerek kasabalara ve köylere intikal ettiğine hatta belli bir asırdan sonra kazanılan kültür birikiminin, halkın büyük bir kısmını sanat ve edebiyatın içine çektiğine değinmektedir (Kurnaz, 2005: 2-3).

Yukarıda sözü edilen kültürel farklılıklar ve edebî zevkler, homojen bir toplum içerisinde bile farklı sanat anlayışlarının oluşmasına neden olmuştur. Halk ve divan edebiyatı, bu tür bir oluşumun sonucunda ortaya çıkmış edebî zevk gelenekleridir. Ancak bunlar her ne kadar farklı edebî gelenekler olsa da tamamen birbirinden kopuk değildir yukarıda da bahsedildiği gibi karşılıklı etkilenmeler sonucu temelde ortak bir kültürden beslendikleri için benzerlikleri oldukça fazladır. Mehmet Gürbüz, “Sözlü Kültür Belleğinde Bir Divan Şairinin İzleri: Cönklerde Nâbi” başlıklı makalesinde cönk ve mecmûalardaki klasik edebiyat şairlerinin izlerini sürmektedir. Gürbüz’e göre, bu iki edebî geleneğin üreticisi olan şairlerin ortaklıkları yanında, tüketici durumundaki toplumun da ortak bir “duyuş” yakaladığı söylenebilir. Bu ortak “duyuş”un izlerine, -kendileri de şair olan kimi derleyenler dışında- bizzat edebî tüketici durumundaki mürettepler tarafından derlenen mecmûa ve cönklerde rastlanılabilir (Gürbüz, 2012: 56). Gürbüz makalesinin devamında farklı yüzyıllardan belli başlı divan ve halk şairlerinin cönk ve mecmûalara girme oranlarını bir tablo göstererek istatistikî bilgiler vermektedir.

<b>Şair</b>	<b>Cönkler</b>	<b>Mecmûalar</b>
Âşık Ömer	199	76
Gevherî	159	55
Dertli	79	29
Karacaoğlan	57	12
Gedâyî	45	20

<b>Şair</b>	<b>Cönkler</b>	<b>Mecmûalar</b>
Fuzûlî	71	211
Nâbî	46	188

Bâkî	35	278
Şeyh Gâlib	29	58
Zâtî	25	119
Nef 'î	24	40
Nedîm	21	81
Hayâlî	18	160
Necâtî	14	128

Tablolar incelendiğinde hem cönklerin hem de mecmûaların halk ve divan şairlerinden seçkiler içerdiği görülür. Bu verilere göre Fuzûlî'nin Karacaoğlan ve Gedâyî'den fazla, Derdli ile de neredeyse aynı sayıda cönkte yer alması, yine Âşık Ömer'in Şeyh Gâlib ve Nef'î'den fazla, Nedîm'le de hemen hemen eşit sayıda mecmûada yer alması, ilk bakışta şaşkıncı olsa da Osmanlı toplumunun kültürel birikiminin ve estetik seviyesinin her iki geleneğin de takipçisi olduğunu göstermektedir. Mecmûalarda en çok adı geçen şair olan Bâkî (278) ile yine çok sayıda mecmûada adları geçen Hayâlî (160), Necâtî (128) ve Zâtî (119)'nin cönklere girme oranı hayli düşüktür (Gürbüz, 2012: 56).

Verilerde konu açısından dikkati çeken sonuç Fuzûlî üzerine olacaktır. Çünkü M. Gürbüz'ün tespitlerine göre, Fuzûlî'nin Karacaoğlan ve Gedâyî'den fazla, Derdli ile de neredeyse aynı sayıda cönkte yer alması Gölpınarlı'nın ve Köprülü'nün eserlerinde bahsettikleri Fuzûlî'nin tesirlerini görmek açısından önemli sonuçlardır.

Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı cönk ve mecmûalarda Fuzûlî mahlaslı şiirler tarandığında ezber bozan sonuçlarla karşılaşmaktadır. Cönk ve mecmûalarda iki Fuzûlî mahlaslı şiirler üzerinde iki durum tespit edilmiştir. İlki, cönk ve mecmûaların bir kısmında Fuzûlî şiirlerinin -daha önce de bahsi geçtiği gibi- varyantlaşmış olduğu tespit edilmiştir. İkincisi ise, Fuzûlî mahlaslı şiirlerin diğer kısmı incelediğinde ve 16. yüzyılda yaşamış olan Fuzûlî'nin eserleri ile karşılaştırıldığında, eserlerinde yer almayan şiirler olduğu hatta başka şairlerin eserlerinde yer alan şiirlerin Fuzûlî mahlası ile cönk ve mecmûalara yazıldığı görülmektedir. Aşağıdaki tablolarda ikinci durumun yansıması görülmektedir.

### 3.4.1. Cönklerde Fuzûlî'nin Bilinen Eserlerinde Yer Almayan Fuzûlî Mahlaslı Şiirler

	Cönk	Mahlasının Geçtiği Yer	Cönkte ki Yeri	Açıklama
1	06 Mil Yz Cönk 4	Ey Fuzûlî var kamu yârâna haber it	76a	Cönk hakkında bir bilgi verilmemiş. 76a sayfasında Seyrâni'ye ait başka bir şiir daha bulunmaktadır.
2	06 Mil Yz Cönk 10	Ėam pazarında Fuzûlî yok meta'um aldılar	92a	Cönk hakkında bir bilgi verilmemiş. 92a sayfasında Nesimî, Nevres, Ulvî'ye ait başka şiirler de bulunmaktadır.
3	06 Mil Yz Cönk 18	İr görüb âhir Fuzûlîyi şehâdet mülkine	30b	Cöngün istinsah tarihi: 1040/1629 Dili: Türkçe 30b sayfasında Mucidî'ye ait başka bir şiir



				daha bulunmaktadır.
4	06 Mil Yz Cönk 96	Öyle bir gönce Fuzulî nice kıan ağlamasun	195a	Cöngün istinsah tarihi: 1269/1851 195a sayfasında Şemî'ye ait başka bir şiir daha bulunmaktadır.
5	06 Mil Yz Cönk 102	Bî-çare gönce Fuzulî nice ğam ağlamasun	29a	Cönk hakkında bir bilgi verilmemiş.
6	06 Mil Yz Cönk 110	Fuzûlî bendenüñ kârı müdâm fikri visâlûndür	13a	Cöngün istinsah tarihi: 1248/1831 13a sayfasında Ahmedî, Nesimî'ye ait başka şiirler de bulunmaktadır.
7	06 Mil Yz Cönk 119	Oı lebi-i gönçe Fuzûlî niçe kıan ağlamasun	126a	Cönk hakkında bir bilgi verilmemiş.
8	06 Mil Yz Cönk 137	Ey lebi-i gönçe Fuzûlî nice kıan ağlamasun	28b	Cöngün istinsah tarihi: 1238/1821
9	06 Mil Yz Cönk 140	Fuzûlî aldanup kıalma cihânuñ 'izz ü câhında	93a	Cönk hakkında bir bilgi verilmemiş. 93a sayfasında Fethi ve Sâğarî'ye ait başka şiirler de bulunmaktadır.
10	06 Mil Yz Cönk 140	Elem çekem Fuzûlî her işüñ soñu selâmetdür	128	Cöngün istinsah tarihi: 1262/1845
11	06 Mil Yz Cönk 182	Eyledi kıonca Fuzûlî nice kıan ağlamasun	39b	Cönk hakkında bir bilgi verilmemiş. 39b sayfasında Nesimî'ye ait başka bir şiir daha bulunmaktadır.
12	06 Mil Yz Cönk 185	Ey lebi-i gönce Fuzûlî nice kıan ağlamasun	13b	Cöngün istinsah tarihi:

				1276/1858 13b sayfasında Viranî Abdal'a ait başka şiirler de bulunmaktadır.
13	06 Mil Yz Cönk 185	Fuzûlî, sen mâh dilerseñ yüzünü göklere tut	14a	Cöngün istinsah tarihi: 1276/1858
14	06 Mil Yz Cönk 185	Fuzûlî aldanup qalma cihânuñ 'izz ü câhında	130b- 131a	Cöngün istinsah tarihi: 1276/1858
15	06 Mil Yz Cönk 224	Destûr-ı Mersiye-i Ğazel- i Fuzulî'ye Tahmis-ı Razi	244b	Cönk hakkında bir bilgi verilmemiş. Şiirin tahmis edilen beyti Fuzûlî'ye değil Fazıl Paşa'ya (öl. 1882) aittir.
16	06 Mil Yz Cönk 224	Na't-ı Asl-ı Fuzûlî	253b	Cönk hakkında bir bilgi verilmemiş. Şiir Fuzûlî'ye değil Usûlî'ye (öl. 1538) aittir.
17	06 Mil Yz Cönk 238	Fuzûlî aldanup qalma cihânuñ 'izz ü câhında	58b	Cönk hakkında bir bilgi verilmemiş.
18	06 Mil Yz Cönk 249	Fuzûlî terk ü tecridi saña ancak müsellemdür	15b	Cöngün istinsah tarihi: 1301/1882
19	06 Mil Yz Cönk 249	Fuzûlî çektik aşk ile efgar	50b	Cöngün istinsah tarihi: 1301/1882
20	06 Mil Yz Cönk 249	Öyle bir gönce Fuzulî nice qan ağlamasun	81b	Cöngün istinsah tarihi: 1301/1882 81b sayfasında Ziyâ'ya ait başka bir şiir daha bulunmaktadır.
21	06 Mil Yz Cönk 249	Rakam eyle Fuzûlî şehâ defter-i aşqa	82a	Cöngün istinsah tarihi: 1301/1882
22	06 Mil Yz Cönk 249	Bu Fuzûlî iydini yâ Rab	82b	Cöngün

		bikavl ile idenler		istinsah tarihi: 1301/1882
23	06 Mil Yz Cönk 249	Fuzûlî bunu böyle söyledi işidenler hata eyledi	83a	Cöngün istinsah tarihi: 1301/1882 Şiir Fuzûlî'ye değil Kazak Abdal'a aittir.
24	06 Mil Yz Cönk 295	Bî-çare gönçe Fuzulî nice kıan ağlamasun	42ab	Cönk hakkında bir bilgi verilmemiş.

Katalogdaki numaraları ile yukarıdaki tabloda verilen yirmi dört cönkte ya Fuzûlî mahlası ile yazılmış ya da başında “Fuzûlî” ibaresi bulunan şiirler bulunmaktadır. Ancak varak numaraları verilmiş olan bu şiirlerin hiçbirisi Fuzûlî'nin hiçbir eserinde bulunmamaktadır. Özellikle *Türkçe Divanı*, *Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi* ve *Hadîkatü's Sü'edâ* eserleri incelenmiş ve bahsi geçen şiirler tespit edilememiştir. Tabî ki bu noktada hangi Fuzûlî'den bahsedildiği önemlidir. “Sözlü Kültürde Yaşayan Fuzûlî ve Fuzûlî Geleneği” başlıklı yazıda da ifade edildiği gibi birinin kaçınıcı yüzyılda yaşadığı ve örnek şiirleri bilinmemekle beraber edebiyat tarihine geçmiş toplam dört Fuzûlî mahlaslı şairden bahsedilmişti. Bu açıdan bakıldığında ilk etapta bu şiirlerin yazılı kültür geleneği içinde eser veren 16. yüzyıl şairi Fuzûlî'ye ait olamayacağı söylenebilir. Ancak 16. yüzyılda yaşamış olan Fuzûlî'nin bahsi geçen şairler ve şiirleri üzerinde etkisinin olduğu da söylenebilir. Yukarıdaki cönk tablosunda varak numaraları verilen şiirlerden özellikle üç tanesi diğerlerinden farklı bir özellik göstermektedir. İlki: tabloda 15. sırada yer alan 06 Mil Yz Cönk 224 numaralı hakkında hiçbir bilgi olmayan cönkte ve 244b numaralı varakta yer alan “Destûr-ı Mersiye-i Ğazel-i Fuzulî'ye Tahmis-ı Razi” başlıklı şiirde görülmektedir. Razi'nin Fuzûlî'nin Mersiyesine yazdığı bir tahmis olan bu şiirde tahmis<sup>49</sup> edilen son iki mısra Fuzûlî'ye ait değıldir.

### Destûr-ı Mersiye-i Ğazel-i Fuzulî'ye Tahmis-ı Razi

<sup>49</sup> “Beşleme” anlamında olan Tahmîs aslında bir muhammestir. Bir gazelin ya da bir kasîdenin her beytinin önüne aynı vezin ve kafiyede üç mısra' eklenerek muhammes haline getirmeye “tahmîs etme” ve ortaya çıkan muhammese de *Tahmîs* denir. Tahmîs kafiyeleri şu şekilde gösterilebilir:

aaa(aa)                      bbb(ba)                      ccc(ca)

Ayrıntılı bilgi için bkz. Haluk İpekten (1999): *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Gelicek şehri muharrem görüp ol mäh-i nevi  
Karalar geydi felek giryede hep Murtażavi  
Top tolu âhile matemkededir gönüm evi  
“Şem’-i ‘âşk-ı Hüseyinem Âleviyem Âlevî (Şem-i bezm-i Hasaneyn’em, Âleviyem,  
Âlevî)  
Ruh-ı a’dâyı yakar ateş-i ahım Âlevî” (Yakar a’dayı benim şûle-i ahım Âlevî)  
Na‘ra-i ceyş-i muhibbân iledür ‘arz u semâ yıkalar  
Çäk idüp âh eylemede âh dü famatım  
Âl-i Muhammed ile tutuldu dünyâ  
“Kerbelâya irişür sâikâ-yı âh u belâ  
Hamdilillâh ki dilim kuvve-i haydar la kavi”

Üstelik Fuzûlî’nin şiiri olduğu düşünülerek tahmis edilen Fazıl Paşa’nın (öl.1882) şiiri de büyük oranda değişmiştir. Bahsi geçen değişiklik parantez içinde tahmis edilen mısraların yanında verilmiştir. Bu değişiklik cöngü düzenleyen ya da bu şiiri yazan kişiden kaynaklanmaktadır. Şiiri yazan kişi, şiirin doğru yazımını divandan kontrol edebîlirken bu yolu tercih etmemiş aklında kaldığı kadarıyla yazmıştır. Zaten şiirin doğruluğu kontrol edemeyeceği yarı ümmî olduğu şiirin Fuzûlî’ye ait olduğunu sanmasından belli görünmektedir. Bir şekilde sözlü icra ortamlarında dinlediği bu şiiri Fuzûlî’nin olarak düşünmüş hatta dinlediği şiiri tam olarak hatırlayamayarak varyantlaşmasına sebep olmuştur. Böylece şiirin sözlü icra ortamında yaşadığı da tespit edilmiş olmaktadır.

İkinci farklı durum ise tabloda 16. sırada yer alan yine 06 Mil Yz Cönk 224 numaralı hakkında hiçbir bilgi olmayan cönkte ve 253b numaralı varakta yer alan “Na’t-ı Asl-ı Fuzûlî” başlıklı şiirde görülmektedir. Cönkte Fuzûlî’nin na’tı<sup>50</sup> olarak verilen şiir aslında XVI. yy.da hece vezniyle şiirler yazan ve mutasavvuf olan

---

<sup>50</sup> Hz. Muhammed’i övmek için yazılan şiirlere denir. Hz. Muhammed’in türlü vasıflarıyla birlikte mucizeleri de anlatılır. Na’tlar genellikle kaside biçiminde yazılır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Cem Dilçin (2000): *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Usûlî'ye (öl. 1538) aittir. Usulî'nin musammat şiirleri arasında altı numaralı varsağı olarak kayıtlı bu şiir Usulî mahlası belirtilmeden Fuzulî natı olarak cönke işlenmiştir.

### Na't-ı Asl-ı Fuzulî

Aşlımız nesl için **âlidir** dönen dönsün  
ben dönmen Ali'den

Mü'min ikrârı “kâlu belâ”da dönen dönsün  
ben dönmen Ali'den

Benüm gönlüm bir divâne delidür erenler cândır  
**Gül** aydur benüm pirim için Muhammed Ali'dir  
Döner dönsün ben dönmen Ali'den

Erenler serveri âl-i âbânedür Hasan

Hüseyin şâhum cânım fidâdur benüm pirim için  
Şehîd-i Kerbelâ'dır döner dönsün ben dönmem Ali'den  
Zemîn-i gayretidir benüm sultanum Muhammed  
Bâkır'dur aşar bu canum sultanum Muhammed

**Caferî** Sadık'dur dinüm el-canum döner dönsün  
Ben dönmem Ali'den

Muhammed Mehdi sahib-i

Ḥuda'dur döner dönsün

Ben dönmem Ali'den

Mustafa İsen'in çalışması olan *Usulî Divanı*'ndaki şiir aşağıdaki gibidir.

## VI VARSAĞI

Pîrimin yolu çünkü Hak yoludur  
Dönmezin niye döneyin pirimden  
Mü'minin ezelden kavli belîdir

Dönmezin niye döneyin pîrimden

**2**

Serden geçer imiş bu yolda server  
Münkirler elinden kesilir serler  
Nice bin baş çıkıp bağrımda söyler  
Dönmezin niye döneyin pîrimden

**3**

Erenlerin zahmi cana merhemdir  
Simden geri ölür isem ne gamdır  
Pîrlerin eşiği çünkü kiblemdir  
Dönmezin niye döneyin pîrimden

**4**

Pîrimin azmi çün doğru yoladır  
İsteyen kişiyi Hakka iledir  
Hak anınla her nefesde bilebilir  
Dönmezin niye döneyin pîrimden

**5**

Gönülde cirk olan pîrden arınır  
Hakkın sıfatı pirlerden görünür  
Pîri olmayanlar yarın yerinir  
Dönmezin niye döneyin pîrimden

**6**

Benim gönlüm bir divâne delidir  
Can u dilden erenlerin kuludur  
Benim pîrim çün Muhammed Âlidir  
Dönmezin niye döneyin pîrimden

**7**

Hakikât pirleri Âl-i abadır  
Hasan Hüseyin canlara safadır  
Benüm şahım şehîd-i Kerbelâdır  
Dönmezin niye döneyin pîrimden

**8**

Zeynel Âbidindir gönlümde canım  
Muhammed Bakıra bakar bu canım  
Ca'fer-i Sâdıkdır dînîm îmânım  
Dönmezin niye döneyin pîrimden

**9**

Kâzım bize bir ni'metdir Hudâdan  
Râzıdır Hakk Ali Muse'r-Rızâdan  
Muhibbiz Nakîye kâlû belâdan  
Dönmezin niye döneyin pîrimden

**10**

Nakî Hakdan imâm-ı pîşvâdır  
Askerî düşmene tig-i kazâdır  
Muhammed Mehdi hod sırr-ı Hudâdır  
Dönmezin niye döneyin pîrimden

**11**

Usûlîyem Hak kapısına geldim  
Cân u dilden erenlere kul oldum  
Pirler eşiğinde ben Hakkı buldum  
Dönmezin niye döneyin pîrimden

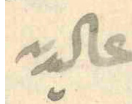
(İsen, 1990: 85-87)


İlk şiirin büyük ölçüde değişmiş olduğu görülmektedir. Şiiri cönke geçiren kişinin okuma yazmaya aynı zamanda şiir bilgisine de hâkim olmadığı görülmektedir. Fuzûlî'ye mal edilen şiirin Fuzûlî'ye ait olmadığı hem şiirin biçimi hem de yazım kuralları açısından kesinlik kazanmaktadır. Usulî Divanı'nda yer alan şiirin asıl hali 11 dörtlükten oluşmaktayken, cönkte yer alan şiir dörtlüklerle oluşmadığı gibi 11 dörtlükte değildir. Şiir tamamen bir meclis ortamında tertip edilen bir şiir okuma geleneği çerçevesinde dinlenilmiş daha sonra da akılda kaldığı kadarıyla cönke geçirilmiş gibi durmaktadır. Sözlü kültür ortamından kayda alındığını ve bu şiiri kayda alan kişinin “yarım yamalak okuma-yazma bildiğini” gösteren emareler şu şekilde sıralanabilir.

1. Öncelikle Usulî Divanı'nda yer alan bu şiir hece vezni ile yazılmış bir şiiridir. Fuzûlî'nin hece vezni ile yazılmış şiiri bulunmamaktadır. Bu sebeple öncelikle kesin olarak bu şiir Fuzûlî'ye ait olamaz.
2. Cönkte yer alan şiir hiçbir ölçüye (aruz ve hece ölçüsü) uygunluk göstermemektedir. Bu durum, şiiri cönke alan kişinin şiir bilgisinin olmadığını bir göstergesi olarak yorumlanabilir.
3. Şiir Usulî divanında varsağı olarak kaydedilmişken: cönkte ise na't olarak Fuzûlî'ye mal edilmiştir. Bu durum yine ikinci madde olduğu gibi şiiri cönke alan kişinin şiir bilgisinin olmadığını bir göstergesi olarak yorumlanabilir.
4. Şiiri cönke alan kişi aynı zamanda kullandığı (arap alfabesi) alfabeyle de hâkim değildir. “Yarım yamalak” yazma bildiği anlaşılan kişinin birçok kelimeyi yanlış yazdığı görülmektedir.

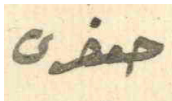
Şiirde “Aşlımız nesl için **âlidir** dönen dönsün

ben dönmen ‘**Âli**’den” ifadesinde geçen ilk “Âli” kelimesi  şeklinde “yanlış” olarak yazılmıştır.

İkinci ‘Âli ifadesi ise  şeklinde “doğru” olarak yazılmıştır. Bir diğer imlâ problemi ise “gül” kelimesinde görülmektedir. Şiirde “**Gül** aydur benüm pirim için Muhammed Alî'dir” denilen yerde geçen “gül”

ifadesi  şeklinde yazılmıştır. Ancak Ferit Devellioğlu'nun *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*'ında kelime “**كل**” şeklinde “vav” (و) harfinin yer almadığı görülmektedir. “ü” sesli harfi olarak da okunabilen “vav” (و) harfini cönk yazarı kelimeyi duyduğu gibi yazdığı için bu şekilde kaleme almıştır.

Şiirde “**Caferî** Sadık'dur dinüm el-canum dönen dönsün” denilen yerde geçen

“Caferî” ifadesi  şeklinde yazılmıştır. Aslında kelimenin sonunda yer alan “ye” (ي) harfinin yazılmamış olması, okunurken “Cafer-i



Sadık” şeklinde tamamlama yoluyla söylenmesi gerekmektedir. Bu durum bir kez daha göstermektedir ki, cöngü düzenleyen kişi şiiri icra ortamlarından birinde duyarak öğrenmiş ve duyduğu şekliyle yazıya geçirmeye çalışmıştır.

Üçüncü farklı durum ise tabloda 19. sırada yer alan yine 06 Mil Yz Cönk 249 numaralı istinsah tarihi 1301/1882 olan cönkte ve 83a numaralı varakta yer alan “Fuzûlî bunu böyle söyledi işidenler hata eyledi” mısrasının geçtiği şiirde görülmektedir. Cönkte Fuzûlî’nin mahlası verilen ona mal edilen şiir aslında XVII. yy.da hece vezniyle şiirler yazan ve Bektaşî olan Kazak Abdal’a aittir.

Bir ħammaziñ bir ħammaziñ bir de evlâdur varyemeziñ  
Bu üç milletin kılan namazuñ kılanın da avretini  
Hammâz dir kâfirün şuyı yoğdu ħarab etdi ħeri  
Anuñ meyyitine şuyu ħoyanıñ da ‘avradını

Dağdan odun getüren oda şuyu ħoyup ısıtan  
Iskaına oturan adamın da avretini  
Turacak ħozuñ sinesine ħara düzen üzre eylesine  
Kefin dikmeğe iğnesine virenin de ‘avradını

Fuzûlî bunu böyle söyledi işidenler hata eyledi  
Bunu kim söyledi dirse diyeninde ‘avradını

İsmail Özmen’in *Âlevî-Bektaşî Şiirleri Antolojisi* adlı eserde yer alan Kazak Abdal’ın şiiri aşağıdaki gibidir (Özmen, 1998: 47).

Eşeği saldım çayıra, Otlaya karnın doyura  
Gördüğü düşü hayıra, Yoranın da anasını

Münkir münafıkın huyu, Yıktı harap etti köyü  
Mezarına bir tas suyu, Dökenin de anasını

Dağdan tahta indirenin, Iskatına oturanın  
Mezarına götürenin, İmamın da anasını

Derince kazın kuyusun, İnim inim inlesin  
Kefenin diken iğnesin, Dikenin de anasını

Müfsidin bir de gammazın, Malı vardır da yemezsin  
İkisin meyit namazın, Kılanın da anasını

Kazak Abdal nutkeyledi, Cümle halkı ta'neyledi  
Sorarlarsa kim söyledi, Soranın da anasını

Cönkte yer alan Fuzûlî mahlaslı şiirin son iki mısrası hariç diğer mısraları dördlükler halinde yazılmıştır. Kazak Abdal mahlaslı şiir 16lı hece ölçüsü ile yazılmışken, cönkteki şiirin hece ölçüsü uyumsuzdur. Şiir bilgisi olmayan biri tarafından yazıldığı görülmektedir.

Başka farklı bir durum ise Cahit Öztelli'nin "Tekke Şairi Fuzûlî" başlıklı makalesinde görülmektedir. Öztelli'nin makalesinde tekke şairi Fuzûlî'ye ait şiirler arasında yer alan bir şiir, Âlevî-Bektaşî geleneğinde nefes olarak söylenen şiirlerdendir. Ancak şiir Turgut Koca ve Zeki Onaran'ın kaleme aldıkları *Güldeste* adlı eserlerinde yer alan aşağıdaki şiirle benzerlik göstermesine rağmen farklılıklar mevcut durumdadır.

**Bahtımız** açıldı minnet Hüdâ'ya  
**Şimden geru gönül, meydân** bizimdir  
Feryâdımız çıksın arş-ı 'alâya  
Bülbüller ötmesin **figân** bizimdir

Hep güzeller bir araya derildi  
**Dost evinde** ulu dîvân kuruldu  
**Rakip gördüm dergâhından** sürüldü  
**Cennetteki hûri, gilmân** bizimdir

Gel **derdi koyalım gamdan** geçelim  
Aşk ile muhabbet bâbın açalım,  
Sâkî doldur peymâneyi içelim  
**Meydân Alî'nindir devrân** bizimdir

Çok şükür murâdım aldım Hüdâ'dan  
Hâcetim kalmadı bây ü gedâdan  
Fariğ ol **Fuzûlî**, kuru kavgadan  
**Âlem Hüdâ'nımsa** seyrân bizimdir  
(Koca-Onaran 1987: 134)

Sözlü kültür geleneğinde yaşamaya devam etmesi sebebiyle şiirin varyantlaştığı görülmektedir. Hangisinin şiirin ilk hali olduğunu bilmek tamamen Tarihi Coğrafi Fin Yöntemini kullanarak urforma ulaşma çalışmalarını gerektirmektedir.

Aşağıdaki iki şiirden ilkinin Öztelli, Tekke Şairi Fuzûlî'nin şiiri olarak tespit ettiğini belirtmektedir. Dolayısıyla bu şiirin tekkelerde söylenen şiirler arasında olması gerekmektedir. Turgut Koca ve Zeki Onaran'ın eserlerindeki şiir ise yine varyantlaşmış olarak Metin Turan'ın “Âlevî ve Bektaşî Kültüründe Âşıklar ve Nefesler” başlıklı makalesinde verilmektedir.

“Muhabbet açıldı, minnet Hüdâ'ya  
Sâkî kerem eyle, devrân bizimdir  
Feryadımız çıksın arş-ı 'âlâya  
Bülbüller ötmesin, feryat bizimdir

“Muhabbet açıldı, minnet Hudaya  
Sâki kerem eyle, devran bizimdir.  
Feryadımız çıksın, arş-ı âlâya  
Bülbüller ötmesin, feryat bizimdir.

<p>Hep güzeller bir araya derildi  Pir önünde ulu dîvân kuruldu  Rakîpler dergâhtan sürüldü  Şimden gerü huri, cânân bizimdir</p> <p>Gel, gam-ı feryadı bırak, geçelim  <b>Aşk</b> ile muhabbet bâbın açalım,  Sâkî doldur peymâneyi içelim  <b>Devlet-i hünkârın</b> nûru bizimdir</p> <p>Çok şükür murâdım aldım Hüdâ'dan  Hâcetim kalmadı bâ-yü gedâdan  Fariğ ol <b>Fuzûlî</b>, kuru kavgadan  <b>Âlem-ü</b> cihanda seyrân bizimdir”  (Öztelli, 1964: 3320)</p>	<p>Hep güzeller bir araya derildi  Pîr önünde ulu divan kuruldu  Rakipler dergâhtan taşra sürüldü  Şimdengerü, huri cenan bizimdir.</p> <p>Gel, gami feryadı bırak, geçelim  <b>Aşkı</b> ile muhabbet babın açalım  Sâki doldur, peymaneyi içelim  <b>Hazreti Hünkârın</b> nuru, bizimdir.</p> <p>Çok şükür, muradım aldım Huda'dan  Hâcetim kalmadı bâ-yü gedâdan  Fâriğ ol <b>Fuzûli</b>, kuru kavgadan  <b>Âlem</b> cihanda seyran bizimdir.”  (Turan, 2009: 439)</p>
--	--

İcra ortamları bağlamında varyantlaştığı tespit edilen bu üç şiir de mahlası aynı şairi işaret ettiği görülmektedir. Fuzûlî mahlasının yer aldığı bu şiirde aslında tek ortak yön icra edildiği ortamlardır. Çünkü Öztelli'nin makalesinde işaret ettiği şiirin sahibi olan Fuzûlî ile Âlevî-Bektaşî geleneğinde icra edilen Fuzûlî mahlaslı şiir aynı Fuzûlîlere mal edilmemektedir. Öztelli'nin şiiri 19. yüzyılda yaşamış olan tekke şairi Fuzûlî'ye mal edilmiş iken, Turgut Koca-Zeki Onaran ve Metin Turan'ın eserlerinde yer verdiği şiirler ise 16. yüzyılda yaşadığı bilinen klasik edebiyat şairlerden Fuzûlî'ye mal edilmiştir. Böyle düşünülmesinde Fuzûlî'nin Âlevî-Bektaşî kültüründe yedi ulu ozandan biri sayılması sebep olmuş olabilir. Muhtemelen halk arasında eserleri ve kişiliği ile en çok bilinen hele de Âlevî-Bektaşî geleneğinde daha çok muteber görülen Fuzûlî, 16. yüzyılda yaşamış olan klasik edebiyat şairi Fuzûlî olduğu için diğer şiirler kendisi mal edilmiş olabilir. Kalın ile yazılmış kelimeler üç şiir arasındaki farkı göstermektedir.

Benzer bir durum Rasim Deniz'in "Halk Şairi Fuzûlî" başlıklı makalesinde verilen Fuzûlî mahlaslı şiir için geçerlidir. Rasim Deniz'in Tokat'ta bulduğu 19. cönkteki 1/A numaralı varaktaki<sup>51</sup> şiir "Koşma" başlığı altında verilmiştir. Ancak bu şiir Şükrü Elçin'in *Kerem ile Aslı Hikâyesi* adlı eserinde derleyerek tespit ettiği Kerem'in Aslı için söylediği şiirler arasında Kerem mahlası ile verilmektedir. Deniz'in cönklerden tespit ettiği koşma üç dörtlükten oluşurken, Elçin'in çalışmasında yer alan koşma ise dört dörtlükten oluşmaktadır.

Koşma	
<b>Ala gözlerini</b> sevdiğüm dilber <b>Şu senin derdinden yanar ağlarım</b> <b>Kime arz ideyim şol garip halim</b> <b>İller yanında görür ağlarım</b>	<b>Elâ gözlerine</b> kurban olduğum Hep <b>senin derdinden yanar ağlarım</b> <b>Kime arz edeyim garip halim</b> <b>Ellerin yanında görür ağlarım</b>
Yüri <b>benden kaçır ğayriden kaçmaz</b> Gayet de güzelsin âşıkın geçmez <b>Yalvardım Mevlâ'ya dileğim geçmez</b> <b>Yüzümü yerlere sürer ağlarım</b>	<b>Benden kaçır</b> sevdiğim <b>gayriden kaçmaz</b> Dahi pek küçüktür bendesin bilmez <b>Yalvarım Mevlâ'ya dileğim geçmez</b> <b>Yüzümü yerlere sürer ağlarım</b>
<b>Dir</b> ki Fuzûlî bu iş böyle kalursa Mevlâm emânetin benden alursa <b>Bu hasretlik kıyâmete kalursa</b> <b>Kefenim boynuma dakar ağlarım</b> (Deniz, 1992: 46)	Yine düştü ayrılık vücudum şehrine Yürek mi dayanır dilberin cevrine Sürülünce insan mahşer yerine Hakk'ın divânına durur ağlarım  Kerem <b>der</b> bu firkatla yanarsan Dükenir ömrümüz bir gün ölürsem <b>Bu hasretle kıyâmete kalursam</b> <b>Kefenim boynuma sarar ağlarım</b> (Elçin, 2000: 115)

Kerem ve Fuzûlî mahlaslı yukarıdaki şiirlerde kalın ile yazılmış ifadeler iki şiir arasındaki ortak kalıpları göstermektedir. Walter J. Ong, önceki bölümlerde adı pek çok defa geçen sözlü ve yazılı kültürü karşılaştırdığı çalışmasında, yazılı kültür çağının incelemecilerinin içinde buldukları anlayış ile sözlü kültürel ürünlere

<sup>51</sup> Rasim Deniz tarafından Tokat'ta tespit edilen bu cöngün nerede bulunduğu ya da cöngün tarihi, yazarı hakkında R. Deniz tarafından makalesinde daha fazla bilgi verilmemektedir.

yaklaşımlarında sıklıkla düştüklerini belirttiği bir yanılgıya dikkat çeker: İncelemecilerin metin üzerinde yoğunlaşan ilgisi, ideolojik sonuçların doğmasına neden olmuştur. İlgilerini metne yönelten çoğu incelemeci, sözlü sözelleştirmenin normalde çalışma alanları olan yazılı sözelleştirmeyele bir olduğunu ve sözlü sanat biçimlerinin aslında sırf yazıya dökülmemiş birer metin olduğunu, üzerinde fazla düşünmeden kabullenmişlerdir (Ong, 1999: 23).

“Yazı”nın incelemecilerce içselleştirilmesinden kaynaklanan bu yanılgının yol açtığı kimi sorunlarla Türk halkbilim çalışmalarında da karşılaşılmaktadır. Nitekim halk şiir geleneğinin *nasıl* işlediğini bütünüyle göz ardı eden kimi araştırmacılarca, çeşitli cönk, mecmûa ya da matbu kaynaklardan yahut da derleme yoluyla elde edilen kimi şiirlerin “aidiyeti” konusunda ortaya çıkan tartışmalar, Ong’un yukarıda bahsettiği yanılgının bir sonucu olarak görülebilir. Bu bağlamda Folklor araştırmacısı olan Nâil Tan, “Sözlü Edebiyat Teorisi ve Bir Tatbikat” başlıklı makalesinde Anadolu’da meydana gelen sözlü edebiyat ürünlerinin bir bölümünün 15. asırdan itibaren yazıya geçirildiğini belirttikten sonra bu süreç hakkında bilgi vermektedir. Tan’a göre, nakledicilerden biri hafızasını kâğıt üzerine aktarırken aynı ürünler dilden dile dolaşmaya devam etmiş, bir başka yer ve zamanda, başka bir nakledici tarafından da yazıya geçirilmiştir. Tan, işte bu sebeple divan ve cönk şeklindeki yazılı belgeler arasında büyük farklılıklar olduğunu ve bu durumun da Tan’ın ifadesi ile Parry’nin “Sözlü Edebiyat Teorisini” doğruladığını gösterdiğini belirtmektedir. Bu durumun bir göstergesi olarak Abdülbaki Gölpınarlı’nın muhtelif Yunus Emre Divanlarını karşılaştırdıktan sonra bir Yunus Emre Divanı meydana getirdiğini belirtmektedir. Tan, makalesinde kendisi de üç farklı Yunus Emre Divanından aynı şiirleri alarak karşılaştırma yapmış ve bu sonuç doğrultusunda Parry’nin teorisini değerlendirmiştir. Tan, şiirleri Parry’nin bakış açısına göre karşılaştırdıktan sonra edisyon-kritik yöntemi ile şiirin aslına en yakın şeklini ortaya koymaya çalışmıştır. Ancak bu durum daha önce de belirtildiği gibi varyantlaşmanın göz ardı edilerek, her biri şiiri yok sayıp teke indirmenin bir başka örneğidir (Tan, 1977: 71-73). R. Aslıhan Aksoy Sheridan, “Türk Halk Şiirini Sözlü Formül Kuramı Bağlamında İncelemek” başlıklı makalesinde, benzer kalıpları içeren ancak farklı mahlas taşıyan ve dolayısıyla “aidiyeti” sorunlu olan bu türden şiirlerin etrafında ortaya çıkan tartışmaların, yine ya doğrudan doğruya rivayet ya da şiir temelli “âşık biyografi”lerine başvurularak ya da söz konusu tekil şiirin, mahlasını taşıdığı halk

şairlerinden hangisinin –daha önce “biyografi”sinden hareketle “kurgulanan”– “konu dağarı”na ya da “şiir edası”na uygun düştüğü kararıyla yapılan çıkarsamalarla çözümlenmeye çalışılmasının da bu sakıncalı yaklaşımın bir başka sorunlu türevi olduğunu belirtmektedir (Sheridan 2011: 70-71). Sözlü kültürde ortaya çıkan yaratım, aktarım ve koruma süreçlerine ilişkin olarak, Milman Parry’nin Homeros destanları üzerine yaptığı çalışma başta olmak üzere şimdiye kadar yapılan bütün çalışmalar, halk şiiri bağlamında, “yaratıcı bir birey”den ziyade sözlü geleneğin *kendisinin* etkin olduğunu göstermektedir. Sözlü geleneğin varlığından söz edildiği bir yaratım ortamında Sheridan’ın da adı geçen makalesinde belirttiği gibi, birincil sözlü kültür çağında üretilen şiirlerde “Köroğlu”, “Karacaoğlan”, “Kerem” ya da “Pir Sultan Abdal” tapşırımlarının geçiyor olması, bu şiirlerin “bu adları taşıyan tarihsel kişiler” tarafından üretilmiş olduğunu kanıtlamaz (Sheridan, 2011: 71). Zira M. Öcal Oğuz’un da “Birincil Sözlü Kültür Çağı ve Karacaoğlan Şiiri” başlıklı makalesinde belirttiği üzere, “yaşadıkları varsayılan dönemden en az bir yüzyıl sonra yazıya geçirilen metinlerin yanı başında, artık birer sözlü kültür ‘tip’ine dönüşen bu kişilerin etrafında sözlü geleneğin üretime devam ettiğini unutmamak gerekir” (Oğuz, 2003: 33). Bu bağlamda, yazılı ya da sözlü olarak günümüze gelmiş şiirlerden ya da anlatılagelen halk hikâyelerinden yola çıkılarak Köroğlu, Kerem, Karacaoğlan ya da Pir Sultan Abdal’ın biyografilerini ortaya koymaya çalışmak ya da bu “yaratıcılara ait” şiirleri, bu adlara atfedilmiş şiirlerden ayırmaya çalışmak, Von Sydow’un getirdiği eleştiri doğrultusunda “ur-form” a ulaşma çabası gibi sonuçsuz girişimlerdir. Nitekim, söz konusu inceleme alanı, sözlü kültür ortamı olduğundan, araştırma dikkatlerinin, bu ortamın, halk edebiyatı ürünlerini *nasıl* biçimlendirdiği, *nasıl* aktardığı ve aktarırken *nasıl* dönüştürdüğü sorularına yöneltilmesinin bilimsel incelemeleri daha verimli sonuçlara götüreceği açıktır.

Sheridan adı geçen makelesinde İlhan Başgöz’ün “Biyografik Türk Halk Hikâyeleri” adlı yayımlanmamış doktora tezine atıf yaparak Başgöz’ün tezinde iki “benzer metne” ilişkin “şiirin daha tamam oluşu ve Karacaoğlan’ın söyleyiş mükemmelliğine uygunluğu Karacaoğlan’ın olduğunda şüphe bırakmıyor” yorumunu oldukça farklı ve şaşırtıcı bulmuştur. Oysa Sheridan’a göre, Milman Parry ve Albert B. Lord’un ortaya koyduğu “Sözlü Formül Kuramı”nın ışığında, artık gelenekte aktarılanın “sözlü kalıplar/formüller” olduğu, belirli şairlere ait şiirler olmadığı—söz konusu, sözlü kültür ortamı olunca—bilinen bir gerçektir. Bu nedenle, İlhan

Başgöz'ün kaydettiği aşağıdaki şiir “benzer metinleri” de, aidiyetleri bağlamında bir sorun olarak değerlendirilmekten ziyade, “söz kalıp” kullanımları bakımından ele alınıp bağlamsal açıdan sorunsallaştırılıp değerlendirilmelidir (Sheridan, 2011: 74). Sheridan'ın tespitine örnek oluşturacak şekilde verilen biri Fuzûlî diğeri ise Kerem mahlaslı ve bu örneklerden önceki Kazak Abdal ve Usulî mahlaslı şiirler ile Fuzûlî mahlaslı şiirlerin de “söz kalıp” kullanımları bakımından bağlamsal açıdan değerlendirilebilir. Sözlü gelenek içinde kullanılan Milman Parry'nin ifadesiyle “formül yapılar” olan “sözlü kalıp”lar yazılı gelenek içinde eser veren bir şairi de içine çekebildiğine göre, sözlü kültür geleneği ve onun oluşturduğu bağlamın kuvvetli bir şekilde yazılı kültür geleneğine de hâkim olduğu söylenebilir.

Karacaoğlan, Köroğlu, Pir Sultan Abdal, Yunus Emre'ye atfedilen şiirler sözlü kültür geleneği içinde biçimlenerek icra ortamların aktarılmaktadır. Sözlü kültür geleneği içinde biçimlenebilen şiir yazılı kültür geleneği içinde eser sahibinden bağımsız olamaz. Ancak bu durumun Fuzûlî'de olduğu gibi istisnai örnekleri de görülmektedir. Yazılı kültür geleneği içinde biçimlenen Fuzûlî'nin adı ve şiirleri sözlü kültür geleneğine aktarılırken değişime uğrayıp varyantlaşmakta hatta halk şiirlerinin atfedildiği örneklerle karşılaşmaktadır.

Yukarıdaki tablodan Fuzûlî'ye atfedilen ancak şairleri başka olan şiirler verilmiştir. Tabloda yer alan diğer şiirler ise Fuzûlî'ye mal edilen ancak şairinin tam olarak bilinmediği şiirlerdir. Yazılı kültür geleneği içinde yetişmiş 16. yüzyıl şairi Fuzûlî'nin olmadığı kesin olan bu şiirler sözlü gelenek içinde Fuzûlî şiirleri olarak bilinmektedir. Cönkleri ya da mecmûaları düzenleyen kişi/ler bu şiirleri sözlü gelenekte icra edile edile 16. yüzyıl şairi Fuzûlî'ye de mal etmiş olabilir ya da 19. yüzyılda yaşamış olan tekke şairi ve de halk şairi Fuzûlîlere de mal etmiş olabilir. Bu şiirler her durumda da Fuzûlî adı etrafında sözlü üretimin devam ettiğinin bir göstergesidir. “Sözlü Kültürde Yaşayan Fuzûlî ve Fuzûlî Geleneği” başlıklı Fuzûlîlerin biyografilerini ortaya koymaya yönelik olarak yapılan çalışmada Fuzûlî ismini taşıdığı rivayet olunan üç farklı *portrenin* ortaya çıkması da bu görüşü desteklemektedir.

Yukarıdaki tabloda verilen yirmi dört cönkten yirmi birinde ise Fuzûlî'ye atfedilen şiirler bulunmaktadır. Hemen hemen şiirin tamamında imla ve yazım kurallarına dikkat edilmediği görülmektedir. Bu durum iki sebebi olabilir. İlki, cöngü düzenleyen kişi okuma-yazmaya tam anlamıyla hâkim değildir ve yazma kurallarını

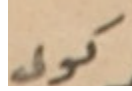


bilmiyordur. Şiiri sözlü gelenekte icra esnasında dinleyerek öğrenmiş olabilir. İkincisi ise, cöngü düzenleyen kişinin unutkan, dikkatsiz ya da özensiz olması gibi kişisel özelliklerden ötürü bu şekilde yazılmış olabilir. Şiirler incelenir en belirgin hatalar üzerinde durulmaktadır.

Tabloda verilen yirmi cönkteki şiirler şunlardır:

### 1. 06 Mil Yz A Cönk 4

76 numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam dört beyitten oluşmakta ve vezin problemi görülmektedir. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu cönk hakkında bilgi bulunmamaktadır. Şiirin yer aldığı 76 numaralı varaktan önceki varak olan 75 numaralı varakta Naili, Bezmî, Muallim Naci'ye ait şiirler ile Hasan Keçeci Hocanın ölümüne ağıt-destan bulunurken aşağıdaki şiirle 76 numaralı aynı varakta yer alan Seyranî'nin şiiri sonraki varak olan 77 numaralı varakta da yer almaktadır. Fuzûlî'nin şiiri halk şairi olan Seyranî'nin şiiri ile aynı sayfada yer

almaktadır. Şiirin ilk mısrasında geçen “gül” kelimesi  şeklinde yazılmıştır. Aslında bu kelime “گل” şeklinde “vav” (و) harfi olmadan yazılmalıdır.

“Āşıkım **göl** yüzünüñ naqşına şahum ezeli

Seni naqqāş-ı ezel kudreti ile yazalı

Dimedüm mi saña vâşıl olalım ey gönca-dehen

Ahd ü peymâniñi unutduñ mu güzeller güzeli

Eşiğiñe yaşlanaydım giceler şubha degin

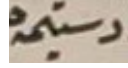
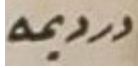
Sen gibi göncada bir zerre maḥabbet sezeli

Ey Fuzûlî var kamu yārâna ḥaber it

Söylesünler o dildâra diyicek bu ğazeli”

### 2. 06 Mil Yz A Cönk 10

92a numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinden bir önceki beyitte Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam yedi beyitten oluşmakta ve vezin problemi görülmektedir. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu cönk hakkında bilgi bulunmamaktadır. Şiirin yer aldığı 92a numaralı varaktan önceki varak olan 91b numaralı varakta Nevres'e ait şiir bulunurken aşağıdaki şiirle 92a numaralı aynı varakta Nesimî, Nevres ve Ulvî'nin şiirleri ile bir sonraki varak olan 92b numaralı varakta da münşeât yer almaktadır.

Şiirin ilk beytinin ikinci mısrasında yer alan “destime” kelimesi  şeklinde hatalı olarak yazılmıştır. Doğrusu “دستمه” şeklinde yazılmalıdır. Şiirin üçüncü beytinin ikinci mısrasında yer alan “derdime” kelimesi  şeklinde hatalı yazılmıştır. Doğrusu “دردمه” şeklinde yazılmalıdır.

“Minnetüm yok saña buldum derde dermânüm felek

Çünkü geçdi pençe-i **destime** cânânüm felek

Bu huşûşda añladım ki sende imdâd olmadı

Baña istimdâd idenler yâr-ı yâranum felek

Çekdiğim biñ yâre olsa senden ‘ilâc istemem

**Derdime** devâyı buldum hem de Loğmânüm felek

Çalbine ilhâm-ı rabbânî irişmiş çok şükür

Bezme geldi bu gice ol şâh-ı hübânûm felek

Bugüne dek âh vâh ile yaşı mâtemde idüm

Gayrı oldu âşikare benim ‘ulvânüm felek

Ġam pâzârında Fuzulî (yok) meta‘um aldılar

Ol zaman sermâyeden çok oldu zıyanum felek

Bir dükkân açdım yine pāzār-ı ‘âşqda bir yaña  
Yâramla aḫz-ı itada olma düşmanum felek”

### 3. 06 Mil Yz A Cönk 18

30b numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam beş beyitten oluşmuş ve aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphaneye el yazmaları kataloguna kayıtlı bu cöngün istinsah tarihi 1040/1629 ve dili Türkçedir. Şiirin yer aldığı 30b numaralı varaktan önceki varak olan 30a numaralı varakta Şemsî'ye ait bir murabba bulunurken aşağıdaki şiirle 30b numaralı aynı varakta Mucibî'ye ait şiirler ile bir sonraki varak olan 31a numaralı varakta da Zâtî'nin şiiri yer almaktadır.

“Yâ ilahî ḫaşd-ı cânân ile ḫandân it beni  
Kıl inâyet hecr-i ḡamdan ḫurtar loḫman it beni

Ḡoncaveş gönlüm nice bir gülmeye açılmaya  
Câna geçdi ḫâr-ı ḡam gül gibi ḫandan it beni


Böyle bağçede şalındırıp o serv-i ser-keşi  
Gülistân-ı ḫaşr-ı dilberde ḫıramân it beni


Çün cennet ile şarâb-ı kevşer olsa istemem  
Kâse-lis-i cür'a-nûş-ı bezm-i rindân it beni


İr görüb aḫir Fuzulîyi şehâdet mülkine  
Yâ ilahi bende-i şâh-ı şehîdân it beni”

### 4. 06 Mil Yz A Cönk 96

195a numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam beş beyitten oluşmuş ve hatalar da olsa aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda bu cöngün istinsah tarihi 1269/1851 olarak kayıtlıdır. Şiirin yer aldığı 195a numaralı varaktan önceki varak olan 194b numaralı varakta Gevherî'ye ait bir koşma bulunurken aşağıdaki şiirle 195a numaralı aynı varakta Şemî'nin şiiri ile bir sonraki varak olan 195b numaralı varakta da Leylâ Hanım'ın şiiri yer almaktadır. Şiirin

ikinci beytinin ilk mısrasında yer alan “aña” kelimesi  şeklinde hatalı olarak yazılmıştır. Kelime şiirdeki bağlamı gereği “ana rahmine” ifadesinde de görüldüğü gibi “anne” “انـا” anlamındadır, bu sebeple bu kelimenin yazımı “nun” (ن) ile olmalıyken şiirde kelime “ona” anlamına gelecek şekilde “ñ (nazal n)” (ك) ile

yazılmıştır. Şiirin dördüncü beytinin ilk mısrasında yer alan “gâh” kelimesi  şeklinde yazılmıştır. Bu kelimenin vezin gereği “gâhi” şeklinde yazılması gerekmektedir. Şiirin beşinci beytinin ikinci mısrasında yer alan “sana” kelimesi de

 şeklinde hatalı yazılmıştır. Osmanlı Türkçesi imla kurallarına göre “sana” kelimesi “nun” (ن) ile yazılmayıp “ñ (nazal n)” (ك) ile “saña” “سـا” şeklinde yazılmalıdır.

“Nice âh itmeyeyüm ben derd ile Eyyûb mıyam

Dökerim göz yaşı her dem hecr ile Ya'kûb mıyam

**Aña** rahminden düşeli beni terk etmedi gam

Bilmez misün ben bu gamıñ gözüne maḥbûb mıyam

Ey yine tâlib olan derd-i elem-i miḥnet-i gam

Yarün içün beni terk it ben saña mensûb mıyam

**Gâh** gam **gâh** elem **gâh** sitem **gâh** cefâ

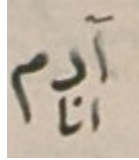
Çekerim bunları her dem rağib-ı mergûb mıyam

Öyle bir ğonce Fuzulî nice kıan ağlamasun

Dest-i cevruñle bükersin belimi yâr **sana** mektûb miyem”

## 5. 06 Mil Yz A Cönk 102

29a numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam beş beyitten oluşmuş ve hatalar da olsa aruz vezninin Feilâtün (Fâilâtün) / Feilâtün / Feilâtün / Feilün (fa'lün) ( . . - - ) ( . . - - ) ( . . - - ) ( . . - - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu cönk hakkında bilgi verilmemiştir. Şiirin yer aldığı 29a numaralı varaktan önceki varak olan 28b numaralı varakta Sebatî ve Nesimî'ye ait şiirler bulunurken aşağıdaki şiirle 29a numaralı aynı varakta başka bir şairin şiiri bulunmamaktadır. Bir sonraki varak olan 29b numaralı varakta da Nergisî'nin şiiri yer almaktadır. Bu şiirde ilk yazan kişiden farklı olarak başka bir kişinin şiire müdahalesi görülmektedir. Şiiri cönke ilk alan kişi ikinci beytin ilk mısrasında geçen kelimeyi “âdem” olarak kaydetmiştir. Ancak daha sonra kelime tashih edilerek “ana”



şeklinde düzeltilmiştir. Bu düzeltmeyi yapan kişi bir okuyucu da olabilir: yarım kalmış cöngü tamamlayan kişi de olabilir.

“Nice bir şabr ideyim şabr ile Eyyûb mıyam

Dökerim göz yaşını hüzn ile Ya'kûb mıyam

**Âdem (Ana)** rahmine düşeli beni terk itmedi ğam

Bilmez ben bu ğamdañ gözüne maħbûb mıyam

Gâhi gam gâhi keder gâhi elem gâh sitem

Çekerem bunları hep rāğib-ı mergûb mıyam

Ey bize ʔalib olan derd ile ęam ah ider  
Beni terk eyle aman men saña mensûb mıyam

Bu bî-çâre ğonce Fuzûlî nice ęam ağlamasun  
Dest-i cevrinle bükersin ben saña mektûb mıyam”

#### 6. 06 Mil Yz A Cönk 110

13a numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam beş beyitten oluşmuş ve aruz vezninin Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün ( . - - - ) x 4 kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda bu cöngün istinsah tarihi 1248/1831 olarak kayıtlıdır. Şiirin yer aldığı 13a numaralı varaktan önceki varak olan 12b numaralı varakta Kanberî'ye ait şiir bulunurken aşağıdaki şiirle 13a numaralı aynı varakta Ahmedî ve Nesimî'ye ait gazeller ile bir sonraki varak olan 13b numaralı varakta da Nesimî'nin şiiri yer almaktadır.

“Efendim biñ gönül sevdi seni lâ-şek ü lâ-teşbîh  
Saña reddeylemek düşmez beni lâ-şek ü lâ-teşbîh

Dü çeşmümden dem-â-dem sel gibi durmaz açar yaşum  
Kaçan kim görmesem bir an seni lâ-şek ü lâ-teşbîh

Ne Leylâsın ki âlemde göricek ibtida rûyın  
Hemân Mecnûn'a dördürdü beni lâ-şek ü lâ-teşbîh

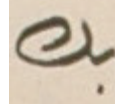
Nice meyl itmesün cânâ saña bu cân ile gönlüm  
Hudâ ögmüş yaratmışdır seni lâ-şek ü lâ-teşbîh

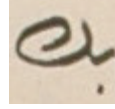
Fuzûlî bendenüñ kârı müdâm fikri visâlûndür

‘ Aceb sevdâya uğratduñ beni lâ-şek ü lâ-teşbih’


## 7. 06 Mil Yz A Cönk 119

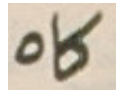
126a numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam dört beyitten oluşmuş ve hatalar da olsa aruz vezninin Feilâtün (Fâilâtün) / Feilâtün / Feilâtün / Feilün (fa'lün) ( . . - - ) ( . . - - ) ( . . - - ) ( . . - - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu cönk hakkında bilgi verilmemiştir. Şiirin yer aldığı 126a numaralı varaktan önceki varak olan 125b numaralı varakta 125a numaralı varakta yer alan Şemî'nin şiirinin devamı bulunurken: aşağıdaki şiirle 126a numaralı aynı varakta başka bir şairin şiiri bulunmamaktadır. Bir sonraki varak olan 126b numaralı varakta da aşağıdaki şiirin devamı yer almaktadır. Şiirin ikinci beytinin ikinci

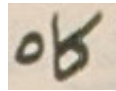


mısrasında yer alan “beñ” kelimesi  şeklinde hatalı yazılmıştır. Osmanlı Türkçesi imla kurallarına göre “beñ” kelimesi “ñ (nazal n)” (ك) ile yazılmayıp “nun” ile “ben” “بن” şeklinde yazılmalıdır. Şiirin üçüncü beytinin ilk mısrasında yer alan



“aña” kelimesi  şeklinde hatalı olarak yazılmıştır. Kelime şiirdeki bağlamı gereği “ana rahmine” ifadesinde de görüldüğü gibi “anne” “انـا” anlamındadır, bu sebeple bu kelimenin yazımı “nun” (ن) ile olmalıyken, şiirde kelime “ona” anlamına gelecek şekilde “ñ (nazal n)” (ك) ile yazılmıştır. Şiirin ikinci beytinin ilk mısrasında



yer alan “gâh” kelimesi  şeklinde yazılmıştır. Bu kelimenin vezin gereği “gâhi” şeklinde yazılması gerekmektedir.

Niçe bir ah ideyim sabr ile Eyyûb mıyam

Niçe bir gözyaşı dökem hecr ile Ya'kûb mıyam

**Gâh** gam **gâh** elem **gâh** sitem gâhi cefâ

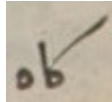
Çekerim bunları **beñ** rağıb-ı mergûb mıyam

Aña raħmine düşeli beni terk etmedi ğam  
Bilmem ben bu ğamuñ gözüne maħbûb mıyam

Ol lebi ğonçe Fuzulî niçe ğan aĝlamasun  
Dest-i cevrinle bükese bilmem mektûb mıyam

#### 8. 06 Mil Yz A Cönk 137

28b numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam beş beyitten oluşmuş ve aruz vezninin Feilâtün (Fâilâtün) / Feilâtün / Feilâtün / Feilün (fa'lün) ( . . - ) ( . . - ) ( . . - ) ( . . - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda bu cöngün istinsah tarihi 1238/1821 olarak kayıtlıdır. Şiirin yer aldığı 28b numaralı varaktan önceki varak olan 28a numaralı varakta Hakkı ve Mısrî'ye ait şiirler yer alırken 28b numaralı aynı varakta başka bir şairin şiiri bulunmamaktadır. Bir sonraki varak olan 29a numaralı varakta da Vasfî'nin şiiri yer almaktadır. Şiirin üçüncü

beytinin ilk mısrasında yer alan “ĝâh” kelimesi  şeklinde yazılmıştır. Bu kelimenin vezin gereği “ĝâhi” şeklinde yazılması gerekmektedir.

“Aĝlaram şubħa deĝin şabr ile Eyyûb mıyam  
Dökerem gözyaşını hecr ile Ya'ķûb mıyam

Ana raħmine düşeli meni terk itmedi ğam  
Bilmez men bu ğamuñ gözüne maħbûb mıyam

**Ĝâh** ğam **ĝâh** elem **ĝâh** sitem **ĝâh** cefâ  
Çekerem bunları men raĝıb-ı merĝûb mıyam

Ey baña tâlib olan miħnet-i ğam derd-i elem



Meni terk eyle daħi men saña maḥlûb mıyam

Ey leb-i ğonçe Fuzûlî nice an ağlamasun

Dest-i cevruñle bükersin meni mektûb mıyam”

### 9. 06 Mil Yz A Cönk 140

93a numaralı varakta yer alan bu Şiir ok bendli nazım Şekillerinden müseddes-i mütekerrir olarak yazılmıştır.<sup>52</sup> Tekrarlanan son bendden önceki bendde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir aynı vezinde altı mısralık bendlerin birleşmesiyle meydana gelen musammatlardam müseddes nazım Şeklidir. Altı mısralık dört bendden oluşmuş ve aruz vezninin Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün ( . - - - ) x 4 kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphanne el yazmaları katalogunda bu cöngün istinsah tarihi 1262/1845 olarak kayıtlıdır. Şiirin yer aldığı 93a numaralı varaktan önceki varak olan 92b numaralı varakta başka bir Şairin Şiiri bulunmazken aşağıdaki Şiirle 93a numaralı aynı varakta Fethi ve Sağarî'ye ait Şiirler bir sonraki varak olan 93b numaralı varakta da devam etmektedir.

Baña hicrân belâsı hep bu er-i bî-vefânuñdur

Şefa'ât meramet Őefat resûl-i kibriyânuñdur

İtâ vü luf u baŐ-i Ğâli-ı kevn ü mekânuñdur

Dilâ bî-hûde Şanma bu sözi bir nüktedânuñdur

Erenlerden ümidüñ kesme himmet evliyânuñdur

Tevekkül ıl vişâl-i yâre ün virmek Ğudânuñdur

<sup>52</sup> Bendlerde beşinci ve altıncı mısraların kafiyeli olduğu müseddeslere müseddes-i mütekerrir denilmektedir. Kafiye dizilişi Şu Şekildedir:

aaaaAA bbbbAA ccccAA

Ayrıntılı bilgi için bkz. Haluk İpekten (1999): *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Firâkıdan şafâ kesb eyle yariñ olma bigâne  
Derûnuñ dâğını cânında şakla açma nâdâna

Çerâğ-ı sineñi yandur götür şevk ile meydâna  
Göñül râh-ı maḥabbetde eger düşdünse hicrâna

Erenlerden ümidüñ kesme himmet evliyânuñdur  
Tevekkül kı1 vişâl-i yâre çün virmek Hudânuñdur

Ġam-ı hicrân beni öldürdi gördüm ġayra yok tedbîr  
Varup ağlâyup itdüm bir ‘azîze ḥâlümi taqrîr

Firâk eyyâmınıñ hep ser güzeştin söyledüm bir bir  
Bu derde çâre olmaz mı didüm didi bana ol pîr


Erenlerden ümidüñ kesme himmet evliyânuñdur  
Tevekkül kı1 vişâl-i yâre çün virmek Hudânuñdur

Yüri âlûde-dâmân ol maḥabbet ḥâkir âhında  
Bilürsin aḳıbet yokdur baḳâ devlet külâhında

Fuzuli aldanup ḳalma cihânuñ ‘izz ü câhında  
Murâda irmek istersen bu âlem tekyegâhında

Erenlerden ümidüñ kesme himmet evliyânuñdur  
Tevekkül kı1 vişâl-i yâre çün virmek Hudânuñdur

## 10. 06 Mil Yz A Cönk 140

128 numaralı varakta yer alan bu şiir çok bendli nazım şekillerinden müseddes-i mütekerrir olarak yazılmıştır.<sup>53</sup> Tekrarlanan son benden önceki bendde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir aynı vezinde altı mısralık bendlerin birleşmesiyle meydana gelen musammatlardam müseddes nazım şeklidir. Altı mısralık dört bendden oluşmuş ve hatalı da olsa aruz vezninin Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün ( . - - - ) x 4 kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda bu cöngün istinsah tarihi 1262/1845 olarak kayıtlıdır. Şiirin yer aldığı 128 numaralı varaktan önceki varak olan 127 numaralı varakta başka bir şairin şiiri bulunmazken 128 numaralı varakta sadece aşağıdaki şiir bulunmaktadır. Bir sonraki varak olan 129 numaralı varakta da yukarıda şiir devam etmektedir. Şiirin ilk bendinin ikinci mısrasında geçen “âh” kelimesi  şeklinde hatalı olarak tamlama eki olan –ı ile birlikte yazılmıştır. Aslında bu ek Osmanlı Türkçesi yazım kurallarına göre yazılmaz sadece okunurken tamlama yapma esnasında söylenir. Şiiri cönke alan kişinin imla kurallarını bilmediğinin bir başka göstergesidir. Şiirin üçüncü bendinin ikinci mısrasında geçen “nādān” kelimesinde aruz hatası olarak kabul edilen “elif nun”a medd verilmiştir. Aslında aruz ölçüsü kurallarına göre “nun”a medd verilmez.<sup>54</sup>

“Dirîgâ âh cüdâ düşdüm perî bir nev-cüvânumdan  
Feleklerle melekler âciz çalır âhı figânnumdan  
Şorarlarsa haber vir ey şabâ nâm-u nişânnumdan  
Diyâr-ı gurbete düşdüm ırağum nev-cüvânumdan  
Enisüm mûnisüm yok uşandum tatlı cânnumdan

<sup>53</sup> Bendlerde beşinci ve altıncı mısraların kafiyeli olduğu müseddeslere müseddes-i mütekerrir denilmektedir. Kafiye dizilişi şu şekildedir:

aaaaAA bbbbAA ccccAA

Ayrıntılı bilgi için bkz. Haluk İpekten (1999): *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

<sup>54</sup> Arapça ve Farsça kelimelerde bir uzun heceyi ya da sonu iki sessiz harfle veya “hemze” ile biten bir heceyi bir uzun bir kısa olmak üzere iki hece olarak okumaya *imâle-i memdûde* veya *medd* denir.

*İmâle-i memdûd* hece sonlarındaki “elif nun” harflerinden sonra yapılmaz: aruz hatası sayılır. “nun” ile biten uzun heceler tek kapalı hece sayılır. Şâirler genellikle bu kurala uyarlar. s. 150

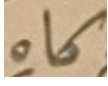
Ayrıntılı bilgi için bkz. Haluk İpekten (1999): *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Diyâr-ı ğurbetin ğahrını ğamını nûş itmeyen bilmez  
Bu şudan içen âşıklar dilâ hoş itmeyen bilmez  
Benüm ahvâlümi feryâdımı ğûş itmeyen bilmez  
Kelâmum gevherini ğûş-ı mengûş itmeyen bilmez  
Diyâr-ı ğurbete düşdüm ırağum nev-cüvânumdan  
Enisüm mûnisüm yoğ uşandum tatlı cânumdan  
Benüm ahvâlüme vâkıf olanlar eylemez ta' yîb  
Ne'bilsün câhili **nâdân** ne ma'nâ nedir terkîb  
Firâset eyleyüp hâşâ vükelâ eylemez tekzîb  
Bu yolda var imiş noğşânımız elbet olur tertîb  
Diyâr-ı ğurbete düşdüm ırağum nev-cüvânumdan  
Enisüm mûnisüm yoğ uşandum tatlı cânumdan

Diriĝâ ah dimem kim meskenüm künc-i melâmetdür  
Anuñçün hâb-ı râhat çeşmüme girmez hayâletdür  
Huşûşen intizâr-ı yâr kıyâmetden alâmetdür  
Elem çekme Fuzûlî her işüñ soñu selâmetdür  
Diyâr-ı ğurbete düşdüm ırağum nev-civânumdan  
Enisüm mûnisüm yoğ uşandum tatlı cânumdan”

### 11. 06 Mil Yz A Cönk 182

39b numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam beş beyitten oluşmuş ve aruz vezninin Feilâtün (Fâilâtün) / Feilâtün / Feilâtün / Feilün (fa'lün) (. . -) (. . -) (. . -) (. . -) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu cönk hakkında bilgi bulunmamaktadır. Şiirin yer aldığı 39b numaralı varaktan önceki varak olan 39a numaralı varakta Seyfi'nin şiiri bulunurken aşağıdaki şiirle 39b numaralı aynı varakta yer alan Nesimî'ye şiirler bir sonraki 40a numaralı varakta da devam etmektedir. Şiirin dördüncü beytinin ilk mısrasında yer alan “ĝâh” kelimesi



şeklinde yazılmıştır. Bu kelimenin vezin gereği “gâhi” şeklinde yazılması gerekmektedir.

“Âh nice bir âh ideyim şabr ile Eyyûb mıyam  
Dökerem göz yaşını hecr ile Ya’kûb mıyam

Ana rahmine düşeli terk etmedi beni ğam  
Bilmezem ben bu ğamuñ gözine maħbûb mıyam

Ey baña şalib olan miħnet-i ğam derd-i elem  
Beni terk eyle aman ben saña maşlûb mıyam

**Gâh** ğam **gâh** elem **gâh** sitem **gâh** cefâ  
Çekerem bunları ben rağıb-ı merĝûb mıyam

Eyledi konca Fuzûlî nice şan aĝlamasun  
Dest-i cevruñle bükersin beni sen mektûb mıyam”

## 12. 06 Mil Yz A Cönk 185

13b numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî’nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam beş beyitten oluşmuş ve aruz vezninin Feilâtün (Fâilâtün) / Feilâtün / Feilâtün / Feilün (fa’lün) ( . . - - ) ( . - - ) ( . - - ) ( . . - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda bu cöngün istinsah tarihi 1276/1858 olarak kayıtlıdır. Şiirin yer aldığı 13b numaralı varaktan önceki varak olan 13a numaralı varakta Neşâtî’nin şiiri bulunurken aşıĝdaki şiirin de yer aldığı 13b numaralı aynı varakta Viranî Abdal’a ait şiir bulunmaktadır. Bir sonraki varak olan 14a numaralı varakta da Fuzûlî’nin şiiri devam etmektedir. Şiirin üçüncü beytinin ilk mısrasında yer alan “gâh” kelimesi



şeklinde yazılmıştır. Bu kelimenin vezin gereği “gâhi” şeklinde yazılması gerekmektedir.

“Âh nice bir âh eylemeyin derd ile Eyyûb mıyam

Dökerem göz yaşını hecr ile Ya’kûb mıyam

Ana rahminden düşeli beni terk etmedi ğam

Bilmezem ki ben bu ğamuñ gözine maħbûb mıyam

**Gâh** ğam **gâh** elem **gâh** sitem **gâh** cefâ

Çekerem bunları bir bir raĝıb-ı merĝûb mıyam

Ey baña şalib olan derd-i elem miħnet-i ğam

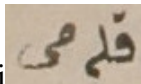
Başuñ içün beni terk it ben saña mensûb mıyam

Ey lebi ğonce Fuzûlî nice şan aĝlamasun

Dest-i cevrûñle bükersin şaddümi mektûb mıyam”

### 13. 06 Mil Yz A Cönk 185

14a numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî’nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam altı beyitten oluşmuş ve hatalar olsa da aruz vezninin Feilâtün (Fâilâtün) / Feilâtün / Feilâtün / Feilün (fa’lün) ( . . - - ) ( . . - - ) ( . . - - ) ( . . - - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda bu cöngün istinsah tarihi 1276/1858 olarak kayıtlıdır. Şiirin yer aldığı 14a numaralı varaktan önceki varak olan 13b numaralı varakta Viranî Abdal’a ait şiir bulunurken ařaĝıdaki şiirin de yer aldığı 14a numaralı varakta başka bir şairin şiiri bulunmamaktadır. Bir sonraki varak olan 14b numaralı varakta da Emrah’a ait şiir yer almaktadır. Şiirin dördüncü beytinin ikinci mısrasında yer alan “kalemi”



kelimesi şeklinde yazılmıştır. Osmanlı Türkçesi imla kurallarına göre, doğrusunun “قلم” şeklinde yazılması ve “lam” ( ل ) dan sonra –e ( ل ) olarak okunan

“elif”in gelmemesi gerekmektedir. Şiirin makta beytinin son mısrasındaki sondan bir önceki kelime tahrip olduğu için okunamamaktadır.

“Meded ey derd-i şanem derdüme dermân vere mi  
Durmayup dem-be-dem artar yüreğimün vere mi

Görebilmem yüziñi müdde’ilerden şanemün  
Ey kızıl gül saña kim çekdi tenünden haremi

Hayli demdir men anuñ gözlerinün hastesiyem  
Şora gelse yüzüm üzre başa danem kademi

Yazayum dirse eger kibr beginün vaşfını men  
Yarama basdın ayağa pıçağumla **kalemi**

Yüzümü göklere tutup giceler yalvarayum  
Kâfir beg virür murâdı yabana virmeye mi

Fuzûlî sen mâh dilersen yüzünü göklere tut  
Hâşâ mahrûm kıoya mı çokdur ...<sup>55</sup> göre mi”

#### 14. 06 Mil Yz A Cönk 185

130b-131a numaralı varaklarda yer alan bu şiir çok bendli nazım şekillerinden müseddes-i mütekerrir olarak yazılmıştır.<sup>56</sup> Tekrarlanan son benden önceki bendde Fuzûlî’nin mahlası kullanılmıştır. Şiir aynı vezinde altı mısralık

<sup>55</sup> Kelime okunmuyor.

<sup>56</sup> Bendlerde beşinci ve altıncı mısraların kafiyeli olduğu müseddeslere müseddes-i mütekerrir denilmektedir. Kafiye dizilişi şu şekildedir:

aaaaAA bbbbAA ccccAA

Ayrıntılı bilgi için bkz. Haluk İpekten (1999): *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

bendlerin birleşmesiyle meydana gelen musammatlardam müseddes nazım şeklidir. Altı mısralık beş bendden oluşmuş ve aruz vezninin Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün ( . - - - ) x 4 kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda bu cöngün istinsah tarihi 1276/1858 olarak kayıtlıdır. Şiirin yer aldığı 130b-131a numaralı varaktan önceki varak olan 130a numaralı varakta Nebâtî'ye ait şiir bulunurken aşağıdaki şiirle 130b-131a numaralı aynı varakta başka bir şairin şiiri bulunmamaktadır. Bir sonraki varak olan 131b numaralı varakta ise Âşık Ömer'in bir şiiri bulunmaktadır.

“Baña hicrân belâsı hep bu çerh-i bi-vefânuñdur  
Şefâ'at merhamet şefkat resûl-i kibriyanuñdur  
İtâ vü bahşısı luţfû hâlıkı kevn-ü mekânuñdur  
Dilâ bî-hûde zannetme bu söz bir nüktedanuñdur  
Erenlerden ümîdiüñ kesme himmet evliyânuñdur  
Tevekkül kı1 vişâl-i yar için virmek Hıudanuñdur

Hicrân bini öldürdü gördüm çâre yok tedbîr  
Varub ağlayub itdüm bir azîze hâlümü taqrîr  
Fırağ eyyâmında her ser-güzeştin söyledim bir bir  
Bu derde çâre olmaz mı didüm baña dedi berhîz  
Erenlerden ümîdiüñ kesme himmet evliyânuñdur  
Tevekkül kı1 vişâl-i yar için virmek Hıudanuñdur

Belâ vâdîsinüñ Mecnûnı olma bî ser-ü bî-vepâ  
Recâ-yı kaţ' idüb hicrândan itme kimseye şekvâ  
Olursañ câna talib seni maħrûm ide hâşâ  
Eger başuñda aklıñ var ise ey âşık-ı şeydâ  
Erenlerden ümîdiüñ kesme himmet evliyânuñdur  
Tevekkül kı1 vişâl-i yar için virmek Hıudanuñdur

Cefâ senden şafa kesb ile yârine olma bigâne



Derûnuñ zârını cânında şaqla açma nâdâna  
Çerağı sen ki yandır götür şevk ile meydâna  
Göñül râhı maḥabbetden eger düşdüyse hicrana  
Erenlerden ümîdiüñ kesme himmet evliyânuñdur  
Tevekkül kı1 vişâl-i yar için virmek Ḥudanuñdur  
Yürü âlûd-dâmân ol maḥabbet ḥâk-i râhında  
Bilürler tek bağa yok âkıbet devlet külahında  
Fuzûlî aldanup qalma cihânda ‘izz câhına  
Murâda irmek isterseñ bu âlem tekyegâhında  
Erenlerden ümîdiüñ kesme himmet evliyânuñdur  
Tevekkül kı1 vişâl-i yar için virmek Ḥudanuñdur”

#### 15. 06 Mil Yz A Cönk 224

Bu şiir “Destûr-ı Mersiye-i Ğazel-i Fuzulî’ye Tahmis-ı Razi” başlığı altında verilen Razi’nin Fuzûlî’nin şiirine yazdığı tahmistir. 244b numaralı varakta yer alan bu şiir tahmis örneğidir. Beş mısralık iki bendden oluşmuş ve hatalı olsa da aruz vezninin Feilâtün (Fâilâtün) / Feilâtün / Feilâtün / Feilün (fa’lün) ( . . - ) ( . . - ) ( . . - ) ( . . - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda cönkle ilgili kayıt bulunmamaktadır. Şiirin yer aldığı 244b numaralı varaktan önceki varak olan 244a numaralı varakta Ashab-ı Post bulunmaktadır. Aşağıdaki şiirle 244b numaralı aynı varakta başka bir şairin şiiri bulunmamaktadır. Bir sonraki varak olan 245a numaralı varakta da şiirin devamı yer almaktadır. Şiir ve ayrıntıları yukarıda verilmiştir.

#### 16. 06 Mil Yz A Cönk 224

Bu şiir “Na’t-ı Asl-ı Fuzulî” başlığı altında verilen bir na’ttır. 253b numaralı varakta yer alan bu şiir na’t örneğidir. Şiir belli bir nazım şekli düzeninde yazılmamıştır. Vezinde sorunlar bulunmaktadır. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda cönkle ilgili kayıt yer almamaktadır. Şiirin yer aldığı 253b numaralı varaktan önceki varak olan 253a numaralı varakta Virânî’ye ait şiir bulunurken

aşağıdaki şiirle 253b numaralı aynı varakta başka bir şairin şiiri bulunmamaktadır. Bir sonraki varak olan 254a numaralı varakta da İbrahîm'e ait şiir bulunmaktadır. Şiir ve ayrıntıları yukarıda verilmiştir.

### 17. 06 Mil Yz A Cönk 238

58b numaralı varakta yer alan bu şiir çok bendli nazım şekillerinden müseddes-i mütekerrir olarak yazılmıştır.<sup>57</sup> Tekrarlanan son bendden önceki bendde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir aynı vezinde altı mısralık bendlerin birleşmesiyle meydana gelen musammatlardam müseddes nazım şeklidir. Altı mısralık beş bendden oluşmuş ve aruz vezninin Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün ( . - - - ) x 4 kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda bu cöngün istinsah tarihi 1262/1845 olarak kayıtlıdır. Şiirin yer aldığı 58b numaralı varaktan önceki varak olan 58a numaralı varakta Ubeydî'ye ait şiir bulunurken aşağıdaki şiirle 58b numaralı aynı varakta başka bir şairin şiiri bulunmamaktadır. Bir sonraki varak olan 59a numaralı varakta da Hüdayî'nin bir şiiri bulunmaktadır.

“Baña hicrân belâsı hep bu çerh-i bî-vefânuñdur  
Şefa'ât merhamet şefkat resûl-i kibriyânuñdur  
İtâ vü luḡ u baḡş-i Ḥâlik-ı kevn ü mekânũdur  
Dilâ bî-hûde şanma bu sözi bir nüktedânuñdur  
Erenlerden ümidüñ kesme himmet evliyânuñdur  
Tevekkül kı l vişâl-i yâre çün virmek Ḥudânuñdur

Firâḡından şafâ kesb eyle yariñ olma bigâne  
Derûnuñ dâḡını cânıñda şakla açma nâdâna  
Çerâḡ-ı sineñi yandur götür şevḡ ile meydâna  
Göñül râh-ı maḡabbetde eger düşdüñse hicrâna

<sup>57</sup> Bendlerde beşinci ve altıncı mısraların kafiyeli olduğu müseddeslere müseddes-i mütekerrir denilmektedir. Kafiye dizilişi şu şekildedir:

aaaaAA bbbbAA ccccAA

Ayrıntılı bilgi için bkz. Haluk İpekten (1999): *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Erenlerden ümidüñ kesme himmet evliyânuñdur  
Tevekkül kı1 vişâl-i yâre çün virmek Hudânuñdur

Belâ vâdîsinüñ Mecnûnı olma bî-ser ü bî-pâ  
Recâñı kaç idüp hierândan itme kimseye şekvâ  
Olursañ cân ile tâlîb seni maħrûm ide hâşâ  
Eger başında aklıñ var ısa ey âşık-ı şeydâ  
Erenlerden ümidüñ kesme himmet evliyânuñdur  
Tevekkül kı1 vişâl-i yâre çün virmek Hudânuñdur

Ėam-ı hierân beni öldürdi gördüm Ėayra yok tedbîr  
Varup ağlâyup itdüm bir ‘azîze hâlümi taqrîr  
Fırâķ eyyâmınuñ hep ser Ėüzeştin söyledüm bir bir  
Bu derde çâre olmaz mı didüm didi bana ol pîr  
Erenlerden ümidüñ kesme himmet evliyânuñdur  
Tevekkül kı1 vişâl-i yâre çün virmek Hudânuñdur

Yüri âlûde-dâmân ol maħabbet hâkir âhında  
Bilürsin aķıbet yokdur baķâ devlet külâhında  
Fuzuli aldanup Ėalma cihânuñ ‘izz ü câhında  
Murâda irmek istersen bu âlem tekyegâhında  
Erenlerden ümidüñ kesme himmet evliyânuñdur  
Tevekkül kı1 vişâl-i yâre çün virmek Hudânuñdur”

### 18. 06 Mil Yz A Cönk 249

15b numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam dört beyitten oluşmuş ve ilk beytinde vezin hataları olsa da aruz vezninin Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün /

Mefâ'ilün ( . - - - ) x 4 kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda bu cöngün istinsah tarihi 1301/1882 olarak kayıtlıdır. Şiirin yer aldığı 15b numaralı varaktan önceki varak olan 15a numaralı varakta ve aşağıdaki şiirin de yer aldığı 15b numaralı varakta başka bir şairin şiiri bulunmazken bir sonraki varak olan 16a numaralı varakta ise Ecrî ve Giridî'ye ait şiirler bulunmaktadır.

“Ecel âlâyiş-i havf u haţâdan kırtarur nefis

Bu cevher kibriyâ-yı devlete iksir-i azamdır

Kemâl-i aşk-ı insan muhtelifdir râh-ı hikmetde

Bile mecrâ iden hükümün mişâlin naşş-ı hânemdir

Bahâr eyyâmı girse lâlezâra hâk eczâsın

Muhaqqar urma kim her zerre bir cân ile perçemdir

Esîr-i nefsdür ehl-i cihân bilmez fenâ kâdrin

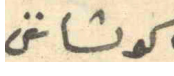
Fuzûli terk ü tecrîdi saña ancak müsellemdür”

#### 19. 06 Mil Yz A Cönk 249

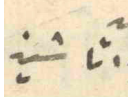
50b numaralı varakta yer alan bu şiirin son dörtlüğünde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir dörtlükler halinde koşma<sup>58</sup> nazım biçiminde yazılmış olup toplam üç dörtlükten oluşmuştur. Hece ölçüsünün 6+5 duraklı kalıbıyla yazılmıştır. Uyak düzeni baba ccca ddda... biçimindedir. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda bu cöngün istinsah 1301/1882 olarak kayıtlıdır. Şiirin yer aldığı 50b numaralı varaktan önceki varak olan 50a numaralı varakta başka bir şairin şiiri bulunmazken aşağıdaki şiirin de yer aldığı 50b numaralı varakta ve bir sonraki varak olan 51a

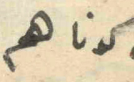
<sup>58</sup> Âşık edebiyatı nazım biçimlerinden koşma hece ölçüsünün (6+5) ya da (4+4+3) duraklı kalıbıyla yazılır. Bu kalıpların karışık olarak kullanıldığı koşmalar da vardır. 4 dizeli bentlerden oluşur. Dörtlük sayısı en az üçtür. Genellikle 3 ile 5 arasında değişir. Uyak düzeni genellikle baba ccca ddda... biçimindedir.

Ayrıntılı bilgi için bkz. Cem Dilçin (2000): *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

numaralı varakta da başka bir şairin şiiri bulunmamaktadır. Şiirin ilk dördlüğünün dördüncü mısrasında geçen “gülşenini” kelimesi  şeklinde yazılmıştır.

Osmanlı Türkçesi imla kurallarına göre, doğrusunun “گلشن” şeklinde yazılması ve –ü anlamına de gelen “vav” (و) harfinin yazılmaması gerekmektedir. Şiirin ikinci

dördlüğünün ilk mısrasında geçen “ateş, od” anlamında “atâşına” kelimesi  şeklinde yazılmıştır. Doğrusunun “آتش” şeklinde yazılması gerekmektedir. Şiirin

üçüncü dördlüğünün ikinci mısrasında yer alan “günahım” kelimesi  şeklinde yazılmıştır. Doğrusunun “گناه” şeklinde yazılması ve –ü anlamına de gelen “vav” (و) harfinin yazılmaması gerekmektedir.


#### Koşma


“Hûblarıñ sultânı senin elinden  
Şikâyet rahmana eylemem yakın  
Bir gül-i ruhsâr ile hüsnün bağından  
Varağ-ı **gülşenini** beklemem yakın

Aşk **atâşına** yandı bu cânım  
Asumâna çıkdı ah-u figânım  
Yüzün göstermedi kaşı kemânım  
Derd ile efkâra başlamam yakın

Fuzûlî çekdik aşk ile efkâr  
Yaşımla **günahım** ey ğani settar  
Bu aşkın elinden sen beni kırtar  
Yoğsa tımar-ı hane beklemem yakın”

81b numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam beş beyitten oluşmuş ve aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda bu cöngün istinsah tarihi 1301/1882 olarak kayıtlıdır. Şiirin yer aldığı 81b numaralı varaktan önceki varak olan 81a ve aşağıdaki şiirin de yer aldığı 81b numaralı varakta Ziya'ya ait şiir bulunurken bir sonraki varak olan 82a numaralı varakta ise Fuzûlî'nin şiirleri

bulunmaktadır. Şiirin üçüncü beytinin ilk mısrasında yer alan “gâh” kelimesi  şeklinde yazılmıştır. Bu kelimenin vezin gereği “gâhi” şeklinde yazılması

gerekmektedir. Şiirin dördüncü beytindeki ilk mısrada geçen “bana” kelimesi  şeklinde yazılmıştır. Doğrusu “بنا” şeklinde yazılmalıdır. Ancak bir kez daha görülmektedir ki cöngü düzenleyen kişi Osmanlı Türkçesi imla kurallarını bilmemektedir. Bana, sana, ona şahıs zamirleri “nun” (ن) ile değil: nazal ñ (ن) ile yazılmalıdır. Şiirin dördüncü beytinin ikinci mısrasında vezin ve anlam gereği “it” kelimesinin geçmesi gerektiği hâlde yazılmamıştır.

“Nice âh eylemeyem men derd ile Eyyûb mıyam  
Dökerem göz yaşını dem-i hecr ile Ya'kûb mıyam

Ana rahmine düşeli meni terk itmedi ğam  
Bilmezem ki bu ğamıñ gözüne maħbûb mıyam

**Gâh** ğam **gâh** sitem **gâh** elem **gâh** cefâ  
Çekerim bunları her dem râġıb-ı mergûb mıyam

Ey **bana** tâlib olan derd-i elem miħnet-i ğam  
Baş içün meni terk [**it**] men saña mensûb mıyam

Öyle bir gönce Fuzûlî nice kıan ağlamasun  
Dest-i cevriñle bükersin men saña mektûb mıyam”

## 21. 06 Mil Yz A Cönk 249

82a numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam beş beyitten oluşmuş ve aruz vezninin Mef'ûlü / Mefâîlü / Mefâîlü / Feûlün ( - - . ) ( . - - . ) ( . - - . ) ( . - - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphaneye el yazmaları katalogunda bu cöngün istinsah tarihi 1301/1882 olarak kayıtlıdır. Şiirin yer aldığı 82a numaralı varaktan önceki varak olan 81b numaralı varakta Fuzûlî ve Ziya'ya ait şiirler bulunurken aşağıdaki şiirin de yer aldığı 82a numaralı varakta ve bir sonraki varak olan 82b numaralı varakta da Fuzûlî mahlaslı şairin şiirleri bulunmaktadır.

“Şun sâkı meyî nûş ile maħmûr olayum men  
Vuşlat denidür boyuna mesrûr olayum men

Yardım ide gör bu gice birâderüm Nâşir  
Ol zü'1-kabeteyn zülfine Manşûr olayum men

Bu teşne dehânumıla dehâd olmasam  
Şevk ile leb-i la'liñ le mehcûr olayum men

Raħm eyle bana va'de-i vaşlı 'iṭa kıl  
Bu firqatle ya nice mezbûr olayum men

Raħam eyle Fuzûlî şehâ defter-i âşka  
Ol defter-i şûrîde merkûz olayım men”

## 22. 06 Mil Yz A Cönk 249

82b numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiirin başında semâ<sup>59</sup> ifadesi yer almaktadır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam beş beyitten oluşmuş ve aruz vezninin Mefâ'îlün / Mefâ'îlün /

<sup>59</sup> Aruzun Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün kalıbıyla yazılan gazel, murabba, muhammes, müseddes biçimindeki şiirlere denir. Ayrı bir ezgiyle okunur. Uyak düzeni aa xa xa xa xa ... Ayrıntılı bilgi için bkz. Cem Dilçin (2000): *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Mefâ'îlün / Mefâ'îlün ( . - - - ) x 4 kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda bu cöngün istinsah tarihi 1301/1882 olarak kayıtlıdır. Şiirin yer aldığı 82b numaralı varaktan önceki varak olan 82a numaralı varakta Fuzûlî mahlaslı şiirler bulunurken aşağıdaki şiirin de yer aldığı 82b numaralı varakta başka bir şairin şiiri bulunmamaktadır. Bir sonraki varak olan 83a numaralı varakta da Fuzûlî mahlaslı şiirler yer almaktadır.

“Mindil câme kılsam ğalibâ divânesiñ dirler

Düzsem şufi-şuret cer ider halkdan dilek derler

<sup>60</sup>Yokdan varsam bed gümân olup ektim harâc etsem

Geyüp kaftanları üstine kondurmaz sinek dirler

Çazâra secde varmaz isem mani'a olup bir şey

Bana terk itdi bî-pervâ namaz kılmaz köpek dirler

Bıraçup 'âr u nâmûsu şarâb iç haçâretle

Haçâ dir işbu mey-horı tuttuğ öldürmemek dirler

Bu Fuzûlî iydini yâ Rab bikavl ile idenler

Çamer devrinde halkuñ her biri bir .....<sup>61</sup> dirler

### 23. 06 Mil Yz A Cönk 249

83a numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam beş beyitten oluşmuştur. Şiirde vezin problemi görülmektedir. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda bu cöngün istinsah tarihi 1301/1882 olarak kayıtlıdır. Şiirin yer aldığı 83a numaralı varaktan önceki varak olan 82b numaralı varakta Fuzûlî mahlaslı şiirler bulunurken

<sup>60</sup> Sayfa tamir gördüğü için satır tam okunamıyor.

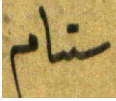
<sup>61</sup> Kelime okunmuyor.

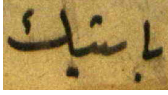


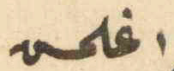
aşağıdaki şiirin de yer aldığı 83a numaralı varakta ve bir sonraki varak olan 83b numaralı varakta da başka bir şairin şiiri bulunmamaktadır. Şiir ve ayrıntıları yukarıda verilmiştir.

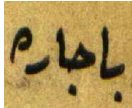
#### 24. 06 Mil Yz A Cönk 295

42ab numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam beş beyitten oluşmuş ve aruz vezninin Feilâtün (Fâilâtün) / Feilâtün / Feilâtün / Feilün (fa'lün) (. . -) (. . -) (. . -) (. . -) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu cönk hakkında bilgi bulunmamaktadır. Şiirin yer aldığı 42ab numaralı varaktan önceki varak olan 41b numaralı varakta Nurfî'nin şiiri bulunurken aşağıdaki şiirin de yer aldığı 42a numaralı varakta başka bir şair yer almamaktadır. Bir sonraki varak olan 42b numaralı varakta ise Âşık Mehmed'e ait şiir yer almaktadır. Şiirin üçüncü

beytinin ilk mısrasında yer alan “sitem” kelimesi  şeklinde yazılmıştır. Doğrusunun “ستم” şeklinde yazılmış olması ve –e harfi anlamına da gelen “elif” (ل) harfinin yazılmaması gerekmektedir. Şiirin dördüncü beytinin ikinci mısrasında

geçen “başın” kelimesi  şeklinde yazılmıştır ancak bu kelimenin “باشك” şeklinde yazılmış olması ve –ı harfi anlamına da gelen “ye” (ي) harfinin yazılmaması gerekmektedir. Şiirin dördüncü beytinin ikinci mısrasında vezin ve anlam gereği “it” kelimesinin geçmesi gerektiği hâlde yazılmamıştır. Benzer bir durum beşinci beytin ilk mısrası için de geçerlidir. Mısrada geçem “ağlasun” kelimesi vezin ve anlam gereği –ma olumsuzluk eki getirilerek “ağlamasun”

 şeklinde olduğu gibi yazılmalıdır. Son olarak beşinci beytin ilk

mısrasında geçen “bi-çäre” kelimesi  şeklinde yazılmıştır ancak bu kelimenin “بيچاره” şeklinde yazılması gerekmektedir.

“Dün ü gün âh iderim ben derd ile Eyyûb mıyam

Da’imâ kan ağlarım hecr ile Ya’kûb mıyam

Ana rahminden düşeli beni terk itmedi ğam

Bilmezem ki ben bu ğamıñ gözine maħbûb mıyam

Gâhî ğam gâhî **sitem** gâhî elem gâhî cefâ

Çekerim bunları her dem raĝıb-ı mergûb mıyam

Ey baña tâlib olan derd-i elem miħnet-i ğam

**Başıñ** için beni terk [**it**] ben saña mensûb mıyam

**Bi-çâre** ğonce Fuzûlî nice kan ağla[**ma**]sun

Dest-i cevruñle bükersin beni mektûb mıyam”

Toplam on beş cönkte yirmi dört şiirin Fuzûlî mahlası ile söylenmiş olduğu tespit edilmiştir. Fuzûlî mahlasının geçtiği cönklerin tarihi, mahlasın geçtiği varakın bir öncesi ve bir sonrasındaki şairler hatta aynı varakta yer alan başka şairler de şiirlerin incelenmesinde ve birkaç Fuzûlî olduğu düşünülürse şairinin netleşmesinde önemli rol oynamaktadır. İncelenen cönklerdeki şiirlerin 16. yüzyıl klasik edebiyat şairlerinden Fuzûlî’ye ait olmadığı kesin olarak bilinmektedir. Bu şiirler Cahit Öztelli’nin bahsettiği tekke şairi Fuzûlî ya da Rasim Deniz’in bahsettiği halk şairi Fuzûlî’nin olabilir. Şiirlerin usupları bu ihtimali kuvvetlendirmektedir. Bu noktada cönklerin yazıldığı tarih de önem göstermektedir. 16. yüzyılda yaşamış olan Fuzûlî ile kıyaslamak açısından cönklerin yakın dönemde yazılmış olmaları varyantlaşma ihtimallerini kuvvetlendirmektedir. Yukarıda incelenen on beş cöngün sırasıyla yazım tarihleri 1629, 1821, 1831, 1845, 1851, 1858, 1882’dir. Yukarıdaki tabloda verilen cönkler erken 17. yüzyılda en geç 19. yüzyılda düzenlenmiştir. Özellikle 19. yüzyılda düzenlenen cönklerin ve şiirlerin çokluğu bu yüzyılda yaşamış olan iki Fuzûlî’nin tekke şairi Fuzûlî ve halk şairi Fuzûlî’nin varlıklarına işaret etmektedir.

Nitekim şiiirlerin uslüp özellikleri de buna delil olarak gösterilebilir. Fuzûlî mahlasının geçtiği bir cönkte ne kadar Fuzûlî mahlaslı şiiir varsa ya hepsi 16. yüzyıl klasik edebiyat şiiiri Fuzûlî'ye ait şiiirler olduğu ya da hiçbirinin Fuzûlî'ye ait şiiirler olmadığı tespit edilmiştir. Böylece bir cönkte yer alan Fuzûlî mahlaslı şiiirler arasında da bir istikrar olduğu görölmektedir. Cönklerde Fuzûlî'nin şiiirinin bulunduğu varakın bir öncesi ve bir sonrasındaki şiiirler klasik edebiyat ya da halk edebiyatı şiiiri olarak değişiklik gösterebiliyor. Bazı cönklerde Fuzûlî halk edebiyatı şiiirleri arasında yer alırken bazı cönklerde ise klasik edebiyat şiiirleri arasında yer alıyor. Bu durum cöngü düzenleyen kişinin isteğine bağlı olarak şekillenebilir. Yukarıdaki tabloda yer alan bazı cönklerde Fuzûlî varakını Seyranî gibi bir halk şiiiri ile paylaşırken bazı cönklerde ise Nesimî ile paylaştığı görölmektedir. Nesimî, Nailî, Nâbî gibi klasik edebiyatın önemli temsilcileri ile aynı cönkte yer alan Fuzûlî'nin de klasik edebiyat şiiiri Fuzûlî olması beklenirken Fuzûlî mahlaslı şiiirler incelendiğinde bahsi geçen diğer Fuzûlîlerden biri olduğu görölmektedir. Bu açıdan bakıldığından durumun karışıklığını çözecek kişi cöngü düzenleyen kişi olarak düşünölmektedir. Fuzûlîleri karıştıırıyor olma ya da sadece eski ve en tanınan olması sebebiyle 16. yüzyıl klasik edebiyat şiiiri Fuzûlî'yi biliyor olma gibi ihtimalleri göz önünde bulunmak gerekmektedir.

1882 tarihli 06 Mil Yz A Cönk 249 numaralı bu cönkte yer alan toplam altı Fuzûlî mahlaslı şiiirin hiçbirinin 16. yüzyıl klasik edebiyat şiiiri Fuzûlî'ye ait olmadığı hatta Kazak Abdal'a ait bir şiiirin Fuzûlî'ye mal edildiği görölmektedir. Bu cönkte yer alan şiiirler incelenirken cöngün düzenlenme tarihi göz önünde bulundurulmalıdır. Ancak bu noktada cöngü düzenleyen kişinin hangi Fuzûlî'yi bildiği, aktardığı ve nasıl aktardığı da önemlidir. Çünkü cöngü düzenleyen kişinin 19. yüzyılda yaşamış olan Fuzûlîlerden haberi yok ise: demek ki 16. yüzyılda yaşamış olan klasik edebiyat şiiiri Fuzûlî'yi kasetmektedir ki, böyle bir durumda da şiiirlerin uslüp özellikleri klasik edebiyat şiiiri Fuzûlî'nin uslubu ile örtüşmemektedir. Teknik açıdan incelendiğinde klasik edebiyat şiiiri olan Fuzûlî'nin hece ölçüsü ile koşma nazım biçimini kullanarak şiiir yazmadığı bilinmektedir. Ancak bu şiiirleri 19. yüzyıldaki Fuzûlîlerden birinin de yazdığı kesin olarak bilinmemektedir. Bu şiiirleri cöngü düzenleyen kişi bile yazmış bildiği tek Fuzûlî'ye -klasik edebiyat şiiiri Fuzûlî- mal etmiş de olabilir. Bütün ihtimaller göz önünde bulundurulduğunda şiiirlerin

mahlas sahipleri üzerinde durmanın yerine şiirlerin gelenekteki yeri üzerine yapılacak olan çalışmalar daha fazla önem göstermektedir.

Yukarıdaki tabloda yer alan yirmi dört şiirden sekizinin benzer olduğu tespit edilmiştir. 06 Mil Yz A Cönk 96: Gazel 195a, 06 Mil Yz A Cönk 102: Gazel 29a, 06 Mil Yz A Cönk 119: Gazel 126a, 06 Mil Yz A Cönk 137: Gazel 28b, 06 Mil Yz A Cönk 182: Gazel 39b, 06 Mil Yz A Cönk 185: Gazel 13b-14a, 06 Mil Yz A Cönk 249: Gazel 81b, 06 Mil Yz A Cönk 295: Gazel 42ab numaralı cönk ve varaklardaki şiirler Fuzûlî mahlaslı şiirlerdir. Bu cönklerden Millî Kütüphane El Yazmaları Kataloguna kayıtlı sadece dört cöngün yazım tarihi bulunmaktadır. Bu cönkler 1851 tarihli 06 Mil Yz A Cönk 96, 1821 tarihli 06 Mil Yz A Cönk 137, 1858 tarihli 06 Mil Yz A Cönk 185 ve 1882 tarihli 06 Mil Yz A Cönk 249 şeklindedir. Maalesef sekiz cöngün sadece dört tanesinin kayıt tarih bilgisi bulunmaktadır. Diğer dört cöngün kayıt tarih bilgisi cönklerde olmadığı için haklarında bilgi de mevcut değildir. Eldeki verilere göre, söz konusu cönkler arasında en eski kayıt 1821 tarihli 137 numaralı cönk iken: en yeni kayıt ise 1882 tarihli 249 numaralı cönkür.

Aşağıda varyantları verilen ve benzer ifadeleri kalın puntolarla gösterilen sekiz şiirin 19. yüzyılda kayıtlara geçtiği görülmektedir. Dolayısıyla bu şiirlerin 16. yüzyılda yaşamış olan klasik edebiyat şairi Fuzûlî'nin şiirleri olmadığı kuvvetle muhtemeldir. Aşağıdaki varyantlaşmış şiirin daha önceleri bahsi geçen 19. yüzyılda yaşamış olan Fuzûlîlerden birine ait olduğu tahmin edilebilir. Aşağıdaki şiirler karşılaştırıldığında benzer kalıpların dışında çeşitli sebeplerden ötürü yapılan kelime değişiklikleri ya da kelimelerin yerlerinin değiştiği görülmektedir. Böyle olmasında yine insan faktörünün etkisi yani cöngü düzenleyen kişinin etkisinin olduğu söylenebilir. Aksi hâlde aşağıdaki her bir şiirin yazarı için ayrı ayrı "Fuzûlî" düşünmek gerekirdi ki bu da edebiyat tarihi açısından mümkün değil.

<p><b>Nice âh</b> itmeyeyüm ben derd ile <b>Eyyûb mıyam</b>  <b>Dökerim göz yaşı</b> her dem hecr ile <b>Ya'kûb mıyam</b></p> <p><b>Aña rahminden düşeli beni terk etmedi gam</b>  <b>Bilmez misün ben bu gamın gözüne maḥbûb mıyam</b></p> <p><b>Ey yine tâlib olan</b> derd-i elem-i miḥnet-i gam  Yarün için <b>beni terk it</b> ben <b>saña mensûb mıyam</b></p> <p>Gâh <b>gam</b> gâh elem gâh sitem <b>gâh</b> cefâ  <b>Çekerim bunları</b> her dem <b>rağib-ı mergûb mıyam</b></p> <p>Öyle bir <b>gonce Fuzulî nice</b> kan <b>ağlamasun</b>  <b>Dest-i cevrüñle bükersin</b> belimi yâr <b>sana mektûb miyem</b>  (Cönk 96: Gazel 195a)</p>	<p><b>Nice bir şabr</b> ideyim şabr ile <b>Eyyûb mıyam</b>  <b>Dökerim göz yaşını</b> hüzn ile <b>Ya'kûb mıyam</b></p> <p>Âdem / <b>Ana rahmine düşeli beni terk itmedi gam</b>  <b>Bilmez ben bu gamdañ gözüne maḥbûb mıyam</b></p> <p>Gâhi <b>gam</b> gâhi keder gâhi elem <b>gâh</b> sitem  <b>Çekerem bunları</b> hep <b>râğib-ı mergûb mıyam</b></p> <p><b>Ey bize tâlib olan</b> derd ile gam ah ider  <b>Beni terk eyle</b> aman <b>men saña mensûb mıyam</b></p> <p>Bu bî-çâre <b>gonce Fuzulî nice</b> gam <b>ağlamasun</b>  <b>Dest-i cevrinle bükersin</b> ben <b>saña mektûb mıyam</b>  (Cönk 102: Gazel 29a)</p>
---	---

<p>Niçe <b>bir ah</b> ideyim <b>sabr ile Eyyûb mıyam</b>  Niçe bir <b>göz yaşı</b> dökem hecr ile <b>Ya'kûb mıyam</b></p> <p><b>Gâh gam</b> gâh elem gâh sitem gâhi cefâ  <b>Çekerim bunları</b> beñ <b>rağib-ı mergûb mıyam</b></p> <p><b>Aña rahmine düşeli beni terk etmedi gam</b>  Bilmem <b>ben bu gamın gözüne maḥbûb mıyam</b></p> <p><b>Ol lebi gonçe Fuzulî niçe</b> kan <b>ağlamasun</b>  <b>Dest-i cevrinle</b> bükersin bilmem <b>mektûb mıyam</b>  (Cönk 119: Gazel 126a)</p>	<p><b>Ağlaram şubḥa</b> degin <b>şabr ile Eyyûb mıyam</b>  <b>Dökerem göz yaşını</b> hecr ile <b>Ya'kûb mıyam</b></p> <p><b>Ana rahmine düşeli meni terk itmedi gam</b>  <b>Bilmez men bu gamuñ gözüne maḥbûb mıyam</b></p> <p><b>Gâh gam</b> gâh elem gâh sitem gâh cefâ  <b>Çekerem bunları</b> men <b>rağib-ı mergûb mıyam</b></p> <p><b>Ey baña tâlib olan</b> miḥnet-i gam derd-i elem  Meni terk eyle daḥi men <b>saña maḥlûb mıyam</b></p> <p><b>Ey leb-i gonçe Fuzulî nice</b> kan <b>ağlamasun</b>  <b>Dest-i cevrüñle bükersin</b> meni <b>mektûb mıyam</b>  (Cönk 137: Gazel 28b)</p>
---	--

<p><b>Âh nice bir âh</b> ideyim şabr ile Eyyûb mıyam Dökerem göz yaşını hecr ile Ya'kûb mıyam</p> <p>Ana rahmine düşeli terk etmedi beni gam Bilmezem ben bu gamuñ gözine maħbûb mıyam</p> <p><b>Ey baña tâlib olan</b> miħnet-i gam derd-i elem Beni terk eyle aman <b>ben saña maṭlûb mıyam</b></p> <p>Gâh gam gâh elem gâh sitem gâh cefâ Çekerem bunları ben raġib-ı merġûb mıyam</p> <p>Eyledi konca <b>Fuzûlî nice kan ağlamasun</b> <b>Dest-i cevruñle bükersin</b> beni sen <b>mektûb mıyam</b> (Cönk 182: Gazel 39b)</p>	<p><b>Âh nice bir âh</b> eylemeyin derd ile Eyyûb mıyam Dökerem göz yaşını hecr ile Ya'kûb mıyam</p> <p>Ana rahminden düşeli beni terk etmedi gam Bilmezem ki ben bu gamuñ gözine maħbûb mıyam</p> <p>Gâh gam gâh elem gâh sitem gâh cefâ Çekerem bunları bir bir raġib-ı merġûb mıyam</p> <p><b>Ey baña tâlib olan</b> derd-i elem miħnet-i gam Başuñ için beni terk it <b>ben saña mensûb mıyam</b></p> <p>Ey lebi ğonce <b>Fuzûlî nice kan ağlamasun</b> <b>Dest-i cevruñle bükersin</b> ħaddümi <b>mektûb mıyam</b> (Cönk 185: Gazel 13b-14a)</p>
---	---

<p><b>Nice âh</b> eylemeyem men derd ile Eyyûb mıyam Dökerem göz yaşını dem-i hecr ile Ya'kûb mıyam</p> <p>Ana rahmine düşeli meni terk itmedi gam Bilmezem ki bu gamıñ gözüne maħbûb mıyam</p> <p>Gâh gam gâh sitem gâh elem gâh cefâ Çekerim bunları her dem raġib-ı merġûb mıyam</p> <p><b>Ey baña tâlib olan</b> derd-i elem miħnet-i gam Baş için meni terk [it] men saña mensûb mıyam</p> <p>Öyle bir ğonce <b>Fuzûlî nice kan ağlamasun</b> <b>Dest-i cevruñle bükersin</b> men saña <b>mektûb mıyam</b> (Cönk 249: Gazel 81b)</p>	<p>Dün ü gün <b>âh</b> iderim <b>ben derd ile Eyyûb mıyam</b> Da'imâ kan ağlarım <b>hecr ile Ya'kûb mıyam</b></p> <p>Ana rahminden düşeli beni terk itmedi gam Bilmezem ki ben bu gamıñ gözine maħbûb mıyam</p> <p>Gâh gam gâh sitem gâh elem gâh cefâ Çekerim bunları her dem raġib-ı merġûb mıyam</p> <p><b>Ey baña tâlib olan</b> derd-i elem miħnet-i gam Başuñ için beni terk [it] ben saña mensûb mıyam</p> <p>Bi-çâre ğonce <b>Fuzûlî nice kan ağlasun</b> <b>Dest-i cevruñle bükersin</b> beni <b>mektûb mıyam</b> (Cönk 295: Gazel 42ab)</p>
---	---

Yukarıda verilen sekiz şiirin “benzer metin”ler olduğu görülmektedir. Bahsi geçen metinleri birbirine benzer kılan unsurlar ortak “sözlü kalıp”lar olmaktadır. “sözlü kalıp” kullanımının sıklığı ile “benzer metin”lerin oluşması arasında doğru orantı olduğu söylenebilir. Ancak ne kadar sözlü kalıp kullanımı ile metinler

benzerliklerini korusalarda aralarında mutlaka farklar olacak ki “benzer” ifadesi kullanılıyor olabilsin. Bu farklılıkların ortaya çıkmasında ise dilin farklı bağlamlarda kullanılması ve aynı cümlenin bir edebî eserde anlam kazanmasının veya doğru algılanmasının temelde kullanıldığı bağlama dayalı olduğu unutulmamalıdır. Bu sebeple metinlerin arasında ortaya çıkan farklar, performans kurama göre, metni oluşturan unsurlar tarafından belirlenmektedir. Dan Ben Amos bir halk bilgisi yaratmasının incelenmesi esnasında üç unsura dikkat edilmesi gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Performans kurama göre,

- a. Bireysel Boyut (Anlatıcı/İcracı-Oyuncu).
  - b. Sosyal Boyut (Dinleyici/İzleyici).
  - c. Anlatı-Söz Boyutu (Anlatan)
- (Ben-Amos, 1977 aktaran Ekici, 2010: 90)

Bahsedilen üç unsurun yaratması olan benzer metinlerin söylendiği bağlamın yanında yukarıdaki sekiz benzer metnin aynılık ve farklılıklarında açığa vurulanın ise, Albert B. Lord’un tanımıyla icranın aciliyetlerinde ortaya çıkan “söz kalıpları” kullanımı ile açıklanmalıdır. Şiir ve edebiyat eleştimeni Özdemir İnce de bir şiirsel metni okurken ya da değerlendirirken sırasıyla şu ortamlara oturtulması gerektiğine değinmektedir:

1. Yapıtın oturduğu nesnel ortam (tarihsel, toplumsal, ideolojik, psikolojik, vb.)
2. Şiirsel bağlam: Evrensel ve ulusal şiirin düzeyi ve gelenek zincirindeki yeri. Söylemi çağdaş söylem mi?
3. Ozanın tüm yapıtlarının içinde ve onlara göre yeri:
4. Dilsel çözümleme:
5. Anlam katmanlarının çözümlenmesi:
6. Temanın şiirsel bildirisi.

(İnce, 2011: 57)

Performans kuramın üç unsuru ve Özdemir İnce’nin ifade ettiği altı unsur ile şiirlerin incelenmesi varyantı oluşmuş her bir şiirin baştan yaratım sürecinin incelenmesi ve her bir şiiri müstakil şiir sayma anlamlarına da gelmektedir. Zira şiir her icrasında baştan bir yaratım sancısı çekmekte ve bir öncekinden çok farklı özellikler göstermektedir. Yukarıdaki üç ve altı unsur aynı şiirin varyantlarına uygulandığında farklı sonuçların çıkacağı görülebilir.

### 3.4.2. Mecdûalarda Fuzûlî'nin Bilinen Eserlerinde Yer Almayan Fuzûlî Mahlaşlı Şiirler

	Mecdûa	Mahlasının Geçtiği Yer	Mecdûa daki Yeri	Açıklama
1	Mecdûa-i Eşar/06 Mil Yz A 875	Şiirin başında “Fuzûlî” ibaresi yazmaktadır.	69a	Mecdûa hakkında bir bilgi verilmemiş. 69a sayfasında Nabî'ye ait başka bir şiir daha bulunmaktadır.
2	Mecdûa-i Eşar/06 Mil Yz A 891	Ey Fuzûlî var mı bir haqqı gibi âteş-i ziyân	71a	Mecdûa hakkında bir bilgi verilmemiş. Sururî 70b, Mir Hakkı 71a, Nedîm 71a ait başka şiirler de bulunmaktadır.
3	Mecdûa-i Eşar/06 Mil Yz A 3713	Şoyunup girse Fuzûlî gibi meydâna no'la	16a	Mecdûa'nın Dili: Farsça-Türkçe
4	Mecdûa-i Eşar/06 Mil Yz A 3862	Şad hezârân dîvâne var hesaba kayd	1b-2a	Mecdûa hakkında bir bilgi verilmemiş. İlahi-



		itmen bu Fuzûlî		Nefes: Abdullah, İrşadî, Hakkî, Nihanî, Şemî, Vafî, İsimsiz 1b, Mahî, Nuzulî, Şerifî, Divan-Kalenderi: Âşık Mustafa, Muhammes: İzzet 2a ait başka şiirler de bulunmaktadır.
5	Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz A 4861	Ey Fuzûlî hişşedâr olsun diyü erbâb-ı aşk	4a	Mecmûa hakkında bir bilgi verilmemiş. 4a sayfasında Katibî'ye ait bir koşma bulunmaktadır.
6	Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz FB 497	Şiirin başında "Fuzûlî" ibaresi yazmaktadır.	26b	Mecmûa hakkında bir bilgi verilmemiş. Sayfanın bir öncesi ve bir sonrasındaki varaklarda Âşık Ömer'e ait şiirler bulunmaktadır.

### 1. Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz A 875

69a numaralı varakta yer alan bu şiirde başlık olarak "Fuzûlî" ifadesi bulunmaktadır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam iki beyitten oluşmuştur. Şiirde vezin problemi görülmektedir. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu mecmûa hakkında bilgi bulunmamaktadır. Şiirin yer aldığı 69a numaralı varaktan önceki varak olan 68a numaralı varakta Nalî ve aşağıdaki şiirin de yer aldığı 69a numaralı varakta da Nâbî'nin şiirleri bulunurken bir sonraki varak olan 69b numaralı varakta ise Muhlîs ve Zulmetî'ye ait şiirler yer almaktadır.

“Ey şerbet-i vaşluñ elem-i hecre ‘ ilâc

Bâzâr-ı ğamuñda eşk nağdine revâc

Ger çutsa hâdengün reg-i cânım ne ‘ aceb

Nabz ile kıılır tabîb teşhîs-i ‘ilâc”

## 2. Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz A 891

71a numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam dört beyitten oluşmuştur. Şiirde vezin problemi görülmektedir. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu mecmûa hakkında bilgi bulunmamaktadır. Şiirin yer aldığı 71a numaralı varaktan önceki varak olan 70b numaralı varakta Sururî ve aşağıdaki şiirin de yer aldığı 71a numaralı varakta da Mir Hakkı ve Nedîm'e ait şiirler bulunurken bir sonraki varak olan 71b numaralı varakta ise Haşmet ve Nazîm'e ait şiirler yer almaktadır.

“Şanma encümle felek taqdîr biñ rûşen çerâğ

Halqa-i dûd-ı şerer-bârumla gerdân eylemiş

İmtinânuñ no'lsun ey hürşîd ....<sup>62</sup> feyz-i aşk

Sen gibi biñ mihri bir dâğumda pinhân eylemiş

Ġamzen idüp kazâ cellâdı raħm u ical kıilup

Çeşmüni ğaretgeri salman imân eylemiş

Ey Fuzûlî var mı bir haqqı gibi âteş-i ziyân

Açdığın vâdîde tâ bu rütbe cevlân eylemiş”

## 3. Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz A 3713

16a numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî'nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam beş beyitten oluşmuş ve aruz vezninin Feilâtün (Fâilâtün) / Feilâtün / Feilâtün / Feilün (Fa'lün) ( . . - ) ( . . - ) ( . . - ) ( . . - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları katalogunda

<sup>62</sup> Kelime okunmuyor.

mecmûanın dilinin Farsça-Türkçe olduğu kayıtlıdır. Ayrıca mecmûanın sadece dış özelliği ile ilgili bilgi verilmiş, içindekiler kısmı oluşturulmamıştır.

“Ġam-ı aşkına düşüp tağlara uryân iden Kays  
Baş açık yalın ayak tâlib-i cânân ider Kays

Şakınur dâmen-i Leylâyı kefi düşmenden  
Kûhsâr üzre çıkup aña nigh-bân iden Kays

Verdi bîtâc u kabâ hükmini taht-ı aşkın  
Uymadı ğayrıdan başına sultân iden Kays  
Ülfet-i vuşş u tuyûr ile velî âdem eri  
Ko ne dirlerse disünler hele insân iden Kays

Şoyunup girse Fuzûlî gibi meydâna no’la  
Keş-i kibr u ğamıla dest u giribân iden Kays”

#### 4. Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz A 3862

1b-2a numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî’nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam beş beyitten oluşmuş ve hatalar olsa da aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu mecmûa hakkında bilgi bulunmamaktadır. Şiirin yer aldığı 1b-2a numaralı varaktan önceki varak olan 1a numaralı varakta Hulusî, Şemî, İrşadî ve Âşık Ömer’e ait şiirler ve aşağıdaki şiirin de yer aldığı 1b-2a numaralı varakta da Abdullah’a ait bir nefes, İrşadî, Hakkî, Nihanî, Şemî, Vassî’ye ait şiirler ile isimsiz bir şiir, Mahî, Nuzulî, Şerifî’nin şiirleri ile Âşık Mustafa’ya ait kalenderi ve İzzet’e ait bir de muhammes bulunurken bir sonraki varak olan 2b numaralı varakta ise Âşık Ömer’e ait şiir yer almaktadır.

“Aldı aqlum leblerüñ mercânım sulţânım Alî  
Emrüñe dil oldu kâ’il tîğ-ı müjgânım Alî

Yüzüme bakdıqça gülden tende cânım koymadıñ  
Aşkuñla yaqdıñ beni her derde dermânım Alî

Cân fedâ olsun senüñ râhıñda hûblar serveri  
Gel bugün yazuver qatl-i fermânım Alî

Çünkü yanar misk-i lâ-fetâ illâ Alî hüsñünde hele  
Anı gördüm cânı verdim şâh-ı merdânım Alî

Şad hezârân dîvâne var hesâba kayd itmen bu Fuzûlî  
Vaşfa gelmez sendedir ol kenz-i pinhânım Alî”

##### **5. Mecmûa-i Eşar/06 Mil Yz A 4861**

4a numaralı varakta yer alan bu şiirin makta beytinde Fuzûlî’nin mahlası kullanılmıştır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam beş beyitten oluşmuş ve aruz vezninin Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - - ) ( - . - ) kalıbıyla yazılmıştır. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu mecmûa hakkında bilgi bulunmamaktadır. Şiirin yer aldığı 4a numaralı varaktan önceki varak olan 3b numaralı varakta Gevheri’ye ait şiir ve aşağıdaki şiirin de yer aldığı 4a numaralı varakta da Katibî’ye ait bir koşma bulunurken bir sonraki varak olan 4b numaralı varakta ise yine Gevheri’ye ait bir koşma yer almaktadır.

“Mübtelâ-yı derd-i ğam bulsam melâlüm söylerüm  
Ehl-i hâle râst gelsem hasb-i hâlüm söylerüm

Ger şikâr ahevâlin añsa cem’ olup şayyâdlar  
Şaydı kâbil olmayan vahşi ğazâlüm söylerüm

Etmesin mi ol güneş benden felekde âr kim  
Bulduğum yerde hemân durmaz zevâlüm söylerüm

Çanda bir dîvâne görsem eylerüm arz-ı cünûn  
Hem demüm ehl-i kemâl olsa kemâlüm söylerüm

Ey Fuzûlî hışşedâr olsun diyü erbâb-ı âşk  
Kışşa-hân olup raqîb ile cidâlüm söylerüm”

#### 6. Mecnûa-i Eşar/06 Mil Yz FB 497

26b numaralı varakta yer alan bu şiirde başlık olarak “Fuzûlî” ifadesi bulunmaktadır. Şiir beyitler halinde yazılmış olup toplam iki beyitten oluşmuştur. Şiirde vezin problemi görülmektedir. Millî Kütüphane el yazmaları kataloguna kayıtlı bu mecnûa hakkında bilgi bulunmamaktadır. Şiirin yer aldığı 26b numaralı varaktan önceki varak olan 26a numaralı varakta Âşık Ömer’in şiiri bulunurken aşağıdaki şiirin de yer aldığı 26b numaralı varakta başka bir şairin şiiri bulunmamaktadır. Bir sonraki varak olan 27a numaralı varakta da Âşık Ömer’e ait bir şiir yer almaktadır.

“Mir’ât-ı dil-i hışm ile cânâ ne bakarsın  
Maqsûduñ eger cevr ise cânâ ne bakarsın

Gel sende eger meclise gitmek hevesile  
Bîgâne göz gibi yabana bakarsın”

Yukarıda bahsi geçen altı mecnûanın dördünde Fuzûlî’nin mahlası son beyitte yer alırken ikisinde Fuzûlî’nin mahlası makta beytinde yer almayıp şiirin başında Fuzûlî ifadesi yer almaktadır. İncelenen mecnûalarda Fuzûlî’nin şiirinin yer aldığı

varağın bir öncesi ve bir sonrasında Âşık Ömer'in veya Gevherî'nin şiirleri görülmektedir. Fuzûlî, Âşık Ömer ve Gevherî ile aynı mecmûada yer almakla kalmamış aynı varaklarda da yer almıştır. Bu durumun mecmûayı yazan kişi tarafınan rastgele olduğu düşünülebilir ancak aksi durumlar da mümkün görünmektedir. Aynı seviye ve derecede görüp sevdiği ve için bu şairleri yan yana ya da peşpeşe yazması olağan olabilirken biri klasik edebiyat şairi diğeri de halk edebiyatı şairi olan iki şairi peşpeşe yazması farklı biri durumu ortaya çıkarmaktadır. Yine ihtimal çerçevesinde bahsi geçen Fuzûlî'nin klasik edebiyat şairi Fuzûlî olmayacağı yönünde olabilir. Zaten şiir incelendiğinde görüleceği üzere usulup farklılıkları ve şiirin eserlerinde de yer almaması bu ihtimali kuvvetlendirmektedir.

16. yüzyıl klasik edebiyat şairi Fuzûlî'nin eserlerinde yer almayan ancak Fuzûlî mahlası taşıyan şiirlerin yer aldığı cönk ve mecmûalarda Mehmet Gürbüz'ün adı geçen makalesini doğrular nitelikte bilinenin aksine kimi cönklerde klasik edebiyat şairlerine kimi mecmûalarda da halk edebiyatı şairlerine rastlanmaktadır.

16. yüzyıl klasik edebiyat şairi Fuzûlî'nin hiçbir eserinde yer almayan bu şiirler daha önceleri ilk olarak Cahit Öztelli daha sonra ise Rasim Deniz'in bahsetmiş olduğu tekke şairi ya da halk şairi Fuzûlî'ye ait olabilir. Hangi şiirin hangisinin olduğunun ayırımını yapmak çok yoğun bir çalışma gerektirmektedir. Ancak daha öncede bahsedildiği üzere bu noktada şiirlerde geçen mahlasların hayat hikâyelerini doğrulamaya ya da netleştirmeye yönelik bir çabalar, eldeki verilere dayanarak sonuçsuz ve boşa çalışmalar olarak kayda geçecektir. Âşık Kerem, Usulî ya da Kazak Abdal olsun şiirlerinin sözlü kültür ortamlarında ya da kanallarında Fuzûlî mahlası ile söyleniyor olması şiirleri değersizleştirmez veya ötekileştirmez aksine gelenek içindeki yerlerini kuvvetlendirir. Burada sözü edilecek olan Âşık Kerem'in, Kazak Abdal'ın ya da Usulî'nin şiiri değil bizati şiirlerin kendisi olan "metinler" dir. Cönk ve mecmûalarda şairleri belli olmayan şiirler ya da birden fazla şairi olan şiirler gibi iç içe geçmiş bu durumlar sözlü kültür geleneği içinde incelenmesi gereken hususlardır.



## SONUÇ

Sözlü ve yazılı kültür arasındaki ilişkileri 16. yüzyıl klasik edebiyat şairi Fuzûlî üzerinden sorgulamayı amaçlayan bu tezle birlikte, sözlü ve yazılı kültür arasındaki geçirgen durumun sadece edebiyata değil, insanı ilgilendiren her alana yansıdığı görülmüştür. Sözlü ve yazılı durumun insanın fiziksel ve zihinsel algısını nasıl değiştirdiği tespit edilmiştir.

Sözlü kültürü temsilen cönkler, yazılı kültürü temsilen klasik edebiyat şairi Fuzûlî ve bilinen eserlerindeki şiirler karşılaştırılmış ve bu çalışmanın tezini oluşturan sonuçlara varılmıştır. Buna göre, Millî Kütüphane ve Türk Dil Kurumu el yazmaları katalogundaki elli dört cönk ve otuz altı mecmûada tespit edilen Fuzûlî mahlaslı şiirler 16. yüzyıl klasik edebiyat şairi Fuzûlî'nin bilinen eserlerindeki şiirler ile karşılaştırılmıştır. Bunun sonucunda Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı* başta olmak üzere, *Leylâ vü Mecnûn Mesnevisi* ile *Hadîkatü's Sü'eda* adlı eserlerindeki şiirler cönk ve mecmûalarda tespit edilmiştir. Elli dört cönk ve otuz altı mecmûadaki şiirlerden 177 şiir cönkte; 74 şiir ise mecmûada varyantlaşmadan; 20 şiir cönkte; 10 şiir ise mecmûada varyantlaşarak yer almıştır. 222 şiir cönkte; 90 şiir mecmûada olmak üzere toplamda 312 şiir karşılaştırma yapılarak değerlendirilmiştir. (Ek: 5)

Millî Kütüphane ve Türk Dil Kurumu el yazmaları kataloguna kayıtlı ve Fuzûlî mahlasının geçtiği tespit edilen elli dört cönkten 06 Mil Yz Cönk 18 numaralı cönk 1040/1629 tarihi ile en eski cönk olarak kayıtlıdır. 06 Mil Yz Cönk 249 numaralı cönk ise 1301/1882 tarihi ile en yeni cönk olarak kayıtlıdır. Arada geçen iki asırdan fazla zaman diliminde birçok cönk düzenlenmiştir. Otuz altı mecmûada ise Mecmûa-i Eşâr/06 Mil Yz A 7077 numaralı mecmûa 1005/1596 tarihi ile en eski mecmûa olarak kayıtlıdır. Mecmûa-i Eşâr ve Fevâid /06 Mil Yz FB 496/1 numaralı mecmûa 1214/1800 tarihi ile en yeni mecmûa olarak kayıtlıdır. Bu iki mecmûada da iki asırlık bir zaman dilimi bulunmaktadır. Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı*'nın yazmaları üzerine çalışan Hasibe Mazıoğlu, *Türkçe Divan*'ın elde bulunan en eski yazmasının 979/1571 tarihinde Fuzûlî'nin ölümünden 19 yıl sonra istinsah edildiğini belirtmektedir. *Fuzûlî Divanı*'nın ilk baskısı ise 1828 yılında Tebriz'de yapılmıştır. Cönk ve mecmûalardan karşılaştırılmak üzere tespit edilen 312 şiir sözlü ve yazılı kültür tartışmaları etrafında ve Sözlü Formül Kuramı bağlamında incelenmiştir. Çalışmanın “Kavramsal Temeller” başlıklı ilk bölümünde söz, yazı kavramları ile Homeros ve Milman Parry



etrafındaki tartışmalar irdelenmiştir. Milman Parry, 1928 yılında Harvard Üniversitesinde yaptığı doktora Homeros'un İlyada ve Odyssea destanlarındaki eksik ve bozuklukları düzeltmek amacıyla yaptığı çalışmalar sonunda "Sözlü Formül"e ulaşmış ve öğrencisi Albert Bates Lord tarafından da çeşitli araştırmalarla geliştirilmiştir. Milman Parry'nin 1935 yılında ölümünün ardından çalışmaları oğlu Adam Parry tarafından *The Making Of Homeric Verse* adıyla yayımlanmıştır. Parry, bu çalışmasında Homeros'un destanları olarak bilinen İlyada ve Odyssea'da Homeros'un bazı sıfat-isim kalıplarını heksametrik dize ölçüsüne göre uyarladığını fark etmiş buradan da hareketle bu metinleri Homeros'un kendisinin yazmış olabileceği kanaatine varmıştır. Parry'ye göre, Homeros aklında terimler kitabına benzer kalıp sözler hazinesi bulunduran ve bunları yineleyerek şiir üreten bir sözlü şairdir. Böylece, Homeros önceden üretilmiş parçaları birbirine ekleyerek şiir ürettiyordu. O hâlde Homeros, yoktan yaratan bir şair değil, bir montaj işçisiydi. Homeros destanları, çeşitli metinlerin üst üste birikmiş dili değil, kuşaktan kuşağa ozanların dize ölçüsünü tutturmak için koruyup ve/veya yeniden birleştirdikleri kalıplaşmış deyişlerin dilidir.

Buna karşın Homeros neden değerliydi? Parry'ye göre, özgünlük, yazılı kültüre ait bir başarı değerlendirmesidir. Sözlü kültürde klişelerin ve kalıpların yerli yerinde yinelenmesi başarının göstergesidir. Bu kural Homeros destanları için de geçerlidir. Homeros'un başarısı, tek düze deyişleri, kalıpları hatta klişeleri geleneğin beklentileri doğrultusunda kullanmasında yatmaktadır. Yunan kültürünün millî destanları olarak bilinen İlyada ve Odyssea ve Yunan kültürünün millî destancısı ve anlatıcısı olarak bilinen Homeros'un bu formülünü yıllar sonra ortaya çıkaran Parry, pek çok olumlu eleştiri aldığı gibi olumsuz eleştiri de almıştır.

Sözlü Formül Kuramına göre, sözlü gelenekte yaratıcılığı kolaylaştıran birtakım söz kalıpları bulunmaktadır. Bu söz kalıplarından maksat, bir düşüncenin, bir duygunun daima aynı kelime gruplarıyla ifade edilmesidir. İrticalen şiir söyleyen halk şairi, şiirlerini söz kalıplarıyla örmektedir. Albert Bates Lord, *The Singer of Tales* adlı çalışmasında söz kalıplarına "formel" adını vermektedir. Söz kalıplarından en kolay kullanılabilenleri, bir mısra veya beyit bütünlüğünde olanlardır.

Söz kalıpları pek çok folklor ürünlerinde de kullanılmaktadır. Halk hikâyelerinde, halk şiirlerinde hatta masallarda da sıklıkla bu kalıplarla karşılaşılabilir. Türk halk edebiyatının masal, halk hikâyesi, mani, türkü, destan vb.

türlerinde söz kalıpları sık sık kullanılmaktadır. Bu bakımdan kendilerine verilen bir konu veya ayak (kâfiye) üzerine hemen şiir söylemek zorunda olan yani hazırlıksız olarak, irticalen şiir söyleyen halk şairi için söz kalıpları büyük bir kolaylık sağlamaktadır. Nitekim ikinci bölüm olan “Sözlü İcra Ortamları” bölümünün “Güft, Sem’ ve Musiki: 16. Yüzyıl Sözlü Kültür Ortamı ve Sözlü İcra Geleneği” ve “Sözün “Düşüşüne” Karşı Sözün “Büyüsü”: Fuzûlî Şiirlerinin Günümüzdeki İcracıları ve Ortamları” başlıklı ikinci ve üçüncü kısımlarında gerek klasik edebiyat şairlerinin gerekse halk şairlerinin çıraklık dönemlerinde, kendilerinden daha büyük ve usta şairleri şuara meclislerinde dinleyerek ya da onların şiirlerine nazireler, tahmisler yazarak veya usta bir şairin yanında uzun yıllar kalarak şiir söylemeyi öğrendiklerine değinilmiştir. Böylece şiire yeni başlayan şair söz kalıplarını hafızasına yerleştirir. Eski şairlerin şiirlerini dinlerler ve söylerler. Daha sonra, usta şairlerin söz kalıplarından faydalanarak şiir söylemeyi denerler. Ustalık dönemlerinde ise, söz kalıplarında değişiklik yapacak, yeni kalıplar yaratacak duruma gelirler. Meselâ, bir söz kalıbındaki fiilin yerine başka bir fiil, ismin yerine başka bir isim yerleştirirler. Bu bakımdan da halk edebiyatı ürünlerindeki söz kalıplarının, yayılma sırasında meydana gelen değişiklikleri azaltan bir unsura da sahip olduğu tespit edilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünü oluşturan “Cönk ve Mecnûalarda Fuzûlî Şiirleri” başlıklı bölümde ise Fuzûlî’nin varyantlaşan, varyantlaşmayan ve Fuzûlî’ye ait olmayan şiirler incelenmiştir. İncelenen cönk ve mecnûalarda Fuzûlî’ye ait olmayan otuz şiir tespit edilmiştir. Bu şiirler, biri halk şairi, diğeri tekke şairi ve bir de sadece mahlası bilinen üç Fuzûlî’nin daha olduğu bilgisine götürmüştür. Özellikle tekke şairi olan Fuzûlî’nin şiirleri Âlevî kültüründe nefes olarak zakirler tarafında icra edilmektedir ancak bu kültürde icra edilen şiirlerin 16. yüzyıl klasik şairi Fuzûlî’nin şiirleri olarak bilindiği görülmüştür. Sözlü kültürde yaşayan cönk ve mecnûada birkaç şiirinden başka eseri olmayan bu şairin yazılı kültür temsilcisi Fuzûlî sanılması sözlü kültürün yazılı kültüre etkisinin örneklerindedir. Ayrıca Kazak Abdal’ın, Usulî’nin divanlarında yer alan şiirlerinin ve Âşık Kerem’in bir koşmasının Fuzûlî mahlası ile söyleniyor olması sözlü kültürün yazılı kültüre etkisinin sonucudur. Fuzûlî’nin *Türkçe Divanı*’nda yer alan sekizi gazel, beşi musammat ve beşi rübaiyyat olmak üzere toplam on sekiz şiirin Fuzûlî’nin kendisine ait olmadığı kanaatine sahip olan Cem Dilçin’in bu düşünceleri yazılı olarak kayıt altına alınmış olan şiirlerin bile zamanında sözlü kültür etkisi ile değişmiş olduğu

görüşünü desteklediği görülmüştür. Fuzûlî'nin varyantlaştığı tespit edilen bu şiirleri sözlü kültür geleneği içerisinde değerlendirilmiş ve edisyon-kritik yönteminin tek tipleştirici sonuçları bağlamında tartışılmıştır. İncelenen cönk ve mecmûalarda Fuzûlî'nin pek çok defa Âşık Ömer, Gevheri, Seyranî gibi âşık edebiyatının önemli temsilcileri arasında yer aldığı tespit edilmiştir.(Ek: 2-3). Ayrıca bahsi geçen cönk ve mecmûalarda Fuzûlî'nin en çok “Şubh-dem gül-zâr içinde çaldı bülbül erğanûn” ve “Ey kemân-ebrû şehîd-i hañçer-i müjgânuñam” mısraları ile başlayan gazellerinin varyantlaştığı ancak toplamda on üç defa cönk ve mecmûada yer alan “Meni candan usandurdı cefâdan yâr usanmaz mı?” ve yine toplamda on defa cönk ve mecmûada yer alan “Her gören ‘ayb itdi âb-i dide-i giryânımı” mısraları ile başlayan şiirlerinin varyantlaşmadığı tespit edilmiştir. *Türkçe Divanı*'ndaki toplam üç yüz iki gazelden iki yüz dokuzunun cönk ve mecmûalarda hiç yer almadığı tespit edilmiştir. Başka bir deyişle gazellerden doksan üç tanesi cönk ve mecmûalarda varyantlaşmadan yer almıştır. (Ek: 4) Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı*'ndaki gazellerden sonra en fazla *Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi*'ndeki gazeller cönk ve mecmûalarda yer almaktadır. Cönkte otuz beş, mecmûada sekiz gazel olmak üzere toplam kırk üç gazel mesnevide geçmektedir. Bu sayısal bilgiler göstermektedir ki, Fuzûlî'nin en fazla *Türkçe Divanı*'ndaki gazelleri ile *Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi*'ndeki gazelleri ilgi görmekte böylece sıklıkla cönk ve mecmûalara aktarılmaktadır.

Fuzûlî'nin Âşık Ömer, Gevheri, Dertli, Nazî, Hüznî ve Ayaşlı Fahrî gibi genellikle halk şiiri örnekleri veren şairleri etkilediği görülmüştür. Hatta bu âşıklar ve şairler arasında Fuzûlî'ye tahmis yazanlar bile bulunmaktadır. Bunların dışında Fuzûlî'nin yedi ulu ozandan biri sayılması sebebiyle âşık edebiyatı temcilerinden başka Âlevî-Bektaşî edebiyatı temsilcileri tarafından da kendisine büyük önem verildiği ve kendisinden etkilenildiği tespit edilmiştir.

Söz ve yazı kavramlarının insan hayatına girmesindeki sıralama sözün yazıya evrilmesi hatta Walter J. Ong'un ifadesiyle yazının da teknolojiye evrilmesiyle gerçekleşmiştir. Sözün miadını bir şekilde doldurması artık sözün, işitmenin yetmediği yerde (söz uçar, yazı kalır) yazı ve görme devreye girmiştir. Başka bir deyişle yazılı kültürün sözlü kültürü etkilemesi süreci başlamıştır. Ancak bu çalışmada yazılı kültür üzerindeki sözlü kültür etkileri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Nitekim yazılı kültürün alanında en kuvvetli temsilcilerinden biri olan Fuzûlî'nin bilinen eserlerindeki pek çok şiiri cönk ve mecmûalarda yer almaktadır. Cönk ve mecmûalar da bir bakıma yazılı ürünlerdir ancak muhteva açısından sözlü kültürün ürünlerini taşımakta ve daha önemlisi sözlü kültürün temsilcileri tarafından düzenlenmektedir. Bu bakımdan cönk ve mecmular bu çalışmada *araf* başka bir deyişle *liminal*, A. Lord'un ifadesiyle *geçiş metinleri* olarak adlandırılmışlardır. Sözlü kalıplarla düşünme ve anlatım biçimi, bilincimize ve bilinçdışına derinden işlediği için, insanın eli kalem tutar tutmaz yok olamaz. Nitekim kalem şairleri bile genetik kodlarından gelen düşünme ve anlatım biçimi sebebiyle kalıp ifadeler kullanmaya devam etmektedir.

Parry'den sonraki pek çok araştırmacı Sözlü Formül Kuramı üzerinde tartışmış ve pek çok çalışma yayımlamıştır. Sözün yazıya yazının da teknolojik aletlere yani dijital ortama aktarılmasına da değinen araştırmacılar bu durumdan duydukları rahatsızlığı dile getirmektedir. Nitekim bunun sonucu olarak sözlü kültürler, bugün sözlü geleneklerinin kıymetini bilmekte ve bu geleneklerini yitirdikleri için kederlenmektedirler. Fakat teknolojinin söze getirdiği bu olumsuzlamaya karşı yani nihaî olarak sözün teknolojiye evrileceğinin bilinmesine rağmen okuma yazma öğrenmek istemeyen bir toplum bulunmamaktadır.

Sözlü ve yazılı kültür ile Fuzûlî şiirleri arasındaki ilişkilerin sorgulandığı bu tezle birlikte cönk ve mecmûalarda klasik edebiyat şairlerine ait şiirlerin de görülebileceği ve bu şairlerin şiirlerinin kendi divanlarında ve başka eserlerinde yer almasına rağmen nasıl ve hangi sebeplerle varyantlaşabileceği belirlenmiştir. Klasik edebiyat şairi Fuzûlî bağlamında incelenmesi sebebiyle sözlü ve yazılı kültür tartışmaları açısından disiplinler arası bir çalışma gerektiren bu tezin, bu amaçla yapılacak çalışmalar konusunda bir başlangıç olacağı düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

[Konuk] Ahmed Avni (1317): *Hânende*, İstanbul, s. 279.

Akbıyık, Abuzer (1996): “Şanlıurfa ve Musiki”, *Millî Folklor*, Yıl 8, Sayı 29/30, s. 48–51.

Akbıyık, Abuzer (2006): “Tenekeci Mahmut Güzelgöz”. *Urfalı Tenekeci Mahmut Güzelgöz*. Haz. İlhan Başgöz-Abuzer Akbıyık, İstanbul: Kalan Müzik.

Akbıyık, Abuzer vd.İğer (1999): *Şanlıurfa Halk Müziği*, Şanlıurfa: Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları.

Aksoyak, İsmail Hakkı (2007): “Kefeli Hüseyin’in Raz-name Adlı Eserinde Nüşa Ailesi Kurmada İzlenen Yöntem, II. Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni, 10–12 Nisan 2006, Kayseri, s. 635–641.

Aktulum, Kubilay (2013): *Folklor ve Metinler Arasılık*, Konya: Çizgi Kitabevi.

Akyüz, Kenan, Süheyl Beken, Müjgan Cunbur ve Sedit Yüksel (1958): *Fuzûlî Türkçe Divanı*, Ankara: TTK Basımevi.

Akyüz, Kenan Süheyl Beken, Müjgan Cunbur ve Sedit Yüksel (1990): *Fuzûlî Divanı*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Alpaslan, Gonca Gökalp (2002): *XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

And, Metin (2012): *Ritüelden Drama Kerbelâ-Muharrem-Ta’ziye*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Andrews, Walter G. (2008): (Çeviren: Tansel Güney), *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Andrews, Walter G.-Mehmet Kalpaklı (2009): “Toward a Meclis-Centered Reading of Ottoman Poetry”, *TUBA/JTS* 33/I, s. 309–318.

Aristoteles (1963): (Çeviren: İsmail Tunalı), *Poetika*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aslanoğlu, İbrahim (1997): *Pir Sultan Abdallar*, İstanbul: Can Yayınları.

Arslan, Mehmet-Mehtap Erdoğan (2009): *Kerbelâ Mersiyeleri*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Atakay, Kemal (2004): “Kanon Huzursuzluğu”, *Kitaplık*, Ocak, Yıl: 11, Sayı: 68, s. 70–77.

Ateş, Ahmed (1941–1942): “Metin Tenkidi Hakkında”, *Türkiyat Mecmûası*, C. VII-VIII, s. 253–267.

- Ayan, Hüseyin (1981): *Fuzûlî, Leylâ vü Mecnûn*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Banarlı, Nihat Sami (2001): *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara: MEB Yayınları.
- Başgöz, İlhan (1949): *Biografik Türk Halk Hikâyeleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniv. DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Enstitüsü.
- Başgöz, İlhan (1992): “Giriş”, *Sibirya’dan Bir Masal Anası*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 1–39.
- Başgöz, İlhan (1998): “Dede Korkut Destanında Epitetler”, *Millî Folklor*, Yıl 10, Sayı 37, s. 23–35.
- Başgöz, İlhan (2003a): *Karac’oğlan*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Başgöz, İlhan (2003b): *Yunus Emre*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Başgöz, İlhan (2006): “Urfa Türküleri”. *Urfalı Tenekeci Mahmut Güzelgöz*. (Haz. Abuzer Akbıyık-İlhan Başgöz), İstanbul: Kalan Müzik.
- Behar, Cem (1988): “Osmanlıda Musiki Öğrenim ve İntikal Sistemi: Meşk”. *Defter. 7* (Aralık-Ocak), s. 83–108.
- Belge, Murat (2004): “Türkiye’de “Kanon” ”, *Kitaplık*, Ocak, Yıl: 11, Sayı: 68, s. 54–59.
- Ben-Amos, Dan (2009): (Çeviren: Metin Ekici), “Halk Bilgisinin (Folklorun) Bağlamı: İmalar ve Beklentiler”, *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar-3*, Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Bilkan, Ali Fuat (1997): *Nâbi Divanı I-II*, İstanbul: MEB Yayınları.
- Birsel, Salah (2009): *Kahveler Kitabı*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Blomm, Harold (2008): (Yay. Haz.: Tuncay Birkan), *Etkilenme Endişesi Bir Şiir Teorisi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Boas, Franz (1922): *The Mind of Primitive Man*, Lowell Institute, Boston, Mass., ve The National University of Mexico’da verilen dersler, 1910-1911, New York: Macmillan.
- Brik, Osip (2005): “Ritim ve Sözdizim”, (Yay. Haz.: Tzvetan Todorov), *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerin Metinleri*, Ankara: Yapı Kredi Yayınları, s. 135-144.
- Bynum, David E. (1978): *The Daemon in the Wood: A Study of Oral Narrative Patterns*, Cambridge, Mass.: Center for The Study of Oral Literature.
- Calvino, Italo (2008): (Çeviren: Kemal Atakay), *Klasikleri Niçin Okumalı?*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Carothers, J.C. (1959): "Culture, Psychiatry and the Written Word", *Psychiatry*, 22, 307–320.

Chaytor, H. J. (1945): *From Script to Print*, Heffer and Sons, Cambridge.

Cohen, Murray (1977): *Sensible Words: Linguistic Practice in England 1640–1785*, Baltimore and Londra: Johns Hopkins University Press.

Cunbur, Müjgân (1956): *Fuzûlî Hakkında Bir Bibliyografya Denemesi*, İstanbul: Maarif Basımevi.

Cunbur, Müjgân (1974): "Folklor Araştırmalarında Cönklerin Yeri", 8–14 Ekim 1973 I. Uluslar arası Türk Folklor Semineri Bildirileri, Ankara: Başbakanlık Basımevi, s. 69–73.

Cündioğlu, Düccane (2012): *Sanat ve Felsefe*, İstanbul: Kapı Yayınları.

Çıkla, Selçuk (2007): "Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu", *Muhafazakâr Düşünce*, Yaz-Güz, Yıl: 4, Sayı: 13–14, s. 47–68.

Çobanoğlu, Özkul (2000): *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Çobanoğlu, Özkul (2002): *Halk Bilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Deniz, Rasim (1992): "Halk Şairi Fuzûlî", *Millî Folklor*, Yıl 4, Sayı 13, s. 46.

Derrida, Jacques (2011): (Çeviren: İsmet Birkan), *Gramatoloji*, İstanbul: BilgeSu Yayınları.

Devellioğlu, Ferit (1982): *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi.

Dilçin Cem (2000): *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara: TDK Yayınları.

Dilçin, Cem (2001): *Fuzûlî Divanı Üzerine Notlar*, USA: Harvard Üniversitesi Yakın Doğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü Yayını.

Dilçin, Cem (2010): "Fuzûlî'nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi", *Fuzûlî'nin Şiiri Üzerine Değerlendirmeler*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Dizdaroglu, Hikmet (1978a): "Karacaoğlan'ın Bir Şiiri Üstüne: Cönklerin Güvenilirlik Derecesi II", *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, Yıl 29, Cilt 17, Sayı 342, Ocak, İstanbul, s. 8213–8214.

Dizdaroglu, Hikmet (1978b): "Karacaoğlan'ın Bir Őiri Üstüne: Cönklerin Güvenilirlik Derecesi III", *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, Yıl 29, Cilt 18, Sayı 343, Şubat, İstanbul, s. 8231–8234.

Dorson, Richard M. (2006): (Çeviren: Selcan Gürçayır, Yeliz Özey), "Sözlü Formül Kuramı", *Günümüz Folklor Kuramları*, Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Dundes, Alan (2006): (Çeviren: Metin Ekici), "Halk Kimdir?", *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*, Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Dundes, Alan (2006): (Çeviren: Metin Ekici), "Doku, Metin ve Konteks?", *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*, Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Dupont, Florence (2001): (Çeviren: Necmettin Sevil), *Edebiyatın Yaratılışı Yunan Sarhoşluğundan Latin Kitabına*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Durmuş, Tûbâ Işınsu (2009): *Tutsan Elini Ben Fakîrin Osmanlı Edebiyatında Hamilik Geleneği*, İstanbul: Doğan Kitap Yayınları.

Durmuş, Tuba İsen (2011): "Türk Edebiyatında Klasik Algısı Üzerine Düşünceler", *Millî Folklor*, Yıl 23, Sayı 90, s. 37–48.

Elçin, Şükrü (1997): "Cönkler ve Mecnûalar Üzerine", *Halk Edebiyatı Araştırmaları*, Ankara: Akçağ Yayınları, s. 11–12.

Elçin, Şükrü (2000): *Kerem ile Aslı Hikâyesi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Ellul, Jacques (2004): (Çeviren: Hüsamettin Arslan), *Sözün Düşüşü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.

Enginün, İnci (2006): *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839–1923)*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ergun, Sadeddin Nüzhet (1942): *Türk Musikisi Antolojisi Birinci Cild Dini Eserler*, İstanbul: Rıza Koşkun Matbaası.

Ersoy, Ruhi (2003): *Baraklı Âşık Mahgûl ve Repertuarı*, , Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Eyuboğlu, Sabahattin (1997): *Pir Sultan Abdal*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Fetvacı, Emine (2013): (Çeviren: Nurettin Elhüseyni), *Sarayın İmgeleri Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih*, Ankara: Yapı Kredi Yayınları.

Finnegan, Ruth (1977): *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, England: Cambridge University Press.

Finnegan, Ruth (2003): (Çeviren: Sema Demir), "Sözlü Şiir", *Millî Folklor*, Yıl 15, Sayı 58, s. 171–174.



Finnegan, Ruth (2005): (Çeviren: Mustafa Sever), “Gaipten Haber Veren Kişi/Kâhin Olarak Şair”, *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*, (Yay. Haz.: M. Öcal Oğuz, Selcan Gürçayır), Ankara: Geleneksel Yayıncılık. s. 460–465.

Foley, John Miles (1980): “Oral Literature: premises and Problems”, *Choice*, 18, 487–96.

Foley, John Miles (1988): *The Theory of Oral Composition*, USA: Indiana University Press.

Fry, Donald K. (1967): *Old English Formulas and Systems*. In: ES 48.

Goody, Jack (2000): “Memory on Oral Tradition”, *The Power of the Written Tradition*, Washington and London: Smithsonian Institution Press, s. 26–46.

Goody, Jack (2001): (Çeviren: Koray Değirmenci), *Yaban Aklın Evcilleştirilmesi*, Ankara: Dost Kitabevi.

Gökyay, Orhan Şaik (1984): “Cönkler Üzerine”, *Folklor Etnografya Araştırmaları*, İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları.

Gölpınarlı, Abdülhakî (1948): *Fuzûlî Divanı*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Gölpınarlı, Abdülhakî (1969): *Pir Sultan Abdal Hayatı Sanatı Eserleri*, İstanbul: Varlık Yayınevi.

Gölpınarlı, Abdülhakî (Tarihsiz): *Âlevî-Bektaşî Nefesleri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Görkem, İsmail (2000): *Halk Hikâyeleri Araştırmaları Çukurovalı Âşık Mustafa Köse ve Hikâye Repertuarı*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Günay, Umay-Osman Horata (2004): *Risâlet'n-Nushıyye*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Güngör, Şeyma (1987): *Hadîkatü's Sü'eda Fuzûlî*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Gürbüz, Mehmet (2012): “Sözlü Kültür Belleğinde Bir Divan Şairinin İzleri: Cönklerde Nâbi”, *Millî Folklor*, Yıl 24, Sayı 95, s. 54–62.

Hadas, Moses (1954): *Ancilla to Classical Learning*, New York: Columbia University Press.

Hattox, Ralph S. (1998): (Çeviren: Nurettin Elhüseyni), *Kahve ve Kahvehaneler Bir Toplumsal İçeceğin Yakındoğu'daki Kökenleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Havelock, Eric A. (1998): *Preface to Plato*, Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.

Hawkes, Terence (1977): *Structuralism and Semiotics*, USA: University of California Press.

Haymes, Edward R. (2010): *Sözlü Destan Sözlü Şiir Araştırmasına Bir Giriş*, Ankara: TDK Yayınları.

Holbrook, Victoria R. (2008): (Çeviren: Erol Köroğlu-Engin Kılıç), *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, İstanbul: İletişim Yayınları.

İnalcık, Halil (2005): *Şâir ve Patron Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, Ankara: Doğu-Batı Yayınları.

İnalcık, Halil (2006): “Klasik Edebiyat Menşei: İranî Gelenek, Saray İşret Meclisleri ve Musâhib Şairler”. *Türk Edebiyatı Tarihi I*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

İnalcık, Halil (2011): *Has-bağçede 'ayş u tarab Nedimler Şâirler Murtibler*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İnce, Özdemir (2002): *Yazınsal Söylem Üzerine*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

İnce, Özdemir (2011): *Tabula Rasa*, Ankara: İmge Yayınevi.

İpekten, Haluk (1996): *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler*, Ankara: MEB Yayınları.

İpekten, Haluk (1999): *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

İpekten, Haluk (2010): *Fuzûlî Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.

İsen, Mustafa (1990): *Usulî Divanı*, Ankara: Akçağ Yayınları.

İsen, Mustafa (1997): “Türk Dünyasında Bir Köprü İsim: Fuzûlî”, *Ötelerden Bir Ses Divan Edebiyatı ve Balkanlarda Türk Edebiyatı Üzerine Makaleler*, Ankara: Akçağ Yayınları.

İsen, Mustafa- Filiz Kılıç-İsmail Hakkı Aksoyak- Aysun Eydurun, (2002): *Şair Tezkireleri*, Ankara: Grafiker Yayını.

Jakobson, Roman (1990): (Çeviren: Mehmet Rifat, Sema Rifat), *Sekiz Yazı*, İstanbul: Düzlem Yayınları.

Jean, Georges (2010): (Çeviren: Nami Başer), *Yazı İnsanlığın Belleği*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Jusdanis, Gregory (1998): (Çeviren: Tuncay Birkan), *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür (Millî Edebiyatın İcat Edilişi)*, İstanbul: Metis Yayınları.

Kabaklı, Ahmet (2002): *Türk Edebiyatı*, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

Kalpaklı, Mehmet (2003): “Osmanlı Şiirine Genel Bir Bakış Denemesi”, *Doğu-Batı*, Yıl: 6, Sayı: 22, sy.39–52.

Kalpaklı, Mehmet (2012): “Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi ve Osmanlı Kültürünün Sözcüğü/İşitselliği”, *Evliyâ Çelebi'nin Sözlü Kaynakları*, (Yay. Haz. M. Öcal Oğuz, Yeliz Özay), Ankara: UNESCO Yayını, s. 85–90.

Kalpaklı, Mehmet-Walter G. Andrews, (2009): “Toward a Meclis-Centered Reading of Ottoman Poetry”, *TUBA/JTS* 33/I, s. 309–318.

Kam, Ruşen Eşref (1959): “Fuzûlî'nin Bestelenmiş Manzumeleri”, *Fuzulî ve Leylâ ve Mecnûn*. Yay. UNESCO Türkiye Millî Komisyonu, İstanbul: Maarif Basımevi.

Kaplan, Ramazan (1988): *Klasikler Tartışması Başlangıç Dönemi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Karahan, Abdülkadir (1995): *Fuzûlî Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kaya, Doğan (1990): *Şairnâmeler*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kaya Doğan (2007): *Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Akçağ Yayınları, s. 564–566.

Kazan, Hilâl (2013): *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi*, İstanbul: İslâm Tarih, Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı Yayınları.

Kemal, Yahya (1971): *Edebiyata Dair*, İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları.

Kenyon, Frederick C. (1937): *Books and Readers in Ancient Greece and Rome*, Oxford: Clarendon Press.

Kılıç, Filiz (1996): “Meşairü'ş-şu'ara ve Tenkitli Metni Oluştururken İzlenen Yöntem”, *GÜFEF Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 1, s. 23–42.

Kılıç, Filiz (2008): *Âlevîlik ve Bektaşîlikte Yedi Ulu Ozan*, Ankara: Grafiker Yayıncılık.

Koca, Turgut-Zeki Onaran (1987): *Güldeste Nefesler-Ezgiler*, Ankara: Doğu Matbaacılık.

Koçak, Orhan (2004): “Kanon mu Siz İnaniyor musunuz?”, *Kitaplık*, Ocak, Yıl: 11, Sayı: 68, s. 60–65.

Korkmaz, Zeynep-Selahattin Olcay (1956): *Fuzûlî'nin Dili Hakkında Notlar*, Ankara: TDK Yayınları.

Köker, Eser (2005): *Kitapta Kurutulmuş Çiçekler ya da Sözlü Kültür Üzerine Düşünmek*, Ankara: Dipnot Yayınları.

Köksal, Fatih (2012): “Metin Tamiri (Usul ve Esaslar, Uygulamalar ve Bazı Teklifler)”, *Eski Türk Edebiyatında Tenkit ve Teori*, İstanbul: Kesit Yayınları.

Köprülü, Fuad (1999): “Sazşâirleri: Dün ve Bugün”, *Edebiyat Araştırmaları*, Ankara: TTK Yayınları.

Köprülü, M. Fuad (1999), *Edebiyat Araştırmaları*, Ankara: TDK Yayınları.

Kudret, Cevdet (1985): *Divan Şiirinde Üç Büyükler I Fuzûlî*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi

Kurnaz, Cemal (2005): “Divan Edebiyatı Bu Mudur?”, *Halk Şiiri ve Divan Şiirinin Müşterekleri*, Ankara: Gazi Kitabevi.

Kurnaz, Cemal (2005): “Divan Şairlerinde Hece Vezniyle Şiir Yazma Eğilimi”, *Halk Şiiri ve Divan Şiirinin Müşterekleri*, Ankara: Gazi Kitabevi.

Kurnaz, Cemâl (2005): *Halk Şiiri ve Divan Şiirinin Müşterekleri*, Ankara: Gazi Kitabevi.

Kut, Günay (1992): “Metin Neşri”, *İLESAM, I. Eski Türk Edebiyatı Kollogyumu*, 17–18 Ocak 1992, Ankara.

Kut, Günay (1986): “Mecmûalar”, *Dergâh Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. VI, İstanbul, s. 170.

Kürkçüoğlu, Kemal Edib (1956): *Fuzûlî Beng ü Bâde*, Ankara: Maarif Basımevi.

Leclercq, Dom Jean (1961): *The Love for Learning and The Desire for God*, New York: Fordham University Press.

Lévi-Strauss, Claude (1966): *The Savage Mind*, Chicago: University of Chicago Press.

Lévi-Strauss, Claude (2004): (Çeviren: Tahsin Yücel), *Yaban Düşünce*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Lévy-Bruhl, Lucien (1923): (Çeviren: Lilian A. Clare), *Primitive Mentality*, New York: Macmillan.

Lord, Albert Bates (1995): “Oral Composition and Oral Residue in the Middle Ages” (Edit by: W. F. H. Nicolaisen), *Oral Tradition in the Middle Ages*, Binghamton, New York. Sy. 7–30.

Lord, Albert Bates (2000): *The Singer of Tales*. Cambridge, USA: MA: Harvard University Press.

Macit, Muhsin (2006): (Editör: Talât Sait Halman vd.), “Coğrafyanın Kenarında, Şiirin Merkezindeki Şairler”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, 4 Cilt, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2. Cilt, s. 47–50.

Macit, Muhsin (2010): “Urfa Sıra Gecelerinde ve Musiki Meclislerinde Okunan Gazellerin İşlevi”, *Millî Folklor*, Yıl 22, Sayı 87, s. 84–93.

Mazıoğlu, Hasibe (1997): *Fuzûlî Üzerine Makaleler*, Ankara: TDK Yayınları.

McLuhan Marshall (2007): (Çeviren: Gül Çağalı Güven), *Gutenberg Galaksisi Tipografik İnsanın Oluşumu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Mengi, Mine (2000): “Mazmun Üzerine Düşünceler”, *Divan Şiiri Yazıları*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Mengi, Mine (2010): “Bağlam ya da Şiirde Sözüün Gelişi”, *Divan Şiirinin Arka Bahçesi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Mengi, Mine (2010): “Mazmundan Nükteye”, *Divan Şiirinin Arka Bahçesi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Moyle, Natalia K. (1976): “The Techniques of Turkish Minstrelsy” *I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, II. Cilt, Halk Edebiyatı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 188–258.

Nalçaoğlu, Halil (2004): *Kültürel Farkın Yapısökümü*, Ankara: Phoenix Yayınları.

Neumann, Christoph K. (2005): “Üç Tarz-ı Mütalaa Yeniçağ Osmanlı Dünyası’nda Kitap Yazmak ve Okumak”. *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar*. 1 (Bahar), 51–76.

Nora, Pierre (2006): (Çeviren: Mehmet Emin Özcan). *Hafıza Mekânları*, Ankara: Dost Yayınları.

Oğuz, M. Öcal (1988): *Yozgatlı Hüznî Hayatı ve Eserleri*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- Oğuz, M. Öcal (1992): *Yozgatlı Halk Şairi Nâzî*, Ankara: Feryal Matbaacılık.
- Oğuz, Öcal (2000): “Türk Halkbilimi Çalışmalarında Eş Metin (Varyant) ve Benzer Metin (Versiyon) Sorunu”. *Türk Dünyası Halk Biliminde Yöntem Sorunları*. Ankara: Akçağ Yayıncılık.
- Oğuz, M. Öcal (2003): “Birincil Sözlü Kültür Çağı ve Karac’oğlan Şiiri”. *Millî Folklor*. Yıl 15, Sayı 58, s. 31–38.
- Oğuz, M. Öcal (2011): “Çok Mekânlı Ve/Veya Çok Mezarlı Anlatı Kahramanları: Yunus Emre”, *Millî Folklor*, Yıl 23, Sayı 91, s. 5–11.
- Oğuz, M. Öcal (2012): “Karacaoğlan: Anlatıcılar ve Biyografiler”, *Millî Folklor*, Yıl 24, Sayı 93, s. 53–61.
- Oğuzertem, Süha (2004): “Sentetik Bir Salata ya da Fil Hayaleti Olarak Kanon”, *Kitaplık*, Ocak, Yıl: 11, Sayı: 68, s. 68–69.
- Okay, M. Orhan (2011): *Poetika Dersleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Olca, Selahattin- Zeynep Korkmaz(1956): *Fuzûlî'nin Dili Hakkında Notlar*, Ankara: TDK Yayınları.
- Onan, Necmettin Halil (1955): *Leyla ile Mecnun*, İstanbul: Maarif Basımevi.
- Ong, Walter J. (1999): (Çeviren: Sema Postacıoğlu Banon), *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözü'nün Teknolojileşmesi*, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Özmen, İsmail (1998): *Âlevî-Bektaşî Şiirleri Antolojisi 17.-18. Yüzyıl*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztelli, Cahit (1964): “Tekke Şairi Fuzûlî”, *Türk Folklor Araştırmaları*, Sayı: 175. s. 3319–3320.
- Öztelli, Cahit (1985): *Bektaşî Gülleri*, İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım.
- Packard, Randall M. (1980); “The Study of Historical Process in African Traditions of Genesis: The Bashu Myth of Muhiyi, The African Past Speaks içinde, der. Joseph C. Miller, Londra, s. 157–177.
- Pala, İskender (2011): “Mazmun Maddesi”, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Parla, Jale (2004): “Edebiyat Kanonları”, *Kitaplık*, Sayı: 68, Yıl: 11, Ocak, s. 51–53.
- Parry, Milman (1987): (Edit. Adam Parry), *The Making Of Homeric Verse*, Oxford: Oxford University Press.
- Peçevi, İbrahim (1968): *Peçevi Tarihi*, İstanbul: Neşriyat Yurdu.

Riceour, Paul (2003): “Edebî Eleştiri ve Felsefî Hermeneutiğin Bir Problemi Olarak “Yazmak” ”, *Doğu-Batı*, Yıl: 6, Sayı: 22, sy.187–206.

Rifat, Ali-Rauf Yekta-Zekâizade Ahmet-Suphî Bey (1933): *Bektaşî Nefesleri I Türk Musikisi Klasiklerinden Dördüncü Cild*, İstanbul: Feniks Matbaası.

Sait, Ali Ahmet (Adonis) (2004): (Çeviren: Emrullah İşler), *Arap Poetikası Konferanslar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sakaoğlu, Saim (1986): “Ozan, Âşık, Saz Şairi ve Halk Şairi Kavramları Üzerine”, *III. Milletlerarası Türk Folklor Bildirileri*, C.1 Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s.7.

Sakaoğlu, Saim (2004): *Karacaoğlan*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Saussure, Ferdinand de (1980): *Genel Dilbilim Dersleri I*, Ankara: TDK Yayınları.

Saussure, Ferdinand De (2001): (Çeviren: Berke Vardar), *Genel Dilbilim Dersleri*, İstanbul: Multilingual.

Sevim, Acar (2008): *Halk Milliyetçiliğinin Öncüsü Herder*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Sheridan, R. Aslıhan Aksoy (2011): “Türk Halk Şiirini Sözlü Formül Kuramı Bağlamında İncelemek”, *Millî Folklor*, Yıl 23, Sayı 90, s. 70–77.

Sheridan, Rukiye Aslıhan Aksoy (2012): “Sözlü ve Yazılı Kültür Alanları Arasında Eşiksel (Liminal) Bir Metin: Evliyâ Çelebi'nin Seyahatnâme'si”. *Evliyâ Çelebi'nin Sözlü Kaynakları*. (Yay. Haz. M. Öcal Oğuz, Yeliz Özay), Ankara: UNESCO Yayını, s. 149–158.

Sokolov, M. Yuri (2009): (Çeviren: Yerke Özer), *Folklor: Tarih ve Kuram*, Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Şakir, Ziya (Tarihsiz): *Bektaşî Nefesleri*, İstanbul: Tasvir Neşriyatı.

Tan, Nâil (1977): “Sözlü Edebiyat Teorisi ve Bir Tatbikat”, *Millî Kültür* 1(8), s. 71–73.

Tarlan, Ali Nihat (1990): *Ahmed Paşa Divanı*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Tatçı, Mustafa (1991a): *Yunus Emre Divanı*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Tatçı, Mustafa (1991b): *Âşık Yunus ve Diğer Yunusların Şiirleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tekelioğlu, Orhan (2003): “Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasını İmkânsızlığı Üzerine Notlar”, *Doğu Batı*, Sayı: 22, Yıl: 6, şubat-Mart-Nisan, s. 65–77.

Thomson, George (1998): *İnsanın Özü*, İstanbul: Payel Yayınları.

Toderini, Giambattista (2012): (Çeviren: Ali Berktaş), *Türklerin Yazılı Kültürü (Türklerin Edebiyatı)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tomaşevksi, Boris (2005): “Dize Üstüne”, (Yay. Haz.: Tzvetan Todorov), *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerin Metinleri*, Ankara: Yapı Kredi Yayınları, s. 145-159.

Toros, Taha (1998): *Kahvenin Öyküsü*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Turan, Fatma Ahsen (1995): XIX. Yüzyılda Ankaralı Âşıklar ve Ayaşlı Ahmet Fahrî, (Dan.: Prof. Dr. Abdurrahman Güzel), Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Turan, Metin (2009): “Âlevî ve Bektaşî Kültüründe Âşıklar ve Nefesler”, *Geçmişten Günümüze Âlevî-Bektaşî Kültürü* (Ed. Ahmet Yaşar Ocak), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

*Türkçe Sözlük* (2012): Kolektif, “Klasik” Maddesi, Ankara: TDK Yayınları.

Uzun, Mustafa (1996): “Fuzûlî’nin Bestelenmiş Şiirleri”, *Fuzûlî Kitabı 500. Yılında Fuzûlî Sempozyumu Bildirileri*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, s. 327–354.

Ülkütaşır, M. şakir (1967): “Halk Edebiyatı Araştırmalarında Cönk’lerin Değeri”, *Türk Kültürü*, 60, s. 905-907.

Von Sydow, Carl Wilhelm (2005): (Çeviren: Tuğçe Işıkhan). “Coğrafya ve Masal Ekotipleri”. *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar-3.*, Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Yakıcı, Ali (2007): Halk Şiirinde Türkü –Tanım-Tasnif-İnceleme-Metin-, Ankara: Akçağ Yayınları.

Yaman, Talat Mümtaz (2004): (Haz. Fatih Tığlı), “Türkiye’de Kahve ve Kahvehaneler”, *Ehlikeyfin Kitabı*, İstanbul: Kitabevi, s. 3–29.

Yıldırım, Dursun (1998): “Orta Asya Bozkırlarından Urumuneli’ne <Türk Sözlü Şiir Sanatının Yayılması Üzerine>”, *Türk Bitiği*, Ankara: Akçağ Yayınları, s. 180-195.

Yörükân, Yusuf Ziya (2006): *Anadolu’da Âlevîler ve Tahtacılar*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.



Yörükân, Yusuf Ziya (2011): *Âlevî ve Bektaşî Tahtacı Nefesleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Zaman, Süleyman (2009): *Yedi Ulu Ozan*, İstanbul: Can Yayınları.

## İNTERNET KAYNAKÇASI

Abuzer Akbıyık, 1986, Tenekeci Mahmut Güzelgöz ile Röportaj ve Müzik Fısılları Görüntüleri, Erişim Tarihi: 04 Nisan 2013.  
[http://www.dailymotion.com/video/xe4c3q\\_urfaly-unlu-gazelhan-tenekeci-mahmu\\_music#.UV2HHZOeOmV](http://www.dailymotion.com/video/xe4c3q_urfaly-unlu-gazelhan-tenekeci-mahmu_music#.UV2HHZOeOmV)

“Gazelhan Kolay Yetişmiyor”, (28 Ocak 2006)  
[http://www.Millîgazete.com.tr/haber/Gazelhan\\_kolay\\_yetismiyor/15681#.UV2DrJOeOmV](http://www.Millîgazete.com.tr/haber/Gazelhan_kolay_yetismiyor/15681#.UV2DrJOeOmV) Erişim Tarihi: 04 Nisan 2013.

Demir, Mehmet; “Âşık Gazelhan: Kazancı Bedih”. (18 Ocak 2012).[http://www.gazeteipekyol.com/koseyazisi/asik\\_gazelhan-\\_kazanci\\_bedih\\_657.html](http://www.gazeteipekyol.com/koseyazisi/asik_gazelhan-_kazanci_bedih_657.html) Erişim Tarihi: 04 Nisan 2013

## EKLER

### Ek 1: Fuzûlî'nin Türkçe Divanı'nın Nüshaları

#### B) Basmaları:

##### a) Türkiye dâhili-İstanbul-baskılar:

1. Divan-ı Fuzûlî. İstanbul H.1268 [M.1851/1852]-Talik taşbasması 113 S. 8
2. Külliyyat-ı Divan-ı Fuzûlî. (Divan, Beng-ü Bade, Sakiname, Şikâyetname). İstanbul H.1268 [M.1851/1852] Mürefteli Bedevi Abdullah Hulusi hattı Talik taşbasması. 224 S. 8
3. Divan-ı Fuzûlî. İstanbul H.1248 [M.1867/1868] Tatyos Dividciyan Matbaası. 8+76+21+6+113 S. 8
4. Külliyyat-ı divan-ı Fuzûlî. (Divan, Beng-ü Bade, Şikâyetname, Sakiname, Leylî vü Mecnûn). İstanbul H.1286 [M.1869/1870] (Tasvir-i Efkâr Matbaası). 8+76+21+6+16+113+128 S. 8
5. Divan-ı Fuzûlî. İstanbul H.1288 [M.1871/1872] Mücellid Ali Bey Matbaası (?) S.
6. Divan-ı Fuzûlî. İstanbul H.1291 [M.1874/1875] Mekteb-i Sanayi Matbaası. 128 S. 8
7. Divan-ı Fuzûlî. İstanbul H.1296 [M.1878/1879] Ahter Matbaası. 128 S. 8
8. Külliyyat-ı divan-ı Fuzûlî. (Mukaddime, Kasa'id, Beng-ü Bade, Mektub-ı Nişancı Paşa, Sakiname, Gazeliyat, Musammat Kıtaat, Ruba'iyat) İstanbul H.1296 [M.1878/1879] Ahter Matbaası. 241 S. 8
9. Külliyyat-ı Divan-ı Fuzûlî ve Destan-ı Leyli vü Mecnun. İstanbul H.1296 [M.1878/9] Ahter Matbaası. 241+127 S. 8
10. [Külliyyat] Divan-ı Fuzûlî. (Mukaddime, Kasaid, Beng-ü Bade, Mektub-ı Nişancı Paşa, Sakiname, Gazeliyat, Musammatlar Kıtaat, Ruba'iyat, Dasitan-ı Leyli vü Mecnun). (2. Tab'ı) [İstanbul] 1308 Şevval [M.1891] Ahter Matbaası. 348 S. 8
11. Divan-ı Fuzûlî. İstanbul H.1318 [M.1900/1901] ? Matbaası. ? S.
12. Musahhah külliyyat-ı divan-ı Fuzûlî. İstanbul H.1328 [M.1910] Ahmet Kamil Matbaası. 352 S. 8
13. Divan-ı Fuzûlî. İstanbul H.1329 [M.1911] Ahmet Halit Kütüphanesi 352 S.

14. Külliyyat-ı divan-ı Fuzûlî. (Divan, Beng-ü Bade, Sakiname, Şikâyetname Leyli vü Mecnun). [İstanbul H.1342 [M.1924] Yeni Şark Kütüphanesi] (Orhaniye Matbaası) 352 S. 8
15. Fuzûlî Divanı. Hazırlayan: Abdülbaki Gölpınarlı. İstanbul 1948 İnkılâp Kitabevi (Burhaneddin Erenler Matbaası). CLIIIX+432 S. 8
16. Fuzûlî Divanı-Gazel, musammat, mukatta' ve rubai kısmı <Edisyon kritik ve transkripsiyon>. C-1. [Hazırlayan]: Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan. İstanbul 1950 Üçler Basımevi. X+247 S. 8  
«İstanbul Üniversitesi Yayınlarından No. 455»  
«Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı dalı»

**b) Türkiye harici baskılar:**

1. Divan-ı Fuzûlî. Tebriz H.1247 [M.1831/1832] (?) S. [6]
2. Divan-ı Fuzûlî. (Mısır H.1254 [M.1838] Bulak Matbaası 122 S. 8
3. Divan-ı Fuzûlî. (Mısır H.1256 [M.1840] Bulak Matbaası 122 S. 8
4. Divan-ı Fuzûlî. Tebriz H.1266 [M.1849/50] Ahond Molla Abdullah hattıyla talik. 145 S. 8 –resimlidir-
5. Külliyyat-i Fuzûlî. Tebriz 1270 [M. 1854]. 161 S. 8
6. Külliyyat-i Fuzûlî. İran 1272 [M. 1856]. 134 S. 8
7. Divan-ı Fuzûlî. Taşkend 1311 [M. 1893/94]. 159 S.
8. Fuzûlî eserleri. Cilt 1. Divan. [Yayımlayan]: Hamid Araslı. Bakü 1944. 420 S. 8

[SSSR İlimler Akademisi Azerbaycan şubesi Edebiyat ve Dil Enstitüsü tarafından Nizamî-i Gencevî'nin hatırasına ithafen Rus alfabesiyle bastırılmıştır.]

**B) Yazmaları:**

- a) Türkiye Kütüphanelerinde bulunan yazmalar:
  - 1) İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T.Y.No.5465.  
İstinsah tarihi: Safer-979/M.1571.
  - 2) Maarif Vekâleti Ankara Umumi Kütüphanesi, No.101.  
İstinsah tarihi: Muharrem-984/M. 1576.  
İstinsah yeri: Kerbelâ.

Müstensihi: okunamadı.

- 3) Konya Mevlana Müzesi Kütüphanesi, No. 404 (Hususi No. 2/127), Sıra No.2429-Kütüphane demirbaş defterinde «Yusuf Ağa Kütüphanesinden Müzeye nakledilerek 464 (?) numaraya kaydı icra olundu» diye yazılıdır.

İstinsah tarihi: Rebi'ül-evvel-984/M. 1576.

Müstensih: Hüseyin b. Gülşenî, Muallim-i Kâşî.

- 4) İstanbul Millet Kütüphanesi Ali Emirî Efendi Manzum Eserler Kısmı No. 342.

(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No.-Divanlar-225 de mikrofilmli vardır.)

İstinsah tarihi: H. 990/M. 1582,

Müstensih: Hüseyin Şakir.

- 5) İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi, Revan Köşkü Kütüphanesi, No. 749.

İstinsah tarihi: Rebi'ül-ahir-995/M. 1587.

- 6) İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi, Laleli kısmı No. 1912. Külliyyat-ı Fuzûlî içindeki divan.

İstinsah tarihi: H. 999/M. 1590-1.

- 7) İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi, Revan Köşkü Kütüphanesi No. 748.

İstinsah tarihi: Rebi'ül-evvel-1000/M. 1591.

Müstensihi: Muhammed b. Şah Muhammed Erdebili.

- 8) İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi, Esad Efendi kısmı No. 2681. (Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No.-Divanlar-226 da filmi vardır.

İstinsah tarihi: H. 1002/M. 1593-94.

- 9) İstanbul Millet Kütüphanesi, Ali Emiri Efendi Manzum Eserler kısmı No. 341.

(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No.-Divanlar-227 de filmi vardır.)

İstinsah tarihi: H. 1018/M. 1609-10,

İstinsah yeri: Budun,

Müstensihi: Hüseyin b. Ahmed.

- 10) Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi, İsmail Saib Sencer yazmaları I. Defter, No. 4123.

İstinsah tarihi: Şevval-1042/M. 1633,

İstinsah yeri: Diyar-ı Bekir,

Müstensihi: Muhammed Kasım el-Askerî.

**11)** Amasya Bayazıt Kütüphanesi, No. 608.

(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. A 86 da filmi vardır.)

İstinsah tarihi:-12 Rebi'ül-evvel-1048/M. 1638,

Müstensihi: Molla Muhammed Berküşati oğlu Pir Muhammed.

**12)** İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine kısmı No. 896.

İstinsah tarihi: Receb-1062/M. 1652,

Müstensihi: Abdü'l-hayy.

**13)** İstanbul Millet Kütüphanesi, Carullah Veliyüddin Ef. Kısmı No. 1660.

(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No.-Divanlar-228 de filmi vardır.)

İstinsah tarihi: H. 1069/M. 1658-59,

Müstensihi: Lâdikli Mustafa b. Hasan.

**14)** Kayseri, Raşid Efendi Kütüphanesi No. 1304.

(Mili Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. A 75 te film vardır.)

İstinsah tarihi: Receb-1071/M. 1661.

Müstensihi: El-hac Muhammed b. Şeyh Habib Muhammed b. Kutbî'l-arifin ve mürşidi 's-salikin Şeyh Pir Muhammedü'l Gencevî.

**15)** İzmir Salepçioğlu Kitaplığı No. 2600.

İstinsah tarihi: Rebi'ül-evvel-1077/M. 1666.

İstinsah yeri: İsfahan-Leylî vü Mecnun'un sonunda-

Müstensihi: Mehmed Şerif b. Ahmed Bey.

**16)** Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Kütüphanesi-Muzaffer Ozak'tan alınmış-Raif Yelkenci-Acem Mahmud kitapları, No. 1/218.

İstinsah tarihi: Ramazan-1079/M. 1668.

Müstensih: Gavs b. Hacı Muhammed merhum Tebrizi.

**17)** Maarif Vekâleti Ankara Umumi Kütüphanesi No. 1280.-Hacı Bektaş kitaplarından-

İstinsah tarihi: H. Muharrem. 79(1079/M. 1668 olmalı)

Müstensih: Muhammed Sadık.

**18)** İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi, Reisü'l-küttab kısmı No. 975.

(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. A 83 de filmi vardır.)

İstinsah tarihi: H. 1083/M. 1672–3,

Müstensihi: Muhammed b. Hasan-ı Seşrî (?)

**19)** İstanbul Millet Kütüphanesi, Ali Emirî Efendi Manzum Eserler No. 344.

(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No.-Divanlar-229 da filmi vardır.)

İstinsah tarihi: H. 1094/M. 1682–83.

**20)** İstanbul Murad Molla Kütüphanesi, Lala İsmail Efendi kısmı No. 472.

(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. -Divanlar- 230 da filmi vardır.)

İstinsah tarihi: Cemaziyel-ahir–1101/M. 1690.

**21)** İstanbul Nuriosmaniye Kütüphanesi No. 4959.

(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. A 84 de filmi vardır.)

İstinsah tarihi: H. 1102/M. 1690–1,

Müstensihi: Muhammed Fennî.

**22)** İstanbul Hüsrev Paşa Kütüphanesi, Mihrişah Sultan kısmı No. 364.

(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. -Divanlar- 231 de filmi vardır.)

İstinsah tarihi: H. 1107/M. 1695–6,

Müstensihi: İlyas b. Abdullah,

İstinsah yeri: Kerkük.

**23)** İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi, Halet Efendi kısmı No. 684.

(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. A 80 de filmi vardır.)

İstinsah tarih: 3-Muharrem–1112/M. 1700,

Müstensihi: Muhammed b. Hasan b. Ahmed el-Ala'î.

**24)** Çorum Umumî Kütüphane No. 2160/231.

(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. A 77 de filmi vardır.)

İstinsah tarihi: Zilka'de–1115/M. 1742.

**25)** Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi, Ahmed

Yüksel yazmaları No. 24, Sıra No. 1157.

İstinsah tarihi: 20-Muharrem–1162/M. 1748,

Müstensih: Abdü'l gani b. İsmail.

**26)** İstanbul Millet Kütüphanesi, Ali Emirî Efendi Manzum Eserler kısmı No.

340.

- (Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. -Divanlar- 232 de filmi vardır.)  
İstinsah tarihi: Ramazan-1222/M. 1807,  
Müstensihi: Mirza Ahmed Veled-i Mehmed Akay-ı Karabagî.
- 27)** İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T. Y. No. 5452.  
İstinsah tarihi: H. 1234/M. 1818-9.
- 28)** İstanbul Murad Molla Kütüphanesi, Düğümlü Baba kısmı No. 420.  
(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. -Divanlar- 233 de filmi vardır.)  
İstinsah tarihi: Şevval-1235/M. 1820.
- 29)** İstanbul Millet Kütüphanesi, Ali Emirî Efendi Manzum Eserler kısmı No. 339.  
(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. -Divanlar- 234 de filmi vardır.)  
İstinsah tarihi: H. 1256/M. 1840-41,  
Müstensihi: Hafız Mehmed Saim.
- 30)** İstanbul Millet Kütüphanesi, Ali Emirî Efendi Manzum Eserler kısmı No. 338.  
(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. -Divanlar- 235 de filmi vardır.)  
İstinsah tarihi: H. 1257/M. 1841-42,  
Müstensihi: Kuşadalı Gümüş-zâde Seyyid Salihü'l-Feyzî.
- 31)** Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi, Şebinkarahisarlı Hayri Akyüz yazmaları, No. 1.  
İstinsah tarihi: H... 157 (1157/M. 1744 olmalı)  
Müstensihi okunamadı.
- 32)** Maarif Vekâleti Ankara Umumî Kütüphanesi No. 276.  
İstinsah tarihi: Cemadiyü'l-evvel. 197 (H. 1197/M. 1783 olsa gerek),  
Müstensihi: Muhammed Gazalî.
- 33)** Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi-Muzaffer Ozak'tan alınmış Raif Yelkenci-Acem Mahmud kitapları-No. 2/225 (Sıra No. 524)  
İstinsah kaydı yoktur.

- 34)** Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi, Suphi Kılıçöte'nin hediye ettiği divan.  
Sondan noksan olduğu için istinsah kaydı yok.
- 35)** Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi (Ankara Üniversitesinden nakledilen yazmalar) No. A 336.  
İstinsah kaydı karalanmıştır.
- 36)** Maarif Vekâleti Ankara Umumî Kütüphanesi No. 339.  
Son sahife sonradan yazılıp eklendiği için istinsah kaydı yoktur.
- 37)** Maarif Vekâleti Ankara Umumî Kütüphanesi No. 446.  
İstinsah kaydı yoktur.
- 38)** Maarif Vekâleti Ankara Umumî Kütüphanesi No. 525.  
İstinsah kaydı yoktur.
- 39)** Maarif Vekâleti Ankara Umumî Kütüphanesi No. 570.  
İstinsah kaydı yoktur.
- 40)** Maarif Vekâleti Ankara Umumî Kütüphanesi No. 1624.  
İstinsah kaydı yoktur.
- 41)** Bursa Umumî Kütüphanesi, Morali kısmı No. 731.  
(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. A 79 da filmi vardır.)  
İstinsah tarihi yoktur.
- 42)** İstanbul Fatih Kütüphanesi, No. 3851.  
(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. -Divanlar- 236 da filmi vardır.)  
İstinsah tarihi: H... 27)
- 43)** İstanbul Fatih Kütüphanesi, No. 3852/1.  
(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. -Divanlar- 237 de filmi vardır.)
- 44)** İstanbul Millet Kütüphanesi, Reşid Efendi kısmı No. 774/2.  
(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. -Divanlar- 238 de filmi vardır.)
- 45)** İstanbul Millet Kütüphanesi, Pertev Paşa kısmı No. 414.  
(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. -Divanlar- 239.)
- 46)** İstanbul Millet Kütüphanesi, Ali Emirî Efendi Manzum Eserler kısmı No. 343.



- (Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. -Divanlar- 240.)
- 47) İstanbul Millet Kütüphanesi, Ali Emirî Efendi Manzum Eserler kısmı No. 345.  
(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. -Divanlar- 241 filmi vardır.)
- 48) İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T. Y. No. 5719.  
(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. -Divanlar- 242.)
- 49) İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T. Y. No. 3599. (Yk: 122–171)  
(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. -Divanlar- 243.)
- 50) İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T. Y. No. 2859. (Yk: 30–85)  
(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. -Divanlar- 244.)
- 51) İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T. Y. No. 2851.  
(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. -Divanlar- 245.)
- 52) İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T. Y. No. 592.  
(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. -Divanlar- 246.)
- 53) İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T. Y. No. 2850. (Yk: 55–162)  
(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. -Divanlar- 247.)
- 54) İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T. Y. No. 1532. (Yk: 146–165)  
(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. -Divanlar- 248.)
- 55) İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T. Y. No. 813.  
(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. -Divanlar- 249.)
- 56) İstanbul Ayasofya Kütüphanesi, No. 3944.  
(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. -Divanlar- 250.)
- 57) İstanbul Bayazıd Umumi Kütüphanesi, No. 5762.  
(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. -Divanlar- 251.)  
İstinsah kaydı yoktur.
- 58) İstanbul Bayazıd Umumi Kütüphanesi zeyl No. 18316.  
İstinsah kaydı yoktur.
- 59) İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T. Y. No. 5730.  
İstinsah tarihi:-yok-  
Müstensihi: Derviş b. Nasuh.
- 60) İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi, No. 182.
- 61) İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi, No. 267.
- 62) İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi, Darü'l-Mesnevi kısmı No. 408.

(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. A. 82.)

63) İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi, M. Arif-M. Murad kısmı No. 80.

(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. A. 81.)

64) İstanbul Nuruosmaniye Kütüphanesi, No. 4402/4966.

65) İzmir İnönü Lisesi Kütüphanesi No. 17/1.

66) Kayseri Raşid Efendi Kütüphanesi No. 1315.

(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. A. 76.)

İstinsah kaydı kazanmıştır.

67) Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi No. 1356.

(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. A. 74.)

68) Manisa Vilayeti Umumî Kütüphanesi No. 2669.

(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. A. 85.)

69) Trabzon Umumî Kütüphanesi No. 182.

(Millî Kütüphane-Ankara, Mikrofilm Arşivi No. A. 78.)

b) Şahsi kütüphanelerde bulunan «*Fuzûlî Divan*» larında birkaçı:

1) Merhum Memduh Şevket Esendal'ın kütüphanesindeki yazma

İstinsah tarihi: H. 984/M. 1576,

İstinsah yeri: Kerbelâ.

2) Ali Canib Yöntem'in kütüphanesindeki yazma

İstinsah tarihi: 28-Cemaziy-el-evvel-987/M. 1579,

Müstensih: Şemsü'd-din Muhammed Malânî.

3) Sahaf Raif Yelkenci'nin kütüphanesindeki yazma

İstinsah tarihi: Zilkade-1011/M. 1602-3,

Müstensihi: Şah Hüseyin b. Bayezid.

4) Abdülbaki Gölpınarlı nüshası

İstinsah tarihi: H. 1079/M. 1668-9,

İstinsah yeri: Necef.

5) Cemil Miroğlu nüshası

İstinsah tarihi: H. 1184/M. 1770-1

6) Asaf Tanrıkut nüshası

İstinsah tarihi: H. 1245/M. 1830

İstinsah yeri: Bağdat (Azeri lehçesi özelliklerini muhteviymiş.)

- 7) Fahri Bilge'nin hususi kütüphanesindeki nüsha  
XVI. asırda istinsah edildiği tahmin edilmiştir.
  - 8) İzzet Koyunoğlu'nun hususi kütüphanesindeki nüsha
  - 9) Sahaf Raif Yelkenci'deki nüsha:  
İstinsah kaydı yoktur.
  - 10) Prof. Necmettin Halil Onan nüshası
- c) Türkiye dışı-Avrupa-kütüphanelerde bulunan yazmalar:
- 1) Paris Biblioth que Nationale No. 393.  
Tahminen XVII. Asırda istinsah edilmiştir.
  - 2) Paris Biblioth que Nationale No. 394.  
İstinsah tarihi: Rebi'ül-evvel-1254/Haziran-1838.  
İstinsah yeri: Erzurum.
  - 3) Paris Biblioth que Nationale Supplement No. 1264.  
XVIII. asır sonu ve XIX. Asırda muhtelif kimseler tarafından istinsah edilmiştir.
  - 4) Paris Biblioth que Nationale Supplement No. 1370.  
İstinsah tarihi. 30-Zilhicce-(10) 82/28-Nisan-1672.  
Müstensihi: Kutbu'd-din el-Kirmanî,  
İstinsah yeri: Bağdad.
  - 5) Paris Biblioth que Nationale Supplement No. 1409.  
Katalogdaki kayda göre XVIII. Asır başlarında yazılmış olan bu mecmûada devrindeki diğer şairlerle birlikte Fuzûlî Divanı'ndan da parçalar bulunmaktaymış.
  - 6) Londra British Museum Or. 406.  
İstinsahı XVI. Asır tahmin ediliyor.
  - 7) Londra British Museum Add. 19,445.  
İstinsah tarihi: Cemadi'es-sani-1041/M. 1631.
  - 8) Londra British Museum Add. 7916.  
İstinsah tarihi: Rebi'ül-evvel-1066/M. 1655.  
Müstensih: Şah Mirza Veled İmran (?).
  - 9) Londra British Museum Add. 7917.  
Tahminen XVI. Asırda istinsah edilmiştir.

- 10) Roma Vatikan Kütüphanesi Vat. Turco 47.  
İstinsah tarihi: Cumade II–1004/M. 1596.  
İstinsah kaydı: 90. yaprakta H. 1022 tarihiyle Hamza Bey b. Cevlan Bey'in temellük kaydı vardır.
- 11) Roma Vatikan Kütüphanesi Borgiani Turco 13.  
İstinsah tarihi: Şaban–1032/M. 1623.
- 12) Viyana Kaiserlich-Königlichen Hofbibliothek No. 680.
- 13) Berlin Königlichen Bibliothek No. 404.  
İstinsah tarihi: Rebi'ül-ahr–1102/Ocak–1691,  
Müstensihi: Abbas.
- 14) Berlin Königlichen Bibliothek No. 405.  
İstinsah tarihi: 6-Muharrem–112 (?),  
Müstensihi: Musa b. Mahmud.
- 15) Gotha No. 209 (pt. 185: Seetzen: Haleb No. 504)
- 16) Uppsala Universitätsbibliothek No. 236.
- 17) Uppsala Universitätsbibliothek No. 497.
- 18) Uppsala Universitätsbibliothek No. 540.
- 19) Breslau Stadtsbibliothek No. 28.
- 20) Breslau Maria-Magdalenen-Bibliothek No. 7.
- 21) Dresden Bibliotheca Regia Dresdensi No. 412.
- 22) München Hof-und Stadtsbibliothek No. 164.
- 23) Bengale Asiatic Society No. 1731.
- 24) Browne, Supplement No. 589.
- 25) Bodleian Library No. 2133.
- 26) St. Petersbourg Asiatische Museum No. 555 ve 556, 1561.  
Bu divanlardan biri 981, diğer 991 tarihlidir. H. 997 (M. 1589)  
(Cunbur, 1956: 3–44)

## Ek 2: Fuzûlî Mahlaşlı Şiirlerin Yer Aldığı Cönklerin İndeksi

Ek 2	Cönk	Fuzulî'den Önceki Şair	Fuzulî	Fuzulî'den sonraki Şair
1	06 Mil Yz Cönk 04	(75) Naili, Bezmî, Muallim Naci, Hasan Keçeci Hocanın ölümüne ağıt-destan	(76) Seyrânî	(77) Seyrânî
		(165) Halîd	(166)	(167) Nedîm
		(280) Seyrânî	(282-285)	(286) Seyrânî, isimsiz nazım şekillerinden ilâhî
		(287) Seyrânî	(288)	(289) Himmetî
		(339) Osmanlı-Ermeni arasında söyleşmeler destanı (baş kıtaları eksik)	(340)	(341) Gedâyî
		(343) Seyrânî	(344)	(345) Kilisli Mehmet Rifat
		(354) Tevfik Rıza Bey	(355) Tevfik Rıza Bey	(356) Tevfik Rıza Bey
2	06 Mil Yz Cönk 10	(91b) Nevres	(92a) Nesimî, Nevres, Ulvî	(92b) Münşeât, (93ab) Münşeât
3	06 Mil Yz Cönk 13	(15b) Koşma: Âşık Ömer	(16a) Gevheri, Şarkı	(16b) Koşma: Âşık Garip, Türkü
4	06 Mil Yz Cönk 14	(3a) Şeyhülislam Mehmed Efendi, Nâbî	(3b)	(4a) Ulvî
		(30b) YOK (Abdî, Nâhifî 30a)	(31a)	(31b) YOK (Lûtfî 32a)
		(45a) YOK	(45b) Hâkî	(46a) Rizâyî
5	06 Mil Yz Cönk 18	(3b) Gaybetî	(4ab) Kıta-Beyit b	(5a) Ali
		(30a) Murabba: Şemsî	(30b) Mucidî	(31a) Zâtî
		(43b) Bakî 43a	(44a) Hâyretî	(44b) Muhibbî, Sinanî
		(48a) Câmî (Türkçe)	(48b) Bakî	(49a) Hatâyî ab
6	06 Mil Yz Cönk 21	(36a) YOK	(36b)	(37a) YOK
7	06 Mil Yz Cönk 22	(9a) Müsabba: İzzet	(9b-10a)	(10b) Rıza
		(69b) YOK	(70ab) Kâmı a	(71ab) Ragıb
		(70b) Fuzûlî	(71a) Ragıb	(71b) Hulusi, Ragıb, Vehbî, İzzet
		(73a) Haşmet, Ruhi, Rûzî	(73b-74ab) İzzet 73b	(75a) Rûzî
		(88b) Kâmı, Vâsıf	(89a) Faik	(89b) Seyrânî, Faik
		(98b) YOK	(99ab) Vasıf a	(100a) Hâkî
		(106b) Mahzûlî, Vasıf	(107a)	(107b) Ruhi
8	06 Mil Yz Cönk 37	(2a) Âşık Ömer	(2b) Türkü	(3a) Âşık

				Ömer, Gevherî
9	06 Mil Yz Cönk 39	(5b) Bihişti, Muhammes: Niyazî Mısrî, Müfred	(6a) Bakî, Riyazî, Müfred	(6b) Bakî, Nefî,
10	06 Mil Yz Cönk 45	(22b) Faik, Semaî: Âşık Ömer,	(23a) Faik	(23b) Koşma: Dertli
11	06 Mil Yz Cönk 46	(2b) İzzet	(3a)	(3b) YOK
		(5b) YOK	(6ab-7a)	(7b) Gülşenî
		(11a) YOK	(11b-12a) Nât: Eşrefoğlu Rumî 11b	(12b) Yahya
		(12b) Yahya	(13a)	(13b) Nesimi
		(15a) Yetimi	(15b-16a) Beyit	(16b) Yesarî Batumlu
		(17a) Müseddes: Nigâhi	(17b-18ab- 19ab-20ab- 21ab-22ab- 23ab)	(24a) Kâmil, Nigâhi
		(25b) Şemî b	(26a) Naik	(26b) Ruhi
12	06 Mil Yz Cönk 49	(9b) Nevres b	(10ab-11ab) Vasîf 10a, Leylâ 10b,	(12a) Câmî, Hafız Şirazî
13	06 Mil Yz Cönk 56	(31a) YOK	(31b-32a)	(32b) Nesimi
14	06 Mil Yz Cönk 57	(34a) Niyazî, Şakir	(34b) Niyazî, Şeyh Vefa	(35a) Hakkî, Niyazî
15	06 Mil Yz Cönk 77	(8a) YOK	(8b) Şemî	(9a) YOK
16	06 Mil Yz Cönk 83	(23b) Hafız (Farsça)	(24ab) Lâmiî, Hafız (Farsça)	(25a) Müseddes: Şeref
		(26a) Hilmi	(26b) Muhammes: Niyazî Mısrî	(27a) Niyazî Mısrî
17	06 Mil Yz Cönk 87	(31b) Şirâzî	(32ab-33a)	(33b) Âşık Kerem
		(34b) YOK	(35a)	(35b) Hâmî (Diyarbakirli ölümü 1747), Seyyid (XIX. Yy.)
		(59a) Mesudî	(59b-60a)	(60b) Huzurî Gelibolulu
		(81a) Halilî, Hâmî (Diyarbakirli ölümü 1747)	(81b)	(82a) Nât
		(96a) Âli, Niyazî Mısrî	(96b-97ab- 98ab-99a)	(99b) Seyyid
		(106a) Maraşlı Fahri	(106b)	(107a) Lütî
		(108b) Âşık Ömer	(109a) Âşık Ömer	(109b) Ruhi
		(110b) Seyyid (XIX yy.)	(111a)	(111b) Aynî
18	06 Mil Yz Cönk 92	(12a) Gazel: Âşık	(12b) Gazel:	(13a) Gazel:

		Ömer, Rahmeti, Satranç	Ruhi	Eşrefoğlu Rumi, Nabî, Müfred
		(17b) Zikrî	(18a) Ruhi	(18b) Dertli
		(32b) YOK	(33a)	(33b) Gedayî
		(65b) Sırrî	(66a)	(66b) Şemî
		(85b) Sultan Mustafa	(86a) Kemalî (Ahmet Raşid)	(86b) Semaî: Âşık Ömer, Müfred
19	06 Mil Yz Cönk 96	(194b) Koşma: Gevheri	(195a) Şemî	(195b) Leyla Hanım
20	06 Mil Yz Cönk 99	(81b) Vahretî	(82a) Gazel: Ahdî	(82b) Niyazî
		(107b) YOK	(108a) Destan: Ahî (devriye)	(108b) Haşimî
21	06 Mil Yz Cönk 102	(15b) Ruhi	(16ab) Suzî	(17a) YOK
		(17a) YOK	(17b)	(18a) Gazel: Bilalî (başı eksik), Nuri
		(19b) Resmî	(20ab)	(21a) Kâmil, Sebâtî
		(23b) Nuri	(24a)	(24b) Dertli
		(28b) Nesimi, Sebâtî ab	(29a)	(29b) Nergisi
		(29b) Nergisi	(30a)	(30b) Nesimi
		(31a) YOK	(31b)	(32a) YOK
22	06 Mil Yz Cönk 109	(25b) YOK (Hüdayî, Levnî, Sultan Selim, Şemsi Paşa 25a)	(26a) Emrî	(26b) Nefî
23	06 Mil Yz Cönk 110	(12b) Kanberî	(13a) Gazel: Ahmedî, Nesimî	(13b) Nesimî
24	06 Mil Yz Cönk 111	(27a) YOK	(27b)	(28a) YOK
25	06 Mil Yz Cönk 113	(2a) YOK (Müfred)	(2b)	(3a) Müfred
		(75b) Eşrefoğlu Rumi	(76a) Suzî (Şyh Ahmed)	(76b) Suzî (Şeyh Ahmed)
26	06 Mil Yz Cönk 118	(18b) Râgıb	(19a) Sâiloğlu	(19b) Serser, Gevheri
		(21b) Dürrî	(22ab) Hafız	(23a) Leyla Hanım, Mecnunî
		(23b) Gazel: Âşık Ömer	(24a)	(24b) Şemî, Şemsî
		(31b) Leyla Hanım, Hilmi	(32a)	(32b) Nedim
		(32b) Nedim	(33a) Serser	(33b) Raşid
		(34a) Rıza, Şemî	(34b) Nurî	(35a) Vehbî
		(39b) Nesimi	(40a)	(40b) Neşet
		(43a) Huzurî (Gelibolulu), Vehbî	(43b-44ab-45a) Salahî 44a, Şükrî 44b Halid 45a,	(45b) Sururî
		(46a) Halil	(46b) Hadim	(47a) Fehmî
		(51a) Rahmî	(51b-52ab)	(53a) Sırrî

			Raşid 51b, Fikrî 52b	
		(53b) Sadî	(54ab-55a)	(55b) Râşid
27	06 Mil Yz Cönk 119	(125b) YOK Şemî (125a)	(126a)	(126b) YOK (Nesimî, Hengamî 127a)
		(132b) YOK (Rızâyî, Şöhretî 132a)	(133a) Şemî, Beyit	(133b) YOK (Şemî, Zihnî 134a)
28	06 Mil Yz Cönk 124	(32b) YOK Sûzî (32a)	(33a) Âşık Ömer	(33b) YOK
29	06 Mil Yz Cönk 131	(34a) Revaî, Nasihatname: Hafız	(34b)	(35a) Kıtalar, Muamma
		(35a) Kıtalar, Muamma	(35b)	(36a) Seyrânî
30	06 Mil Yz Cönk 132	(36b) Sezâyî	(37a)	(37b) YOK (Müseddes: 38ab, Ruhi 38a)
31	06 Mil Yz Cönk 135	(54b) Nutkî (Hakkı Efendi)	(55a)	(55b) Usûlî
32	06 Mil Yz Cönk 136	(13b) Vâsîf	(14a) Şeref	(14b) Şemî, Şeref
		(15a) Rûzî, Şeref	(15b) Erzurumlu Emrah	(16a) Dertlî, Şeref
		(20a) Azmî, Leylâ Hanım, Şemî, Şeref	(20b) Leylâ Hanım, Rasih	(21a) Leylâ Hanım, İzzet
		(23a) Rûzî	(23b) Batumlu Yesârî	(24a) Dertlî, Şeref
		(24a) Dertlî, Şeref	(24b) Gevherî	(25a) Şeref
		(25b) YOK	(26a) Müseddes: Agâh, Şeref	(26b) YOK
		(28a) Koşma: Cellad İbrahim, Dertlî	(28b-29a) Sadık 29a, Zahmî 29a	(29b) Enverî, Sadık
		(30b) Mirâtî	(31a)	(31b) Faik, Seyrânî, Şemî, Beyit
		(35a) İzzet, Rızâ	(35b) Zihnî	(36a) Nedîm
		(36a) Nedîm	(36b) Necib	(37a) İzzet
		(39a) YOK	(39b) Rûzî, Kaside: Kâzım (Kerbelâ Ağıtı)	(40a) Nedîm
		(57b) Rıfat	(58a) Nefî	(58b) Esad, Sâlib
		(77a) Rûzî	(77b) YOK	(78a) Türâbî, Rahmî
33	06 Mil Yz Cönk 137	(28a) Hakkı, Mısrî	(28b)	(29a) Vasfî
34	06 Mil Yz Cönk 139	(9b) Nefî	(10a) Eşref	(10b) YOK
35	06 Mil Yz Cönk 140	(123b) YOK (İbrahim Hakkı Erzurumî 123a)	(124a-148b) İbrahim Hakkı Erzurumlu	(149a) Fakîrî (Arapça) 149a



			124a-125a, Rifat 126a, Nabî 130a, Nahifi 130a, Nedim 133a, Nesimi 134a, Mülemma Tıflî 136a, Hâmî 140a, Nâbî 142a, Edib 143a, Askerî 145a, Ziya 139a, 147a	
		(92b) YOK (Şükûfî 92a)	(93a) Fethi, Sâğarî	(93b) YOK (Cezmî, Sucudî, Sürurî 94a)
		(101b) YOK (Şîri 100- 101a)	(102a-103b)	(103b) YOK (Kemal Ümmî 104a-105a)
36	06 Mil Yz Cönk 143	(42b) YOK (Müseddes: Azmî 42a)	(43a) Bâkî	(43b) YOK (Nefes: Eşrefoğlu Rumî, Hüdâyî 44a)
37	06 Mil Yz Cönk 163	(42b) YOK (Afitabî 42a)	(43a)	(43b) YOK (Azerî 44a)
		(70a) YOK (Cevrî, Malikî 69b)	(70b) Cevrî	(71a) YOK
		(79b) Cinânî, Hayalî	(80ab-81a) Cinânî 80a	(81b) Azerî, Manî
38	06 Mil Yz Cönk 175	(6a) Ömer	(6b)	(7a) YOK (Şemsî 7b)
39	06 Mil Yz Cönk 182	(39a) Seyfî	(39b) Nesimî	(40a) Nesimî
40	06 Mil Yz Cönk 183	(73a) YOK (Velî 72b)	(73b)	(74a) YOK
41	06 Mil Yz Cönk 185	(13a) Neşâtî	(13b-14a) Viranî Abdal 13b	(14b) Emrah
		(130b) YOK Nebâtî (130a)	(131a)	(131b) Âşık Ömer
42	06 Mil Yz Cönk 187	(64b) YOK (Nesimi 64a)	(65a) Ruhî	(65b) YOK (Hatâyî 66a)
43	06 Mil Yz Cönk 217	(45a) YOK	(45b)	(46a) Âşık Ömer
44	06 Mil Yz Cönk 224	(244a) Ashab-ı Post (253a) Virânî	(244b) (253b)	(245a) YOK (254a) İbrâhîm
45	06 Mil Yz Cönk 234	-	(1ab) Mahfî b	(2a) Muhlis
		(5a) Tıybî	(5b) Bakî, Sâmi	(6a) Mahfî, Hasbî
		(6a) Hasbî, Mahfî	(6b) Kuddusî	(7a) Bakî, Cevrî
		(10a) Bakî	(10b)	(11a) Bakî (Ahdî 11b)

		(13b) YOK (Şehrî 13a)	(14a) İzzet	(14b) Cemâlî, Mezâkî
		(14b) Cemâlî, Mezâkî	(15a) Fıtnat Hanım	(15b) Âşık Ömer
46	06 Mil Yz Cönk 235	(23a) YOK (Şevkî 22b)	(23b)	(24a) YOK (Zevkî 24b)
47	06 Mil Yz Cönk 238	(58a) Ubeydî	(58b)	(59a) Hüdayî
48	06 Mil Yz Cönk 248	-	(1a)	(1b) Nâbî
		(63b) Nazif	(64a)	(64b) Nevres
		(75b) Raşid	(76a)	(76b) Remzi Baba
		(78b) Emrah	(79a)	(79b) YOK
		(80b) Ragıb	(81a)	(81b) Akîf
		(82a) Nedim	(82b)	(83a) Ragıb
		(85a) YOK (Nedim 84b)	(85b)	(86a) Ruhî
		(94a) Sukutî	(94b)	(95a) YOK
		(99b) YOK (Ruhi 99a)	(100a)	(100b) YOK
49	06 Mil Yz Cönk 249	(15a) YOK	(15b)	(16a) Ecrî, Giridî
		(37a) Rengî, Zarf	(37b)	(38a) YOK Destan (38b)
		(50a) YOK	(50b)	(51a) YOK
		(81a) Ziya	(81b-82ab) Ziya 81b	(83a) YOK
		(82b) YOK	(83a)	(83b) YOK
50	06 Mil Yz Cönk 260	(1a) YOK	(1b)	(2a) YOK
		(2b) YOK	(3a)	(3b) YOK (Ahmedî 4ab)
51	06 Mil Yz Cönk 269	(31a) Ömer	(31b)	(32a) Vasfî
52	06 Mil Yz Cönk 293	(2b) Meylî	(3ab)	(4a) YOK
		(47b) YOK (Meylî, Şemî 47a)	(48a)	(48b) YOK
		(49a) YOK	(49b)	(50a) Fıtnat
		(50b) Ataî	(51ab)	(52a) Fehim
		(52a) Fehim	(52b)	(53a) Nefî
		(57b) izzet, Pinhanî	(58ab) Fâzıl a	(59a) Nedim
		(59b) Fıtnat, Nedim	(60ab) Sezâî b	(61a) Kâtib
		(61b) Kâtib	(62a)	(62b) YOK
		(64b) Fıtnat	(65ab) Sezâî	(66a) Esad
53	06 Mil Yz Cönk 295	(41b) Nurî	(42a)	(42b) Âşık Mehmed
		(75b) Neşâtî	(76a)	(76b) YOK
54	TDK Cönk A3		(4-5)	

**Ek 3: Fuzûlî Mahlaşlı Şiirlerin Yer Aldığı Mecmûaların İndeks**

<b>Ek 3</b>	<b>Mecmûa</b>	<b>Fuzulî'den Önceki Şair</b>	<b>Fuzulî</b>	<b>Fuzulî'den sonraki Şair</b>
1	Mecmu'a-i Eşar 06 Mil Yz A 192	(5b) Ahî, Binaî, Haydar Dehlevî, Şeyh Nizâmî	(6a)	(6b) Mazhar Kişmirî
2	Mecmu'a-i Eşar 06 Mil Yz A 547/1	(135b) YOK	(136a)	(136b) YOK (Beliği 137b)
3	Mecmu'a-i Eşar ve Musiki 06 Mil Yz A 825	(5a) YOK	(5b-6a) Rumî Paşa	(6b) Eşref
		(11a) YOK	(11b-21b) Feyzî 11b, Ziver 12a-13b, Rumî Paşa 14a, Aynî 14a-15a, Birrî 15a, Lutfî 15a, Nâbî 15a, Şeref 15b, İzzet 16a-17a-18a, Galib 21b, Safvet 21b	(22a) Galib, Rumî Paşa
		(46b) YOK	(47a) İzzet	(47b) YOK
		(48a) YOK	(48b) Cavid	(49a) Cavid, Rumî Paşa
4	Mecmu'a-i Eşar ve Musiki 06 Mil Yz A 869	(9b) Niyazî	(10ab)	(11a) YOK (Nedim 11b)
5	Mecmu'a-i Eşar 06 Mil Yz A 875	(68b) Nalî	(69a) Nâbî	(69b) Muhlis, Zulmetî
		(80b) YOK (Kabulî 80a)	(81a) Nailî	(81b) Emrî, Lisanî
		(50a) YOK	(50b) Zarif	(51a) Nâbî
		(54b) Nâbî 52-55b	(55a) Nâbî, Nevî	(55b) Nâbî, Nailî
		(63b) Behâî, Ruhî, Zârî	(64a)	(64b) İsmetî
6	Mecmu'a-i Eşar 06 Mil Yz A 891	(60b) Hakanî, İlhamî (III. Selim), Neşet	(61a) Rızaeddin	(61b) Nakşbendî ab
		(70a) Aziz	(70b-71a) Sururî 70b, Mir Hakkı 71a, Nedîm 71a	(71b) Haşmet, Nazîm
		(73b) Sururî	(74a) Rasılı	(74b) İzzet (Beğlikçi) ab
7	Mecmu'a-i Eşar ve Fevaid 06 Mil Yz A 995/11: Bakî, Irakî, Nâbî, Fuzulî			
8	Mecmu'a-i Eşar 06 Mil Yz A 2605/1	(86b) YOK (Mustafa, Nizamî 86a)	(87a)	(87b) YOK

		(87b) YOK	(88a) 3 adet	(89b) Nidaî, Cevrî
9	Mecmu'a-i Eşar ve Fevaid 06 Mil Yz A 2996	(35a) 2 musiki	(35b) Nevî oğlu Yahya	(36a) Tecdid-i İmam
10	Mecmu'a-i Eşar ve Fevaid 06 Mil Yz A 2997/1		Fuzulî YOK	
11	Mecmu'a-i Eşar ve Fevaid 06 Mil Yz A 3259	(120) YOK (Haşmet 118)	(121)	(122) Corfî
12	Mecmu'a-i Eşar 06 Mil Yz A 3431/1	(55a) YOK (Niyazî Mısrî 54b)	(55b)	(56a) YOK (Gafurî 56b)
13	Mecmu'a-i Eşar ve Fevaid 06 Mil Yz A 3461		Fuzulî YOK	
14	Mecmu'a-i Eşar ve Fevaid 06 Mil Yz A 3513	(139a) Nevî	(139b) Yahya	(140a) Necatî
15	Mecmu'a-i Eşar Fevaid ve Münşeat 06 Mil Yz A 3546	(2a) YOK (Nâbî, Lamî 1b)	(2b)	(3a) YOK Şakir Ahmed Paşa (4a)
16	Mecmu'a-i Eşar 06 Mil Yz A 3552/1		Fuzulî YOK	
17	Mecmu'a-i Eşar 06 Mil Yz A 3713		(16a)	
18	Mecmu'a-i Eşar 06 Mil Yz A 3771/1	(7a) Hüdayî, Yahya Efendi	(7b) Yahya Efendi	(8a) İlahî: Aziz Hüdayî Efendi
19	Mecmu'a-i Eşar 06 Mil Yz A 3862	(1a) Hulusî, Şemî, İrşadî, Âşık Ömer	(1b-2a) İlahî- Nefes: Abdullah, İrşadî, Hakkî, Nihanî, Şemî, Vasfî, Sabri, İsimsiz 1b, Mahî, Nuzulî, Şerifî, Divan-Kalenderi: Âşık Mustafa, Muhammes: İzzet 2a	(2b) Âşık Ömer, Gevheri
		(3a) Dertli, Şemî, İsimsiz, Âkif, Vasif	(3b) Dertli, Fedaî, Rifat, Vechî	(4a) Âşık Garip, Dertli, Gevherî, Hüsni
		(5b) Âşık Ömer, Nihanî, Şıdkî	(6a) Âşık Ömer, Gevheri, Hayalî, Vehbî, İsimsiz	(6b) Hurşîd, Hıfzî, Nesimî, Ragıp Paşa, Şerifî
20	Mecmu'a-i Eşar ve Musiki 06 Mil Yz A 3877	(2a) YOK	(2b) Fazlî, Fevrî, Riyazî, Ruhî, Subhî, Zeynî	(3a) Enverî
		(25a) Fehim	(25b) Fehim, Hamdi, Şinasi	(26a) Ahdî, Haletî, İlahî
21	Mecmu'a-i Eşar 06 Mil Yz A 4057	(94a) YOK (Nesimi 93a)	(94b)	(95a) Şinasi

22	Mecmu'a-i Eşar ve Fevaid 06 Mil Yz A 4262		(15a)	Mecmûa hakkında bilgi bulunmamaktadır.
23	Mecmu'a-i Eşar 06 Mil Yz A 4271		Fuzulî YOK	
24	Mecmu'a-i Eşar 06 Mil Yz A 4353/3: Selim, Rasim, Ragıb, Fasîh, Fuzulî, Derviş Paşa vb.			
25	Mecmu'a-i Eşar 06 Mil Yz A 4641	(40b) Âşık Ömer	(41ab) Şehri ab, Misali ve Nâbî a	(42a) YOK (Nesih Dede ve Nesimî 42b)
26	Mecmu'a-i Eşar 06 Mil Yz A 4861	(3b) Şarkı: Gevheri	(4a) Koşma: Katibî	(4b) Koşma: Gevheri
27	Mecmu'a-i Eşar 06 Mil Yz A 7076	(23a) Eşrefoğlu	(23b) Ubeydi, Ulvî	(24a) Nakşî
28	Mecmu'a-i Eşar 06 Mil Yz A 7077	(34a) YOK (Rahmî 33ab)	(34b-35a)	(35b) YOK (Beyan-ı Bahr-i Taviil 36a)
29	Mecmu'a-i Eşar ve Fevaid 06 Mil Yz A 7111	(77b) YOK	(78a) Nedim	(78b) YOK
30	Mecmu'a-i Eşar 06 Mil Yz FB 400/1	(8a) Alai, Cüneyd Bağdadi, Hafız	(8b-9a) Bayazıt 8b, Maruf el-Kerhî 8b, Şeyh Ebül-Hasan 9ab	(9b) Şeyh Ebül-Hasan 9ab
		(11b) Afzal Kasi, Hoca Abdullah, Yakinî	(12a) Camî, Kemal İsmail, Sahi	(12b) Sahi
31	Mecmu'a-i Eşar 06 Mil Yz FB 401	(33b) YOK	(34a) Eşrefoğlu Ruhi, Yunus	(34b) Yunus
32	Mecmu'a-i Eşar 06 Mil Yz FB 423	(112b) Emrah, Sıdkî	(113a)	(113b) Rahrî, Mecnunî
33	Mecmu'a-i Eşar 06 Mil Yz FB 464	(90a) YOK (Levendî 88b)	(90b) Ruhi	(91a) Şitayî
34	Mecmu'a-i Eşar 06 Mil Yz FB 487	(4a) Akşemseddin, Bakî, Hayalî	(4b)	(5a) Taşlıcalı Yahya
35	Mecmu'a-i Eşar ve Fevaid 06 Mil Yz FB 496/1	(23a) Nâbî, Kıta ve Müfredler	(23b) Sabit	(24a) YOK (Hâtem, Nizamoğlu 24b)
36	Mecmu'a-i Eşar 06 Mil Yz FB 497	(26a) Âşık Ömer	(26b)	(27a) Âşık Ömer

**Ek 4: Cönk ve Mecmûalarda Varyantlaşmayan Fuzûlî'nin Bilinen Eserlerindeki Şiirleri**

Ek 4	Türkçe Divanı (Kasideler)	Cönk	Mecmûa
1	Kasîde der tevhîd-i Hazret-i Bârî Hevâ 'arâyis-i gül-zâre oldı çihre-güşâ		
2	Kâsîde der nact-i Hazret-i Fahr-i mevcûdât Ne kim sahîfe-i tedbîre 'akb ider mastûr		
3	Kasîde der na 't-i Hazret-i Nebevî Saçma ey göz eşkden gönlümdeki odlare şu		
4	Kasîde der medh-i Hazret-i Fahr-i Kâ'inât Çeker bî-rahmler yanında her sâ'at zeban hancer		
5	Der medh-i Hazret-i Fahr-i Kâ'inât Âb levhi üzre çekmiş mevcden mîster sabâ		
6	Kasîde der medh-i Hazret-i Şâh-i Velâyet İrişdi vakt ki fasl-i hazân-i nâ-hemvâr		
7	Kasîde der medh-i Hazret-i Şâh-i Velayet Gonce bağı dehr bî-dâdiyle evvel kan olur		1
8	Kasîde der medh-i Hazret-i Şâh-i Velâyet ve sitâyîş-i E'imme-i İšnâ'aşer		
9	Kasîde der sitâyîş-i Sultan Süleymân 'aleyhi'r-rahme ve'l- gufrân Çıhdı yaşıl perdeden 'arz eyledi ruhsâr gül		
10	Kasîde der medh-i Sultân Süleyman 'aleyhi'r-rahme ve'l-gufrân		
11	Kasîde der tavsîf-i Bağdâd ve medh-i Sultân Süleyman Münşi-i kudret ki çekmiş hâme-i hikmet-nigâr		
12	Terkîb-i bend der medh-i Sultân Süleyman Ne hoşdur elde gül-gun câm başda 'ışk sevdâsı	1	
13	Kasîde der medh-i Ayâs Pâşâ Vâlî-i Bağdâd Geldi ol 'Isî kim andandur hayât-i ehl-i hâl		
14	Kasîde der medh-i Ayâs Pâşâ Çihre vü hattun hayâli çeşmümi kılmış makâm		
15	Tercî'-i bend der hakk-i Ayâs Pâşâ Şükr kim çerh istikâmet üzre devrân eyledi		
16	Kasîde der medh-i Ayâs Pâşâ İrişdi vakt ki gül başa bû-sitâna kadem		
17	Kasîde der sitâyîş-i Ayâs Pâşâ Ne lûtfudur yine kim buldı sebzeden gül-zâr		
18	Kasîde der medh-i Ayâs Pâşâ Yine kıldı sabâ gül-zâre da'vet bülbül-i zârı		
19	Kasîde der medh-i Ayâs Pâşâ Şevâd-i buk'a-i Bağdâd çeşm-i heft kişverdür		
20	Kasîde der sitâyîş-i Mehmed Pâşâ Sun 'i Hak kim yoğ iken 'âlemi itmiş peydâ		
21	Manzûme-i hasb-i hâl ve sitâyîş-i Seyyid Mehmed Gâzî Men kimem bir fakir ü bî-ser ü pâ		
22	Kasîde der medh-i Mehmed Beg		

	Felek her devrde bir feyz-i hikmet âşkâr eyler		
23	Kasîde der medh-i Mehmed Beg Ne müşkil olsa kılır çerh rüzgâr ile hâl		
24	Kasîde der medh-i Rüstem Pâşâ Yine açıldı gül ü kıldı cihanı hurrem		
25	Kasîde der hakk-i İbrâhim Beg Götürdi bâd bürka <sup>c</sup> çihre-i gül-berg-i handandan		
26	Kaside der medh-i Sultân İbrâhîm Bi-hamdi'llâh ve'l-minne ki tevfikât-i rabbani		
27	Kaside eyzan der medh-i Müşârün'ileyh "Sultan İbrâhîm" Yine deşt her sebzedden fasl-i hurrem		
28	Kaside der sitâyiş-i Ca'fer Beg Kıldı def'-i gam-i dil 'uşşâkdan zevk-i bahar		
29	Kasîde der sitâyiş-i Ca'fer Beg Cihânı eyledi feyz-i bahâr reşk-i cinân		
30	Kasîde der sitâyiş-i Ca'fer Beg Ne mevcûd olmasa esbâb-i dünyâdan deĝül müşkil		
31	Kaside der medh-i Ca'fer Beg Zulmet-i hayret : 'e zikründür mana vird-i zeban		
32	Kasîde der medh-i Kadir Çelebi Bâĝ levhini hazan bergi zer-efşân eyler		
33	Kaside-i Kalemîyye der medh-i Mustafâ Çelebi Meger kılır rakam-i vâsf-i hatt-i yâr kalem		
34	Kasîde der medh-i Veys Beg Veh nedür ol tâ'ir-i ferhunde-bâl ü tîz-per		
35	Kasîde der medh-i Veys Beg Ey safâ-yi şîşe-i cevlâni-i fîrûze-fâm		
36	Kasîde berâ-yi Veys Beg Bu bahr-i nîl-gun min mevc her sâ <sup>c</sup> at ciyân eyler		
37	Kaside-i Şitâ'îyye Bir gün ki dey 'alâmetin itmişdi âşkâr		
38	Kasîde Bu sürâhî meselâ bir şanem-i ra'nâdur		
39	Kasîde Ey sana ikbâl-i rüz-efzun <sup>c</sup> atâ-yi Kirdigâr		
40	Kaside Safha-i çihre-i âl üzre sevâd-i hat-i yâr		
41	Kasîde Ey hilâl-i <sup>c</sup> id ĝâlibdür sana ebrû-yi yâr		
42	Kaside Şabr her derde mürur ile müdâvâ eyler		
	<b>TOPLAM</b>	<b>1</b>	<b>1</b>

Ek 4	Türkçe Divanı (Gazeller)	Cönk	Mecmûa
1	Kad enâr el-aşkı li'l-'uşşâkı minhâci'l-hüdâ	1	
2	Yâ men ahâta ilmûke'l-eşyâe külleha		
3	Yâ Rab hemîşe lûtfunı kıl reh-nümâ manâ	1	
4	Zihî zâtun nihân u ol nihandan mâ-sivâ peydâ		
5	Aşrakat min feleki'l-behceti şemsen ve behâ		
6	Ey olub Mi °râc bürhân-ı °ulüvv-i şan sana	1	
7	Cânunun cevheri ol lâ'l-i güher-bâra fidâ	2	2
8	Câm içre mey ki dâ'ire salmış habâb an		
9	Riştedür cismüm ki devr-i çerh virmiş tâb ana		
10	Şerbet-i lâ'lün ki dirler Çeşme-i Hayvan ana		
11	Kâr-ger düşmez hâdeng-i ta°ne-i düşmen mana	1	
12	Dostum 'âlem senün'çün ger olur düşmen mana		1
13	°İşk etvârın müselleme eyledi gerdun mana		
14	Her zeman manzûr bir şüh-i sitem-gerdür mana		
15	Fakr mülki taht ü °âlem terki efserdür mana		
16	Gam diyârında ecel peyki güzâr itmez mana		
17	Ey bî-vefâ ki 'âdet olubdur cefâ sana		
18	Kemâl-i hüsn virübdür şarâb-i nâb sana		
19	Gamzesin sevdün gönül cânun gerekmez mi sana	2	
20	Gamdan öldüm dimedüm hâl-i dil-i zâr sana		
21	Ey melek-sîmâ ki senden özge hayrandur sana	3	
22	Gerçi ey dil yâr için yüz virdi yüz mihnet sana		
23	Şeb ki miftâh-i meh-i nev ola gencîne-güşâ		
24	Ey nâvek-i şevkun siperi sine-i ahbâb		
25	Çünküme gözüme gelmedi hergiz hayâl-i hâb		
26	Subh şalub mihr-i ruhundan nikâb		
27	Sen yüzünden 'âlemi rüşen kılıb şaldun nikâb		
28	Rüzgârım buldı devrân-i felekden inkilâb		
29	Galiba bir ehl-i dil toprağıdur câm-i şarâb		
30	Menüm tek hiç kim zâr ü perişan olmasun yâ Râb		1
31	Subh çekmiş çerhe çalmış daşa tığın âf-tâb		
32	Kılsa vaşlun şâmumı şubha ber-â-ber yoh °aceb		
33	Gayre eyler bî-sebeb min iltifat ol nüş-leb		
34	Derd-i 'ışkum def °ine zahmet çeker dâ'im tabîb		
35	Kûh-ken Şîrîn'e öz nakşın çeküb virmiş firîb		
36	Ol ki her sâ°at gülerdi çeşm-i giryânun görüb	3	1
37	Pây-bend oldum ser-i zülf-i perişânun görüb	1	
38	°Aks-i ruhsârın ile oldı müzeyyen mir 'ât		
39	Vaslun mana hayat virür fırka tun memmat		2
40	Mürde cismüm iltifâtundan bulur her dem hayât	2	
41	Yürü yeter mana ey sîm-i eşk bî-dâd it		



42	Sabâ ağyardan pinhan ğamum dil-dâre izhâr it		
43	Ey esîr-i dâm-i gam bir ğuşe-i mey-hâne dut		1
44	Tılısm-i gene için min ism-i a'zam yâd dutdun dut		
45	Bahr-i °ışka düşdün ey dil lezzet-i cânı unut	1	
46	Hat-i ruhsârun ider lûtfda reyhan ile bahs	1	
47	Cihan içre her fitne kim olsa hâdis		
48	Ey gubâr-i kademün °arş-i berin başına tâc		
49	Münharifdür sâkiyâ endüh-i dünyâdan mizâc		
50	Ey gönül yârı iste candan geç		
51	Can çıhar tenden gönül zikr-i leb-i yâr eylegeç		
52	Olur kaddüm dü-tâ 'ışkun yolında bir belâ görgeç	1	
53	Gönlüm açılır zülf-i perişanunı görgeç	1	
54	Ger değül bir mâlı mihriyle menüm tek zâr subh		
55	Hansı mâhun bilmezem mihriyle olmuş zâr subh		
56	Ol müşğ-bû gazâle ihlâsum eyle vâzih	1	1
57	Eger murâd ise virmek safâ-yi cevher-i rüh		
58	Reng-i rüyundan dem urmuş sâğar-i sahbâya bah	1	
59	N'ola ger kocsa miyânun kemer-i zer güstâh		
60	Kimsede ruhsâruna tâkat-i nezzâre yoh		
61	Leblerün tek lâ'l ü lâfzun tek dür-i şeh-vâr yoh		
62	Göz hatundan merdümin mahv itmedin bulmaz murâd		
63	Nâledendür ney kimi âvâze-i °ışkum bülend	1	
64	Germdür şâm ü seher mihrünle çerh-i lâciverd		
65	Ey mezâk-i cana cevrün şehd ü şekker tek leziz	1	
66	Yolunda can viren kimi derünümde °alâmet bar		
67	Lâhza lâhza lebün anub idicek efganlar		
68	Ezel kâtibleri 'uşşak bahtın kare yazmışlar		1
69	Mukavves kaşlarun kim vesme birle reng dutmuşlar		
70	Sabâdan gül yüzinde sünbül-i pür-piç ü tâb oynar		1
71	Ham açıldukça zülfünden belâ vü mihnetüm artar		
72	Geh gözde geh gönülde hadengün mekân dutar		
73	Hansı gül-şen gül-büni serv-i hırâmânunca var		
74	Seyr kıl gör kim gül-istânun ne âb ü tâbı var		
75	Mende Mecnun'dan füzun 'âşıklık isti'dâdı var	6	
76	Ey gül ne °aceb silsile-i müşğ-i terün var		
77	Tökdükçe kanunu ohun ol âsitân içre		
78	Zevk şevkiyle cihan kaydın çeken zahmet çeker		
79	Her kitaba kim leb-i lâ'lün hadîsin yazeler	2	1
80	Dimiş her gonceye 'âşıklığum razın sabâ dirler	1	1
81	Girüb mey-hâneye muğ meşrebiyle kim ki hü eyler	1	

82	Sabüh için mana dürd-i mey-i şebâne yeter		
83	Canı kim cananı için sevse cananın sever		1
84	Şifâ-yi vaşl kadrin hecr ile bîmâr olandan şor	2	
85	Âşyân-i murğ-i dil zülf-i perişânundadır		
86	Ol peri veş kim melâhet mülkimin sultâmdur		
87	Saçun endîşesi tahrîk-i zencîr-i cünunumdur	1	
88	Hoşem kim dem-be-dem giryan gözüm ol hâk-i pâdandur		
89	N'ola ger reşk-i ruhsârunla bağı hublarufi kandur		
90	Müjem ser-çeşmeler menzil dutan aşüfte Mecnun'dur		
91	Neva vü sâz ile mey nüş idenler dil-rübâlardur		
92	Menüm kim bir leb-i handan için giryanlığum vardur	1	
93	Sâkiyâ câm dut ol °aşika kim kayguludur	1	
94	Cilve-i °aks-i ruhun âyinede ey reşk-i hür		
95	Bende-i mü'min olan çeşm (çeşmi) ter ü giryân olur		
96	Hüsnün oldukça füzun °ışk ehli artuk zâr olur	1	
97	Şu°le-i şem'-i ruhun ağyara bezm-efrüz olur		
98	Çeşm-i süret-bâzuma müjgan saf-i hengâmedür		
99	Kabrüm daşına kim gam odamdan zebânedür		
100	Meni zikr itmez il efsâne-i Mecnûn'a mâ'ildür	1	2
101	Sülûk-ifakr etvârum mezâk-i 'ışk hâlümdür		
102	Gubâr-i secde-i râhun hat-i levh-i cebînümdür	1	
103	Perişan halk-i 'âlem âh ü efgân itdüğündendür	1	
104	Yanan 'ışk âteşine âteş-i düzahdan iyindür		
105	Âh eyledüğüm serv-i hırâmânun içündür	1	1
106	Veh ne kamet ne kıyamet bu ne şâh-i gül-i terdür		
107	Mihri gönlümde nihân olduğın ol mâh bilür		
108	Serv-i âzâd kadünle mana yek-san görünür		
109	Sabrum alub felek mana yüz min belâ virür		1
110	Gamze peykânın gözün men mübtelâdan şahlamaz	1	
111	Nem-i eşküm mükedder hâtıramdan def-i gam kılmaz		
112	Gönülde min gamum vardur ki pinhân eylemek olmaz	3	
113	Tarîk-i fakr dutsam tab' tâbi' nefis râm olmaz		
114	Râz-i 'ışkun sahlaram ilden nihan ey serv-i nâz		
115	Teşne-i câm-i vişâlün Âb-i Hayvan istemez	1	
116	Figân kim bağrumun ol lâle-ruh kan olduğın bilmez	1	
117	Mana bâd-i sabâ ol serv-i gül-ruhdan haber virmez		

118	Ham kad ile ağlaram ol turra-i tarrârsuz		
119	Halka ağzun sırrını her dem kılır izhâr söz		
120	Buldı kuyunda deva derd-i dil-i bîmârumuz		
121	'Âlem oldu şâd senden men esîr-i gam henüz	2	2
122	Küh-kenden görünür kühda âşâr henüz		
123	Nice ıllardur ser-i kûy-i melâmet beklerüz	2	
124	Göz yaşamdan süz-i pinhânım kılır °arif kıyâs		
125	Mesken ey bülbül sana geh şâh-i güldür geh kafes		
126	Dehr bir menzil halâyık kâr-bâm pîş imes		
127	Hâk-i reh itdi 'âşık-i miskini ol heves		
128	Ey gönül ol hancer-i müjgâna eylersen heves		
129	Cismümi yandırma rahm it yaşuma ey bağır daş	1	1
130	Tak tâk-i zer-nigârın çerh viran eylemiş		
131	Ey hoş ol mest ki bilmez gam-i °âlem ne imiş	2	1
132	Bilmez idüm bilmek ağzım sırrını düşvâr imiş		
133	Habâb-i eşk-i hunin cismümi ilden nihân itmiş		
134	Bugün tiğın çeküb çıhmışdur ol nâ-mihr-ban ser- hşş		
135	Büt-i nev-resüm nemâza şeb ü rüz râğıb olmuş	1	
136	Dil ki ser-menzili ol zülf-i perişan olmuş		
137	Zihi cevâhir-i ihsân-i 'ama ma°den-i hâş	1	
138	Halka hüblardan vişâl-i râhat-efzâdur garaz	1	
139	Kıl sabâ gönlüm perişan olduğın cânâne 'arz	1	
140	Kılmağıl muhkem gönül dünyâya °akd-i irtibat	1	
141	Dürçdür lâ°l-i revan-bahşun dür-i şeh-vâr lâfz		
142	Âf-tâb-i tal'atun dutdukça evc-i irtifa'		
143	Yâr vaşlın isteyen kesmek gerek candan tama°		
144	Dil uzadur bahs ile ol °arız-i handâne şem°		
145	'Aş için bir turfa menzildür bahar eyyamı bâğ		
146	Gel ey rahat sanan esbâb-i cem'in kılma nâ-danlığ		
147	Sâkiyâ mey sun ki dâm-i gamdurur hüşyârlığ		
148	Mihnet-i °ışk ey dil âsandur diyu çoh urma lâf	1	
149	Ey hadeng-i ğamuna sîne-i ahbâb hedef		
150	Tâb-i hur-şîd meh-i rüyuna virmiş revnak		
151	Olmaz oldu görüb ahvâlümü il hüblara 'âşık		
152	Olur ruhsaruna günlâ'lüne gül-berg-i ter'âşık		
153	Dâğ-i hicran ile yanmakdan ciğer kan olsa yeğ	2	
154	Var ümîdüm kim görüb cevânunı olsam helak		
155	Can virür râyiha-i türbet-i pâkün ey tâk	1	
156	Baka mülkin dilersen varunı yoğ eyle dünyâ tek		1
157	Ey gönül çoh seyr kılma günbed-i devvâr tek		
158	Lebün reşki mizacın telh kıldı bâde-i nâbun		
159	Gelür ol serv-i sehî ey gül ü lâle açılun		

160	Kıymadun sâkin-i kuyun, olana peykânun		
161	Dehenin derdüme derman didiler cânânun		2
162	Ne hoşdur °arızun devrinde zülf-i °anber-efşânun		
163	Ey meh menüme döstlarum düşmen eyledün		
164	Ey muşavvir yâr timsâline süret virmedün	1	
165	Sabâ lûtf itdün ehl-i derde dermandan haber- virdün		
166	Ey firâk-i leb-i canan ciğerüm hün itdün		
167	Çeşümü eşk ile genc-i dür-i meknün itdün		
168	Kıldı zülfün tek perişan hâlümü hâlün senün		
169	Eyle ra'nâdur gülüm serv-i hırâmânun senün	2	1
170	Şem'-i rüyun âf-tâb-i 'âlem-ârâdur senün		
171	Bes ki za'f-i rüzeden her gün tapar tağyır-i hâl		
172	Çerh her ay başına salmış kaşundan bir hayâl		
173	Eyle müstesna güzelsen kim sana yohdur bedel	1	
174	Mülk-i hüsnün beyle zâlim pâd-şâhı olmagıl		
175	Ey ruhun kible-i can hâk-i derün Ka'be-i dil		
176	Yüzünü gözgüye gaybetde ohşadan gâfil		
177	Reh-rev-i °irfâna besdür sagar ü saki delil		
178	Cana başdum gonce veş peykânunı ey taze gül		
179	Hîç sünbül sünbül-i zülfün kimi müşgin değül	1	
180	Nürını mâh mihr-i ruhundan alur müdâm		
181	Ey keman ebru şehîd-i navek-i müjgânunam	3	1
182	Kıldı ol serv seher nâz ile hammâma hıram		
183	Yâr hâl-i dilümü zâr bilübdür bilübem		
184	Dürd veş ser-geşte-i câm ü harâb-i bâdeem		
185	Ney kimi her dem ki bezm-i vaşlunı yâd eylerem		
186	Şem°-i şâm-i firkatem subh-i vişâli n'eylerern		1
187	Canlar virüb senün kimi cânâne yetmişem		
188	Kalmışam gurbetde hayran zâr ü giryan n'eyleyem		
189	'İşkdan cânumda bir pinhan maraz var ey hâkim		
190	Gamundan başa dün hasret eliyle ol kadar urdum		
191	Hicran ile yanar giceler rişte-i cânum		
192	Zülfî kimi ayağın koymaz öpem nigârüm		
193	Değülseñ çohdan ey gerdun cihan seyrinde yoldaşum		
194	Hoş ol zeman ki harim-i vişâle mahrem idüm	1	
195	°Akl yâr olsaydı terk-i °ışk-i yâr itmez m'idüm		
196	Dehenün şevkini can-süz gümân itmez idüm		1
197	Muhelif devrden gül-gun şarâbı kana değşürdüm		
198	Tenümde zahm-i tîğün çeşm-i hün-efşâna benzetdüm		
199	Bağa girdüm ser-i kuyun anub efğân itdüm		
200	Bir kul oğlını gönül mülkine sultân itdüm		
201	Kaçan kim kâmetünden ayru seyr-i bü-sitân itdüm		
202	Ol mâh visaliyle hoş it bir gice hâlüm		

203	Dutuşdı gam odına şâd gördüğün gönlüm		
204	Penbe-i merhem-i dâğ içre nihandur bedenüm	4	4
205	Gel berü lûtf eyle ey serv-i gül-endâmum menüm		
206	Secdedür her handa bir büt görsem âyinüm menüm		
207	Fâş kıldun gamum ey dîde-i hun-bâr menüm		
208	Her habâb-i eşküme bir °aks salmış peykerüm		
209	Eşiğin daşını kan ile yudı çeşm-i terüm	1	1
210	Zâ'ir-i mey-hâneem muğ secdesidür tâ'atüm		1
211	Çerâğ köydüricek âteş-i nihânımdan		
212	Budur farkı gönül mahşer gününün rüz-i hicrandan		
213	Sipihrün fâriğem vaşlunda mâh ü âf- tabından	1	1
214	Egerçi iğne tek geçdüm cihânun her ne varından		
215	Kerem kıl kesme saki iltifatun bî-nevâlerden	2	1
216	Yire düşmez her ne oh kim atsa ol ebrü-kemân		
217	Gerd-i rehin ey eşk yudun çeşm-i terümden		
218	Şifâ lûtf it dil-i bimâra lâ'l-i nüş-handünden		
219	Ucaldun kabrüm ey bi-derdler seng-i melâmetden		
220	Küh-ken miri tîşeni künd eylemiş bir dağ ilen		
221	Ey geyüb gül-gun dem-â-dem °azm-i cevlân eyleyen	2	
222	N'ola zâhid bilse küfr-i zülfün îmân olduğın		
223	Yahma cânım nâle-i bî-ihdiyârımdan şahın	6	3
224	Görüb mühlik menüm çevremde bahr-i °ışk tuğyanın		
225	Kurutmuş gâlibâ şevk odı Ferhâd'un gözi yaşın	1	
226	Ele alur gezicek ol gül-i ra'nâ eteğin		1
227	Sun° mi°mârı yapan sâ'atde gerdun mahzenin		
228	Görmesem her göz açanda ol gül-i ra'nâ yüzün		
229	Bezm-i 'ışk içre sirişkündür şarâb-i lâle-gün		
230	Tâ sirişk-i dide-i Ferhâd'ı gördi lâle-gün		
231	Toprağdan götür meni ey eşk-i lâle-gün		
232	Dost bi-pervâ felek bî-rahm devran bî-sükün		
233	Subh-dem gül-zâr içinde çaldı bülbül erganun		
234	Bâr-i mihnetden nihâl-i kâmetün ham olmasun		
235	Cem° gönlün devr cevrenden perişan omasun		
236	Eger çıhsaydı derdün cisimden dirdüm ki candur bu	1	
237	Gör sirişküm şeb-i hicran dime kim kandur bu		1
238	Nihâl-i derddür Mecnun yir itmiş sayesin âhû		
239	Ramazân oldı çeküb şâhid-i mey perdeye rû	1	
240	Bülbül-i dil gül-şen-i ruhsârın eyler ârzû		
241	Gönül tâ var elünde câm-i mey tesbihe el urma	1	1
242	Şu virür her şubh-dem göz yaşı tığ-i ahuma		
243	Rahm it ey şeh dil-i derviş çeken ahlara		
244	°Âşık oldum yine bir taze gül-i ra'nâya		
245	Yine ol mâh menüm aldı kararum bu gice	1	2

246	Olsaydı mendeki gam Ferhâd-i mübtelâde	1	
247	Mushaf demek hatâdur ol şafha-i cemâle	1	
248	Yürütmenüz °arakı meclis içre bade ile		1
249	Bağa gir bülbüle °arz-i gül-i ruhsâr eyle		
250	Hazer kıl âh odından cevrüni °uşşâka az eyle		1
251	Uyub âhüya düşdi müşg Mecnun tek beyâbâne		
252	İstedüm merhem ohından ciğerüm yâresine	1	
253	Karardur âf-tâbı saye çeksen perde ruhsâre		
254	Batalı kana ohun dîde-i giryân içre		
255	Hoşdur ey gün tâli'ün kim düşdün ol hâk-i dere		
256	Nihâl-i servdür kaddün kaşun nün ol nihâi üzre		
257	'Ârızun görse felek mihr biraalmaz aye		
258	Ey dil-i ser-geşte vü şikeste vü vâlih		
259	Cânımın cism ile zevk-i ittisali kalmadı		
260	Gördüm ol hur-şid hüsnin ihtiyârum kalmadı	1	
261	Merhem koyub onarma sinemde kanlu dağı		
262	Yeter ey felek bu cefâ yetür men-i zâre serv-i reyânımı		
263	Her gören °ayb itdi âb-i dide-i giryânımı	7	3
264	Meni candan usândurdı cefâdan yâr usanmaz mı?	11	2
265	Âyine sever candan ruhsâre-i cânânı		
266	Mübeddel kılmağa subh-i visâle şâm-i hicranı		
267	Gitdi elden sanemün sünbül-i müşg-efşânı		
268	Ey vücûd-i kamilün esrâr-i hikmet masdarı	5	1
269	Yıhdı saki bir ayağ ile ten-i efgârı		
270	Revacın nakd-i peykânunla bulmuş hüsn bâzârı		
271	Yâr kılmazsa mana cevr ü cefâdan gayrı		
272	Ne görür ehl-i cefâ mende vefadan gayrı		
273	Hâşılum ser-i kuyunda belâdan gayrı		
274	Göz karesi eşk-i gül-günümde hâlün sadkası		
275	Kâmetün hidmetine servün eğilmez başı		
276	Tereşşuh kabrümün daşından itmiş çeşmümün yaşı		
277	Meger hâb içre gördün ey gönül ol çeşm-i şehlâyı		
278	Bırahdı hâke hüsnün âf-tâb-i °âlem-ârâyı	1	
279	Ey vücûdun eseri hilkat-i eşyâsebebi	4	
280	Giceler tâ hâlüme gerdun temâşâ itmedi		
281	Ey hoş ol günler ki ruhsârın mana manzür idi		
282	Dün gönül dil-bere şerh-i gam-i pinhân itdi		
283	Lebün 'aksi gözüm yaşını mey tek lâle-gün itdi		
284	Ey göz ol nerkis-i hun-hâre nigâh itme dahi		
285	Tâb-i süz-i sineden eksilmeseydi göz nemi		
286	Hoşdur irmek ol beden vaşlına pîrâhen kimi		
287	Çihre-i zerdümde gör hem-dem sirişk-iâlümü		
288	Giryedür her dem açan gamdan dutulmuş gönlümü		
289	Gönül yetdi ecel zevki-i ruh-i dil-dâr yetmez mi?	1	1

290	Ey tegâfûl birle her sâ°at kılan şeydâ meni	2	
291	Mey pey-â-pey sunma sâkî kılma lâ-ya°kil meni		
292	Fariğ itdi mihrûn özge meh-likâlardan meni		
293	Gark-i hün-âb-i dil itdi dîde-i gıryan meni		
294	Hayret ey büt şüretün gördükde lâl eyler meni	3	
295	Sanma kim bülbül açar uçmağa bâl ü perini		
296	Aldı gül-zâr içre şu °aks-i 'izâr-i âlüni		
297	Dil gâretine taze hatim çekdi leşkeri		
298	Ey saf-i nevk-i müjen zülf-i melâmet şânesi		
299	Hoş geldi dün ol aye sirişküm nezâresi		
300	Ey saçun fikri kamu sevdâlarun ser-mâyesi		
301	Mahşer günü görem direm ol serv- kameti		
302	Ey her tekellümüm hat-i sebzün hikâyeti		
	<b>TOPLAM</b>	<b>135</b>	<b>54</b>

<b>Ek 4</b>	<b>Türkçe Divanı</b>	<b>Cönk</b>	<b>Mecmûa</b>
1	Müstezâd		
2	Musammât		
2.1	Tercî-i Bend	1	
2.2	Müseddes	1	3
2.3	Muhammes		
2.4	Tahmis		
2.5	Murabba	3	
3	Mukâтта'ât		
4	Rubâ°ıyyât		1
5	Kıt'a-i Kebîre	2	2
	<b>TOPLAM</b>	<b>7</b>	<b>6</b>

<b>Ek 4</b>	<b>Diğer Eserleri</b>	<b>Cönk</b>	<b>Mecmûa</b>
1	Leyla vü Mecnûn	35	8
2	Kerbelâ Mersiyesi		3
3	Hadîkatü's Süeda		2
	<b>TOPLAM</b>	<b>35</b>	<b>13</b>

**Ek 5: Cnk ve Mecmalarda Yer Alan Őirlerin Sayısal Verileri**

<b>Ek 5</b>	<b>CNK: 54</b>	<b>MECMA: 36</b>
Varyantlaşmış Gazel	15	8
Varyantlaşmış Tahmis	5	2
Fuzl'nin Bilinen Eserlerinde Yer Almayan Gazel	24	6
<i>Türkçe Divanı</i> 'ndaki VaryantlaŐmamıŐ Gazeller	142	61
Diğer Eserlerindeki VaryantlaŐmamıŐ Gazeller	35	13
<b>TOPLAM</b>	<b>222</b>	<b>90</b>
<b>TOPLAM ŞİR: 312</b>		



## ÖZGEÇMİŞ

1981 yılında Bandırmada doğmuştur. İlköğretimini muhtelif şehir ve okullarda tamamladıktan sonra lise öğrenimini Ankara Etlik Lisesi Yabancı Dil Ağırlıklı programında tamamlamıştır. 2000 yılında girdiği Gazi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünden 2004 yılında dereceyle mezun olmuştur. 2004 yılında yüksek lisans eğitimine Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halkbilimi Bilim Dalında başlamıştır. 2006 yılında Gazi Üniversitesi tezsiz yüksek lisans programından mezun olmuştur. Prof. Dr. Ali YAKICI danışmanlığında hazırladığı “Gaziantep Yer Adlarının Halkbilimi Bakımdan Değerlendirilmesi” başlıklı tezi ile 2008 yılında mezun olmuştur. 2009 yılında Bozok Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halkbilimi Bilim Dalında doktora eğitimine başlamıştır.

Erdal, 2007 yılından beri Bozok Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Türk Halkbilimi Anabilim Dalında Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.

### **İletişim Bilgileri**

#### Adres :

Bozok Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi  
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halkbilimi Anabilim Dalı  
Divanlı Yolu 10. km., 66100 YOZGAT

#### Telefon:

(354) 242 10 21

#### Faks:

(354) 242 10 22

#### E-posta:

tugce.isikhan@bozok.edu.tr