

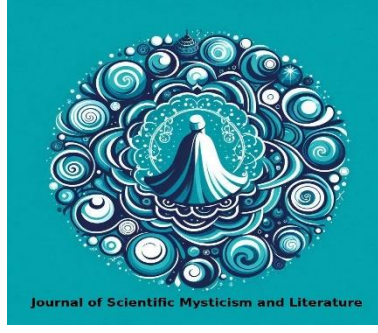
ISSN: 3062-2085

Tasavvuf ve Edebiyat Bilimsel Dergi

Journal of Scientific Mysticism and Literature



Vol. 2 | No. 4 | Oct 2026



**JOURNAL OF SCIENTIFIC MYSTICISM
AND LITERATURE (JSML)
BİLİMSEL TASAVVUF VE EDEBİYAT DERGİSİ**

**Edebiyatın çeşitli daları, Dil, İrfan, Felsefe Dergisi ve Interdisipliner
Araştırmaları**

**A Multidisciplinary Journal Covering Literature, Language, Wisdom,
Philosophy, and Interdisciplinary Studies.**

**Web: <https://dergi.neu.edu.tr/index.php/neujsml>
Dergipark web link: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/neujsml>
Email: info.jsml@neu.edu.tr , editor.jsml@neu.edu.tr**

October/ Ekim 2026

Volum/Cilt:2

No./ Sayı: 4

**Dergi yılda 4 sayı olarak yayımlanmaktadır.
The magazine publishes four issues per year**

**NEAR EAST UNIVERSITY
YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ**

Yayın kurulu/ Editorial board

Prof. Dr. Ghadir Golkarian

Prof. Dr. Esra Karabacak

Prof. Dr. Mohammad Akhbari

Prof. Dr. Ali Güzelyüz

Prof. Dr. Nimet Yıldırım

Prof. Dr. Ali Babaei

Prof. Dr. Ali Yıldırım

Prof. Dr. Nimet Yıldırım

Dr. Qaiser Ahmad

Dergi imtiyaz sahibi: YDÜ, Rumi Araştırmalar Merkezi

Journal Publisher: NEU, Rumi Research Center

Editor-in-chief/Başeditör: Prof. Dr. Ghadir Golkarian

Co- editors/Yrd. Editörler:

Yrd. Doç. Dr. Shabnam Golkarian Özdaş

Yrd. Doç. Dr. Selman Karadağ

Dr. Murat Cem Acaralp

Dr. Feride Seyidova

Tasarım/ Design: Shabnam Golkarian Özdaş

Başeditör yazışma adresi: ghadir.golkarian@neu.edu.tr

Journal address: Neu Campus, Art & Sciences Faculty,
Rumi Research Center, Floor 3, No.325
Nicosia- TRNC



FIELD EDITORS/ ALAN EDITÖRLERİ:

- Prof. Dr. Esra Karabacak (NEU-TRNC)- Turkish Language and Contemporary Dialects
- Prof. Dr. Mustafa Yeniasır (NEU-TRNC)- Modern Turkish Literature
- Prof. Dr. Touraj Atabaki (HKSB Academy – Netherlands)- History and Philosophy of Literature
- Prof. Dr. Ahmet İçli (Batman University, Turkey)- Turkish Literature
- Prof. Dr. Münir Drkiç (Suleyman Demirel University – Bosnia-Herzegovina)- Eastern Languages
- Prof. Dr. Eynulla Mededli (AIA-Azerbaijan)- History and Philosophy of Azerbaijani Literature
- Prof. Dr. Hojjatollah Javani (Tehran Al-Zahra University-Iran)- Mysticism and Religion
- Prof. Dr. Elizabeth Alexandria (University of Manitoba – Canada)- English Language and Literature
- Prof. Dr. Nimet Yıldırım (EAU – Turkey)- Persian Language and Literature
- Prof. Dr. Ali GÜZELYÜZ (Istanbul University-Turkey)- Classical Persian Literature
- Prof. Dr. Burak Gökbulut (NEU – TRNC)- Turkish Folk Literature
- Prof. Dr. Atilla Jorma (University of Finland- Finland)- Russian Language and Literature
- Assoc. Prof. Dr. Shabnam Golkarian (NEU- TRNC)- History of Islamic Architecture
- Assoc. Prof. Dr. Esmethanım Memmedova (BDU- Azerbaijan)- Azerbaijani Language
- Assoc. Prof. Dr. Nargiza Shoaliyeva (UIA- Uzbekistan)- Uzbek Language and Literature
- Assoc. Prof. Dr. Fazilat Hussain (Karachi University- Pakistan)- Urdu Language and Literature
- Assoc. Prof. Mohammad Khakpour (Tabriz University- IRAN)- Persian Literature and Language
- Assoc. Prof. Qaisar Ahmad (Azad National Urdu University Hyderabad- India)- Urdu Literature



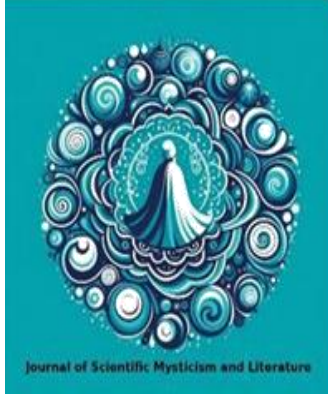
BİLİMSEL DANIŞMAN/ SCIENTIFIC ADVISORY

- Prof. Dr. İrfan Suat Günsel, Near East University – TRNC
- Prof. Dr. Mustafa Kurt, Near East University – TRNC
- Prof. Eynulla Medetli, Azerbaijan National Academy of Science – Azerbaijan
- Prof. Dr. Rafael Huseynov, Khazar University – Azerbaijan
- Prof. Dr. Adnan Karaismailoğlu, Kirikkale University – Turkey
- Prof. Dr. Ali Yildirim, Firat University – Turkey
- Prof. Dr. Münir Drkiç, University of Sarajevo – Bosnia, Herzegovina
- Prof. Dr. Touraj Atabaki, The Netherlands Royal Academy of Art and Sciences – Netherlands
- Prof. Dr. Ahmet İçli, Batman University – Turkey
- Prof. Dr. Necati Demir, Ankara Gazi University – Turkey
- Prof. Dr. Orhan Söylemez, Kastamonu University – Turkey
- Assoc. Prof. Yurdal Cihangir – Girne American University – TRNC
- Assoc. Prof. Şentaç Arı, Girne American University – TRNC
- Assoc. Prof. Fazilat Hussain, Karachi University – Pakistan
- Assoc. Dr. Mohammad Khakpour, Tebriz University – IRAN
- Assoc. Dr. Shabnam Golkarian, Near East University- TRNC
- Assoc. Dr. Ebrahim Daneshi, Mohaghegh Ardebili University – IRAN
- Assoc. Dr. Elizabeth Aparecida Hautz, São Paulo University, Brazil
- Assoc. Prof. Asuman Gokhan, Erzurum Ataturk University – Turkey
- Assoc. Prof. Nergiza Shoaliyeva, International Islamic Academy – Uzbekistan
- Assoc. Prof. Berna Karagözoğlu, Ağrı University – Turkey
- Dr. Selman Karadağ, Konya Selçuk University – Turkey
- Dr. Narmin Aliyeva, Azerbaijan Museum of Literature – Azerbaijan
- Dr. Zohre Heidari Bani, Tehran Payam-e Nour University – IRAN
- Dr. Şeyda Arısoy, Erzurum University – Turkey



BU SAYIDAKİ MAKALELER/ ARTICLES IN THIS ISSUE

Klassik Poeziyadaki Eşq və Vəhdət Fəlsəfəsinin XX əsr Azərbaycan Şeirində Yeri və Bədii-Estetik Funksiyası / Aytaç Zeynaolova	270-285
Tacik Farsçasının Ünsüz Öbekləri (همخوانهای آغازه در فارسی تاجیکی) / Nihat Değirmenci & Solmaz Mahmoodi	286-294
Edward Fitzgerald'ın Ömer Hayyam Rubai Çevirilerinin Çevrilibilim, Yorumbilim ve Edebî Psikoloji Açısından Analizi / Rabia Aksoy Arıkan	295-311
Doğu- Batı Edebi Bağlamında Nazire Geleneği: Alfred De Müsset, Recaizade Mahmut Ekrem Ve Azerbaycan Şiiri / Lütviye Asgerzade	312-327
Şehriyâr'ın Şiirlerinde Kronolojik Yaklaşımın Belirgin Bir Özellik Olarak Olay ve Gündelik Hayatın Yansıtılması/ Mohammad Khakpour	328-347
Yazıyı Mekâna Dönüştürmek: Rumî'nin Düşüncesindeki Biçim ve Anlam Kavramına dayalı Olarak Ayasofya'daki Osmanlı Yazıtları ve Hat Levhalarının... / Shabnam Golkarian	348-367
Ustad Şehriyâr'ın Sevgi Felsefesinde Vatan ve Vatanperverlik Simbolları / Eynulla Madatli	368-380
Meşrutiyetten Modern Dönem İran Kadın Şiirinde Kimlik, Eşitlik ve Özgürleşme / Hasan Seifipour	381-394
Divan Şiirinde Aşkın Sessizliği / Cansu Eratılğan Karcı	395-408



"Her harf bir sır, her kelâm bir yolculuktur..."

Tasavvuf ve Edebiyat Dergisi'nin **2. cilt, 4. sayısına** ulaşmanın heyecanı ve mutluluğunu yaşarken, her satırın hakikate uzanan bir yol, her kelimenin gönüllere dokunan bir nefes olduğuna olan inancımızla siz kıymetli okuyucularımızı bir kez daha muhabbet ve hürmetle selamlıyoruz.

Bu sayımızda da geçmişin kadim hikmeti ile çağımız insanının anlam arayışı arasında köprüler kurmayı sürdürüyoruz. Zira tasavvuf, zamanın sınırlarını aşan hakikatin sessiz fakat derin çağrısı; edebiyat ise o hakikatin dile gelen en zarif tezahürüdür. İnsan ruhunun derinliklerinde yankılanan sorulara

kulak verirken, kültürel hafızamızda iz bırakan değerleri yeniden hatırlıyor ve okuyucularımızı düşünmeye, hissetmeye ve tefekküre davet eden metinlerle huzurunza çıkıyoruz. 4. sayımızı sizlerle buluştururken, dergimizin **DergiPark** platformu aracılığıyla ulusal ve uluslararası akademik camiaya açılmış olmasının gurur ve sevincini de paylaşmak istiyoruz. Artık dergimizin arşivine erişmek, yayımlanan çalışmalarını incelemek ve yeni makale başvurularında bulunmak isteyen araştırmacılarımız <https://dergipark.org.tr/tr/pub/neujsml> adresi üzerinden tüm bu imkânlarla kolaylıkla ulaşabileceklerdir. Yeni indekslerde yer alma sürecini sürdüren dergimiz, bilim insanları ve araştırmacılar için uluslararası akademik iletişime açılan güçlü bir kapı olmayı hedeflemektedir. Bu sayıda yer alan çalışmaların yalnızca akademik bilgi üretimine katkı sunmakla kalmayıp, aynı zamanda ruhu dinlendiren, gönlü incelten ve zihni hakikat ufku yöneltten edebî ve tasavvufî bir yolculuğa vesile olmasını temenni ediyoruz.

Dergimizin hazırlanmasında emek veren değerli yazarlarımıza, araştırmacılarımıza, hakemlerimize, editörlerimize, tasarım ve yayın ekibimize gönülden teşekkür ediyor; bu satırları gözleriyle takip eden, anlamını gönlüyle hisseden her bir okuyucumuzu bu müşterek ilim ve irfan yolculuğunun en kıymetli yol arkadaşı olarak selamlıyoruz. Yeni sayımızın gönüllerde hoş bir seda bırakmasını, ilim dünyasına mütevazı da olsa kalıcı bir katkı sunmasını ve hakikat arayışına yeni ufuklar açmasını Yüce Allah'tan niyaz ediyoruz.

Bilimsel Tasavvuf ve Edebiyat Dergisi başeditörü:
Prof. Dr. Ghadir Golkarian

"Every letter is a secret, every word a journey..."

CONTACT

Near East University
Art & Sciences Faculty
TLL Dep. No. 305
ZIP: 99138
Nicosia, TRNC, Via Mersin 10
Tel: +90 (392) 223 64 64
Tel: +90 (392) 680 20 00
E-mail: Editor.jsml@neu.edu.tr
www.dergi.neu.edu.tr/index.php/neujsml

As we take great pleasure in presenting **Volume 2, Issue 4** of the *Journal of Sufism and Literature*, we warmly extend our heartfelt greetings to our esteemed readers, believing that every line serves as a path toward truth and every word carries the breath of spiritual reflection. In this issue, we continue to build bridges between the timeless wisdom of the past and the contemporary human quest for meaning. Sufism is the profound and timeless voice of truth that transcends the limits of history, while literature is the most graceful expression through which that truth finds its language. By listening to the questions that echo within the depths of the human soul and revisiting the enduring values embedded in our cultural memory, we present a collection of studies that invite reflection, contemplation, and spiritual insight.

As we proudly publish our 4th issue, we are delighted to announce that our journal is now accessible to the broader national and international academic community through the **DergiPark** platform. Researchers may now access our archives, explore published articles, and submit new manuscripts via <https://dergipark.org.tr/tr/pub/neujsml>. As our journal continues to be indexed in new academic databases, we aspire to strengthen its role as a distinguished platform connecting scholars with the global academic community. The articles presented in this issue are intended not only to contribute to scholarly research but also to offer a literary and spiritual journey that soothes the soul, refines the heart, and awakens the mind to the horizons of truth.

We sincerely express our gratitude to our distinguished authors, researchers, reviewers, editors, and our design and publication team for their invaluable contributions. Above all, we warmly salute every reader who follows these pages with attentive eyes and an open heart, recognizing them as the most precious companions on this shared journey of knowledge and wisdom. May this new issue leave a lasting resonance in the hearts of its readers, make a meaningful contribution to the world of scholarship, and inspire new horizons in the ongoing search for truth.

Scientific Mysticism and Literature Magazine editor-in-chief:

Prof. Dr. Ghadir Golkarian



Klassik poeziyadakı eşq və vəhdət fəlsəfəsinin XX əsr Azərbaycan şeirində yeri və bədii-estetik funksiyası

Aytaç Zeynalova

Klassik poeziyadakı eşq və vəhdət fəlsəfəsinin XX əsr Azərbaycan şeirində yeri və bədii-estetik funksiyası

The Place and Aesthetic Function of the Philosophy of Love and Unity in Twentieth-Century Azerbaijani Poetry

Aytaç Zeynalova¹

E-mail: aytaczeynalova747@gmail.com

Orcid ID: <https://orcid.org/0009-0005-9343-6084>

Received: July 8, 2026

Accepted: July 28, 2026

XÜLASƏ

Ədəbiyyat gözəlliyə xidmət edir. Şərq mifologiyasının obrazları orta çağlardan üzü bəri bədii sənətin qanadlarında mürəkkəb irfani-sufi rəmzlərə çevrilərək uzun bir yol gəlməkdədir. Bu həm də metafizik keyfiyyət kimi yaddaş intertekstuallığı vasitəsilə bədii düşüncəyə transfer olmuşdur. Sözə sakral duyum vasitəsi kimi baxanlar üçün Nizami Gəncəvi, Xaqani Şirvani, ibn Ərəbi, Cəlaləddin Rumi, İmadəddin Nəsimi, Yunus Əmrə, Məhəmməd Füzuli və b.-nin düşüncə tərzini həm də bir məktəb olmuşdur. Bu məqalədə Şərqin mütəfəkkir şairi Mövlana Cəlaləddin Ruminin sufi-irfani ideyalarının XX əsr Azərbaycan şairi Əliağa Vahidin yaradıcılığındakı təzahür formaları və təsir mexanizmləri araşdırılmışdır.

Məhz bu səbəbdən üzərindən 700 ildən çox keçməsinə baxmayaraq bu gün də Rumi düşüncəsinin izləri hər diyarda özünü göstərir. Həyat-varlıq-sənət haqqında düşündüklərinin təsdiqini klassiklərin yaradıcılığında tapmış şairlərdən biri də Əliağa Vahid (1895-1965) olmuşdur. Rumi poeziyasının və fəlsəfəsinin, sözünün ardıcılılarından olan Əliağa Vahidin yaradıcılığında folklor poetikası ilə yanaşı dahilərin düşüncə meyarları, sənət qayəsi də öz izini ciddi şəkildə buraxmışdır. Onun yaradıcılığının ən parlaq dövrü Azərbaycanda sovet ideologiyasının hakim olduğu zamanlara təsadüf etdiyindən qəzəl janrına müraciət etmək həyat-ölüm mücadiləsinə bərabər olmuşdur. Ruminin fəaliyyətinin əsasını təşkil edən Allaha yaxınlaşmaq, mənəvi-ruhani təkamül, ruhani səyahət, aprior (təcrübədən asılı olmayan) ikinci təcrübə vasitəsilə canlandırılan bilik) arxetiplərin enerji tutumu, metafizik mənə axtarışları, nəfsin saflaşdırılması, batini həqiqətlərin dərkini kimi ədəbi-fəlsəfi ideyalar Vahidin yaradıcılığında XX əsrin dil və təfəkkür qanunlarına uyğun şəkildə əksini tapmışdır. Böyük Mövlananın məşhur “xamdım, bışdim, yandım” ideyası Vahidin qəzəllərində bu gün dilimizdə aforizmə çevrilmiş “atəşi-qəmədən nə qorxaq ki səməndərxislətik” ifadələriylə davam etdirilərək salıq-bəndənin yaşam düsturunu bildirmişdir ki, bütün bu məsələlər hər zaman diqqət mərkəzində olmuşdur.

Açar Sözlər: Rumi, Vahid, Abşeron, qəzəl, sufi-irfani fikirlər

ÖZET

En yüce güzelliğe yönelmek sanatın temel amacı olduğundan, Orta Çağlarda edebiyat bütün poetik araç ve imkânlarıyla, Hegel'in ifadesiyle söyleyecek olursak, “klasik sanatı sanatsal bir dine dönüştürmek” amacıyla var olmuştur. Kadim dönemlerden beri varlığını sürdüren Türk mitolojisinin imgeleri, Orta Çağlarda sanatın kanatları üzerinde karmaşık irfanî ve tasavvufi sembollere dönüşerek uzun bir gelişim süreci geçirmiştir. Bu durum aynı zamanda metafizik bir nitelik olarak hafıza metinlerarasılığı aracılığıyla edebî düşünceye aktarılmıştır. Sözü kutsal bir idrak vasıtası olarak görenler için Nizami Gencevi, Hakanî Şirvânî, İbn Arabî, Mevlânâ Celâleddîn Rûmî, İmâdeddîn Nesîmî, Yunus Emre,

¹ Doç. Dr. Azərbaycan Dillər Universiteti\ Baki= Azərbaycan



Klassik poeziyadakı eşq və vâhdət fəlsəfəsinin XX əsr Azərbaycan şeirində yeri və bədii-estetik funksiyası

Aytaç Zeynalova

Muhammed Fuzûlî və digərlerinin düşüncə tarzi aynı zamanda bir ekol teşkil etmiştir. Bu makalede, Doğu'nun mütefekkir şairi Mevlânâ Celâleddîn Rûmî'nin tasavvufi ve irfanî fikirlerinin XX. yüzyl Azərbaycan şairi Aliğa Vahid'in eserlerindeki tezahür biçimleri ve etki mekanizmaları incelenmiştir.

İşte bu nedenle, aradan yedi yüz yıldan fazla zaman geçmiş olmasına rağmen, günümüzde de Rûmî düşüncesinin izleri dünyanın birçok yerinde görülmektedir. Hayat, varlık ve sanat üzerine düşüncelerinin doğruluğunu klasiklerin eserlerinde bulan şairlerden biri de Aliğa Vahid (1895–1965) olmuştur. Onun sanat hayatının en parlak dönemi Azerbaycan'da Sovyet ideolojisinin hâkim olduğu yıllara rastladığından, gazel türüne yönelmek adeta bir ölüm-kalım mücadelesine eşdeğer olmuştur.

Rûmî'nin düşüncə sisteminin temelini oluşturan Allah'a yakınlaşma, manevî ve ruhsal tekâmül, ruhani yolculuk, apriori (deneyime bağlı olmayan ilk bilgi biçimi) arketiplerin enerji potansiyeli, metafizik anlam arayışları, nefsin arındırılması ve bātınî hakikatlerin kavranması gibi edebî ve felsefî fikirler, Vahid'in eserlerinde XX. yüzylın dil ve düşüncə kurallarına uygun bir biçimde yansımıştır. Büyük Mevlânâ'nın meşhur "*Hamdım, piştım, yandım*" anlayışı, Vahid'in gazellerinde günümüzde dilimizde aforizmaya dönüşmüş "*Âteş-i gamdan ne korkak ki semender-hisletiz*" ifadesiyle sürdürülmüş ve sâlikin (manevî yolcunun) hayat düsturunu ortaya koymuştur. Bütün bu hususlar ise her zaman araştırmacıların dikkat merkezinde yer almıştır.

Anahtar Kelimeler: Rûmî, Vahid, Abşeron, gazel, tasavvufi-irfanî düşünceler.

ABSTRACT

Literature serves beauty. Since the orientation toward supreme beauty is the fundamental aim of art, in the Middle Ages literature existed with all its poetic tools and possibilities, and, in Hegel's words, transformed "classical art into a form of artistic religion." This quality, as a metaphysical feature, has also been transferred into artistic thought through memory intertextuality. For those who regard the word as a means of sacred perception, the thinking style of Nizami Ganjavi, Khagani Shirvani, Ibn Arabi, Jalal ad-Din Muhammad Rumi, Imadaddin Nasimi, Yunus Emre, Muhammad Fuzuli, and others has also become a school of thought. Since ancient times, even images from Turkic mythology were transformed into complex mystical-sufi symbols in the Middle Ages and have traveled a long path through the wings of artistic creation. This article primarily examines the forms of manifestation and the mechanisms of influence of the Sufi-mystical ideas of the Eastern thinker and poet Jalal ad-Din Muhammad Rumi in the works of the 20th-century Azerbaijani poet Aliagha Vahid.

One of the poets whose reflections on life, existence, and art are confirmed in the works of the classics is Aliagha Vahid (1895–1965). At a time when his contemporaries turned to new Soviet themes such as kolkhoz and sovkhoz life, Vahid embraced the ghazal, demonstrating his loyalty to the supreme mission of art. Core ideas in Rumi's philosophy—such as approaching God, spiritual and mystical development, inner journey, the energetic charge of a priori archetypes, the search for metaphysical meaning, purification of the self, and the comprehension of inner truths—are reflected in Vahid's work in accordance with the linguistic and intellectual norms of the 20th century. The renowned idea of the great Mawlânâ, "*I was raw, I matured, I burned*" is further developed in Vahid's ghazals through the expression "*Why should we fear the fire of sorrow, for we possess the nature of the salamander,*" which has become an aphorism in contemporary Azerbaijani. Together, these ideas articulate the guiding principle of the *sâlik* (the spiritual wayfarer), and all of these issues have consistently remained at the center of scholarly attention.

Keywords: Rumi, Vahid, Absheron, ghazal, mysticism, sufi-mystical thoughts



Aytaç Zeynalova

GİRİŞ

“Allaha çatacaq çox yol var, mən bunlardan Eşqi seçdim”... Mövlana Cəlaləddin Rumi

Sənətin əsas məqsədi ali gözəlliyə yönəlmək olduğundan orta çağlarda ədəbiyyat bütün poetik vasitə və imkanları ilə, Hegelin təbircə desək, “klassik sənəti bədii dinə” çevirmək üçün fəaliyyət göstərmişdir. Bu mənada Rumi və Azərbaycan ədəbiyyatı arasında qarşılıqlı əlaqələr hər zaman araşdırmaçıların diqqət mərkəzində olmuşdur. “XIV-XVI yüzil türk xalqları ədəbiyyatlarında böyük əhəmiyyət daşıyan Rumi təsiri XIX yüzil ədəbi, ictimai fikrimizin görkəmli nümayəndələri A.Bakıxanov, Q.Zakir, M.F.Axundzadə, S.Ə.Şirvani və başqalarının yaradıcılığında getdikcə öz nüfuzunu daha da artıraraq yeni keyfiyyət qazanmışdır”. (Teymurxanlı, 2016) Bu təsir XX əsr Azərbaycan poeziyasında da müəyyən istiqamətlərdə hiss olunmuşdur ki, bunun ən bariz nümunəsini Əliağa Vahidin şeirlərində görmək mümkündür.

Vahidin hansısa bir təriqət, yaxud sufi şairi olmaması məlumdur, lakin həyatın maddi nemətlərinə göz yumub mənəvi gözəlliklərə meyillənmə cəhdi ilə o, orta əsrlərin haqq aşiqlərini-dərvişləri yada salır. Sözsüz ki bu hal irfani-fəlsəfi fikirlərin, yaxud təriqət üzvlərinin ədəbi aləmə vermiş olduqları ideyalar və təsəvvürlər sisteminin bilavsiyə klassik qəzəldə inikasının nəticəsidir. Müasirlərinin kolxoz, sovxoz və s. kimi sovet şeirinin əsas mövzularına müraciət etdiyi bir dövrdə Vahid qəzəle sığınaraq sənətin ali missiyasına sədaqətini nümayiş etdirə bilmiş, sələflərinin miras kimi qazandırdığı ruhi-mənəvi dəyərləri özündən sonrakı nəsillərə ötürə bilmişdir.

Vahidin yaşadığı dövrdə təkcə mövzulara deyil, formalara da münasibət kəskin və ədalətsiz idi. Saray ədəbiyyatı hesab olunan qəzəl Vahidin vətənpərvərliyi və cəsarəti sayəsində müdafiə edilərək günümüzədək gəlib çatmışdır. Bu şeirlərdə həm də orta çağların ruhu və hikməti yaşayır. Vahid qəzəl janrını müdafiə etməklə qeyri-ixtiyari təsəvvüfi və irfani ideyaları da XX əsrin düşüncə sahəsinə gətirmişdir. “Müəyyən zamanlarda klassik düşüncə ilə modern fikrin toqquşması baş versə də, poeziya, əsasən öz predmetinə və mövzularına sadıq qalıb. Forma dəyişsə də, mahiyyətcə klassik Şərq poeziyasının mənəvi saflaşma (katarsis) düşüncəsi, mistik təfəkkürün zənginləşməsi davam etmişdir”. (Zeynalova, 2021) Əlbəttə ki burada digər səbəb isə ictimai mühitlə şairin daxili aləmi arasındakı təzadların ortaya çıxardığı ruhi-mənəvi ehtiyac, daxili lirizmdir.

El düşdü bütün heyrətə divanəliyimdən,

Sirrin söyləmədim bir kəsə mərdanəliyimdən. (Vahid, 2005)

Qəzəl poetikası ilk bədii mətnlərin məzmun estetikası ilə diqqəti cəlb edir. Klassiklərin görüşlərində irfan və sufizmin izləri həmişə müştərək olmuşdur. Onlara görə, könül ilahi eşqin mənbəyidir. İnsan nəfisindən uzaqlaşdıqca Yaradana daha da yaxınlaşır. Ədəbi simvollarla gəldikdə isə, Bertels onları belə izah edir: “Burada verilmiş obrazlar heç də özünə xas dəyərinə çıxış etmir, onların təyin olunması həqiqi fəlsəfi dəyərlər kəsb edən heroqlif və işarələrin seçimi kimi izah olunmalıdır.” (Bertels, 1965)

Fəlsəfi məzmunla belə yanaşma dünya fikir tarixində müşahidə olunan özəlliklərdəndir. Hər epoxa insanın həyatdakı yeri, onu əhatə edən gerçəkliyə münasibəti barəsində dərk etdiklərini özünə müvafiq fəlsəfi anlamda ifadə edir. Ona görə də poeziyada bədii təənnümə xidmət edən bir çox ənənəvi obyektlər heç vaxt “qocalmır”.

Tədqiqat problemi və hipotez

Mövlana Cəlaləddin Rumi irfani-fəlsəfi sistemində eşq və vəhdət anlayışları mərkəzi kateqoriyalar kimi çıxış edir və bu ideyalar Şərq ədəbiyyatında geniş yayılmışdır. Lakin bu ideyaların XX əsr Azərbaycan poeziyasında, xüsusilə Əliağa Vahid yaradıcılığında hansı şəkildə transformasiyaya uğradığı, milli-



Klassik poeziyadakı eşq və vəhdət fəlsəfəsinin XX əsr Azərbaycan şeirində yeri və bədii-estetik funksiyası

Aytaç Zeynalova

estetik kontekstdə necə yenidən mənalandırıldığı və poetik diskursda hansı funksiyanı daşdığı kifayət qədər sistemli şəkildə araşdırılmamışdır. Bu baxımdan araşdırmada əsas elmi problem Mövlana ideyalarının (eşq və vəhdət konsepsiyasının) Əliağa Vahidin poetik dünyasında təzahür formalarının, semantik dəyişmələrinin və milli-bədii kontekstdə funksional rolunun müəyyənəşdirilməsidir. Ehtimal olunur ki, Mövlana Cəlaləddin Ruminin fikirləri Əliağa Vahidin yaradıcılığında birbaşa təkrarlanmaqdan daha çox, milli poetik ənənə, klassik qəzəl poetikası və XX əsrin ictimai-mədəni reallıqları ilə sintez olunaraq yeni semantik və estetik məzmun qazanmışdır.

Tədqiqat metodu və əhatə dairəsi

Bu tədqiqatda Mövlana Cəlaləddin Rumi və Əliağa Vahid yaradıcılığında eşq və vəhdət ideyalarının təhlili üçün kompleks metodoloji yanaşmadan istifadə olunur.

Müqayisəli-tipoloji metod vasitəsilə Ruminin irfani-fəlsəfi konsepsiyaları ilə Vahidin poetik irsi müqayisə edilir, oxşar və fərqli cəhətlər müəyyənəşdirilir. Bu metod ideyaların “köçü” və transformasiyasını izləməyə imkân verir. Hermenevtik (şərhçi) metodla sufi-irfani mətnlərdə simvol və rəmzlərin çoxqatlı mənalarını açmaq üçün tətbiq olunur. “Eşq”, “vəhdət”, “məşuq”, “aşiq”, “qaş” və s. kimi anlayışların mənə dərinliyi interpretasiya edilir. Vahidin qəzəlləri poetik diskurs kimi götürülərək, eşq və vəhdət ideyalarının dil, üslub və obrazlar sistemi daxilində necə qurulduğu araşdırılır. Struktur-semantik analizlə poetik mətnlərdə rəmzlər, metaforalar və bədii vasitələr sistemli şəkildə təhlil edilir, onların semantik funksiyası müəyyənəşdirilir. Tarixi-müqayisəli yanaşma vasitəsilə irfani düşüncənin klassik dövrü ilə XX əsr Azərbaycan ədəbi mühiti arasında əlaqə və fərqlər nəzərə alınır, ideyaların zaman daxilində dəyişmə dinamikası diqqətdə saxlanılır

Tədqiqatın əhatə dairəsi: Mövzunun çərçivəsini və məhdudiyyətlərini müəyyənəşdirir.

Mənbə bazası kimi: Mövlana Cəlaləddin Rumi əsərləri (xüsusilə “Məsnəvi” və qəzəllər) və Əliağa Vahidin qəzəlləri əsas götürülmüşdür.

Mövzu çərçivəsi: Eşq və vəhdət konsepsiyalarının poetik ifadəsi ilə məhdudlaşır, digər fəlsəfi və ictimai mövzular ikinci planda qalır.

Zaman və məkan konteksti: klassik sufi-irfani düşüncə mühiti (Rumi dövrü) və XX əsr Azərbaycan ədəbi-mədəni mühitini (Vahidin yaradıcılığı) əhatə edir.

Janr: məhdudiyyətinə görə əsas diqqət qəzəl janrına yönəldilir, çünki hər iki şairdə eşq fəlsəfəsinin ən dolğun ifadəsi bu janrda özünü göstərsə də Ruminin elmi-ideoloji yaradıcılığından da əsas mənbə kimi istifadə edilmişdir.

Ümumi məhdudiyyətlər: Ümumi məhdudiyyətlər gəldikdə isə tədqiqat bütün sufi-fəlsəfi fikir müəlliflərini deyil, konkret olaraq Rumi ilə məhdudlaşır, Abşeron ədəbi mühitindən isə yalnız Vahidin yaradıcılığından seçilmiş nümunələr təhlilə cəlb olunur. Təhlil poetik mətn səviyyəsində aparılır, geniş sosial-tarixi analiz isə yalnız zəruri hallarda nəzərə alınır.

Ruminin eşq konsepsiyasının Vahid şeirində bədii ifadəsi

İrfan, ruhi-mənəvi idrak Rumi yaradıcılığının əsasıdır. Onun poeziyası və fikirləri zahiri bilikdən daha çox qəlbin oyadılması, insanın öz içindəki ilahi həqiqəti tanıması üzərində qurulmuşdur. Rumi üçün irfan məntiq və zahiri elmlə deyil, sevgi, mərhəmət, təslimiyyət və daxili saflaşma ilə əldə olunan batini bir bilikdir. O yazır ki, Allah bilgisi kitabların üzündə deyil, insanın qəlbinin dərinliyində gizlidir, yəni



Klassik poeziyadakı eşq və vəhdət fəlsəfəsinin XX əsr Azərbaycan şeirində yeri və bədii-estetik funksiyası

Aytaç Zeynalova

həqiqət hər bir insanın içindədir, onu oyatmaq lazımdır. Rûmînin misralarında qəlbin tez-tez “ayna” metaforası ilə anladıldığının şahidi oluruq: “*Kalp ayna gibidir; onu cilala ki, onda Hakk’ın yüzünü göresin*” (Mövlana, 2017).

Burada qəlbin cilası nəfsin tərbiyəsi, zikir və eşqlə baş tutur. Ruminin fikrincə, ilahi məhəbbət insanı özündən keçirir və onu “Həqq” ə yaxınlaşdırır. Buradakı eşq fiziki və ya şəxsi deyil, kosmik və metafizik məhəbbətdir. Rumi deyir: “*Her kimin yakası bir aşktan dolayı yırtılmışsa, o hırstan ve ayıptan tamamıyla temizlenmiştir. Kimde aşk endişesi yoksa o kanatsız kalmış bir kuş gibidir, vah ona*” (Mövlana, Aşk ve aşık, 2017). Beləcə, sevgi həm yol, həm də nəticədir.

“Neosufizm adlandırılan mərhələ XIX əsrin sonu-XX əsrin əvvəllərini əhatə edir. Bu mərhələdə bədii ədəbiyyatın təsəvvüflə bağlılığı yeni keyfiyyətlərdə meydana çıxırdı. Bu xüsusiyyət həmin əsərlərin bədii tutumu, yeni forma və sufi terminologiyasına münasibətdə hiss olunurdu. Zəngin poetik fiqurları ilə poeziya sufi ideyalarının mükəmməl ifadə forması kimi XIX-XX əsrlərdə də öz rolunu davam etdirirdi” (Əzizəliyeva, 2005, 90). Vahidin də görüşlərindəki sufi simvolikasını dövrünə görə bədii ifadə üsulu kimi dəyərləndirmək doğru olardı. Lakin inkaredilməz faktdır ki, Əliağa Vahidin fikir-düşüncə karvanına hissi və əqli-məntiqi təfəkkürün fəvqündə duran mistik-batini işıqlanma və intuitiv duyum da hakimdir. Bunlar isə bəşər tarixi boyunca sənətin fəlsəfi-estetik varlığına nüfuz edən mühüm keyfiyyətlərdir. Necə ki böyük Füzuli deyirdi:

Olmayan qəvvəsi-bəhri-mərifət arif degil,

Kim, sədəf tərkibi-təndir, löləi-şəhvar söz. (Füzuli, 2003)

Haqq, həqiqət, ölməzlik və əbədiyyət axtarışları, ümumbəşəri dəyərlərə söykənmək, daxili azadlıq, maarif və mənəviyyat işığına sığınma, insaniyyət amalı, onun kamilliyə doğru yüksəlişi və s. cəhətlər bəşəriyyətin beşik mərhələsindən başlayaraq bu günümüzədək yaratdığı əqli-mənəvi və bədii-estetik fəaliyyətin əsas göstəriciləridir. Təsəvvüf və ya irfani dəyərlərin əsasən islam, islamın isə əqli təfəkkürün ilkin qaynaqları olan mifizmin, buddizmin, şamanizmin, atəşpərəstliyin, konfusizmin və d. dini-fəlsəfi görüşlərin sağlam cəhətlərini özündə cəmlədiyini nəzərə alsaq, o zaman klassik poeziyanın hansı köklər üzərində şaxələnməsi ortaya çıxmış olur. Bu mənada Vahidin qəzəlləri bu gün - XXI əsrin astanasında kodlanmış irfani kəlamlar kimi səslənə bilər. Əgər səslənərsə onların köklərini aramaq və orijinal, deformativ, yaxud simvolik funksiyaya malik olduğunu dəqiqləşdirmək maraqlıdır.

Sən zülfünü aç tök üzüünə şənəsi məndən,

Zənciri nişan ver mənə, divanəsi məndən. (Vahid, 2005)

Əqli-mənəvi dəyərlərin Şərq - Qərb kontekstində yeni prizmadan araşdırılması bu günün elmi, xüsusilə də ədəbiyyatşünaslıq sahəsi üçün çox vacibdir. Bizcə, bu hal məlum səbəblər üzündən boşluq yaratmış bir çox sahələr üçün xüsusi gərəkdir. “*Yüksək (supramental) təfəkkürün məhsulu olan sənət nümunələrinin dili metafora dilidir, fərqi yoxdur, rənglərin “metaforası”, notların “metaforası”, rəqəmlərin “metaforası”, ya da sözlərin. Fəlsəfi poeziyanın əsas metaforası bütün Şərq və Qərb ezoterik təlimlərin aparıcı ideyası kimi mistik reallığın - Mütləq Həqiqətin barəsindəki sözlərdir*” (Abdullayeva, 2009, 21). Biz də bu düsturu Vahid poeziyasına tətbiq etmək istərdik:

Öz zövqüm ilə arizi-cananda yanardım,

Eşq aləminin şəminə pərvanə mən olsam (Vahid, 134)

İrfani görüşlərə görə həqiqət yolunu işıqlandıran Allah və onun nurudur. Bu ümmanda yuyunub arınmağa can atmağa təsəvvüfdə “cəzbe” və ya “cazibeyi-ilahiyyə” deyilir. “Mənəvi” şərhində deyilir: “*Kəlam sahibi olan Allah buludun qulağına bir sirr söylədi, buludun gözləri su tuluğu kimi yaş tökdü. Gülin qulağına bir sirr söylədi,*



Klassik poeziyadakı eşq və vəhdət fəlsəfəsinin XX əsr Azərbaycan şeirində yeri və bədii-estetik funksiyası

Aytaç Zeynalova

onu rəng və rəyihə səltənəti ilə gözəlləşdirdi. Daşa bir sirr söylədi, onu mədən içində əqiq etdi. İnsana bir sirr verdi və o sirri qoruyanları sonsuzluğa ucaltdı” Bu sirr məhəbbət sirridir. Elə buna görə də insanın Allah təalanın rızasına nailiyyəti məhəbbətdəki sirrin ehtişamında gizlədilmiş aşkar bir həqiqətdir” (Topbaş, 2008, 5). Vahidin qəzəlləri də bu düşüncələr üzərində qurulmuşdur:

Göstərir, Vahid, həqiqətdə cəməli-yari

Saqinin mey dolu hər əksi ki, camində durar. (Vahid, 2005)

Vahid sovet ideologiyasının əsarəti altında olmasaydı şübhəsiz, hansısa dərviş misallı qələndərləri xatırlada bilər. “Eşq aləmində bunca bəlalər ki, çəkmişəm, Məqsəd təvafı arızı-canadır mənə” ifadələri böyük Mövlananın məşhur “Allaha çatacaq çox yol var, mən bunlardan Eşqi seçdim” şüarının davamıdır desək, yanlışdır. Platondan üzü bəri müşahidə edilən eşq anlamı islam mədəniyyəti çərçivəsində daha yeni keyfiyyətlər kəsb etmişdir. Mövlana Ruminin təbirincə desək: “*Ey Haqq yolçusu! İnsan qəm və kədərli olduğu zaman Haqqa sığınar və Haqqı xatırlar... Eşq yolunda məni qəmdən başqa heç kəs xatırlamır, qəm və kədərə min dəfə qərin!*” (Topbaş, 2008, 211). Vahid isə söyləyirdi:

Göz yaşı axdıqca artar suzi-eşqim sinədə,

Yoxdur ümmidim, xilas etsin bu oddan su məni. (Vahid, 2005)

Hicran odu, axan yaşlar aşiqin qəlbini paklandırır, saf niyyətli edir, onu Haqqa doğru apararı yola-ruhi-mənəvi təməsa hazırlayır. İrfani poeziyada su və od nəfəsi paklaşdırmaq mənasını bildirir ki, Aşiq bu yolla fəna mənzilinə-vəhdət və həqiqətə qovuşmaq istəyir. İlahi eşqə qovuşmaq hissindən doğan fərəh hissi şairə öz aşiqinə qovuşmaq ümidini artırır. Əks halda aşiq-şair bu qədər möhnətə dözə bilməz. Vahid sevən aşiqin bir anını təsvir etsə də, oxucu burada obraz bütövlüyü ilə qarşı-qarşıya durur. Aşiq-obraz gedəcəyi, can atdığı hədəfi düzgün seçmişdir, qəlb evinin müvəqqəti sakininin haradan gəlib hara gedəcəyi yolu əminliklə dəqiqləşdirmişdir. Bu mənada şairin düşüncə qatları bəşəriyyətin bədii-folklor nümunələrində, fəlsəfi-dini düşüncələrdə tarix boyu axtardığı Mütləq həqiqət axtarışlarının XX əsr dilindəki ifadəsidir. Digər bir məqam isə ondan ibarətdir ki, dövrün hər cür çirkəblərinə baxmayaraq öz ilhamını batini işıqlanma şövqi ilə duyğulandıra bilən şair üçün zaman və məkan məhdudiyyəti olmamış, bədii sözün həqiqi çəkisini saxlaya bilmişdir:

Əhli-eşqin bu qədər könlünü incitməz idi,

Ruhu olsaydı bu zülf içrə gəzən şanələrin. (Vahid, 2005)

Bu misralarda ilk olaraq sevglinin saçlarını darayan şənə aşiqi qısqandırır, onu incidən bi əşya kimi təqdim edilir. Alt qatda isə əhli-eşqin könlü Allahın nazil olduğu məkandan söz açılır. “Zülf” İlahi həqiqətlərin sirri, qaranlıq, dolaşq yoldur. Şənə isə zahiri ağıl, dünyəvi düşüncə, rəsmi din anlayışını bildirir, yəni “şənə” qəlbın sirrini anlamayan ağıldır. Bu zahiri ağıl, məntiq eşqi daramaq, nizama salmaq istəyir. Amma eşq nizama sığmır, ona görə də ağıl könlü incidir. Yəni eşqi anlamayan ağıl özü də bilmədən ariflərin qəlbini yaralayır.

Vahidin qəzəllərindəki mətnaltı məzmun və rəmzi ifadələr ilk baxışdan Mövlana və digər orta çağ müəlliflərinin əsərlərində olduğu kimi, öz mahiyyətini açıqlamır. Vaxtilə onun yaradıcılığının bu keyfiyyətlərinə sovet ədəbiyyatşünaslığında ateist yanaşma anlamı verməyə cəhd edilmişdir ki, bu əlbəttə, gülünc və qeyri-elmidir. Vahidin mayası xəlqiliklə yığılmış qəzəlləri çox vaxt qarşısındakını dərinlən düşünməyə, mətnin alt qatlarına – rəmzi və məcazi məzmununa baş vurmağa vadar edir. Nümunə üçün onun “Bu deyil” rədifli qəzəlinə müraciət edək:

Bizim nigâr dediyimiz nigarımız bu deyil,

Sevimli dilbərimiz, nazlı yarımız bu deyil. (Vahid, 2005)



Klassik poeziyadakı eşq və vəhdət fəlsəfəsinin XX əsr Azərbaycan şeirində yeri və bədii-estetik funksiyası

Aytaç Zeynalova

Təsəvvüfi “insani-kâmil” ideyası bu beytin alt qatındadır. Burada “nigâr” deyilincə sevimli dilbər, “nazlı yar” deyilincə gözəl qadın yox, məhz insani-kâmil nəzərdə tutulur. Təsəvvüf istilahında “nigâr”, “dilbər”, “sevgili”, “dildar”, “məşuq” və s. çox zaman mürşidə və Tanrıya şamil edilir. Bu yarın – Tanrının varlığının təsdiqi ali təfəkkürdə, zahir olması (zühuru) isə könuüllərdədir.

Mövlana Cəlaləddin Ruminin əsərlərində “*bəla*”lar (sınaq, dərd, məşəqqət) sadəcə əzab olaraq yox, insanı saflaşdıran, mənəvi yüksəlişə aparan bir vasitə kimi izah edir. Bəla insanın mənəviyyatını cılalayan imtahandır. Rumi üçün bəla Allahın cəzası deyil, əksinə, insanın mənəvi yüksəlişi üçün bir imkandır. O, dərdin insanı ucaltdığını vurğulayır: “Dərd olmasa, insan öz yolunu tapa bilməz. Qaranlıq olmazsa, işığın qədrini bilməzsən.” Bəla insanı Allaha yaxınlaşdırır. Rumi deyir ki, qəmsiz, dərdsiz insan çox vaxt qəflətə düşür. Bəla isə insanı daha səmimi dua etməyə, düşünməyə və öz həqiqi mahiyyətini anlamağa sövq edir, insanda gizli potensialı üzə çıxarır. Mövlana fikrini belə izah edir ki, əgər dərya dalğalanmasa, inci yaranmaz. O, bəlanı düşmən kimi deyil, insana xidmət edən bir “müəllim” kimi görməyi tövsiyə edir:

“Bəla qapına gələndə qorxma; o, sənin gizli xəzinəni açmağa gəlir.” (Məsnəvi, 2012)
Hər hansı bəla sənə gəlsə — o rəhmətdir, Çünki o bəla səni təmizləyən vasitədir. (Divan-i Kəbir, 1999)

Həqiqi sevən bəladan qaçmaz, çünki o, eşqin şəhadətnaməsidir.

Bəladan o qaçar ki, Ondan (Allahdan) bixəbərdir,

Arif isə bəladan qaçmaz, çünki o bəla daha şirindir...

Yanmaq eşqin bəlasıdır; yanmayan eşqə çatmaz. (Məsnəvi, 2012)

Ariflərə görə bəzən ən ağır sınaqları Allah sevdiyi bəndəyə verir. Hədislərdə də buna işarə var ki, Allah bir qövmi sevdikdə onları bəlayla imtahan edər. Bəla nəfsin sındırılması, ruhun ucalmasıdır. Sufilər üçün bəla nəfsi kiçildən, eqonu dağıdan bir “cəbr” halıdır. İnsan nə qədər acizliyini dərk etsə, bir o qədər ilahi lütfə açılmış olur. “Bəla” – “Bəli!” demək ariflərin gizli işarəsi olmuşdur. Vahid də deyirdi ki,

Qoyma qədəm, diyari-məhəbbət bəlalıdır,

Nə ibtidası var, nə də ki, intəhası var. (Vahid, 2005)

Beytdəki “diyari-məhəbbət” anlamı təsəvvüfi mülahizələrdən qaynaqlanmışdır. Burada “qədəm qoyma” və “bəlalıdır” ifadələri iki mənalıdır. Birinci anlamda “qədəm qoyma” süyləyərkən şair bu yolda addımlamağın hər kəsin hüneri olmadığını nəzərdə tutur. İkinci mənada “bu yola qədəm qoyma”nın kifayət etməyəcəyi, təkmilləşmə yolu ilə yüksəlmə, irəliləmə lazım dəldiyi təsəvvürə gəlir. “Bəlalıdır” - ona görə yox ki, bu yolda əzab, qəm, qüssə var. Ona görə ki, bu yolda könuüllə “bəla” etmək, yəni “bəli” söyləmə, təsdiqləmək var. Bu yolda heç nə ağılla dərk edilməz, hər şey könuüllə təsdiqini tapar.

O qarə zülfün əlindən bəlalıdır könlüm,

Batıb qəmə, elə bil ki, əzalıdır könlüm. (Vahid, 2005)

Vahidin tərənnüm etdiyi aşıqlar bəlalıdır, lakin bəlalər, hicri-qəmlər Haqqın rəhməti kimi qəbul edilmişdir və bu hicranın yaratdığı acı hisslər, göz yaşları aşıqə fərah verir. Məşuqə yolunda vurulan yaralar aşıqə xoşdur. Çünki bu yaralar onun qəlb evinə, ruhuna məlhəmdir. Çünki məşuqəyə (Haqqa) qovuşmaq yolunda ağılla deyil, könuüllə bəla etmək var. “*Bil ki, bədən-Qəlbın səltənətidir və bu səltənətdə, Qəlbın müxtəlif qoşunları var... Qəlb-ali dünyə*



Klassik poeziyadakı eşq və vəhdət fəlsəfəsinin XX əsr Azərbaycan şeirində yeri və bədii-estetik funksiyası

Aytaç Zeynalova

üçün yaradılıb, onun işi-səadət axtarmaq, səadəti isə-Hamıdan Uca Qüdrətli Allahı dərk etməkdir. Hamıdan Uca Allahın dərk-i isə-Onun yaratdıqlarının dərk-i nəticəsində yaranır, bu dərk-duygular dünyasına aiddir” (Qəzali, 2005, 7). Aqillərin bu sözlərindən xəbərdar şair könlünün bəlalı olmasından peşiman deyil, çünki o, düz yoldadır, qara zülf (saliki Tanrı əzəmətindən və sevgisindən uzaqlaşdıran nəfs, maddi həvəs) ona qəmginlik gətirsə də, o, özünü imtahan qarşısında hesab edir:

Fələk verir qəmi-hicrin məni-fələkzadəyə,

Vəfasız olma, demə: -Talibi-vüsalımdır. (Vahid, 2005)

Vahidin adi məhəbbət qəzəlinə bənzəyən bu misralarının məzmunu “məcazi məhəbbət”in doğrduğu kədərə bənzəmir. Bunlar müəyyən bir təbəqə, yaxud şəxs tərəfindən qüssə notları ilə söylənilmiş, möhürü vurulmuş, başqa sözlə desək, qəliblənmiş ifadələrdir. O zaman sual yaranır: bir zaman kiminsə yaşadığı acı bir hadisə, hal digəri üçün bu qədər təbii səslənərək belə güclü daxili-emasional təsir bağışlaya bilərmi? Bizcə, bu misralar təkcə hisslər aşılabilir, həm də yüksək intellektin-batini işıqlanmanın təzahürünü ortaya qoyur. Sənətdə ikili qurum anlayışı Vahid poeziyasına da aiddir. İlk məzmun şairin poeziyası üçün əsas hədəf deyil, “*bədii idealın dolğun və emosional ifadəsi üçün vasitədir*” (Cümşüdoğlu, 2004, 187). Deməli, Vahid sufi şair olmamışdır, lakin o da sələfləri kimi irfana meyilli olmuş, irfan elminin məzmunundan bəhrələnmişdir. O halda bu misralar hansısa məqamlara, hətta sakral təlimlərə söykənir. Müəllifin bu misrası da çox mətləblərdən xəbər verir: “*Qoy desin fikrimə əhsən bütün irfan, oxusun*” (Vahid, 2005).

Rumi “Məsnəvi” və “Divan-i Şəms” də tez-tez vurğulayır ki, ilahi həqiqətə qovuşmaq üçün insan öz nəfsi ilə mübarizə aparmalıdır. Nəfs, qaranlıq, tozlu bir pəncərə kimidir; pəncərə təmizlənməyincə həqiqət işığı içəri keçmir. “Nəfs öldürməyən, canı diriltməz.” Bu ideya Rumidə irfanın əsas şərtidir. Əsrlər boyu söz xiridarları bu düşüncələri müxtəlif poetik donlara bürüyərək sənət nümunələri yaratmışlar. Klassik ədəbiyyatda çox işlənən üçüncü surət-rəqib, əğyar obrazı bəzən sırf cismə, bəzən salikin fənafillah məqamına aid edilir. Əliəğa Vahidin qəzəllərini irfani-estetik diskurs kimi götursək, bu obrazın nəfs anlamında verilməsini təsdiq etmiş olarıq:

Ol qara zülfü sevrəkən gör necə divanəyəm,

Getdim açdım sirrimi əğyarə, heç kim bilməsin. (Vahid, 2005)

Xoşam qılinc qaşını göstərinə əğyarə,

Cəfa ilə vurasan yarə üstə yarə məni. (Vahid, 2005)

Məhəbbətin, gözəlim, baisi-mələlumdur,

Qəzayi-ruhumşən, gözlərin qəzalımdır. (Vahid, 2005)

Sonuncu beytdə şair göstərir ki, “sənin məhəbbətin mənə hüzn verir, sən ruhumun qəzasısan, ala gözlü ceyranımsan”. Məşuqənin (Haqqın) məhəbbəti qəm gətirir, çünki onun ruhu qərirdir, o, öz əslinə qayıtmaqdan ötrü dərd, bəla içindədir. Ərəb dilində “qəza” sözünün bir çox mənaları var, burada şair, həm də “cihad” mənasını ifadə edərək çox ustalıqla “cihad etmiş ruhumşən” söyləyərək, aşiqin ali sevgi uğrunda öz nəfsinə, maddi həvəslərə qarşı mübarizə aparmasından danışır. Şairin düşüncəsinə görə, cihad fiziki cismə (ala gözlərə və s.) qarşı aparılır. Ancaq bu zaman o, maneələri dəf etmək iqtidarında ola bilər. O zaman bədənə ruhun harmoniyası bərpa olunur.

“İlahi dönüş” ideyasının Vahid şeirində poetik həlli: dairə və qaş rəmzləri



Klassik poeziyadakı eşq və vəhdət fəlsəfəsinin XX əsr Azərbaycan şeirində yeri və bədii-estetik funksiyası

Aytaç Zeynalova

Mətləbə keçməzdən öncə orta çağ tarixinə kiçik bir eksurs etmək istərdik. Mövlana sufi- (özündən keçmə) ideyasını inkişaf etdirən Bəyazid Bistamini, “səkr” və “səhv” (mistik hal və ayıqlıq) balansını qoruyan Cüneyd Bağdadini, “ənəlhəqq” ideyası ilə vəhdət düşüncəsini radikal şəkildə ifadə edən Həllac Mənsuru, zahiri şəriət ilə batini həqiqəti uzlaşdırmağa cəhd edən Əbu Həmid Qəzali kimi mütəfəkkirləri sadəcə təkrar etmirdi, yeni yanaşmalar, yeni təlimlər ortaya qoyurdu. O, “Əttar ruh idi, Sənai iki göz, biz isə onların ardınca gəlirik”, deyərək onlardan da bəhrələnməsini xüsusi vurğulamışdır. Böyük Nizami fəlsəfəni bədii süjet və obraz sistemi daxilində, hekayət şəklində təqdim edirdi. İbn Ərəbi, Mahmud Şəbüstəri və b. da daxil olmaqla bu mütəfəkkirlər fəlsəfi-irfani ideyaların poeziyaya gətirilməsində mühüm işlər görmüşdür. Ərəbi “vəhdətül-vücut” kimi mürəkkəb ontoloji ideyaları düşüncə sahəsinə gətirməklə yanaşı, həm də özündən əvvəlki ideyaları daha çox rəmzlər, metaforalar və mistik obrazlarla ifadə etməyə başlamışdır. Rumi də Nizami, ibn Ərəbi kimi fəlsəfi-dini ideyaları yaşanan, hiss edilən poeziyaya çevirmiş, mifoloji və dini obrazları canlı rəmzlərlə əvəz etmiş, sufi-irfani təlimləri emosional və universal bir diskursa yüksəltmişdir. Beləcə bu ideyalar zəngin və təkrarolunmaz miras kimi müxtəlif formalarda günümüzdə qədər ötürülmüşdür ki, bunun bariz nümunəsini Vahidin söz yaradıcılığında görmək mümkündür. İrfani şeirin əsas mövzularından olan “dünya düzəni” XX əsr Azərbaycan poeziyasında klassik ənənələrin yeni təqdimatında qarşımıza çıxır.

Poeziyada rəmzlərlə ifadə olunan “dairəvi hərəkət” irfani hal kimi ilahi başlanğıca dönüşü ifadə edir. Ruminin səma ayını da insanın Allaha “gedişi – qayıdışı” mənasını daşıyır. Rumi üçün bu dönüş həm kosmik qanundur, həm də insan ruhunun yoludur. Ruh “əmanət” olaraq endikdən sonra gəldiyi yerə-nur mənbəyinə qayıtmalıdır. Dairə varlığın birliyi və tovhid simvoludur. Ruminin düşüncəsində bütün varlıq Tanrının ətrafında fırlanan bir dairədir. Bu fırlanma yaradılışın hərəkətidir, Tanrıdan gəliş və Ona dönüş prosesidir. “*Hər şey Ondən çıxar və yenə Ona dönər*” (Məsnəvi, I cild, 2012).

Bu fikir Qurandakı “İnnə lillahi və innə ileyhi raciun” (“Biz Allahdanıq və Ona dönəcəyik”) ayəsinə əsaslanır. Dairə bu mənada başlanğıcı və sonu eyni nöqtədə birləşdirən rəmzdür — yəni Tanrı həm başlanğıc, həm son nöqtədir. Rumi və onun davamçıları olan Mövləvilər “səma”, yəni fırlanma rəqsini ibadət forması kimi qəbul edirlər. Bu fırlanma təsadüfi deyil, Dərvişlər dairəvi hərəkətlə Tanrı ətrafında fırlanırlar. Hər biri bir ulduz kimidir, Tanrı mərkəz, onlar isə orbitlərdədir. Bu fırlanma ilə kosmosun ahəngini təkrarlayırlar.

Hər kəs ki, öz əslindən uzaq düşər,

Nəhayət yenə öz vüsəl çağını axtarar. (Məsnəvi, I cild, 2012)

Pərgar kimiyəm: bir ayağım mərkəzimdədir,

Digər ayağım isə dünyada dövr edir. (Divani-Kəbir, 1999)

“Pərgar” obrazı burada mərkəz (Haqq) və onun ətrafında hərəkət edən insan ruhunun simvoludur. Rumiyə görə:

Bütün kâinat dönür —Günəş öz ətrafında,

Atom öz içində, Dərviş də könlündə.” (Məsnəvi, 2012)

Yəni, dairəvi hərəkət maddi və mənəvi aləmlərin ahəngini, kainatdakı harmoniyanı göstərir. İnsan da Tanrının cazibəsi ilə bu dairənin içində hərəkət edir.



Klassik poeziyadakı eşq və vəhdət fəlsəfəsinin XX əsr Azərbaycan şeirində yeri və bədii-estetik funksiyası

Aytaç Zeynalova

Mən dairə kimiəm,

Mənim başlanğıcım da sonum da Səndədir.” (Divani- Kəbir, 1999)

Rumi üçün ağrı ilə sevinc, ölüm ilə həyat, gecə ilə gündüz — hamısı bir dairənin iki tərəfidir. O, bu ziddiyyətlərin əslində bir-birini tamamladığını, bütöv çevrədə birliyə qovuşduğunu deyir:

Bu dünyada hər şey fırlanır,

Ölüm həyatın kölgəsi, Gecə gündüzün davamıdır. (Məsnəvi, I cild, 2012)

Dairə burada düalizmin yoxluğunu göstərir, hər şey vahid bir çevrədə birləşir. Dairə həm sonsuzluğu, həm də kâmil təkliyi simvolizə edir. Bu fikri ilə Rumi həm islam mistikasına, həm də platonik fəlsəfəyə yaxınlaşır.

Daha çox şəxsi mütaliə ilə sənət dünyasını dərinlən duyan Vahid isə iştirak etdiyi ədəbi məclislərdə ustadlarından bu mətləblərə vəqif olmuşdur.

Atəşi-ruxsarini gördü könül pərvanəsi,

Gəl dolanım başına, yandırma bu pərvanəni.

Dil açmış şölədən guya, axıtmış şəm göz yaşı,

Yanarsan, ehtiyat ilə dolan, pərvanə-pərvanə. (Vahid, 2005)

Mövlana Rumidə qaş obrazı da çox işlənən və xüsusi mənalar daşıyan bir simvolik motivdir. Dairə anlayışı yarımdairə ifadəsi ilə imitasiya olunur, “qaş” rəmzi ilə əlaqələndirilir. Rumidə “qaş” qəlbin üzərindəki ilahi sirrin metaforasıdır, çünki qaş gözün üstündəki əyri xəttidir, sufi təfəkküründə qəlb gözdən üstün tutulur (göz görünəni görür, qəlb görünməyəni), qaş isə həmin “görünməyən” aləmə işarə edən simvolik xəttidir. Beləliklə, “qaş” Ruminin poetik dilində qəlbin girişindəki sirr qapısı kimi işlənir.

Onun qaşını düşünüb fitnəni gör,

İki fitnənin arasında qılnc kimi kaman olub. (Divani-Kəbir, 1999)

O kamanqaş sevgili ki, baxış oxuna malikdir,

Hansı qəlbə düşsə, onu ixtiyarsız ələ alır. (Divani-Kəbir, 1999)

Qaş gizlinlərin sirri və ilahi işarədir. Rumi tez-tez qaş “gizlilik rəmzi” kimi istifadə edir. Qaşın qövs şəklində olması onu sufi təfsirində qəlbin üstündəki ilahi sirrin əyrisi kimi göstərir. Rumidə “qaş” həm də qeyri-müəyyənlik və paradoksun rəmzidir. Qaşın qövs, əyri forması Rumidə ilahi eşqin və şəkildə gizli olan həqiqətin əyrisi kimi yozulur. Həqiqət düz xətdə deyil, “əyrinin içində” gizlidir. Aşiq doğruya əyri yollardan çatır. Buna görə qaş həm cazibə, həm də qaranlıq sirr deməkdir. Qaş iki dünyanın arasındakı körpü, iki aləmin sərhəd xəttidir.



Klassik poeziyadakı eşq və vəhdət fəlsəfəsinin XX əsr Azərbaycan şeirində yeri və bədii-estetik funksiyası

Aytaç Zeynalova

Rumidə qaş bəzən hilal ayın metaforu kimi işlənir: doğan eşqin ayı, batan egonun qaranlığı, yenilənmə və dirilmə dövrü. Vahid də eynilə bu mənaları XX əsrin bədii-estetik funksiyasına uyğunlaşdıraraq belə ifadə edir:

Qaşların tağı edib tağı-kəlisani şikəst,

Hüsnünün müşəfi İncil ilə Quranı şikəst. (Vahid, 2005)

Bu beyt klassik divan poeziyasının zəngin metaforik və irfani qatlarını özündə birləşdirir. Burada sevgilinin qaşları “tağ” obrazı ilə təqdim olunur və bu tağ “tağı-kəlisə” ilə müqayisə edilərək estetik hiperbola yaradılır. Yəni sevgilinin qaşlarının gözəlliyi o qədər üstün və təsirlidir ki, məscidin-kilsənin memarlıq simvolu olan tağı belə məcazi şəkildə “sındırır”. Bu, klassik poeziyada gözəlliyin maddi və mənəvi məkanları aşan gücünü ifadə edən tipik bədii üsuldur. İkinci mısradə isə sevgilinin hüsnü “müşəf” (müqəddəs kitab) kimi təqdim olunur və onun gözəlliyi İncil və Quranla müqayisədə daha üstün mövqeyə qoyulur. Burada istifadə olunan hiperbolik ifadə sevgilinin gözəlliyini ilahi mətnlərin fəvqünə yüksəldir və mətnlərin simvolik gücünü aşan estetik bir mənə yaradır.

Məzmunə gəlincə, “qaşların tağı məscidin tağını sınıq edib, naqis edib. Yəni məscidin mehrabı dairəvi olduğundan, həmin tağın naqis şəkli, yəni ortadan sınımış şəkli gözəlin qaşlarına bənzəyir. Üzündə gözəllik cəmlənən bəşər surəti isə Quranla İncilə naqis etmişdir. Şair burada “hüsnünün müşəfi” deyərək həm də Nəsimi fikri də daxil olmaqla hürufilik nəzəriyyəsindən çıxış edərək insanın surətində hərflərin yazılması fəlsəfəsinə əsaslanır. Ədəbiyyatşünas alim Nəsimi Cümşüdoğlu yazır: “*İrfanda üz səhifəyə bənzədilir, ona görə uzun müşəf anlamı geniş işlənir. Üz vəhdət rəmzi kimi mələkət və lahut aləminə bağlıdır və ona görə müşəfdən üstündür, bütün həqiqətlər Tanrı yanında olan Lohvi-Məhfuzda yazılıb*” (Cümşüdoğlu, 2004, 247). Digər tərəfdən bu beytin yaranmasına çox güman ki, Həzrət Əli haqqında hədisin də təsiri olmuşdur. Döyüşdə məğlub olduqlarını görən düşmən tərəf Həzrət Əlini aldatmaq üçün Quranı nizələrə, oxlara sancıb onlara doğru gələrkən o, döyüşü dayandırır. “Onların oxa taxdıqları Quranın əsl, səbəbi, əsil surəti bizik”, -deyir. “Hüsnünün müşəfi” deyilərkən əsil surət, “Quranı şikəst” ifadəsi isə rəvayətdə haqqında bəhs edilən dəşilmiş Quran nəzərdə tutulur.

Bu beytin irfani qatında isə sevgili obrazı mütləq gözəlliyin və ilahi təcəllinin rəmzi kimi çıxış edir. Bu baxımdan, yazılı dini mətnlər (İncil və Quran) zahiri bilik səviyyəsini təmsil etdiyi halda, sevgilinin hüsnü birbaşa təcəlli və varlığın mahiyyəti kimi təqdim olunur. Bu yanaşma vəhdətül-vücut fəlsəfəsinə yaxın olub, həqiqətin mətnində deyil, varlıqda və təcəllidə axtarılması ideyasını əks etdirir. Bu beyt klassik divan poeziyasının intertekstual və irfani qatlarını özündə birləşdirən çoxqatlı bədii nümunədir. Quran burada ilahi vəhyin yazılı forması və mənəvi hidayət mənbəyi kimi çıxış edir, Bibliya isə eyni semantik sahədə universal müqəddəs mətn arxetipini təmsil edir. İbn Ərəbi, Rumi və b.-nin ənənəsinə uyğun olaraq varlıq və gözəllik ilahi təcəllinin müxtəlif formaları kimi dərk edilir. Bu kontekstdə “müşəf” yazılı bilik və zahiri mətn səviyyəsini, “hüsn” isə birbaşa ontoloji təcəlli və ilahi gözəlliyi ifadə edir. Beləliklə, mətnlə təcəlli arasında iyerarxiya qurulur və poetik obraz daha yüksək metafizik səviyyəyə yüksəldilir.

Eyni zamanda beyt digər hədislərdə olan estetik düşüncə ilə də dolaylı şəkildə səsleşir. Hədis ənənəsində vurğulanan “Allah gözəldir və gözəlliyi sevir” prinsipi burada estetik əsas kimi hiss olunur və gözəlliyin ilahi mahiyyətini gücləndirir. Bu baxımdan sevgilinin hüsnü sadəcə fiziki gözəllik deyil, metafizik həqiqət səviyyəsində, ilahi sifətin təcəllisi kimi təqdim olunur. Vahidin bu qəzəlində “qaşların tağı” tamamilə estetik və metaforik bir obrazdır və bu səviyyədə bəzi paralellər qurmaq mümkündür: hər iki halda “qövsvari forma”, “mərkəz anlayışı” və “yayılma-genişlənmə ideyası” kimi strukturlar simvolik oxşarlıq yaradır. Lakin bu oxşarlıq elmi deyil, yalnız ədəbi-fəlsəfi interpretasiya çərçivəsində dəyərləndirilə bilər.



Klassik poeziyadakı eşq və vəhdət fəlsəfəsinin XX əsr Azərbaycan şeirində yeri və bədii-estetik funksiyası

Aytaç Zeynalova

Məscidü mehrabə baş əyməz, yəqinimdir,

Əgər olsa zahid taqi-əbruyi-hilalın aşiqi.

Neylər ol kəs sünbülü gülzarü səbzü danəni,

Ola gər ruxsarü zülfü xəttü xalın aşiqi

Gün düşüb hər gün ayağın altına eylər sücud

Sayeyi-qəddinlə olmuş payimalın aşiqi.

Mahi-nov yetməz təmamə görməyincə gün üzün,

Kəsbi-nur istər, olub rüxsari-alın aşiqi. (Vahid, 2005)

Əslində bu yenilənmənin, yəni “dairə” (müstədir) anlayışının fizikada, həndəsədə və s. elmlərdə olduğu kimi, ədəbiyyatda, irfani düşüncədə də özünəməxsus izahı vardır ki, zənnimizcə, bunu Əliağa Vahidin misralarının diskursu kimi dəyərləndirmək doğru olardı. Klassik Şərq poeziyasında olduğu kimi, Rumidə də “qaş” yalnız fiziki gözəllik detallı deyil, ruhi, metafizik və ilahi işarələrin rəmzidir. Marahlı olan budur ki, Rumi kimi görkəmli söz və sənət dühasının ərsəyə gətirdiyi hikmətlər özündən sonra təsdiqini tapmış və möhürlənmiş ifadələr kimi söz xiridarlarının düşüncələrində yer almışdır. Yuxarıdakı qəzəldə Vahid “qaş” ifadəsi kimi “məscid mehrabı”, “hilal”ın da formasına görə səcdə məfhumu ilə assosiasiya olunmasına diqqəti yönəltdirmiş, “xal” ifadəsi ilə kosmologiyada məşhur olan ilkin singularlıq təlimi, yəni başlanğıc nöqtəsi (nöqtə nəzəriyyəsi) məsələsinə və digər mətləblərə müraciət etmişdir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, məşhur Big Bang nəzəriyyəsi də buna misal ola bilər və bu nəzəriyyə kəinatın mənşəyini fiziki proseslərlə izah edən kosmoloji model kimi dairə və nöqtə məfhumlarını təsdiq edir.

Mövlana Cəlaləddin Rumi irfani-fəlsəfi sistemində eşq və vəhdət anlayışlarının ontoloji və metafizik mahiyyət daşıdığı, insanın ilahi həqiqətə qovuşmasının əsas vasitəsi kimi təqdim olunduğu müəyyən edilir. Ruminin poetik diskursunda eşq yalnız emosional hal deyil, kosmik vəhdətin əsas hərəkətverici qüvvəsi kimi çıxış edir.

Əliağa Vahid yaradıcılığının ilkin təhlili göstərir ki, klassik sufi ənənədən gələn eşq motivləri burada qorunub saxlanılsa da, onların semantik yükündə müəyyən transformasiya müşahidə olunur. Vahidin qəzəllərində eşq anlayışı həm ilahi, həm də dünyəvi-estetik məna qatlarını birləşdirərək daha konkret və hissi-poetik müstəviyə keçir.

Müəyyənləşdirmələr və hipotezə ilkin cavab

Aparılan müqayisəli və struktur-semantik təhlillər nəticəsində aşağıdakı sahə üzrə müəyyənləşdirmələr irəli sürülə bilər:

- Rumi yaradıcılığında eşq və vəhdət universal və metafizik sistem daxilində təqdim olunduğu halda Vahiddə bu anlayışlar daha çox fərdi və poetik təcrübə kontekstində ifadə olunur;
- Vahidin poetik dilində sufi rəmzləri (aşiq, məşuq, meyxana, şərab, qaş və s.) klassik mənalarını qismən qorusa da milli-estetik mühitə uyğun şəkildə yenidən semantizasiya edilir;
- “Vəhdət” ideyası Ruminin əsərlərində fəlsəfi konsept kimi çıxış etdiyi halda, Vahiddə daha çox obrazlı və simvolik səviyyədə təzahür edir;



Klassik poeziyadakı eşq və vəhdət fəlsəfəsinin XX əsr Azərbaycan şeirində yeri və bədii-estetik funksiyası

Aytaç Zeynalova

- Mövlana ideyalarının “coğrafiyası” Vahidin yaradıcılığında artıq fərqli zaman və məkan çərçivəsində – XX əsr Azərbaycan mədəni mühitində yenidən qurulur.

Bu müəyyənləşdirmələr əsasında tədqiqatın hipotezinə ilkin cavab belə formalaşdırıla bilər:

Mövlana Cəlaləddin Ruminin eşq və vəhdət konsepsiyaları Əliağa Vahidin yaradıcılığında birbaşa təkrar olunmur, əksinə, milli poetik ənənə və yeni ictimai-mədəni reallıqlar fonunda transformasiya edilərək daha konkret, estetik və fərdiləşmiş məna qazanır. Beləliklə, ilkin nəticələr hipotezin ümumilikdə təsdiqləndiyini göstərsə də, bu qənaətin daha da dəqiqləşdirilməsi üçün geniş mətn korpusu üzərində sistemli təhlilin aparılması zəruridir.

Nəticə və müzakirə

Aparılan müqayisəli, hermenevtik və struktur-semantik təhlillər göstərir ki, Mövlana Cəlaləddin Rumi yaradıcılığında eşq və vəhdət anlayışları vahid ontoloji sistem daxilində çıxış edərək insanın ilahi həqiqətə qovuşmasının əsas prinsipi kimi əsaslandırılır. Ruminin poetik diskursunda eşq kosmik harmoniya yaradan, bütün varlığı birləşdirən metafizik qüvvə kimi təqdim olunur və vəhdət ideyası bu konsepsiyanın məntiqi nəticəsi kimi formalaşır.

Aparılan müqayisənin nəticəsi göstərir ki, Vahidin əsərlərində klassik sufi-irfani ənənədən qaynaqlanan bu ideyalar XX əsr Azərbaycan ədəbi-mədəni mühitində yeni semantik çalarlar qazanır. Vahidin qəzəllərində qəzəl leksikonuna daxil olan komponentlər ilahi məzmunla yanaşı, həm fərdi hiss, estetik duyum, həm də bədii ifadə vasitəsi kimi çıxış edir. Bu baxımdan onun poetikasında eşq həm metafizik, həm də dünyəvi məna qatlarının sintezi kimi təzahür edir. Məsələn, Ruminin fikirlərində eşq anlayışı, onun fəlsəfi-irfani ideyalar sistemində yeri, xassələri izah olunur və bu qənaətə gəlinir ki, “eşq bütün varlıqların yaşamasına səbəb olan kâinatın zərrələrinin cazibəsidir”. Vahid isə sələfinin təqdim etdiyi bu konsepsiyanın bədii-estetik funksiyalarından istifadə edərək ondan bəzən dünyəvi, bəzən rəmzi mənalarda, bəzən isə bir şifrə, bir kod kimi istifadə etmişdir.

Öz zövqüm ilə arizi-cananda yanardım,

Eşq aləminin şəminə pərvanə mən olsam (Vahid, 2005)

Eşq aləmində bunca bəlalər ki, çəkmişəm,

Məqsəd təvəfi arizi-canadır mənə. (Vahid, 2005)

Vahid sovet senzurasına görə eşqin İlahi məzmunundan açıq danışa bilməzdi. Burada “şəm”, “pərvanə”, “bəla”, “təvəfi arizi-cana” və s. kimi ifadələr artıq ənənəvi rəmzdən başqa bir də şifrələnmiş şəkildə təqdim edilmişdir ki, burada məqsəd özünü və qəzəli proletkultçu ideologiyanın caynaqlarından xilas etmək olmuşdur. Çünki yeni quruluş ənənəvi formalarla birlikdə o mövzulara da ciddi qadağalar qoymuşdu. Vüqar sosiologizmin və ateizmin ortaya çıxardığı tələblər irfani düşüncələrə daban-dabana zidd olmuşdur. Şair bu şifrələr altında irfanla klassik şeirin müştərək cəhətlərindən bəhrələnərək eşqin ali və ruhani məzmunundan bəhs edir. Vahid təriqətçi və idoloq deyildi. O, sadə bir qəzəlxan-şair olmuşdur. Lakin ustadlarından bu estetikanın arxasında duran böyük hikmətləri mənimsəmişdir. Başqa sözlə desək, Rumi əsərlərində eşq nəzəriyyəsinə iri miqyaslı tənqidi konsepsiyası kimi təhlil edirdisə, Vahid bu dünyagörüşü müxtəlif poetik çalarlarla vəsf etməyə səy göstərmişdir.

O vəhdət dənizindən bir damlanı göndərir,

Yeddi dəniz cəld olur, həmin damlaya əsir. (Rumi, 2012)



Klassik poeziyadakı eşq və vəhdət fəlsəfəsinin XX əsr Azərbaycan şeirində yeri və bədii-estetik funksiyası

Aytaç Zeynalova

Rumi söyləyir ki, Allah bəşəriyyətə vəhdət (birlik) dəryasından elə bir ruhani damla bəxş edib ki, dünya nemətləri və maddi aləmin bütün böyüklüyü (yeddi dəniz) o bir damla müqəddəs ruhun qarşısında aciz qalır. O, bu misralarda “dərya” ifadəsinin təsəvvüfi çalarından bəhs edərək İlahi mətləblərdən söz acır. Vahid də sələfinin bəşər üçün miras qoyduğu bu hikmətlərə sadıq qalaraq bir şair kimi beytlərin birində “Bu kiçik qətrəyə dərya deməyim, bəs nə deyim?” (Vahid, 2005) söyləyərək bu irsə sadıqlığını nümayiş etdirir. Haşiyəyə çıxaraq söyləyək ki, Vahidin şeirləri içərisində “Gözlə kirpiyi birlikdə qan tökür gecələr, Əcəb qalib yenə dərya kənarı özbaşına.” (Vahid, 2005) kimi ifadələrə də rast gəlmək mümkündür ki, burada o klassik şeirin bədii-estetik imkanlarından istifadə etməklə, “dərya kənarı” sözünü hərfi anlamda işlətsə də, üstüörtülü olaraq vətəni Azərbaycanın repressiya dövründə başına gətirilən müsibətlərə işarə edir.

Müzakirə kontekstində müəyyən edilir ki, Rumi və Vahid arasında ideya davamlılığı mövcud olsa da, bu davamlılıq mexaniki təkrara əsaslanmır. Əksinə, Vahid klassik sufi rəmzlərini (aşiq, məşuq, şərab, meyxana, qaş və s.) milli poetik ənənə və dövrün estetik tələbləri çərçivəsində yenidən mənalandırır. Bu isə “eşq və vəhdət” konsepsiyalarının müxtəlif zaman və məkan müstəvilərində fərqli funksional mənə daşdığını göstərir.

Tədqiqatın nəticələri həmçinin göstərir ki, Ruminin irfani-fəlsəfi sistemi daha çox universal və transsəndental xarakter daşıdığı halda, Vahidin poetik dünyası konkret tarixi-mədəni kontekstlə sıx bağlıdır. Bu fərq “Mövlana ideyalarının coğrafiyası” anlayışını izah edən əsas amillərdən biri kimi çıxış edir. Belə ki, eyni ideyalar fərqli ədəbi mühitlərdə yeni semantik strukturlar yaradır və bu proses ədəbi transformasiya kimi qiymətləndirilə bilər.

- Vahiddə eşq anlayışı yalnız ilahi mənə daşmır, həm də insani və estetik ölçülərlə zənginləşir;
- Vəhdət və İlahi düzən ideyası klassik sufi metafizikasından fərqli olaraq daha çox poetik simvol və obrazlar sistemi vasitəsilə ifadə olunur;
- Mövlana ideyalarının “coğrafiyası” Vahiddə artıq fərqli zaman-məkan kontekstində yenidən qurulur.

Nəticə etibarilə, tədqiqat hipotezi öz təsdiqini tapır: Mövlana Cəlaləddin Ruminin eşq və vəhdət konsepsiyaları Əliəğa Vahid yaradıcılığında transformasiya olunaraq milli-estetik xüsusiyyətlər qazanmışdır. Bu isə klassik irfani düşüncənin sonrakı dövrlərdə poetik şəkildə yenidən qurulmasının mümkünlüyünü və davamlılığını təsdiqləyir. Müzakirə göstərir ki, bu istiqamətdə aparılan tədqiqatlar gələcəkdə daha geniş müqayisəli çərçivədə – digər Azərbaycan və Şərq şairlərinin yaradıcılığı ilə paralel şəkildə – davam etdirilə bilər.

Göründüyü kimi, sovet senzurası ucbatından fikirlərini üstüörtülü, daha çox isə rəmzlərlə ifadə edən Vahid əslində Rumi kimi mütəfəkkir insanların irs qoyub getdikləri dəyərlərdən, sənətə yanaşma üsullarından ləyaqətlə bəhrələnməklə yanaşı ətrafında fəaliyyət göstərən söz xiridarlarının öyüd-nəsihətlərindən qaynaqlanmışdır.

Vahidin şeirlərindəki şair-yolçu ədəbi-tarixi kodlarla ötürülmüş tovhidi tapmış, dərk etmişdir. Çünki uzunmüddətli daxili təmizlənmə, yaxud kamilləşmə nəticəsində fərqlər və müxtəlifliklər yox olur, hər şey Vahidə çevrilir, yəni hər şeyin Vahidin təəllisi olduğu dərk edilir. Bəla çəkmək aşiq üçün xoşbəxtlikdir, çünki o, Allah rızası üçün və ona qovuşmaqdan ötrü çəkilir. Yəni Tanrıya qovuşmağın bir-cə yolu var ki, o da eşq yolçuluğudur. Şairin Mövlana kimi ariflərin söz bulağından qaynaqlanmış misraları sərməstlik məqamını aşıqın halının zühuru, məhəbbət camının feyzi kimi təqdim edir.

Klassik ədəbiyyatın ifadə və tərənnüm obyektı olan İnsan, onun mənəvi-ruhani transformasiyası-kamilləşməsi mərhələləri hər dövrün öz ictimai-siyasi-mədəni formatında oxucuya çatdırılır. Vahidin sənət dünyası onu əhatə



Klassik poeziyadakı eşq və vəhdət fəlsəfəsinin XX əsr Azərbaycan şeirində yeri və bədii-estetik funksiyası

Aytaç Zeynalova

edən dərin ictimai ziddiyyətlər fonunda ortaya çıxsada da bugün Mövlana Cəlaləddin Rumi kimi mütəfəkkir insanların fikir tarixinə bəxş etdiyi hikmətlərin işığında öz yerini, mövqeyini daha möhkəm şəkildə təsdiqləyə bilər.

ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan dilində:

Bünyadov, Z., Məmmədəliyev, V. (Tərc.). (1991). *Qurani-Kərim*. Bakı: Azərnaşr.

Abdullayeva, M. (2009). *Klassik poeziya: Ezoterik xəzinə*. Bakı Dövlət Universiteti.

Cümşüdoğlu, N. (1997). *Füzulinin sənət və mərifət dünyası*. Tehran: Sürüş.

Cümşüdoğlu, N. (2004). *Quran və irfan işığında*. Bakı: İqtisad Universiteti.

Əl-Qəzali, Ə. H. (2005). *Səadət iksiri* (A. Məsud, Tərc.). *Xəzər jurnalı*, (4).

Əzizəliyeva, B. (2005). *Cibran Xəlil Cibranı*. Bakı: Nurlan.

Füzuli, M. (2003). *Seçilmiş əsərləri* (I cild). Bakı: Çinar-çap.

Rumi, M. C. (2012). *Məsnəvi* (I cild). <https://www.scribd.com/document/801129734/mesnevi>

Teymurxanlı, V. (2016). *Cəlaləddin Rumi və Azərbaycan ədəbiyyatı*. (Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyanın avtoreferatı).

Topbaş, O. N. (2008). *Məhəbbətdəki sirr*. Bakı: İpək yolu.

Vahid, Ə. (2005). *Seçilmiş əsərləri*. <https://archive.org/stream/Seilmislrri-laaVahid/848-SheirAlaghaVahidSechilmishEserleri.djvu.txt>

İngilis dilində:

Rzayeva, N. (2025). Rumi's Legacy in Azerbaijani Literary Scholarship: A Historical and Analytical Study. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 12(5), 846–856. <https://doi.org/10.5281/zenodo.17704120>

Türk dilində:

Rumi, M. C. (2017). *Şeirlər*. <https://www.antoloji.com/mevlana-celaled-din-rumi/siirleri/ara-/siralay/sayfa-3/>

Divan-ı Kabirdən seçmələr (1999). https://dosyalar.semazen.net/DivaniKebirdenSecmelercilt_1.pdf

Rumi, M. (2017). *Aşk ve aşık* <https://www.antoloji.com/ask-ve-asik-7-siiri/>

Rus dilində:



Klassik poeziyadakı eşq və vəhdət fəlsəfəsinin XX əsr Azərbaycan şeirində yeri və bədii-estetik funksiyası

Aytaç Zeynalova

Bertels, E. E. (1965). *Sufizm (İzbranniye trudi)*. Moskva: Nauka.

Betaşvili, A. F. (1973). *Filosofiya i poeziya*. Tbilisi.

Konfrans materialı:

Zeynalova, D. (2021, 12 Mart). *Metafizik təfəkkürün poetik ifadəsi (Mövlana və R. Rövşən): Mövlana Cəlaləddin Rumi yaradıcılığında folklor ənənəsi. "Mövlananın fəlsəfəsi və poeziyası" mövzusunda beynəlxalq konfransın materialları*. Xəzər Universiteti və Mövlana Ədəbi-Fəlsəfi Araşdırmalar Mərkəzi, Bakı, Azərbaycan.



همخوانهای آغاز در فارسی تاجیکی

Tacik Farsçasının Ünsüz Öbekleri

Tajik Persian's Onset Clusters

Nihat Değirmenci¹

Email: nihat.degirmenci@istanbul.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7233-0506>

Solmaz Mahmoodi²

Email: solmaz.mahmoodi@istanbul.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0914-2286>

Received: June 16, 2026,

Accepted: July 30, 2026

چکیده

پژوهش حاضر به بررسی خوشه‌های همخوانی آغاز مشترک در زبان فارسی ایرانی و زبان فارسی تاجیکی می‌پردازد. تا از این رهگذر ویژگی‌های آوایی زبان تاجیکی در مقایسه با زبان فارسی ایرانی از دیدگاه زبان شناختی مورد تحلیل قرار گیرد. این پژوهش بر مبنای نظریه بهینگی به شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی انجام یافته است. داده‌های گردآوری شده از متون نوشتاری فارسی تاجیکی توسط گویشوران تاجیکی که در بازه سنی ۲۰ تا ۴۰ سال بودند خوانده و ضبط شد. سپس آوانویسی و دسته‌بندی شدند. با رتبه‌بندی محدودیت‌های وفاداری و نشاننداری متمایزکننده مشخص شد خوشه‌های گرفته‌گرفته با فاصله رسایی هموار یا خیزان در هیچ جایگاهی از کلمه شکسته نمی‌شوند. و نشان دادیم زبان فارسی تاجیکی و فارسی ایرانی چگونه با رعایت محدودیت‌های نقض‌ناپذیر نشاننداری و وفاداری که هر دو به یک میزان از فاصله رسایی دلالت دارند صورت‌های بهینه در آغاز واژه را بدست می‌دهند. مقایسه تحلیل‌ها در این دو زبان نشان دادند تفاوت صورت‌های بهینه در زبان فارسی ایرانی و فارسی تاجیکی با ساخت هجای متفاوت می‌تواند یکی از عوامل وجود لهجه در زبان باشد.

کلیدواژه: رسایی، نظریه بهینگی، محدودیت نشاننداری، محدودیت وفاداری، زبان فارسی ایرانی، زبان تاجیکی.

ÖZET

Bu çalışma, Tacik Farsçasının sesbilimsel özelliklerini İran Farsçası ile karşılaştırmalı olarak incelemek amacıyla, her iki dilde ortak olarak görülen sözcük başı ünsüz kümelerini yapısal dilbilim bakış açısıyla ele almaktadır. Optimalite kuramı çerçevesinde gerçekleştirilen bu araştırma, betimleyici-çözümleyici bir yöntem benimsemektedir. Araştırmanın veri tabanı, yazılı Tacik Farsçası metinlerinden derlenmiş; veriler 20-40 yaş aralığındaki ana dili Tacikçe olan konuşucular tarafından seslendirilmiş, ardından çevriyazıya aktarılmış ve sınıflandırılmıştır. Sadakat ve belirtililik kısıtlarının sıralanmasına dayanan bulgular, sonrluk derecesi eşit ya da artan engelleyici ünsüz kümelerinin hiçbir konumda ünlü türemesi yoluyla ayrıştırılmadığını göstermektedir. Ayrıca hem Tacik Farsçasının hem de İran Farsçasının söz başındaki biçimlerini, seslilik temelli belirtililik ve sadakat kısıtlarının hiyerarşik sıralanışı doğrultusunda oluşturduğu ortaya konulmaktadır. İki dilin karşılaştırmalı incelemesi, İran Farsçası ve Tacik Farsçasındaki farklı hece yapılarından kaynaklanan biçim farklılıklarının, lehçe ve aksan farklılaşmasına katkıda bulunan temel sesbilimsel etkenlerden biri olduğunu göstermektedir.

¹ Assistant Prof. Department of Persian Language and Literature, Department of Eastern Languages and Literatures, Faculty of Literature, İstanbul University, İstanbul -Turkey

² Assistant Prof. of Linguistics. Department of Persian Language and Literature, Department of Eastern Languages and Literatures, Faculty of Literature, İstanbul University, İstanbul -Turkey.



Anahtar kelimeler: İran Farsçası, Tacik Farsçası, Optimallik teorisi, Ünlü, Kısıtlama.

ABSTRACT

This study investigates shared word-initial consonant clusters in Iranian Persian and Tajik Persian to analyze the phonological characteristics of Tajik in comparison with Iranian Persian from a structural linguistic perspective. Grounded in Optimality Theory (OT), this research adopts a descriptive-analytical approach. The data corpus, compiled from written Tajik Persian texts, was recorded by native Tajik speakers aged 20 to 40, and subsequently transcribed and categorized. By ranking the differentiating faithfulness and markedness constraints, the findings reveal that obstruent-obstruent clusters with a flat or rising sonority distance are never broken up by epenthesis in any word position. Furthermore, we demonstrate how both Tajik Persian and Iranian Persian yield optimal word-initial surface forms by adhering to a hierarchy of inviolable markedness and faithfulness constraints, both of which are heavily predicated on the Sonority Sequencing Principle (SSP). A comparative analysis of the two languages indicates that variations in optimal surface outputs—stemming from distinct syllable structures in Iranian Persian and Tajik Persian—serve as a primary phonological factor contributing to dialectal and accentual divergence.

Key words: Iranian Persian, Tajik Persian, Optimality theory, sonority, constraint.

Tacik Farsçasının Ünsüz Öbekleri

Öz

Bu çalışma, Tacik Farsçasının sesbilimsel özelliklerini İran Farsçası ile karşılaştırmalı olarak incelemek amacıyla, her iki dilde ortak olarak görülen sözcük başı ünsüz kümelerini yapısal dilbilim bakış açısıyla ele almaktadır. Optimalite kuramı çerçevesinde gerçekleştirilen bu araştırma, betimleyici-çözümleyici bir yöntem benimsemektedir. Araştırmanın veri tabanı, yazılı Tacik Farsçası metinlerinden derlenmiş; veriler 20–40 yaş aralığındaki ana dili Tacikçe olan konuşucular tarafından seslendirilmiş, ardından çevriyazıya aktarılmış ve sınıflandırılmıştır. Sadakat ve belirtililik kısıtlarının sıralanmasına dayanan bulgular, sonorluk derecesi eşit ya da artan engelleyici ünsüz kümelerinin hiçbir konumda ünlü türemesi yoluyla ayrıştırılmadığını göstermektedir. Ayrıca hem Tacik Farsçasının hem de İran Farsçasının söz başındaki biçimlerini, seslilik temelli belirtililik ve sadakat kısıtlarının hiyerarşik sıralanışı doğrultusunda oluşturduğu ortaya konulmaktadır. İki dilin karşılaştırmalı incelemesi, İran Farsçası ve Tacik Farsçasındaki farklı hece yapılarından kaynaklanan biçim farklılıklarının, lehçe ve aksan farklılaşmasına katkıda bulunan temel sesbilimsel etkenlerden biri olduğunu göstermektedir.

Anahtar kelimeler: İran Farsçası, Tacik Farsçası, Optimallik teorisi, Ünlü, Kısıtlama.

مقدمه

نظریه بهینگی اولین بار از جانب پرینس و اسمولنسکی (Prince & Smolenskey, 1993-2004) ارائه شد، نظریه بهینگی از تحولات مهم در سیر تکوین واجشناسی زایشی به شمار می‌رود و رویکردی محدودیت مبنا است یعنی در این نظریه قاعده‌ای در کار نیست و همه چیز در قالب محدودیت‌ها است. محدودیت‌ها همگانی هستند و در ساختار زیستی و ژنتیکی انسان ریشه دارند و فقط رتبه‌بندی محدودیت‌ها در زبان‌ها متفاوت است.

بی‌جن‌خان معتقد است نظریه بهینگی گرچه در حوزه زبان‌شناسی زایشی مطرح شد و به تبعیت از صورت‌گرایان بر کشف و توصیف جهانی‌های زبان تأکید داشت (بی‌جن‌خان، 1384) اما همچون نقش‌گرایان کنش‌های زبانی‌گوشوران زبان را مد نظر قرار داد. در نظریه



بهینگی، بین درونداد¹ و برونداد² به کمک دو سازکار ریاضی گونه مؤلد³ و ارزیاب⁴ رابطه برقرار می‌گردد مؤلد طبق سازوکاری جهانی ارائه دهنده رابطه ریاضی یک به چند است به طوری که یک درونداد به چند گزینه⁵، که از دیدگاه نظری تا بی‌نهایت هم می‌تواند باشد نگاشته می‌شود. مرحله بعد نوبت ارزیاب است تا از طریق تابع ریاضی چند به یک، با استفاده از محدودیت‌های وفاداری⁶ و نشاندار⁷ از میان گزینه‌های متعدد یک گزینه را تحت عنوان گزینه بهینه برای برونداد ارائه دهد. محدودیت وفاداری نوعی همانندی بین درونداد و برونداد را ضمانت می‌کند تا از ایجاد فاصله ساختاری زیاد میان آن دو جلوگیری شود. در این حالت اهل زبان برای ارتباط بهینه گفتاری گرایش به عدم تغییر ساختاری بازنمایی زیرساختی در سطح تولید گفتار دارند؛ یعنی در نگاشت بازنمایی زیرساختی به بازنمایی روساختی هیچگونه تغییر ساختاری عناصر واجی اتفاق نمی‌افتد. اما محدودیت نشاندار محدودیتی است که به تشخیص صورت‌های بی‌نشان از نشاندار منجر می‌شود. در این حالت اهل زبان برای رسیدن به اقتصاد بهینه در تولید و درک گفتار، چه برای گوینده و چه برای شنونده، گرایش به عدم پیروی از الگوی نشاندار دارند بر این اساس گویشوران هر زبان تمایل دارند زیرساخت واجی در سطح تولید و درک گفتار تا حد امکان ارتباط گفتاری را مختل نکنند. محدودیت‌های وفاداری و نشاندار نه تنها همواره در تعارض با یکدیگر قرار داشته بلکه شیوه اعمال آنها بر مبنای رتبه‌بندی می‌باشد، به طوری که محدودیت در رتبه بالاتر برای تعیین صورت نهایی برونداد بر محدودیت با رتبه پایین‌تر ارجحیت دارد. (بی‌جن‌خان، 1384، ص. 33-37)

از آنجایی که رتبه‌بندی محدودیت‌ها مقوله‌ای زبان ویژه است، میزان جریمه تخطی از یک محدودیت به زبان بستگی دارد. در این راستا برای هر گزینه برونداد این اجازه وجود دارد تا برای اعمال محدودیت با رتبه بالا، محدودیت با رتبه پایین را نقض کند. گزینه‌هایی که مؤلد عرضه می‌کند، به طور دقیق به ساخت واجی درونداد وابسته است. هر یک از گزینه‌ها حاصل یکی از فرایندهای واجی همگونی، ناهمگونی، حذف، درج و تکرار است. (McCarthy, 2008)

در بررسی‌های پیشین از زبان تاجیکی و مقایسه آن با زبان فارسی ایرانی تنها به طرح گزارشی از نمونه‌ها پرداخته شده و تحلیل زبان‌شناختی از آنها به انجام نرسیده است. در این پژوهش قصد داریم به بررسی داده‌بنیاد از خوشه‌های همخوانی واژه‌ها در جایگاه آغاز، میان واژه در قالب نظریه بهینگی پردازیم تا از این رهگذر شباهت و تفاوت‌های تلفظی واژه‌های فارسی ایرانی و فارسی تاجیکی را نشان دهیم. از طرفی دیگر تاکنون فرایند درج، خوشه‌هایی با نمایه‌های خاصی را می‌شکست: (۱) مانند افزایش واکه در میان همخوان‌های رسا در زبان ترکی (مانند [mn] → [min]) (محمودی، 1396) یا (۲) افزایش واکه قبل از همخوان رسا در خوشه‌هایی با رسایی خیزان در زبان فارسی (مانند [pr] → [per]) (مدرسی‌قوامی، ۱۳۸۴). پرسش اصلی پژوهش این است که چگونه می‌توان عدم درج را برای خوشه‌های میانی و آغازی با رسایی هموار گرفته‌مگرفته (مانند [st] → [st]) یا خیزان تبیین کرد.

پیشینه مطالعات

کلیاسی در دست‌بندی واژه‌های تاجیکی به این نتیجه می‌رسد که واکه افراشته [u] غالباً در مقابل [o] و گاهی در مقابل [e] یا [a] فارسی قرار می‌گیرد (کلیاسی، 1374، ص. 51). به عنوان مثال در واژه bubinad «بوبیند» (ببیند)، bubarid «استفاده بوبرید» (ببرید): واکه [u] در مقابل واکه [e] در فارسی است. در واژه‌های ustad «اوستاد» (استاد)، doqtur «دوکتور» (دکتر)، Қудратӣ «قودرت» (قدرت)، gul (گل): واکه [u] در مقابل واکه [o] فارسی است. در واژه زندگی: zindagi (زندگی): واکه [i] در مقابل واکه [e] فارسی است. در واژه aqib «عقب» (عقب): واکه [i] در مقابل واکه [a] فارسی است. در واژه‌های eron (ایران) و bezarar (بی‌ضرر) واکه نیمه‌افراشته [e:] در مقابل واکه [i] فارسی ایرانی قرار می‌گیرد. در واژه‌های як амалӣ (یک عمل)، ба воситаи (به واسطه)، xasta (خسته) واکه [a] در مقابل [e] فارسی قرار دارد. در واژه xerman (خرمن) واکه [e] در مقابل [a] فارسی قرار دارد. در واژه kadam واکه [a] در مقابل [o] فارسی قرار دارد. در واژه‌های avoz (آواز) و tarix (تاریخ) واکه [a] در مقابل [ɑ] فارسی قرار دارد.

خدایار و عامری با مثال‌هایی از تاجیکی نشان دادند که همخوان [t] به جای واکه [e] و برعکس در برخی واژه‌های دخیل عربی مانند «مسابقه» (مسابقه)، «حمایه» (حمایت) قرار دارد. همچنین همخوان [p] به جای [f] فارسی قرار دارد مانند «گوسپند و سپارش». و نیز همخوان [q] به جای [k] فارسی قرار دارد مانند «دوکتور» (خدایار & عامری، 1390).

صفرامقدم و سجادی به بررسی مقابله‌ای برخی کلمات مشابه در زبان فارسی ایرانی و تاجیکی پرداختند تا از این طریق تأثیر ساخت هجای تاجیکی بر تلفظ واژه‌های فارسی ایرانی و نیز خطاهای تلفظی ده زبان‌آموز تاجیکی که به مدت ۱۶ هفته در ایران اقامت داشتند را نشان دهند (صفرامقدم & سجادی، 1393). آنها به این نتیجه دست یافتند تنها در اثر قرارگرفتن در محیط فارسی ایرانی و آموزش

¹ input

² output

³ Generator

⁴ Evaluator

⁵ candidate

⁶ Faithful constraint

⁷ marked constraint



غیرمستقیم، ۵۰ درصد زبان آموزان تاجیکی در تولید واژه professor تحت تاثیر زبان تاجیکی بوده اند و بقیه آن را مانند فارسی زبانان با درج میانی professor شکسته اند. و ۷۰ درصد زبان آموزان واژه هایی همچون estalin و estodiyo را مانند فارسی ایرانی با درج آغازی واکه تولید کرده اند. از نظر صفار مقدم و سجادی در آغاز در مرتبه بندی های زبان تاجیکی محدودیت های بلندمرتبه وجود ندارد و نقض آنها نقض مهلك به شمار نمی آید.

مبانی نظری

فرایند درج واکه طیف وسیعی از تقابل های همخوانی را متمایز می کند. زیرا همخوان مجاور واکه و ترجیحاً قبل از واکه بهتر درک می شود. (Côté, 2000) (Wright, 2004) پس درج واکه یک تغییر ادراکی اساسی است خصوصاً در بافت هایی که تمایز شان کم است. سرخ هایی همچون انفجار همخوان انفجاری، گذر سازه، نرخ تغییر شدت، با اندام گویایی باز یعنی با واکه مجاور بهتر درک می شوند و با باریک شدن مجرای گفتار کمتر. بنابراین بافت همخوانی مجاور یک همخوان گرفته کمترین سرخ را بدست می دهد.

به طور کلی زبان ها به افزایش فاصله ادراکی بین آواها ترجیح می دهند. محدودیت های متمایز کننده^۱ به حداکثر رساندن تفاوت ادراکی بین آواها کمک می کنند. تقابل های نامتمایز^۲ از نظر ادراکی نامطلوبند زیرا موجب سردرگمی بیشتر شنونده می شوند. ضرورت وجود محدودیت های متمایز کننده برای تبیین ترجیح زبان ها به تقابل های متمایز تر است. محدودیت MINDIST موجب درج واکه می شود زیرا درج واکه تقابل را خیلی متمایز تر می کند به عنوان مثال در انفجاری ها باعث درک نشانه های وی.آ.تی می شود. بسیاری از نشانه های تقابل های همخوانی تنها در مجاورت واکه قابل درک است. مثلاً گذر سازه نشانه ای از محل تولید همخوان را فراهم می کند و تغییر در شدت، نشانه ای از نحوه تولید همخوان را فراهم می کند. تعیین سرخ همخوان ها بسیار پیچیده تر از واکه هاست زیرا نشانه های همخوانی در کل آن یا در آوای مجاور گسترده می شوند. گذر سازه در مرحله بست و رهش انفجاری و کیفیت انفجار در لحظه رهش از سرخ های انفجاری هاست. بیواکی در طول بست یا وی.آ.تی طولانی زمان پس از رهش از نشانه های انفجاری بیواک است. اما همگی الزاماً درک نمی شوند. مثلاً گذر زمانی درک می شود که آن همخوان مجاور یک واکه باشد همچنین همخوان اول به دلیل همپوشی با همخوان مجاور انفجار رهش قابل درکی ندارد و انفجار رهش همخوان انفجاری در جایگاه پیش از همخوان پنهان می شود. محدودیت های تناظر در درک مستلزم این هستند که سرخها در آوای درونداد در برونداد درک شوند. در غیر این صورت آن محدودیت نقض می شود. (Choi, 1991)

درج در خوشه زمانی ایجاد می شود که حداقل یک سرخ گذر برای هر همخوان درک شود. عدم تحقق گذر محدودیت MINDIST (trans) را نقض می کند. این محدودیت که برای همه همخوان ها به طور یکسان قابل اعمال است مستلزم این است که هر همخوانی مجاور واکه باشد زیرا گذر تنها در میان واکه و همخوان قابل درک است. فرایندی مانند درج موجب تسهیل درک سرخ های ادراکی آواهای در تقابل انجام می شود. از این رو محدودیت های متمایز کننده $MINDIST = \text{SonRise}:0.4$ ، $MINDIST = \text{SonRise}:0.8$ به صورت $MINDIST = \{\text{burst \& rel. transitions}\}$ و برای سایشی ها $MINDIST = \{\text{noise spectrum \& rel. transitions}\}$ باز نویسی می گردد. این محدودیت مستلزم این است که آواهای در تقابل در شکل گذر سازه و طیف انفجار / طیف نوفه متفاوت باشند.

روش پژوهش

در این پژوهش از روش توصیفی - تحلیلی برای استخراج الگوهای زبانی تاجیکی به کار رفته در متون رسمی همچون (Perry 2005) (Sultan, 2008 & Saïfiddin, Sanginov, Karimov) استفاده شد تا بتوان به مرتبه بندی محدودیت ها در زبان فارسی تاجیکی پرداخت و آن را با مرتبه بندی محدودیت ها در زبان فارسی ایرانی مقایسه کرد. و از واژه های پرکاربرد مشترک فارسی ایرانی و تاجیکی که حاوی خوشه های آغازی و میانی است استفاده شد. داده های زبان فارسی تاجیکی توسط ۱۰ نفر از گویشوران تاجیکی که در بازه سنی ۲۰ تا ۴۰ سال بودند خوانده و ضبط شد. و سپس از دیدگاه بهینگی مورد تحلیل قرار گرفت. در این پژوهش داده ها از واژه های مشترک و پر بسامد زبان فارسی تاجیکی و ایرانی انتخاب شده اند.

تحلیل داده ها

بحث اصلی ما چگونگی توزیع واکه درج شده است. در این جا با بررسی داده ها بر مبنای نظریه بهینگی با ارائه تابلو، خوش ساخت بودن نسبی گزینه بهینه نشان داده می شود.

بررسی اولیه داده ها نشان داد در میان واژه همخوان ها با هر توالی بدون تغییر در روساخت ظاهر می شوند. زیرا همخوان های متوالی در یک هجا واقع نشده اند. به عنوان مثال واژه هایی مانند us.tad «اوستاد» (استاد)، doq.tur «دوقتور» (دکتر)، qud.rat «قودرت» (قدرت) و دیگر نمونه های مشابه از دو همخوان متوالی در میان واژه یک همخوان در پایان هجای اول و دیگری در آغاز هجای دوم واقع می شود. به این ترتیب هیچ یک از خوشه ها با رسایی افتان، هموار، گرفته گرفته دچار فرایند حذف یا درج واکه نمی گردند.

¹ Distinctiveness constraints (MINDIST)

² indistinct contrasts



فارسی	تاجیکی	لاتین
«آرزو»	орзу	ar.zu
«آشنا»	ошно	aʃ.na
«آسمان»	осмон	as.man
«آبرو»	абрӯ	ab.ru
«کارگر»	Коргар	kor.gar
«کیلوگرم»	килограмм	kilogram

تابلوی ۱. واژه asman در فارسی تاجیکی

(1)	/as.man/	DEP-V/S-N	MINDIST={noise spectrum & rel. transitions}
a.	☞ asman		*
b.	aseman	*!	

در تابلوی ۱. گزینه a. گزینه مطلوب در زبان فارسی تاجیکی است که به قیمت نقض محدودیت درج در برون داد ظاهر می‌شود.

DEP-V/S-N قرار دارد در درون داد نیز در بافت S-N قرار دارد (McCarthy, 2008)

فارسی	تاجیکی	لاتین
«بیسکویت»	бисквит	bisk.vit
«پادشاه»	подшоҳ	pad.fah
«ساندویچ»	сэндвич	send.vic
«نردبان»	нардбон	nardban

تابلوی ۲. واژه pad.fah در فارسی تاجیکی

(۲)	/padfah /	DEP-V/T-S	MINDIST={burst & rel. transitions}
a.	☞ padfah		*
b.	padeʃah	*!	

رتبه‌بندی محدودیت‌ها برای خوشه‌های همخوانی میان واژه در زبان فارسی تاجیکی به صورت (DEP-V/X-Y >>) (MINDIST={burst & rel. transitions}) است.

فلمنگ به خلاء قابل توجهی در رده‌شناسی درج واکه در خوشه‌ها اشاره می‌کند (Flemming, Asymmetries between assimilation and epenthesis., 2008) و آن اینکه عناصری که در نشاننداری خوشه‌های همخوانی نقش دارند درج واکه را مشروط نمی‌دانند (Flemming, Auditory Representations in Phonology, 2002) و زبان می‌تواند آن خوشه را در هر جایگاهی از کلمه تحمل کند (Flemming, Contrast and perceptual distinctiveness., 2004). در خوشه‌های آغاز از مرکز هجا به سمت



حاشیه چپ هجا شاهد توالی (گرفته-گرفته) با رسایی هموار یا افتان هستیم. رفتار زبان فارسی تاجیکی در این بافت‌ها همانند زمانی است خوشه‌های پایانی از توالی گرفته -گرفته و یا رسا-گرفته تشکیل می‌شود.

فارسی	تاجیکی	لاتین
«استرس»	стресс	stress
«استول»	стул	stul
«اسکلت»	скелет	skelet
«استاندارد»	стандарт	stan.dart
«استراتژی»	стратегия	strategija

باید توجه داشت که هر ساختی محدودیت خاص خود را دارد و نمی‌توان گفت که یک محدودیت در تمام موارد دستور زبان از محدودیت‌های بلندمرتبه است.

همانطور که تابلوهای ۳ و ۴ نشان می‌دهند رتبه‌بندی محدودیت‌ها در ساخت آغازه برای زبان فارسی تاجیکی به صورت (DEP-IO, MAX-IO >> MINDIST={burst & rel. transitions}) است.

DEP-IO و MAX-IO: محدودیت‌های وفاداری هستند که از رتبه‌بندی بالایی برخوردار هستند و ناظر بر این هستند که هر عنصری در درون‌داد دارای معادلی در برون‌داد است (McCarthy, 2008).

تابلوی ۳. واژه *stul* در فارسی تاجیکی

(۳)	/stul /	DEP-IO	MAX-IO	MINDIST={burst & rel. transitions}
a.	stul			*
b.	estul	*!		
c.	<i>tul</i>		*!	

در تابلوی ۳. گزینه بهینه همان صورت برون‌داد بدون واکه درج شده است.

فارسی	تاجیکی	لاتین
«شلنگ»	шланг	ɟlang
«بروشور»	брошюра	broʃjura
«پرنس»	Принс	prins
«پلاژ»	плж	plaʒ
«کرم»	крем	krem

تابلوی ۴. واژه *plaʒ* در فارسی تاجیکی

(۴)	/plaʒ/	DEP-IO	MAX-IO	MINDIST={burst & rel. transitions}
a.	plaʒ			*
b.	pe.laʒ	*!		
c.	laʒ		*!	



فلمینگ و جونز تغییری را از رفتار زبان هلندی مثال می‌زنند که گویشوران تمایل دارند هجای بی‌تکیه آغاز کلمه را به صورت خوشه تلفظ کنند (Edward, 2006 & Jones). تغییری که منجر به ایجاد خوشه آغاز با رسایی خیزان می‌شود. آنها معتقدند زبان‌ها در میزان پایین‌بودن آستانه فاصله‌ای که زیر آن درج اعمال می‌شود، متفاوت هستند. ترجیح تقابل‌های متمایزتر، رده‌شناسی بسیار غنی‌تری از الگوهای درج را پیش‌بینی می‌کند. زیرا متمایز بودن تقابل‌ها در موقعیت C_1 از خوشه C_1C_2 به طور قابل توجهی به نحوه تولید همخوان‌های C_2 بستگی دارد. به عنوان مثال فاصله $\Delta(pr, kr)$ نسبت به $\Delta(pn, kn)$ به طور قابل قبولی بیشتر است. زیرا سرنخ‌های مربوط به محل تولید مانند ساخت سازه¹ در همخوان روان $[r]$ و نه همخوان خیشومی را می‌توان تشخیص داد. به همین دلیل نیاز برای درج واکه برای تقویت تمایز در خوشه گرفته-خیشومی بیشتر از گرفته-روان است. بنابراین تقابل (pn, kn) در مقابل (pr, kr) محدودیت وفاداری را نقض می‌کند. این الگو پیش‌بینی می‌کند که درج می‌تواند فقط خوشه‌های گرفته-خیشومی را مورد هدف قرار می‌دهد و نه گرفته-روان را. زیرا خوشه گرفته-روان به اندازه کافی متمایز است از طرفی افزایش تمایز، ارزش نقض محدودیت وفاداری را ندارد.

بنابراین در تحلیل این خوشه‌ها به پیروی از فلمینگ از محدودیت رسایی-بنیان که صرفاً از جهانی‌های شباهت ادراکی $C_1C_2 - C_1VC_2$ مشتق شده است استفاده می‌شود.

با درج واکه $[pe.laʒ] \rightarrow [plaʒ]$ می‌توان از نقض محدودیت MINDIST اجتناب کرد. اما تغییر درونداد باعث نقض محدودیت وفاداری DEP-IO می‌شود که در زبان تاجیکی از رتبه بالایی برخوردار است. محدودیت MINDIST در تعامل با محدودیت DEP-IO صورت خوش‌ساخت کلمه در زبان را بدست می‌دهند. این مرتبه‌بندی ترجیح گرفته پیش از رسا به گرفته میان واکه تایید می‌کند.

در حالی که با توجه به مطالعات انجام شده (بی‌جن‌خان، 1384) (قوامی، 1384) در زبان فارسی واژه‌ای با خوشه همخوان آغازی به منظور گریز از نقض مهلک از محدودیت آغاز پیچیده از فرایند درج آغازی (مانند «استراتژی» *esterategi*) مانند تابلوی (۵) استفاده می‌کند.

تابلوی ۵. واژه استراتژی در فارسی ایرانی

(۵)	/strategy/	MAX-IO	*COMPLEX ^{ONS}	DEP-IO
a.	esterateji			*
b.	strateji		*	
c.	terateji	*!		

و یا از فرایند درج میانی (مانند «پرنس» *prance* → *perans*) مانند تابلوی (۶) به قیمت نقض محدودیت درج استفاده می‌کند. بنابراین محدودیت آغاز پیچیده بر محدودیت درج برتری دارد. علاوه بر این، فرایند حذف هم اتفاق نمی‌افتد زیرا محدودیت حذف نسبت به درج از اهمیت بالاتری برخوردار است. از این‌رو رتبه‌بندی محدودیت‌های آغاز در زبان فارسی ایرانی به صورت (MAX-IO,) *DEP-IO* >> *COMPLEXONS است.

تابلوی ۶. واژه پرنس در فارسی ایرانی

(۶)	/prince /	MAX-IO	*COMPLEX ^{ONS}	DEP-IO
a.	perans			*
b.	prans		*!	
c.	rans	*!		

باید افزود که در زبان فارسی ایرانی درج واکه در خوشه‌های همخوانی میانی نیز صورت می‌گیرد. در زبان فارسی ایرانی محدودیت درج واکه نقض‌پذیر است و در مرتبه پایین‌تری قرار دارد.

¹ formant structure



تابلوی ۷. واژه بیسکویت را در فارسی نشان می‌دهد:

(۲)	/biscuit /	MINDIST={burst & rel. transitions}	DEP-IO
a.	biskvit	*	
b.	☞ biskuit		*

بحث و نتیجه‌گیری

با توجه به مدخل‌های موجود در (Sultan, 2008 & , Saïfiddin, Sanginov, Karimov) زبان فارسی تاجیکی (ccvc) و فارسی ایرانی (cvc) ساخت هجای متفاوتی دارند. در زبان تاجیکی آغاز پیچیده به تبعیت از زبان روسی (Perry, 2005) مجاز است. در حالی که در زبان فارسی ایرانی از خوشه همخوانی پیچیده در صورت نقض توالی رسایی اجتناب می‌شود و بین آنها واکه درج می‌شود (قوامی، 1384) (بی‌جن‌خان، 1384).

به عبارتی زبان تاجیکی برخلاف فارسی ایرانی آغاز پیچیده دارد. زبان تاجیکی در آغاز و میان واژه از الگوی یکنواختی پیروی می‌کند. در این پژوهش به کمک داده‌های ضبط شده توسط گویشوران تاجیکی نشان دادیم فرایند درج در میان خوشه‌های گرفته (انفجاری-سایشی، سایشی-سایشی) میان کلمه، در میان و آغاز خوشه‌های گرفته (سایشی-انفجاری) آغاز کلمه، اتفاق نمی‌افتد، در واقع افت رسایی انفجاری نسبت به سایشی از سمت هسته به حاشیه هجا به اندازه‌ای نیست که موجب درج واکه شود. در بافت آغاز واژه وی، آ. تی. قابل درک است و بافت‌هایی نیستند که در آنها تقابل‌های همخوانی از نظر ادراکی نامتمایز باشند به همین دلیل در آنها درج واکه نقض محدودیت وفاداری را موجب می‌شوند. یافته‌های فوق در قالب نظریه بهینگی و با استفاده از محدودیت‌های جهانی نشاننداری و وفاداری تبیین شد و نشان داده شد که تفاوت در زبان‌های فارسی تاجیکی و ایرانی ناشی از تفاوت در رتبه‌بندی این محدودیت‌ها است. یعنی محدودیت نشاننداری در تاجیکی در رتبه پایین قرار دارد در حالی که محدودیت وفاداری Dependency در اولویت قرار دارد تا هر صورتی که در برون داد است به صورتی در درون داد وابسته باشد و اجازه دهد که صورتی ظاهر شود بدون اینکه معادلی در درون داد داشته باشد. به طوری که صورت زیربنایی وام‌واژه‌ایی همچون «استراتژی» در فارسی ایرانی esterateji است و در فارسی تاجیکی strateji است. و این صورت‌های زیربنایی (وام‌واژه) محصول عملکرد قواعدی است تا با نظام واجی زبان خودمان تطبیق یابد.

KAYNAKÇA

- Choi, J. D. (1991). An acoustic study of Kabardian vowels. *Journal of the International Phonetic Association*. 4-12, (21)
- Côté, M.-H. (2000). *Consonant Cluster Phonotactics: A Perceptual Approach*. MIT Working Papers in Linguistics and Philosophy.
- Flemming, E. (2002). *Auditory Representations in Phonology*. New York: Garland Press.
- Flemming, E. (2004). Contrast and perceptual distinctiveness در R. K. Bruce Hayes, *Phonetically-Based Phonology*. (ص. 276-232) Cambridge: Cambridge University Press.
- Flemming, E. (2008). *Asymmetries between assimilation and epenthesis*. MIT.
- Jones, P. J & , Edward, F. (2006). Cues to place in stop-liquid clusters. Poster presented at 152nd Meeting of the Acoustical Society of America, Honolulu . ,Hawaii.
- McCarthy, J. J. (2008). *Doing Optimality Theory: Applying Theory to Data*. Oxford: Blackwel.
- Perry, J. R. (2005). *A Tajik Persian Reference Grammar*. Boston: Brill: Leiden.



Prince, A & ,Smolenskey, P. (1993-2004) .*Optimality Theory: Constraints Interaction in Generative Grammar* .Oxford: Blackwell Publishing.

Saifiddin, N., Sanginov, A., Karimov, S & ,Sultan, M. (2008) .*Farhangi tafsirii zaboni Tojikī* .Dushanbe: Academy of Sciences of the Republic of Tajikistan, Rudaki Institute of Language and Literature.

Wright, R. (2004) .*A review of perceptual cues and robustness* .Cambridge: Cambridge University Press.

بی جن خان، م. (1384). *واج شناسی: نظریه بهینگی*. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت).

خدایار، ا. & عامری، ح. (1390). بررسی تطبیقی لهجه بخارایی اوائل قرن بیستم (زبان تاجیکی) با فارسی معاصر (مطالعه موردی: رمان بیانات سیاح هندی اثر فطرت بخارایی). *فصلنامه زبان و ادب پارسی* (47).

صفارمقدم، ا. & سجادی، ش. (1393). واکاوی خطاهای تاجیکی زبانان براساس ساخت هجای فارسی ایران و فارسی تاجیکی از منظر نظریه بهینگی. سال ۳، ش ۱. پیاپی ۶. *پژوهش نامه آموزش زبان فارسی به غیرفارسی زبانان*، ص. 90-60.

قوامی، گ. م. (1384). *بررسی رابطه آغازده هجای فارسی و فرایند درج در وام واژه ها بر مبنای نظریه بهینگی*. تهران: مجموعه مقالات نخستین همایش انجمن زبان شناسی ایران.

کلباسی، ا. (1374). *فارسی ایران و تاجیکستان: یک بررسی مقابله ای*. تهران: وزارت امور خارجه.

محمودی، س. (1396). *فرایندهای واجی رسایی-بنیاد در زبان های ترکی*. *مجله جستارهای زبانی*. دانشگاه تربیت مدرس، ص. ۲۶۹-۲۳۵.



Edward Fitzgerald'ın Ömer Hayyam Rubai Çevirilerinin Çeviribilim, Yorumibilim ve Edebî Psikoloji Açısından Analizi/ Rabia Aksoy Arian

Edward Fitzgerald'ın Ömer Hayyam Rubai Çevirilerinin Çeviribilim, Yorumibilim ve Edebî Psikoloji Açısından Analizi*

Analysis of Edward Fitzgerald's Rendering of Omar Khayyam's Rubaiyat within the context of Translation Studies, Hermeneutics, and Literary Psychology

Rabia Aksoy Arian¹

Email: rabiaksoy9@gmail.com

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-9074-7428>

Received: July 01, 2026

Accepted: July 28, 2026

ÖZET

XI. yüzyılda yaşayan İran'ın önemli bilim insanlarından biri olan Ömer Hayyam'ın XVIII. Yüzyılda Batı'da rubailerıyla tanınan "İngiliz Hayyam" olarak anılan ve Hayyam'ın rubailerine yaptığı çeviriyle Doğu-Batı arasındaki köprüleri kuran, insanın manaya bakışını farklı diller ve yorumlamalarla önüne açan Edward Fitzgerald'ın çevirileri günümüzde hâlen okunmaktadır. Yapılan çalışmada, Hayyam'ın Farsça özgün hâliyle Fitzgerald'ın İngilizce yorumu ile Abdülbaki Gölpınarlı, Ali Güzelyüz, Ahmet Kırca ve Sabahattin Eyüpoğlu'nun Türkçe çevirileri, çeviribilim, yorumibilim ve edebî psikoloji açısından analiz edilmiştir. Çalışmada, insanlığın ihtiyaç duyduğu ortak değerlerin günümüz algısıyla yeniden yorumlanarak çeviriye yansımaları üzerinden iletilen mesajların güncellenmesi amaçlanmıştır. Çalışmanın asıl amacı, Danica Seleskovitch ve Marianne Lederer'in (1960) öncülüğünü yaptığı yorumlayıcı çeviri kuramı açısından analiz edilecek rubai çevirilerinin betimlemesini yapmak ve farklı çevirmenlerin rubai çevirileriyle örnekendirilmesini sağlamaktır. Çalışmanın bir diğer amacı, günümüzde dünyanın ve insanlığın ihtiyaç duyduğu birlik, bütünlük ve insani anlayışta ortaklık gibi hususlarda, bugünkü bilinçle Hayyam'ı yeniden ele almak, yorumlamak ve hatırlatmaktır. Friedrich Schleiermacher'in (1977) çeviribilim ve yorumibilim yöntemleri, edebî psikoloji değerlendirmeleri, Doğu-Batı eksenini, geçmiş-gelecek bakış açıları, birlik felsefesi ve çevirilerin özgünlüğü üzerinden rubai çevirilerinde karşılaştırma ve yorumlamalar yapılmıştır. Hayyam'ın zamansız rubailerinin bu çağda da zamanın ruhunu yakaladığı gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çeviribilim, Yorumibilim, Edebi Psikoloji, Ömer Hayyam, Edward Fitzgerald.

ABSTRACT

Omar Khayyam, one of Iran's leading scholars of the XIth century, was known in the West during the XVIIIth century as the "English Khayyam" for his quatrains; through his translation of Khayyam's quatrains, he built bridges between the East and the West, and his work, which opened up new perspectives on the meaning of life through different languages and interpretations, is still read today. In this study, Khayyam's original Persian text, Fitzgerald's English interpretation, and the Turkish translations by Abdülbaki Gölpınarlı, Ali Güzelyüz, Ahmet Kırca and Sabahattin Eyüpoğlu have been analysed from the perspectives of translation studies, hermeneutics and literary psychology. The study aims to update the messages conveyed through translations by reinterpreting the shared values humanity requires in light of contemporary perceptions. The primary objective of the study is to describe the translations of rubais to be analysed from the perspective of the interpretive translation theory pioneered by Danica Seleskovitch and Marianne Lederer (1960), and to provide examples using the rubai translations of various translators. Another aim of the study is to re-examine, interpret, and remind us

* Bu makale 7-9 Mayıs 2026 tarihinde Isparta Süleyman Demirel Üniversitesinde düzenlenen 5.Söylem Filoloji Sempozyumunda çevrimiçi bildiri olarak sunulmuştur.

¹ Dr., İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Çankırı Karatekin Üniversitesi- Türkiye



Edward Fitzgerald'ın Ömer Hayyam Rubai Çevirilerinin Çeviribilim, Yorumbilim ve Edebî Psikoloji Açısından Analizi/ Rabia Aksoy Arıkan

of Hayyam through the lens of contemporary consciousness, particularly regarding issues such as unity, integrity, and the shared human understanding that the world and humanity require today. Comparisons and interpretations of the rubai translations have been made through the lens of Friedrich Schleiermacher's (1977) methods in translation studies and hermeneutics, literary-psychological assessments, the East-West axis, past-future perspectives, the philosophy of unity, and the originality of translations. It has been observed that Hayyam's timeless quatrains continue to capture the spirit of the age.

Keywords: Translation Studies, Hermeneutics, Literary Psychology, Omar Khayyam, Edward Fitzgerald.

GİRİŞ

Çeviribilim terimi ilk kez 1975'te, Kopenhag'daki Uluslararası Dilbilim Kongresi'nde James tarafından, "The Name and Nature of Translation Studies" adlı bildiride "translation studies/çeviri çalışmaları" ifadesinin çeşitli dillere çevrilmesiyle ortaya çıkmıştır. Sonrasında bu terim, Fransızca "traductologie" ve İspanyolca "transductología" biçiminde aktarılmıştır. Türkçede ise, İngilizce kökenli değil, Fransızca "traductologie" teriminden yola çıkarak "çeviribilim" olarak kullanılmaya başlanmıştır (Sığırcı, 2022, s. 19). Çevirinin, farklı diller ve kültürlerle sahip bireyleri ve toplumları bir araya getirme amacını taşıması ve başka dillerde, başka okuyuculara yönelik metinlerin anlamını belirginleştirmesi; farklı kültürlerle ve ideolojilere sahip düşüncelerin, çeviriyi yalnızca bir bilim dalı değil, aynı zamanda bir yorumbilim/hermeneutik perspektiften de incelenmesini mümkün kılmaktadır. Alman Romantiklerinden Friedrich Schleiermacher (1768-1834) yorum biliminin öncülerinden sayılır. Schleiermacher, yorumbilimi, bireyin düşüncelerini doğru bir şekilde sunma, sözleri üçüncü şahsa iletme ve sözleri doğru anlamlandırma sanatı olarak tanımlamıştır. Ona göre, anlamlandırma ve yorumlama süreçleri "yeniden yapılandırma" ile sonuçlanır ve bu süreçlerde "yanlış anlama" olasılığı mevcuttur; bu nedenle anlam aranmalıdır. Bu yüzden, "yanlış anlamamanın olduğu her yerde yorumbilim vardır" (a.g.e., s. 113). Çeviribilimin bağımsız bir alan olmasında önemli rol oynayan Alman dilbilimci Hans Vermeer, "Çeviri, en başından beri yorumbilimin ta kendisidir" diyerek, çeviribilim ile yorumbilimin derin ilişkisini vurgulamıştır (a.g.e., s.108). Vermeer'in bu görüşleri, Heidegger, Gadamer ve Ricoeur tarafından geliştirilerek desteklenmiştir (a.g.e., s. 112).

Hermeneutik (yorumbilim) terimi, Yunan mitolojisinde "Tanrı'nın buyruklarını insanların anlayabileceği bir dile çeviren haberci" olan Hermes kelimesinden türemiştir. Hermes aynı zamanda dilin ve yazının yaratıcısıdır. Bir çevirmen olarak Hermes, Tanrı'nın sözlerini insanların anlayabileceği hale getirirken, "bir yandan bu alanlar arasındaki farklılığın korunmasını sağladığı kadar, diğer yandan bu alanlar arasındaki sürekli bir kaynaşmayı da mümkün kılmaktadır" (Tatar, 2004, s. 12; Uslu, 2006, s. 14). Çevirmen ve yorumcu, ilettikleri mesajı tarihsel koşullarda Hermes gibi çalışarak, benzer bir görev bilinciyle iletmeye çalışır (Uslu, 2006, s. 21). Halil İncicik ise yorumbilimini, başka bir kültüre ait bir metni veya düşüncüyü, yaşayan dünyaya anlaşılır biçimde aktarma ve çevirme sanatı olarak tanımlamıştır (İncicik, 2013; Uslu, 2006, s. 45). Yorumbilim, Batı dillerinin tamamında çok küçük yazım ve söyleyiş farklarıyla birlikte aynıdır. Fransızca "herméneutique", İngilizcede "hermeneutics", Almancada "Hermeneutik" ve İtalyancada "hermeneutica" şeklindedir. İlk olarak, Orta Çağ'da kutsal metinleri anlamlandırmak ve metinlerin derin anlamına nüfuz etmek amacıyla geliştirilmiş bir yöntem üzerine kuruludur. Bu nedenle, kutsal kitapların okunmasında sıkça kullanılır (Sığırcı, 2022, s. 111). Yorumbilimde amaç, metni doğru anlamak ve özellikle metinde güç olanı idrak etmektir. Yorumbilim, yazılı metinlerin ve anlamlandırılması gereken imgelerin birden fazla anlam taşıdığını ifade eder. Ayrıca, metnin yüzeysel anlamı, görünen ve sıradan okurlar tarafından anlaşılabilir; bunun yanı sıra, daha derin bir anlam da mevcuttur. Yorumcunun görevi, bu derin anlamı keşfedip ortaya koymaktır. Bu nedenle yorumbilim, metnin söylemek istediği şeyi temel alarak anlamayı ve duyguyu kavramayı hedefler (a.g.e., s. 112).



Edward Fitzgerald'ın Ömer Hayyam Rubai Çevirilerinin Çeviribilim, Yorumbilim ve Edebî Psikoloji Açısından Analizi/ Rabia Aksoy Arıkan

Edward Fitzgerald'ın Ömer Hayyam rubaileri çevirilerinin çeviribilim, yorumbilim ve edebî psikoloji açısından analiz edileceği bu incelemede, çevirmenlerin metnin söylem dünyasını doğru veya yanlış anlamaları durumunda kaynak metinde ortaya çıkabilecek sorunlar üzerinde durulacaktır. Ayrıca, Fitzgerald'ın hedef kültürle özdeşleşmiş çevirilerinde kültürün yanlış aktarımını önlemeye yönelik yapılabilecekler de araştırılmıştır. Çevirilerde ortaya çıkan farklı Hayyam yorumları, çevirmenlerin hayata bakış açılarını yansıttıkları için, çeviribilim, yorumbilim ve edebî psikoloji açılarıyla değerlendirilmiştir. Hayyam'ın rubai çevirileri, bilinçli olarak açık, eksik, çok anlamlı ve yorumu okuyucuya bırakan metinler olduğundan edebî psikoloji açısından değerlendirmeye oldukça uygundur. Dolayısıyla, rubailerin bu açıdan da değerlendirilmesinin daha isabetli olacağı kanaatine varılmıştır. Çalışmanın amacı, zamanını aşan XI. Yüzyıl şairi Ömer Hayyam'ı, derin anlamlara sahip rubailerıyla geçmiş ile geleceğin, doğu ile batının birleştiği bu zaman diliminde yeniden yaşam alanına getirmek; rubailerin farklı çevirmenlerin yorumlarıyla incelenmesini sağlamaktır. Çalışmanın edebi çerçevesindeki ilk bölümde, Ömer Hayyam ve Edward Fitzgerald'ın hayatları ele alınmış, ardından rubailer ve çevirileri hakkında bilgi verilmiştir. Kuramsal çerçevede, Hayyam'ın rubai çevirileriyle ilgili bilgiler sunulmuş; çalışmanın yöntemi açıklanmış; Fitzgerald, Abdülkadir Gölpınarlı, Sabahattin Eyüpoğlu, Ahmet Kırca ve Ali Güzelyüz çevirilerinin tasavvuf çevirmenliğiyle karşılaştırmaları, Danica Seleskovitch ve Marianne Lederer'in (1960) yorumlayıcı çeviri kuramı ile Friedrich Schleiermacher'ın (1977) çeviri yaklaşımları kullanılarak, çeviri, bilimsel, yorum bilimsel ve edebî psikoloji perspektifleriyle incelenmiş ve analiz edilmiştir. Yorumlayıcı çeviri kuramına uygun olarak yapılan bir çeviri, eşdeğer bir çeviri olarak kabul edilir. Bu çalışmanın amacı, bu kuramın özünün yorumlandığı rubailerin farklı çevirmenler tarafından çevirilerinin analizini yapmaktır. Çalışma, temel olarak insanlığın en çok ihtiyaç duyduğu günümüzde doğuyla batıyı yeniden bir araya getiren birlik anlayışını, insan olmanın gerektirdiği ortak duyguların ötekileştirilmesine gerek olmadığını inanç boyutundan göstermektedir. Tüm bu değerlendirmelerin tartışıldığı ve günümüz anlayışıyla ele alınan Hayyam'ın zamansız rubailerinin incelemesi, sonuç bölümünde bulgular, bugünkü idrak ve katkılarla ifade edilen bakış açısıyla sonlandırılmıştır.

EDEBÎ ÇERÇEVE

Ömer Hayyam (1048-1131), XI. Yüzyılın önde gelen matematikçilerinden ve astronomlarından biridir. Ancak onun bilimsel kişiliği Doğu ve Batı'da uzun süre şiirleriyle gizlenmiş bir perde arkasında kalmıştır. Nişabur'da başladığı eğitimini, dönemin önemli âlimlerinden Nâsirüddin Şeyh Muhammed Mansûr ve Muzaffaküddin Abdüllatif b. El-Lübbâd gibi isimlerin yanında sürdürdü. Aynı zamanda, Hasan Sabbah ile aynı medresede eğitim görmesi de ilginç bir tarihsel kesişimdir. Selçuklu döneminin siyasi ve entelektüel karmaşası içinde yetişen Hayyam, İbn Sînâ'dan sonra Doğu'nun en büyük bilgelerinden biri olarak kabul edilir. Çok yönlü bir düşünür olan Hayyam, dönemin önde gelen âlimleri, filozofları ve şairleriyle yakın ilişkiler kurmuştur. Eski dostu Nizamülmülk'ün ısrarıyla Selçuklu sarayına yerleştirildi ve burada bilimsel çalışmalarını geliştirdi. Zamanının neredeyse tüm bilim dallarına derinlemesine ilgi gösterdi. Edindiği bilgilerle sınırlarını keşfetmeye çalışmış, ancak bilgisi arttıkça daha çok sorgulamaya başlamış ve bazen umutsuzluğa kapılmıştır. Bu içsel mücadelelerini rubailerinde dile getirmiştir. Rubailerinde acılarını hafifletmenin yollarını aramıştır (Hayyam, 2013). Hayyam, yaşadığı dönemde “Hoccemü'l-Hak” (Gerçek Belge, tam gerçeğe ulaşmak için başvurulacak ilk belge) olarak anılıyordu ve zamanın bilginleri ona büyük saygı gösteriyordu. Aynı zamanda “Hakîm Hayyâm-ı Nişâbüri” adıyla da tanınmaktaydı (Kırca, 2006, s.12).

Edward Fitzgerald (1809-1883), Suffolk'taki Bury Saint Edmunds şehrinde bulunan King Edward VI Grammar School'da (1821) eğitim aldıktan sonra 1826'da girdiği Cambridge'deki Trinity College'ı 1830'da bitirdi. Aynı zamanda, geleceğin en ünlü İngiliz şairlerinden Alfred Tennyson'la, büyük romancı William Makepeace Thackeray ve tarihçi Thomas Carlyle ile arkadaşlık kurdu. Maddi durumu oldukça iyi olmasına rağmen sade bir yaşam sürdü. 1844'te genç dilbilimci Edward Byles Cowell ile tanıştı. 1845'te şair Bernard Barton'un kızıyla evlendi; ancak evlilik yalnızca 1 yıl sürdü. Cowell'in teşvikiyle yazmaya başlayan Fitzgerald, 1851'de Euphranor'u ve 1852'de aforizmaların bulunduğu Polonius: “A



Edward Fitzgerald'ın Ömer Hayyam Rubai Çevirilerinin Çeviribilim, Yorumibilim ve Edebî Psikoloji Açısından Analizi/ Rabia Aksoy Arıkan

Collection of Wise Saws and Modern Instances” adlı eserini yayımladı. Aynı yıl babasını kaybetti. Aforizmalarla ilgilenmesi Ömer Hayyam’ın şiirlerine olan ilgisini de artırdı. Cowell’den aldığı İspanyolca dersleriyle bu dilden çevirdiği “Six Dramas of Calderon” adlı eser 1853’te yayınlandı. Ayrıca, Cowell’den 1852’de ilk Farsça derslerini aldı ve bu dilde yaptığı ilk çalışma Câmî’nin Selâmân ü Ebsâl’inin tercümesiydi (1856). Sonrasında Hayyam’ın şiirleri üzerinde çalışmaya başladı. 1857’de görevle Kalküta’ya giden Cowell, Fitzgerald’a ait ve 158 rubai içeren Bodleian Kütüphanesi nüshasının yanı sıra Asya Bilimleri Topluluğu Kütüphanesi’ndeki 516 rubailik bir yazma daha gönderdi. Hayyam’a ait ilk rubailerin çevirisi 1858’de Fraser dergisinde yayımlandı. 1859’da çeviriler kitap halinde basıldı. Farsça kafiye sistemine hakimiyeti, Fitzgerald’ın Ömer Hayyam rubailerini çevirmesinde başarı sağlamasını sağladı. Daha sonraki yıllarda her baskıya yeni şiirler ekleyerek rubaileri yayımlamaya devam etti. Aynı zamanda Ferîdüddin Attâr’ın “Manîku’-t-tayr”ını tercüme etti ve Pedro Calderón de la Barca’nın oyunlarını İngilizceye çevirmeye devam etti (Kurtuluş, 2006).

Ömer Hayyam’ın rubailerini Batı’da duyuran ünlü çevirmenlerden ve Viktorya dönemi İngiltere’sinin “üstün kültür” temsilcilerinden biri olan E. Fitzgerald, arkadaşı E.B. Cowell’e duygularını şu şekilde aktarmıştır: “İnsanı caydıracak kadar şairane olmayan ve aslında kendilerini biçimlendirmeye pek de ihtiyaç duymayan bu denemelerle, Perslere özgürlüklerini vermek benim için bir eğlenceye dönüşmüştü.” Fitzgerald’ın neden klasik Yunan veya Roma yazarlarına aynı özgürlükleri tanımadığı, bunun yalnızca onların yüksek bir kültürü temsil etmeleriyle ilgili değil, aynı zamanda çevirisini denetleyecek çok sayıda uzman bulunmasıyla da ilgili olduğu görülmektedir (Lefevere, 1992, s. 119, 120).

1.Rubailer ve Çevirileri

Rubai, belirli aruz kalıplarıyla yazılan ve kendine özgü iç ve dış yapısı olan bir söyleyiş biçimidir. Dış yapıda, rubainin 1., 2. ve 4. dizeleri uyumludur; bazen de tüm dört dize uyum gösterebilir. İç yapı ise “anlatılmak istenenin en kısa yoldan ve net bir şekilde aktarılmasıdır”. Bu mesaj iletilirken, dizelerin ana fikrinden kopmadan düzenlenmesi büyük önem taşır. Şekil olarak küçük görülen rubai asla küçük bir şiir olmamalıdır. Tam tersine, kısa bir çerçevede ve açıklamaya gerek kalmadan mesaj verilmesini sağlayan büyük bir sanat eseridir. Ömer Hayyam, bu şiir biçimini ilk kullanan olmaktan öte, aşk, üzüntü, sevinç, özlem, kuşku, gözyaşı ve zaman ile ölümün acımasızlığını dört dizide en güzel şekilde anlatmasıyla sadece İran edebiyatının değil, dünya edebiyatının da ölümsüzleri arasında yer almıştır (Kırca, 2006, s. 12). Bilinen en eski şiir türlerinden biri olan terâne, dubeytî veya çâr mısra olarak da adlandırılan rubainin İranlılara özgü olduğundan bahseden Şems Kays-i Râzî, bu formun ilk kez X.yüzyılda, Fars şiirinin atası olarak kabul edilen Rudekî tarafından kullanıldığını ifade etmektedir. Selçuklular döneminde yaşayan ve kendi döneminde yalnızca bilim ve felsefeyle tanınan, sonraları şairler arasında anılmaya başlanan Ömer Hayyam da şiirlerinde rubaiyi tercih etmiştir. XII.yüzyıldan itibaren Anadolu’da da Farsça rubai söylenmeye başlanmış, Osmanlı döneminde yaygınlaşmıştır (Güzelyüz, 2020, s. 12). İlk olarak Farsça şiir söyleyen şair, Kemalüddin Hubeyş b. İbrahim Tiflîsî’dir. İzzeddin Keykavus ve saray şairlerinden Nizameddin Ahmed Erzincani de bu dönemde rubai söyleyen önemli isimler arasındadır. İlhanlıların Anadolu’ya hâkimiyet kurmasıyla birlikte, Mevlânâ da Farsça rubai söylemiş; rubailerinde özellikle irfani bir yaklaşım öne çıkmış, bazı rubailerinde ise Ömer Hayyam’ın etkisi görülmüştür (a.g.e., s. 13). Hayyam’a atfedilen yüzlerce rubai olsa da bilim adamlarının araştırmalarına göre, ona ait olduğu kesinleşen rubailer 80 ile 180 arasında değişmektedir (s.14).

Ömer Hayyam’ın rubailerini bir araya getiren ilk eser, ondan yaklaşık üç asır sonra, Şeyh Mahmûd-ı Yerbudağı tarafından 1461-1462 yıllarında yazılan bir dergidir. Bu dergi, 158 rubai içermekte olup, bugün Oxford’taki Bodleian Kütüphanesi’nde bulunmaktadır. Bu dergiden bir yıl sonra (1462-1463), Yâr Ahmed Reşit-i Tebrizi Ömer Hayyam rubailerini “Tarab-ane” (Sevinç Evi) adını verdiği dergide toplamıştır. Bugün İstanbul Üniversitesi ve Nur-ı Osmânî Kütüphanelerinde birer nüshası bulunan “Tarab-ane”nin incelenmesinden, 1462-1463’te yazılan ilk “Tarab-ane”nin yaklaşık 400 rubai içerdiği anlaşılmaktadır. Sonraki dönemlerde, 1000’i aşan rubailer Doğu’da unutulmaya başlasa da, Hayyam rubailerini Avrupa’ya ilk tanıtan İngiliz profesör Thomas Hyde’dir. Hyde, 1700’lerde yayınladığı “Eski



Edward Fitzgerald'ın Ömer Hayyam Rubai Çevirilerinin Çeviribilim, Yorumibilim ve Edebî Psikoloji Açısından Analizi/ Rabia Aksoy Arıkan

Pars, Medyalı ve Farisilerin Din Tarihi” adlı eserinde Hayyam’dan bahsetmiş ve çevirilerini yayımlamıştır. XIX. Yüzyılda Edward Fitzgerald’ın rubai çevirileri Hayyam’ı Batı’da önce bir şair olarak tanıtmıştır. Ancak 1851’de cebir çalışmalarının keşfiyle matematik dehasının da fark edilmesi mümkün olmuştur (Sönmez, 2025, s.164). İngiliz yazar ve araştırmacı Fitzgerald’ın 1859’da İngilizceye çevirdiği rubailer, Batı’da oldukça ünlü olmuştur. Fitzgerald’ın çevirisini takiben, başka Avrupa ülkelerinde de çeviriler yapılmış; İngiltere’de ise yalnızca 1913’e kadar yapılan Hayyam çevirilerinin sayısı 120’yi bulmuştur. Fitzgerald’dan sonra, Fransa, Danimarka ve Rusya gibi Avrupa ülkelerinde de Hayyam’ın eserlerini yeniden ele alanlar ortaya çıkmıştır. Özellikle, Danimarkalı Arthur Christenson ve Rus Zhukovski’nin çalışmaları derinleştirilmiştir. Türkiye’de yapılan ilk Hayyam çevirisi, 1903’te, Mektebi Sultani (Galatasaray Lisesi) Farsça öğretmeni Feyzi Efendi’nin “Hayyam” adıyla yayımladığı küçük bir antolojidir (Kırca, 2006, s. 14). Muallim Feyzi Efendi’den günümüze kadar yapılan çevirilerde göze çarpan en önemli özellik, rubailerin sayısında büyük farklılıklar olmasıdır. Örneğin, Rıza Tevfik ve Hüseyin Daniş’in ortak çalışmasıyla 1922’de basılan ve 1927’de Hüseyin Daniş tarafından ikinci kez yayımlanan “Rubaiyat-ı Ömer Hayyam” adlı eserinde 397 rubai, Abdullah Cevdet’in kitabında ise 576 rubai, Abdülbaki Gölpınarlı, Asaf Halet Çelebi ve Rüşdü Şardağ’ın eserlerinde ise sırasıyla 497, 388 ve 265 rubai yer almaktadır. Ayrıca, Hamamizade İhsan rubailerini Farsça olarak yayımlamış ve toplamda 345 rubaiyi çevirmiştir. Rüşdü Şardağ’ın kitabında 265, Mehmet Kanar’ın ve İranlı yazar Sadık Hidayet’ten çevirdiği “Hayyam’ın Teraneleri”nde ise 143 rubai bulunmaktadır (a.g.e., s. 15).

Sabahattin Eyüboğlu, ilk baskısı 2003’te, en son ve güncellenmiş baskısı Türkiye İş Bankası Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi’nde 2020’de yayımlanan Ömer Hayyam Dörtlükler “Rubailer” çeviri kitabının önsözünde, Abdülbaki Gölpınarlı’nın yayımladığı rubailerin en eski ve güvenilir kaynaklardan alınmış çeviriler olduğunu; ancak bazı dörtlüklerin aşırı sert bir üslupta yazıldığından Hayyam’a ait olmadığını belirtmektedir. Örneğin, camiye namaz kılmaya değil, halı çalmaya gittiğini ya da kendisini yaşlı bir fahişeye benzettiğini söylediği dörtlükte Gölpınarlı’yı dahi şüphelendirmektedir. Yalnızca felsefi rubailerini çevirip onlara değer veren Rıza Tevfik, doğrudan şarabı öven bazı dörtlüklerin Hayyam’a ait olmadığını düşünmekte ve inananların görüşlerini dikkate almaktadır. Abdullah Cevdet, Hayyam’ın rubai çevirilerinde birçok baskıda bulunmayan bazı dörtlüklerde gerçek Hayyam’ı yakalamış; Hüseyin Rifat ise yaptığı çevirilerde aşık Hayyam’ı diğerlerinden daha gerçekçi bulmuştur. Eyüboğlu, yaptığı rubai çevirilerinde, Yahya Kemal’in en sevdiği ve Türkçeye çevirdiği birkaç dörtlüğü kendi metinlerinde göremediğini belirtmiştir (Eyüboğlu, 2003, ix). Ülkemizde, Hayyam’ın felsefi derinliğini korumaya özen gösteren Eyüboğlu’nun rubai çevirileriyle bu rubailer geniş kitlelere ulaşmıştır (Özgül, 2007).

Eyüboğlu, Hayyam çevirilerine dair eleştirilere kitabının önsözünde şu şekilde yanıtlamıştır:

Hayyam’ın düşüncesi, onun sanatı değil mi, onları başka ellerle yoğuran? Bu düşünceyle ben bu seçmede, Abdülbaki Üstadımızın kitabını temel olarak almakla beraber, bizde ve Batı’da çıkmış, bilim değeri çok daha az kitaplardan beş on dörtlük topladım. Hayyamca’yı değil de Hayyam’ın kendini merak edenlerin Abdülbaki’nin kitabına başvurmaları gerekir. İkimizi birden okumalarında Hayyam’ın da Abdülbaki’nin de bir sakınca görececeklerini sanmıyorum. Doğu-Batı ayrılığı sanatçılar arasında değil, toplum düzenleri, devlet biçimleri, din ve ahlâk anlayışları arasında olmuştur. Kültür için Doğu-Batı diye ayrı ülkeler yok; yayılma ve gelişme imkânlarının azalıp çoğaldığı yerler ve zamanlar vardır. Bizim yaşadığımız çağda, Hayyam’ın da içinde bulunduğu kültürün, tek olan dünya kültürünün nefes alabildiği yer Batı’dır. Doğu’da ise kültür türlü sebeplerle içine kapanıp boğulmuş. Bu yüzden aynı Hayyam, Batı’da insan düşüncesinin gelişmesine yardım ederken Doğu’da ister istemez kapanıp körleşmesine de yardım etmiş; aynı Hayyam, Batı’da kendini aşmaya, Doğu’da kendini silmeye götürmüş; aynı Hayyam, Batı’da bir devrimci diye yorumlanmış, Doğu’da bir uyarıcı diye. Bütün gerçek sanatçılar gibi, yani kendini aşan sanatçılar gibi, Hayyam da bugün kültürün sığındığı, saygı gördüğü ve geliştiği yerin Batı’nın adamıdır. Hayyam’ın doğduğu ve öldüğü yer nerede olursa olsun, dörtlükleri kültürün, dolayısıyla doğruluğun en ileride olduğu yer neresiyse oralıdır. Diyebilirsiniz ki, Hayyam Batılı da olsa, bizim bildiğimiz bir şair. Bilmediklerimizi Türkçeye çevirmek dururken ne diye, Hayyam? Şundan ötürü, Hayyam’ı atalarımız konuşmadığı bir dille, hiç sevmediği



Edward Fitzgerald'ın Ömer Hayyam Rubai Çevirilerinin Çeviribilim, Yorumibilim ve Edebi Psikoloji Açısından Analizi/ Rabia Aksoy Arikan

insanların kafasıyla konuşturmuşlar. Şiirini halkın diliyle söyleyen Hayyam, bizde halk düşmanlarının diliyle söylemiş. Onu bugünün anlayışıyla ve bugünün söyleyişiyle Türkçeye çevirmek, Hayyam'ın atalarımıza anlatamadığı ilk dersi, düşündüğünü konuştuğu dille yazmak dersini hatırlatmak hiç de küçümsenecek bir iş değildir.²

Ahmet Kırca'nın 2006 yılında Ötüken Yayınları'ndan yayımladığı “Ömer Hayyam Rubailer” adlı kitabında, rubai çevirilerine dair görüşleri dikkat çekicidir. Kırca, birçok rubai çevirisinde Hayyam'ın söylediklerinin, aslında söylemediklerinin yer almasının tek nedeninin çevirmenin Farsça bilmemesi olduğunu tespit etmiştir. Ayrıca, Hayyam'ın olmayan rubailerin onunmuş gibi sunulmasının yeni bir durum olmadığını ve hayattaki rubailerle olmayanların kesin olarak ayırt edilemediği için, bu hatanın yalnızca ülkemizde değil, bütün dünyada uzun süredir devam ettiğine işaret etmektedir. Farsça öğretmeni olan Kırca, kitabını yazmadaki amacının da bu yanlış ortadan kaldırmak ve Hayyam'ın gerçek rubailerinin orijinal metinlere uygun şekilde çevrilmesini sağlamak olduğunu vurgulamıştır (Kırca, 2006, s. 9). Eserine, şiir olarak ilk kez çevrilen on rubaiyi de eklediğini; çevirmediğinin de olabileceğini, hatta Hayyam'ın olmayan rubailer de çevirmiş olabileceğini kitabında ifade etmiştir. Bu açıklamalarını Yunus'un, Karacaoğlu'nun, Köroğlu'nun, Dadaloğlu'nun, Pir Sultan Abdal'ın gibi bilinenlerin, Nasreddin Hoca fıkraları olarak bilinenlerin hepsinin onlara ait olup olmadığından emin olmadığımızla karşılaştırarak desteklemiştir. Bu anlayışla rubailer çevirdiğini ve Hayyam'ın olup olmadığı kesin olarak bilinmeyen rubailerden onun söyleyiş ve düşünce biçimine uygun olanları çevirdiğini vurgulamıştır (a.g.e., s. 19).

Ali Güzelyüz, 2020 yılında Demavend Yayınları'nda yayımlanan “Ömer Hayyam: Hayatı, Düşüncesi, Eserleri ve Rubailer” adlı eserinde, Ömer Hayyam'ın rubailerinin tarihsel sürecini ve önemini vurgulayarak, günümüze kadar ulaşan en eski elyazmasının 1460 yılına ait olduğunu ve 158 rubai içeren bu nüshanın İngiltere'nin Oxford kentindeki Bodleian Kütüphanesi'nde bulunduğunu belirtir. Ayrıca, 1950 yılında Londra'da satılan ve Hicri 604 yılına tarihlenen bir başka elyazmasının, Gıyaseddin Muhammed b. Yusuf b. Ali, Hayyam'ın ölümünden yalnızca 75 yıl sonra kaleme alındığını ve 252 rubai içerdiğini belirtir. Hayyam'ın rubailerine duyulan ilginin zamanla arttığını ve eserlerinin dünyanın pek çok diline çevrildiğini aktaran yazar, özellikle Edward Fitzgerald'ın 42 yaşında Farsça öğrenerek Hayyam'ın rubailerini akıcı bir dille İngilizceye çevirdiğini; bu çevirinin hem Hayyam'ı dünyaya tanıttığını hem de Fitzgerald'a büyük bir ün kazandırdığını vurgular. Fitzgerald, Bodleian Kütüphanesi'ndeki el yazmalarını temel alarak, 1859 yılında ilk kez 75 rubaiyi yayımlamış ve 1868'de 110 rubaiyi içeren ikinci bir baskı hazırlamıştır. Ancak kitabın başlangıçta pek ilgi görmediği, daha sonra ucuz kitap tezgâhlarında satılmaya başlandığı ifade edilmektedir. Zamanla gazeteci ve eleştirmenler bu eseri fark ederek Hayyam'ın felsefesini ve Fitzgerald'ın çeviri başarısını öne çıkardıklarını ve bu sayede Hayyam'ın 1868 yılında Batı'da tanındığını belirtirler. Fitzgerald'ın çevirisi, kısa sürede büyük bir ses getirmiş ve Hayyam'ın Batı dünyasında tanınmasında önemli bir rol oynamıştır (s. 14). Fitzgerald'ın çevirisinin etkisinin yalnızca İngiltere ile sınırlı kalmadığı, Hayyam'ın rubailerinin dünya çapında yayımlandığı ve 1929'da New York'taki bir müzayedede Fitzgerald'ın ilk çevirisinin 8.000 dolara satıldığı belirtilir. Güzelyüz, Hayyam rubailerinin İncil, Shakespeare ve Cervantes gibi yazarların eserlerinden sonra en çok basılıp satılan kitaplar arasında yer aldığını vurgular. En dikkat çeken örnekler arasında İngiltere'de Fitzgerald'ın çevirisinin geniş bir okuyucu kitlesine ulaşması, İngiltere'de “Omar Khayyam Club” adlı bir kulübün kurulmasına öncülük etmesi ve hatta Hayyam'ın mezarına kırmızı güller dikilmesi gibi sembolik etkinliklere yol açması yer almaktadır (s. 15). Sonrasında, İngiliz oryantalist Edward Heron Allen'in, Fitzgerald'ın çevirisinde nerede metne sadık kaldığını ve hangi yerlerde sadece rubainin anlamını aktarmakla yetindiğini incelemek için 1898 yılında aynı eseri bir bütün olarak tekrar İngilizceye çevirmiştir. İngiliz araştırmacı Arthur John Arberry de Hayyam'ın rubailerini İngilizceye çevirerek 1951 yılında yayımlamıştır. 1952 yılında rubailerini yeniden çevirerek, Hayyam, Fitzgerald ve rubailerin el yazmaları üzerindeki incelemelerini “The Romance of the

² <https://www.gercekedebiyat.com/haber/hayyam-uzerine-sabahattin-eyuboglu> (Erişim Tarihi: 18.07.2026)



Edward Fitzgerald'ın Ömer Hayyam Rubai Çevirilerinin Çeviribilim, Yorumbilim ve Edebî Psikoloji Açısından Analizi/ Rabia Aksoy Arıkan

Ruba'iyat" adlı kitapta yayımlamıştır. Sonraki yıllarda Hayyam'ın rubaileri başka araştırmacılar ve çevirmenler tarafından birçok kez çevrilmiştir. Fitzgerald'ın çevirisi, tüm dünyada Hayyam'a duyulan ilgiyi artırmış ve rubaileri birçok dile çevrilerek geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmıştır (s. 16). Fransızcada Hayyam üzerine ilk yayınlanan eserlerden biri, Fransa hükümetinin İran elçiliğinde Danimarkalı araştırmacı Arthur Emanuel Christensen'in 1903 yılında Hayyam'ın rubailerini Danca çevirmesidir. Aynı zamanda Hayyam'ın felsefesi üzerine önemli incelemeler de yapmıştır. Christensen'in 1905 yılında Fransızca yayımlanan incelemesinin ardından, 1927 yılında İngilizce olarak yayımlanan "Critical Studies in the Rubaiyat of Umar-i Khayyam" adlı çalışması, Hayyam'a dair önemli bir eleştirel eser olarak dikkat çekmektedir. Rubailerin manzum Almanca çevirisi 1925 yılında R. Friedrich (1865-1935) tarafından Berlin'de yayımlanmıştır. Rusça çevirisi ilk olarak 1892 yılında V. L. Veliçko, 1897 yılında Valentin Zhukovski tarafından; A. Y. Krinski'nin (1909), Y. E. Bertels'in (1928, 1935, 1960), B. Moroçni'nin (1948), B. A. Rozenfeld'in (1957), R. Aliyev'in (1959), N. Osmanov'un (1959), A. L. Yuskeviç'in (1960), I. Braginski'nin (1976) araştırmalarıyla birlikte, Rusya'da son dönemlerde Ömer Hayyam'ın hayatı, düşüncesi ve eserleri üzerine birçok çalışma yapılmış ve rubaileri çok kez Rusçaya çevrilmiştir. Hayyam rubailerinin Arapça çevirileri ise ilk olarak Lübnan ve Mısır olmak üzere Arap ülkelerinde birçok kez yapılmış ve Hayyam ile ilgili birçok araştırma yapılmıştır (s. 17). Azerbaycan, Özbekistan, Pakistan, Hindistan, Japonya, Çin ve diğer Asya ülkelerinde de Hayyam ile ilgili çeşitli çalışmalar yapılmış ve rubaileri çevrilmiştir. Türkçede ise çeviriden önce Hayyam'ın rubailerine nazireler yazılmıştır. Bunlardan biri, XVI. yüzyıl şairlerinden Gelibolulu Mustafa Ali (1541-1600), bazı kaynaklarda "Bedi'ü'r Rukum" adıyla da anılan, "Rebiu'l Manzum" adlı eserinde Hayyam'ın rubailerinden 54 tanesini tevhid, aşk, şarap gibi temalara ayırmış ve bunlara nazireler yazmıştır. Aynı şekilde Hayyam'ın rubailerine nazire yazan ya da onun etkisi altında rubai söyleyen başka şairler de vardır. 1880'li yıllarda Muallim Feyzi Efendi Hayyam hakkında bir risale hazırlamış ve yaklaşık otuz-kırk adet rubaiyi de bu risaleye eklemiştir. Bir süre sonra Dr. Abdullah Cevdet Bey de Fransız J. B. Nicolas'ın Fransızcaya çevirdiği rubaileri esas alarak, ilavelerle birlikte Türkçeye çevirmiştir. Daha sonra bazı Türkçe çevirileri de yapılmış olsa da Türkçe çevirilerin bir kısmı Farsça aslı olmadan yapıldığı için Hayyam'ın gerçek rubailerini ve düşüncelerini yansıtmamaktadır (s. 18). Bu çalışmada Hayyam rubailerinin tüm çeviri türlerini yansıtmak ve detaylı bir yorum yapabilmek için hem Fitzgerald'ın 1993'te Wordsworth Classics serisinden yayımlanan Farsçadan İngilizceye çevirilerinin, hem de 1995'te ilk kez İnkılap yayınlarından yayımlanan Farsça aslına çevrilen ve 2023'te güncellenmiş baskısı yapılan Abdülbaki Gölpınarlı çevirilerinden; 2006'da Ötüken Yayınları'ndan Farsça aslına çevrilen Ahmet Kırca çevirilerinden; güncel olması ve yine Farsça aslına çevrilmesi açısından tercih edilen 2020 yılından Demavend Yayınları'ndan yayımlanan Ali Güzelyüz'ün çevirilerinden; en çok baskısı yapılan ve en çok okunan çevirilerden biri olan, ilk baskısı 2003'te, onsekizinci baskısı 2020 yılında Türkiye İş Bankası Hasan Ali Yücel Klasikleri dizisinden yayımlanan Sabahattin Eyüpoğlu çevirileri incelemeye esas olarak alınmıştır.

KURAMSAL ÇERÇEVE

İlk çevrilen metinler olmaları ve evrensel geçerliliğe sahip olmaları nedeniyle "kutsal metinler" zamansız metinler olarak kabul edilmektedir. Bu metinler, yapılan özgün çevirilerle yazıldıkları dönemin şartlarına uyarlanmak ve algılanma koşullarına uygun biçimde çevrilmeye çalışılmaktadır. Bu durum, bu metinlerin zamandan bağımsız olarak değerlendirilmesini ve bu oluşumun nasıl inşa edildiğinin analiz edilmesini mümkün kılmaktadır. Böyle bir analiz, Edward Fitzgerald'ın Ömer Hayyam'ı İngilizce bir dünya şairi olarak inşa etmesinde eleştirinin, tarih yazımının, antolojileştirmenin ve çevirinin oynadığı rolü ele almaktadır. Dolayısıyla, tüm bu metinler "yazma" değil, "yeniden yazmadır" (Lefevere, 1992, s. 138).



Edward Fitzgerald'ın Ömer Hayyam Rubai Çevirilerinin Çeviribilim, Yorumbilim ve Edebî Psikoloji Açısından Analizi/ Rabia Aksoy Arıkan

Ömer Hayyam'ın Rubailer'inin (1858) çevirilerini yapan ve Batı'da tanıtan Edward Fitzgerald, bir metnin özgün hali korunamıyorsa, en kötü bölümlerini de metne dahil ederek metnin özünü yaşatmak gerektiğini savunmuştur. Başka bir deyişle, Fitzgerald'ın rubai çevirileri, hedef kültür okuyucusunu kaynak kültürün özgün hâline yöneltmeye çalışmak yerine, kaynak kültür metninin bir versiyonunu hedef kültürün kültürüne kazandırmayı amaçlamıştır. Günümüzde coğrafi, kültürel ve siyasi sınırlar, yakın tarihin herhangi bir dönemine kıyasla daha hızlı oluşmakta ve bu sınırların ötesine geçen insan hareketliliği artmaktadır. Dolayısıyla, böyle bir dünyada, çevirmenin rolü daha büyük önem kazanmaktadır. İşte bu yüzden, çeviri günümüzde bu kadar yaygın şekilde tartışılmakta ve bu kadar talep görmektedir. Dünya çapında internet ağlarıyla bilginin aktarımının genişlemesiyle çevirinin potansiyeli de artmış; çeviribilim elektronik çeviri uygulamalarına uyarlanmaya başlamıştır. Çeviriye bireysel ve romantik bakan çevirmenlerde, Eugene Nida'nın "ayrımcılık ruhu" olarak tanımladığı bir anlayış oluşmuş; burada çevirmen, yetenekli bir tüccar olarak görülmeye başlanmıştır (Bassnett, 2002, ss. 11, 76). Nitekim yapılan rubai çeviri incelemelerinde, çevirmen yaklaşımlarının ve çeviri anlayışlarının birbirinden farklı olduğu görülmüştür.

Farsçayı tam olarak öğrenmemiş olsa da bu dili okumada yetkin olan Fitzgerald, Farşlıların dediği gibi, "tek yürek olmak, tek dil olmaktan daha iyidir" sözünden hareketle, Hayyam ile adeta manevi bir bağ kurmuştur. Belki de bu nedenle Fitzgerald kelimenin tam anlamıyla hayatının son günlerine kadar Hayyam ile varoluşsal bir bağ içinde kalmıştır. Fitzgerald, sadece Hayyam'ın Batı'ya giriş kapısı olmakla kalmamış, aynı zamanda biyografilerinden biri olan Thomas Wright'ın şu sözlerle tanımladığı, ızdırap çeken bir adam olan Ömer Hayyam'ın adeta on dokuzuncu yüzyıldaki "reenkarnasyonu" olmuştur. Fitzgerald'ın rubai çevirileri, hayat ve ölüme dair sorularıyla ilgili olarak ruhuna defalarca soru sorup bir türlü tatmin edici bir cevap alamayan, düşünceli ve yalnız bir adamın hüznünü yansıtmaktadır (Aminrazavi, 2013, s.208). Fitzgerald, çalışmasıyla ilgili olarak, "Sanırım çok az kişi benim kadar çeviriye bu kadar emek harcamıştır," demiş, ancak rubaileri tekrar tekrar çevirme işi ömrünün sonuna dek devam etmiş, hiç bitirmek istememiştir (a.g.e., s.212). Fitzgerald'ın rubaileri, kendi bakış açısıyla mı yorumladığı, yoksa onlardan mı okuduğu, yani Hayyam'ı kendi imajına mı uydurduğu, yoksa Hayyam'da kendini mi bulduğu sorular kafaları kurcalayan hususlardır. Ancak açıkça görülmektedir ki Hayyam kendiyle özdeşleştirebileceği ve hayatının geri kalanında üzerinde duracağı bir yön bulmuştur. Nitekim, bu durum Fitzgerald'ın kişisel ve duygusal durumundan ayrı düşünülmemelidir. Fitzgerald, o dönemde elinde bulunan rubailerle çalışmaktaydı; mevcut rubailere bazılarını çeviri için seçmemesi, şahsi ilgisini ve duygusal durumunu yansıtmaktadır. Ancak çeviri için rubaileri seçmesinin ardındaki gerçek neden belki de asla bilinmeyecektir (a.g.e., s.217).

Ülkemizde Hayyam rubailerini çevirilerle tanıtanlardan Selahattin Eyüboğlu, Hayyam üzerinden yürütülen Doğu-Batı ayrılığının sanatçılar arasında değil, devlet düzenleri, din ve ahlâk anlayışları arasında olduğunu belirterek, kültür için Doğu-Batı olarak ayrı ülkelerin olmadığını, yayılma ve gelişme imkânlarının azaldığı ve çoğaldığı yerler ile zamanlar bulunduğunu ifade etmiştir. Yaşadığımız çağda, Hayyam, içinde bulunduğu kültürün, dünya kültürünün nefes alabildiği tek yerin Batı olduğunu; Doğu'da ise kültürün çeşitli sebeplerle içine kapanıp boğulduğunu kitaplarında dile getirmiştir. Bu nedenle aynı Hayyam'ın Batı'da insan düşüncesinin gelişmesine yardımcı olurken, Doğu'da ise istemeden kapanıp körleşmeyi sağladığını; yine aynı Hayyam'ın Batı'da kendini aşmaya, Doğu'da ise kendini silmeye neden olduğunu söylemiştir. Tüm gerçek sanatçılar gibi, Hayyam'ın doğduğu ve yaşadığı yer neresi olursa olsun, günümüzde kültüre saygı gösterilen ve doğruluğun kabul edildiği yerin Batı olduğunu vurgulamıştır (Eyüboğlu, 2003, x, xi).

Rubailerin çevirisini yapan Ahmet Kırca (2006), Hayyam'ın bağınazlığa, gericiliğe ve yobazlığa karşı ancak inanç ve ibadetleri kötöleyen rubailerin ona ait olamayacağını, ilk kez kendisi tarafından çevrilen şu örnekle açıklamıştır:

"Ey salt varlık olan Rabbim!
Hiçbir yerde değilsin ama her yerde varsın
Ey, yeri ve yönü bulunmadan var olan varlık!
Sen neredesin? Neresi var ki orada olmayasın?"



Edward Fitzgerald'ın Ömer Hayyam Rubai Çevirilerinin Çeviribilim, Yorumibilim ve Edebî Psikoloji Açısından Analizi/ Rabia Aksoy Arıkan

Diğer rubaide ise;

“Yardım et rinde, nedir bir rintlik
Yok namazmış, ya oruç, hep delilik!
Sana Hayyam desin en doğru sözü:
Şarap iç, yol kes, aman yap iyilik.”
(Şardağ, 1985, s.167; akt. Kırca, 2006, s. 17)

Bir diğer rubaide ise;

“Ölünce badeyle yıkayın beni.
Saf şarapla telkin edin bana.
Bulmak isterseniz, mahşer günü beni.
Meyhane kapısının toprağında arayın beni.”
(Kantar, 2000, s. 84; akt. Kırca, 2006, s. 17)

Rubailer incelendiğinde, rubailerini Farsçadan çeviren Kırca, birinci rubaiyi söyleyen Hayyam'ın, bu iki rubaiyi söyleyen kişinin yaşadığı dönemde “Hocceu'l-Hak” (tam gerçeğe ulaşmak için başvurulacak birinci belge) olarak anılan Hayyam'ın böyle saçma ifadeler kullanmayacağını savunmaktadır. Ayrıca ahlâk kurallarını hiçe sayan, basit bir düşünceyi anlatan ve bir mesaj vermeyen “Camiye gittim, ama Allah bilir niye” şeklinde başlayan rubaiyi örnek olarak vermiştir (Kırca, 2006, s.17). Hayyam'ın düşünce anlayışına uymayan, rubai türünün iç ve dış yapısına uymayan, birbirinden kopuk ve ana fikirle bağdaşmayan dizelerden oluşan rubailerin de ona ait olmadığını belirtmiştir (a.g.e., s. 18).

YÖNTEM

XIX. yüzyıl yorumibilim felsefesinin kurucusu olarak kabul edilen Friedrich Schleiermacher (1768-1834), anlama ve yorumlama arasında kesin bir ayrım yapmaz. Ona göre, her yorumlama bir anlamının gerçekleştiğinin göstergesidir. Metnin diline ve konusuna sezgilerle hâkim olmanın yorumibilimin ilk şartı olduğunu ifade eder. Anlamanın yanlış anlamaktan kaçınmak olduğuna vurgu yapar. Schleiermacher için anlama dilbilimsel ve ruhbilimsel yeniden yapılandırmadır. Bu durumu gerçekleştirmek için hem gramatik hem de psikolojik bir yorum yapılması gerektiğini belirtir. Metin yazarının zihinsel kurgulamalarının ve bireysel dünyasının algılanmaya çalışılması gerektiğini, özellikle özgün metinlerde psikolojik yorumlamaların daha ön planda olacağını ifade eder. Yorumcunun anlamaya çalıştığı başka birinin düşüncesinin dışavurumunun bütünüdür. Asıl amaç, kendi içine kapalı bir zihni, kendini dilde gerçekleştiren ve ifade eden bir ruhu anlamaya çalışmaktır. Schleiermacher'e göre psikolojik yorumlamanın iki işlevi vardır: Birincisi psikolojik görevdir. Yazarı eseri yazmaya iten etmenler, bu etmenlerin yazarın yaşamıyla, eserin oluşum döneminin yazarın yaşamındaki diğer dönemlerle olan ilişkileri; yazar eğer üretken ise, tüm gelişim aşamaları, eserin oluştuğu dönemin tarihsel olaylarıyla olan bağı ve bunların yazar ve eser üzerindeki etkilerinin bilinmesi, anlamının gerçekleşmesini kolaylaştıran etmenlerdendir. İkincisi ise teknik görevdir: yazarı o konuda yazmaya iten etmenlerin oluşumu, yani düşünce alanının kurgusunu, örneğin metnin ilk düşüncesinin neden metnin ilk başında yer aldığı gibi, metni oluşturan belli “düşünce ve anlatma istemlerini” anlamaya yöneliktir. Bu durumda metindeki bazı eksiklikler tespit edilebilir. Schleiermacher'in tanımladığı bu iki yöntem birbirlerinden bağımsız olarak ele alınmalıdır (Uslu, 2020, ss. 68-74). Yorumibilimde metni anlaşılır kılmak önemli olduğundan, çevirinin dil niteliği ön plandadır. Çeviri, karşılığının bulunduğu bir açıklama ve yorumlama olayının ötesinde, ötekini anlayabileceği bir şekilde seslenebilme becerisini zorunlu kılar. Bu anlaşılabilirliğin sorumluluğu, tamamen çevirmene aittir. Bu sorumluluğu yerine getirebilmesi için yalnızca çevirinin genel kurallarına uyması yeterli olmaz; aynı zamanda çevrilemez olanla karşılaştığında bu kuralları hiçe sayma cesaretini gösterip yaratıcılığını ortaya koyması gerekir. Nitekim kaynak metni, üretildiği kültürden ayırıp kendi kültürünün okuruna taşıyan çevirmen, çevirdiği metinle kendi dünyasında bambaşka bir yolculuğa çıkarak bu yolculukta oluşturduğu çeviriyi kendi okurunun anlayacağı biçimde aktarır. Bu süreçte ortaya çıkacak eksiklikler ve fazlalıklar hedef kültür



Edward Fitzgerald'ın Ömer Hayyam Rubai Çevirilerinin Çeviribilim, Yorumbilim ve Edebî Psikoloji Açısından Analizi/ Rabia Aksoy Arikan

okuyucusuna yeni bir yorumlama biçimi sunar. Umberto Eco'nun "Açık Yapıt" (1992) adlı yapıtındaki anlayış, boşlukların çokluğu ve bu durumun kaynak metni zenginleştirilmesi, daha çok çeviribilim yoluyla elde edilen bir kazanımdır (Sığircı, 2022, ss. 126, 127). Çeviri ve yorumlamanın iç içe geçtiği metin analizlerinde, metnin yazıldığı dönemi dikkate alarak çağdaş biçimini anlamak için daha net bir tarihselleştirme gerekmektedir. Metnin gerçek anlamına ulaşmaya çalışan çevirmen ve yorumcu, kendi geçmişi, deneyimi ve beklentilerinden hareketle metnin başka kültürlerdeki yorumlarını da inceleyerek, metnin özgün anlamına olabildiğince yaklaşmaya çalışmalıdır. Eserle diyaloga girmelidir. Bunu yapmadığı sürece, anlama ve yorumlama her zaman eksik kalacaktır (a.g.e., s. 131).

Yorumlayıcı Çeviri Kuramı'nın öncüleri ve savunucuları olan Danica Seleskovitch ve Marianne Lederer (1960), diğer kuramlardan farklı olarak bu kuramın anlam anlama aşamasına vurgu yapmış ve çeviriyi bir iletişim sorunu olarak ele almışlardır. Çevirinin bir metnin anlamını kavramak ve kavranan anlamı yazılı olarak yeniden ifade etmekten oluşan bir işlem olduğunu öne sürerler. Kuramda etkili bir yöntem oluşturmak için çeviri sürecini ve çevirmenin kafasında neler olduğunu açıklamaya çalışırlar. Kaynak dilde bir anlama aşaması, ardından hedef dilde bir ifade aşaması ayırımına dayanan geleneksel yaklaşımları sorgularlar. Bu kurama göre amaç, sözcüğü sözcüğüne çevirmek değil, kaynak metinden de uzaklaşmadan anlamı çevirmektir. Bu kurama göre çevirmen, kaynak dilin her türlü dilbilimsel kuralını çok iyi bilmeli, ancak iyi bir çeviri için bu kurallardan uzaklaşarak anlamayı hedeflemelidir (Kaya, 2023, s. 1403). Danica Seleskovitch (1977), anlamı daha da irdelleyerek sözel ve sözel olmayan anlam arasındaki ayrımı kuramsallaştırmış; bu nedenle çeviri sürecini üç aşama olarak belirleyip açıklamıştır. Sözcüklerden sıyrılmış bir metin: anlamlandırma, sözcüklerden sıyırma ve sonunda en önemli adım olan yeniden ifade etme veya yeniden düzenleme aşaması, kaynak iletinin anlamına uygun bir iletinin aktarımının sonucu olarak kabul edilir (a.g.e., s. 1404). Buradaki bölümler ifadelerle karşılıklarını bulmaktadır. Ancak sözcüklerden sıyırma aşamasını Jean Delisle şöyle açıklar: "Anlam, sözcüklerinden sıyrılmış; yani tüm anlamlarından arındırılmış bir şekilde kavranılır" (Özcan, 2019, s. 591). Marianne Lederer bu aşamayı şöyle ifade eder: "Bir metnin anlaşılmasının ve diğer bir dilde yeniden ifade edilmesinin arasındaki çeviri işleminin ulaştığı evredir. Bilişsel ve duygusal bir anlamın kavranıldığı esnada dilsel göstergelerden kurtulma söz konusudur" (a.g.e.). Dolayısıyla, anlamda bir kavrayış söz konusuysa, sözcükler sıyırma aşamasında tüm anlamlarından arındırılmış hâle getirilir; sözcükler, çevirmenin yorumuyla yeniden dile getirilerek yeniden ele alınır. Bu aşamaların her biri, metne içeriden bakan ve onunla bütünleşen çevirmenin yeniden yorumlaması; metnin asıl olarak anlatmak istediğine sadık kalarak yeniden yorumlanması süreci olarak değerlendirilmelidir.

BULGULAR ve DEĞERLENDİRME

Farsçadan İngilizceye çevrilen Ömer Hayyam Rubailerinin Edward Fitzgerald (1993) çevirilerinin, Farsçadan Türkçeye çeviren Abdülkâki Gölpınarlı (1. Baskı 1995; Son Baskı 2023), Ahmet Kırca (2006), Ali Güleriyüz (2020) ve diğer dillerinden çeviren Selahattin Eyüpoğlu (1. Baskı 2003, 18. Baskı 2020) rubai çevirileriyle karşılaştırmalı analizi

Ömer Hayyam'ın rubaileri konusunda Farsça ve diğer dillerde birçok araştırma ve inceleme yapılmıştır. Dünyada Hayyam'a ve düşüncelerine duyulan ilgi, bu rubailerin birçok dile çevrilmesine yol açmıştır. Rubailerin Türkçe çevirileri incelendiğinde, büyük bir kısmının Farsça aslından değil, Abdullah Cevdet'in 1916'da Fransızcadan yaptığı çevirilerden yola çıkarak yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmada karşılaştırma nesnesi olarak Abdülkâki Gölpınarlı, Ali Güleriyüz, Ali Kırca ve Sabahattin Eyüpoğlu'nun rubai çevirileri seçilmiştir. Bu seçimde çevirilerin Türkçede yaygın olarak bilinen ve farklı dönemleri temsil eden çalışmalar olması, çevirmenlerin çeviri anlayışlarının birbirinden farklı olması, kaynak metne bağlılık ile hedef odaklılık arasında değişen stratejiler sunması ve aynı rubailerin tüm eserlerde yer alması temel ölçütlerdendir. Çeviriler farklı yıllarda yayımlandığı için dönemin çeviri anlayışı ve dil kullanımındaki değişimler gözlemlenebilmektedir. Bu çeviriler, okuyucu tarafından en çok bilinen ve en çok yeniden basılan çeviriler arasındadır. Kültürel etkileri oldukça yüksek olan rubailer, bütün çevirilerde yer aldıklarından karşılaştırma yapılabilir. Ayrıca, aynı rubailerin farklı biçimlerde



Edward Fitzgerald'ın Ömer Hayyam Rubai Çevirilerinin Çeviribilim, Yorumbilim ve Edebi Psikoloji Açısından Analizi/ Rabia Aksoy Arıkan

aktarılması, eşdeğerlik, yerileştirme, yabancılaştırma ve kültürel aktarım stratejilerinin incelenmesine olanak tanır. Böylece aynı rubailerdeki farklı çeviri yaklaşımları, eşdeğerlik, kültürel aktarım ve şiir çevirisi stratejileri açısından karşılaştırmalı olarak değerlendirilebilmektedir. Abdülbaki Gölpınarlı, Fars dili ve tasavvuf alanındaki uzmanlığı nedeniyle kaynak kültüre en yakın çevirmenlerden biri olarak değerlendirilebilir. Çeviriler kutsal kitap metinlerindeki gibi kaynak metne bağlılığı incelemek için güzel örnekler içermektedir. Hayyam ve rubaileri hakkında düşüncelerini eserinin önsözünde yer veren Sabahattin Eyüpoğlu'nun belirttiğine göre, kendisi de Hayyam çevirilerinden faydalanmıştır. Eyüpoğlu'nun bu rubai çevirileri önce Tercüme dergisinde yayımlanmıştır. Hümanist ve edebi çeviri anlayışını temsil eden Eyüpoğlu, şiirselliği ve akıcılığı ön planda tutar. Çevirileri, hedef odaklı ve estetik çeviri yaklaşımını değerlendirmek açısından önem arz etmektedir. Rubailerin çevirilerinde eksiklikleri gören, Hayyam'a atfedilen bazı rubailerin şahsi yorumlamalar olduğunu ifade eden ve oluşan yanlış anlaşılımları, Hayyam'ın yanlış algılanmasını ve yorumlanmasını önleme sorumluluğu ve anlayışıyla Farsça aslından çevirdiği rubaileri hem anlam hem de şiirsellik açısından yeniden yazmaya çalışmıştır. Son dönem çevirileri temsil eden, Farsçaya hâkim, günümüz Türkçesine yakın ve anlaşılır bir söyleyiş benimseyen Ali Güleriyüz, genel okuyucu kitlesini hedefleyen modern çeviri anlayışını yansıtır. Güncel dil kullanımı bakımından da çeviri karşılaştırmasına olanak tanır. Aşağıdaki tabloda basım yılı önceliğine göre sıralanan karşılaştırmalı analizde bu durum daha net olarak gözlemlenmektedir.

Tablo 1.

Farsçadan İngilizceye yapılan Edward Fitzgerald Çevirisi (1993)	Farsçadan Türkçeye yapılan Abdülbaki Gölpınarlı Çevirisi (1.Bsk. 1995, Son Bsk. 2023)	Farklı Dillerden yapılan Sabahattin Eyüboğlu Çevirisi (1.Bsk. 2003, 18.Bsk. 2020)	Farsçadan Türkçeye yapılan Ahmet Kırca Çevirisi (2.Bsk. 2006)	Farsçadan Türkçeye yapılan Ali Güleriyüz Çevirisi (1.Bsk. 2020)
Lo! Some we loved, the loveliest and best That Time and Fate of all their Vintage prest, Have drunk their Cup a Round or two before, And done by one crept silently to Rest (p. 35)	Nice insanlar geldi, nice arzular peşinde, Sonunda hepsi çekip gitti bu dünyadan; Sen kalacak mısın sanıyorsun kendini? Gidenlerin hepsi de bir zamanlar senin gibiydi.	Niceleri geldi, neler istediler, Sonunda dünyayı bırakıp gittiler; Sen hiç gitmeyecek gibisin, değil mi? O gidenler de hep senin gibiydiler (s.39).	Niceleri geldi, neler istediler, Sonunda dünyayı bırakıp gittiler; Sen hiç gitmeyecek gibisin değil mi? O gidenler de hep senin gibiydiler.	Dönen feleği hiç kimse yenmedi, Toprak, insanoğlunu yemeğe doymadı, Seni yemedi diye gururlanıyorsun, Acele davranma, seni de yer, geç olmadı (s. 82).



Edward Fitzgerald'ın Ömer Hayyam Rubai Çevirilerinin Çeviribilim, Yorumbilim ve Edebî Psikoloji Açısından Analizi/ Rabia Aksoy Arıkan

Rubailerin genelinde çevirmenlerin yorumlarına dayalı ifadeler görülmektedir. Çevirilerin kelimesi kelimesine, satır satır değil, bütüncül bir yaklaşımla verildiği ilk örnekte belirgindir. Burada dikkati çeken çevirilerin birbiriyle uyumlu olmasıdır. Rubainin genel olarak vermek istediği mesaj, şiirsel bir ifadeyle aktarılmaya çalışılmıştır. Gölpınarlı'nın çevirisinin nesir formu gibi aktarıldığı şiirsellikten ziyade anlamın ön planda tutulmaya çalışıldığı görülmektedir. Eyüpoğlu ve Kırca çevirilerinin daha şiirsel olduğu, rubainin ahenginin hedef dilde yansıtıldığı gözlemlenmektedir. Rubailerin genelinde “fate” kelimesinin sıklıkla kullanıldığı, çevirilerde ise bunun kader ya da felek olarak yorumlandığı görülmüştür. Ali Güzelyüz çevirisinde yorumlamanın bir üst boyutta tutulduğu dikkati çekmektedir. Ancak burada tamamen yorumlayıcı bir çeviri anlayışının benimsendiği, asıl anlatılmak istenene odaklanılıp kelimesi kelimesine bir çevirinin söz konusu olmadığına bariz bir örneği mevcuttur. Delisle ve Lederer'in sözcüklerden sıyrılma (deverbalisation) ve yeniden dile getirme (reexpression) yorumlayıcı çeviri yaklaşımlarıyla uygun görülen çeviri anlayışıyla, metnin özü ve asıl anlatılmak istenen duygular aktarılmaya çalışılmıştır. Çevirilerde okuyucunun rubaileri yorumlamasına ve kendi yorumuyla çevirmen yorumunu bir araya getirmesine de yer verildiği gözlemlenmektedir.

Tablo 2.

Farsçadan İngilizceye yapılan Edward Fitzgerald Çevirisi (1993)	Farsçadan Türkçeye yapılan Abdülbaki Gölpınarlı Çevirisi (1.Bsk. 1995, Son Bsk. 2023)	Farklı Dillerden yapılan Sabahattin Eyüboğlu Çevirisi (1.Bsk. 2003, 18.Bsk. 2020)	Farsçadan Türkçeye yapılan Ahmet Kırca Çevirisi (2.Bsk. 2006)	Farsçadan Türkçeye yapılan Ali Güzelyüz Çevirisi (1.Bsk. 2020)
Alas, that Spring should vanish with the Rose! That Youth's sweet-scented Manuscript should close! The Nightingale that in the Branches sang, Ah, whence, and whither flown again, who knows! (p.86)	Gençlik defterimiz düürldü, sayfalar bitti, Ömrün sevinçli çağı, o ilkbahar bitti, Gençlik adını verdiğimiz o şen şakrak kuş, Bilmedik ne zaman geldi, nasıl uçup gitti! (s.41)	Gençlik bir kitaptı okuduk bitti; Canım bahar geçtin çoktan, kış şimdi. Hani sevincin, o cıvıl cıvıl kuş? Nasıl, ne zaman geldi, nasıl gitti? (s. 73)	Yazıklar olsun, gençlik defteri düürldü; yaşayışın o ilkbaharı kışa döndü. Adı gençlik olan o neşe kuşu ne vakit geldi, ne vakit gitti, bilmiyorum; feryat, feryat (s.77).	Ne yazık ki gençlik defteri düürölüp gitti; Ömrün o taze baharı sonbahar oldu, bitti. “Gençlik” denilen o neşe kuşu, yazık! Anlamadım, ne zaman geldi, ne zaman gitti? (s. 52)

Bu rubai çevirisinde yine kelimesi kelimesine, satırı satırına çeviri anlayışının benimsenmediği; Delisle ve Lederer'in anlam (sense) ve anlama (comprehension) odaklı çeviri anlayışının benimsendiği gözlemlenmektedir. Çeviriler karşılaştırıldığında, Gölpınarlı'nın çevirisinde eşdeğer sözcüğünü sözcüğüne çeviri yapmak adına şiirselliğin ikinci planda tutulduğu, şiir formunda değil, nesir şeklinde ifadelerin aktarıldığı görülmektedir. Eyüpoğlu'nun çevirisinde şiirselliğin ve yeniden yorumlama (reexpression) aşamasının başarıyla uygulandığı tespitler arasındadır. Kırca'nın çevirisi daha çok psikolojik aktarım olarak ele alınmış; şairin ruh hâli, acı ve ıstırap nükteli ifadelerle çeviride yansıtılmaya çalışılmıştır. Örneğin “ah” nidası, “feryat, feryat” söylemiyle aktarılmıştır. Yine rubainin başında geçen “alas” ifadesini Kırca “yazıklar olsun” söylemiyle eşdeğer olarak ifade etmeye çalışmış; şairin ruhsal durumuyla daha çok özdeşleşmiştir. Bu rubai çevirisinin dikkati çeken yönü, edebî psikoloji

**Edward Fitzgerald'ın Ömer Hayyam Rubai Çevirilerinin Çeviribilim, Yorumbilim ve Edebî Psikoloji Açısından Analizi/ Rabia Aksoy Arıkan**

açısından özgün bir örnek olmasıdır. Güzelyüz çevirisinde de şiirselliğin ön planda tutulduğu görülmektedir. Rubailerin genelinde Hayyam kendi acı ve ıstırabını dile getirmektedir. Dolayısıyla tüm rubailerde bu tür ifadeler oldukça sık görülmektedir. Ancak Kırca'nın rubai çevirilerinin genelinde bu tarz yapılara daha çok yer vermesi nedeniyle, şairin ruhuyla özdeşleşen çevirmen figürüne daha yakın olduğu, incelemede gözlemlenen tespitler arasındadır. Ayrıca “dürüldü” ifadesiyle de Kırca'nın yorumlamada “kültürel çeviriyi” daha ön planda tuttuğu görülmektedir. Ancak akıcılık, ahenk, ritim, şiirsellik ve yorumlayıcılık açısından Eyüpoğlu ve Güzelyüz çevirilerinin fark yarattığı görülmektedir.

Tablo 3.

Farsçadan İngilizceye yapılan Edward Fitzgerald Çevirisi (1993)	Farsçadan Türkçeye yapılan Abdülbaki Gölpınarlı Çevirisi (1.Bsk. 1995, Son Bsk.2023)	Farklı Dillerden yapılan Sabahattin Eyüboğlu Çevirisi (1.Bsk. 2003, 18.Bsk. 2020)	Farsçadan Türkçeye yapılan Ahmet Kırca Çevirisi (2.Bsk. 2006)	Farsçadan Türkçeye yapılan Ali Güzelyüz Çevirisi (1.Bsk. 2020)
Ah Love! Could thou and I with Fate conspire To grasp this sorry Scheme of Things entire, Would not we shatter it to bits and then Re-mould it nearer to the Heart's Desire! (p.87)	Ey, akıl ermeyen varlığının gizlerine! Günahım eksiltmez, sevabım güç katmaz gücüne. Suçlardan sarhoşum ama dilemekten ayık, Bütün umudum bağışlayıp esirgemende! (s.27)	Ey özünün sırlarına akıl ermeyen; Suçumuza, duamıza önem vermeyen; Günahıtan sarhoşum, ama dilekten ayık; Umudumu rahmetine bağlamışım ben (s. 3).	Ey zatının güzelliğine akıl-fikir ermeyen, ey bizim suçumuzdan da tâatımızdan da müstağni olan, suçtan sarhoşum, bağışlanma ümidiyle ayıkım; yani ümidim senin rahmetinde (s. 145).	Ey çarkıfelek, yıkıp dökmek, kinindir senin, Zulüm yapmak, eski alışkanlığındır senin, Ey toprak, Deşecek olsalar bağrını senin, Nice değerli inciler vardır, bağrında senin (s.74).

Hayyam'ın Yaratıcı'ya yakarışının, “Ah, Love”, “Fate” gibi ifadelerle konuşmalarını içeren içsel konuşmalarının dışavurumu olan rubailerinin güzel örneklerinden biridir. Hayyam zaten rubailerini bu amaçla yazmış; yüzyıllar sonra dünyanın bir diğer ucunda, aynı ıstırabı yaşayan Fitzgerald'ın çevirileri yapmasındaki ve kendince yorumlamasındaki en büyük etkindir. Hayyam derin ilmi, geniş algısı ve aydın bakış açısıyla yaşadığı çağdan ve çağdaşlarından farklıydı. Aynı şekilde, Fitzgerald da aynı hisleri farklı bir coğrafyada yaşıyordu. Schelermacher'in yorumlayıcı çeviri anlayışının hüküm sürdüğü, ikisinin farklı zamanlarda bir olduğu, bütünü oluşturduğu XI. yüzyıl ve XVIII.yüzyıl farkıyla rubailer zamansızlığa psikolojik aktarımlarla ses olmuştur. Çeviriler incelendiğinde, çevirmenlerin her birinin Delisle ve Lederer'in sözcüklerden sıyrılarak, yeniden yorumlayarak ve anlama öncelik vererek Yaratıcı'ya yakarışını kendi ifadeleriyle yansıttıkları görülmektedir. Fitzgerald'ın “heart's desire” olarak Farsça orijinalinden aktardığı çeviri, Eyüpoğlu ve Kırca çevirilerinde kültürel çeviri yorumlamalarıyla “rahmet” olarak hedef dilin dilsel ve kültürel değerleri ön planda tutularak yapılan bir çeviri olmuş; “eşdeğer bir çeviri ürünü” olarak hedef kültüre başarıyla aktarılmıştır. Aynı şekilde “günah” olarak atfedilen ifade de bu durumun göstergelerindendir. Şiirselliği ön planda tutan Güzelyüz çevirisinde ise “bağrındaki inci” olarak, “Yaratıcı” ise “çarkıfelek” ifadesiyle “kadersel döngü” olarak görülmüştür.

**Edward Fitzgerald'ın Ömer Hayyam Rubai Çevirilerinin Çeviribilim, Yorumbilim ve Edebî Psikoloji Açısından Analizi/ Rabia Aksoy Arıkan**

“Toprak” teşbihi ve seslenişiyle de “topraktan gelip toprağa gidileceğinin” vurgusu yapılmıştır. Tüm çevirilerde eşdeğer anlamı vermek için farklı yorumlamaların yapıldığı gözlemlenmektedir.

Tablo 4.

Farsçadan İngilizceye yapılan Edward Fitzgerald Çevirisi (1993)	Farsçadan Türkçeye yapılan Abdülbaki Gölpınarlı Çevirisi (1.Bsk. 1995, Son Bsk.2023)	Farklı Dillerden yapılan Sabahattin Eyüboğlu Çevirisi (1.Bsk. 2003, 18.Bsk. 2020)	Farsçadan Türkçeye yapılan Ahmet Kırca Çevirisi (2.Bsk. 2006)	Farsçadan Türkçeye yapılan Ali Güleriyüz Çevirisi (1.Bsk. 2020)
Here with a Loaf of Bread beneath the Bough, A Flask of Wine, a Book of Verse, and Thou Besides me singing in the Wilderness- And Wilderness is Paradise enow (p.25)	Günaşırı bir ekmek geçiyorsa eline; Soğuk suyu da varsa kırık testisinde; Kendinden kötüye niye kul olur insan, Niye girer kendi gibilerin hizmetine? (s.86)	Yarım somunun var mı? Bir de ufak evin? Kimselerin kulu kölesi değil misin? Kimsenin sırtından geçindiğin de yok ya? Keyfine bak: En hoş dünyası olan sensin (s. 36)	Âlemde yarım somunu olan yahut da başını sokacak bir yuvası bulunan ne kimseye hizmet eden ne kimseden hizmet bekleyen kişi var ya; ona neşenle yaşa de ne de hoş bir âlemi vardır onun (s.135).	Kim sağlıklıysa ve varsa yarım ekmeği, Oturmak için, bir de küçük bir evi, Ne kimseye hizmetçi olur ne de efendi; “Mutlu yaşa” de, ona, çünkü vardır hoş bir dünyası (s. 68).

Bu rubai çevirisinde ilk olarak dikkati çeken, Fitzgerald'ın Farsça orijinalinden çevirdiği “Loaf of bread” ifadesinin, Eyüboğlu, Güleriyüz ve Kırca çevirilerinde “yarım somun” olarak; “kimselerin kulu kölesi değil misin?”, “başını sokacak bir yuva”, “keyfine bak”, Delisle ve Lederer'in Yorumlayıcı Çeviri Kuramı'nda ise anlam (sense), anlama (comprehension), sözcüklerden sıyrılma (deverbalisation) ve yeniden dile getirme (reexpression) aşamalarını geçmiş; hedef dilin dilsel ve kültürel öğelerini gözeterek yapılan “eşdeğer bir çeviri ürünü” örneğini teşkil etmektedir. Aynı şekilde, Gölpınarlı çevirisinde “kendi gibilerin hizmeti”, “insanın kendinden kötüye kul olması” söylemleriyle özellikle bu rubai çevirisinde daha kültürel odaklı bir çeviri anlayışını benimsediği, şiirselliğin daha çok hissedildiği görülmektedir. Tüm çevirilerde göze çarpan çevirmen psikolojilerinin çeviri ifadelerine yansısıyla, Hayyam'ı, onun ruh hâlini hissetme boyutunda kişisel farklılıklar da gözlenmekte; edebî psikoloji açısından güzel örnekler sunulmaktadır. Nasıl ki herkesin aynı olaya tepkisi farklıdır, çevirmenin de yaşadığını ifade eden şairin hissiyatına yaklaşımı farklıdır. Burada çevirmenin şairin ruhuyla, hayata bakışıyla ve duygularıyla özdeşleşmesi önem arz etmektedir. Nitekim Hayyam şiir çevirilerinde Fitzgerald'ın en büyük başarısı budur.

Tablo 5.

Farsçadan İngilizceye yapılan Edward	Farsçadan Türkçeye yapılan Abdülbaki	Farklı Dillerden yapılan Sabahattin	Farsçadan Türkçeye yapılan	Farsçadan Türkçeye yapılan
--------------------------------------	--------------------------------------	-------------------------------------	----------------------------	----------------------------



Edward Fitzgerald'ın Ömer Hayyam Rubai Çevirilerinin Çeviribilim, Yorumbilim ve Edebî Psikoloji Açısından Analizi/ Rabia Aksoy Arıkan

Fitzgerald Çevirisi (1993)	Gölpınarlı Çevirisi (1.Bsk. 1995, Son Bsk. 2023)	Eyüboğlu Çevirisi (1.Bsk. 2003, 18.Bsk. 2020)	Ahmet Kırca Çevirisi (2.Bsk. 2006)	Ali Güleryüz Çevirisi (1.Bsk. 2020)
There was a Door to which I found no Key: There was a Veil past which I could not see: Some little Talk a while of Mee There seem'd - and then no more of Thee and Me (p.46).	Ezel sırrını ne sen bilirsin ne ben, Bu bilmeceyi ne sen çözebilirsin ne ben, Perde arkasından SEN, BEN deyip durmadayız, Bir indi mi o perde, ne sen kalırsın ne ben (s. 29).	Varlığın sırları saklı senden, benden; Bir düğüm ki ne sen çözebilirsin ne ben. Bizimki perde arkasında dedikodu: Bir indi mi perde, Ne sen kalırsın ne ben (s.13).	Ezel sırlarını ne sen bilirsin ne ben bilirim. Bu muammayı ne sen okuyabilirsin ne de ben okuyabilirim. Perdenin ardındayken sen ben sözü söylenir durur, Ama perde kalktı mı ne sen kalırsın ne ben kalırım (s.107).	Ezel sırlarını ne sen bilirsin ne de ben. Bu bilmeceyi ne sen çözebilirsin ne de ben. Perde arkasında benimle senin dedikodularımız var. Perde kalkınca ne sen kalırsın ne de ben (s.100).

Bu rubai çevirisinde Fitzgerald'ın kullandığı “key” ve “veil” sözcüklerinin metaforik anlamlarıyla aktarıldığı, rubainin bütününde anlatılmak istenen anlam(sense) ve “anlama” (comprehension) ise bu ifadeyi sadece anlamda anlama olarak ele almayıp “algılama, şairle özdeşleşme ve yorumlama” olarak ele alınabilir. Rubailerin Fitzgerald tarafından çevrildiği 18.yüzyıl dikkate alındığında, “thee” gibi şahıs ekine yer verilmesi ve “mee” vurgularının tüm rubai çevirilerinde görülmesi olağandır. Yine Kırca çevirisinde görülen “ezel sırları”, Eyüboğlu çevirisinde göze çarpan “bir düğüm ki” ifadeleri, hedef dilin dilsel ve kültürel öğelerine riayet edilerek yapılan başarılı aktarımlardan biridir. Güleryüz ve Gölpınarlı'nın bunu “bilmece”, Kırca'nın da “muamma” olarak yorumlaması, çevirilere yorumcu renklerini ve Türkçemizin zenginliklerini katmış; yine her şekilde “eşdeğerlik” sağlanmıştır. Aynı şekilde “little talk” söylemini, Gölpınarlı'nın “sen ben deme”, Eyüboğlu'nun “perde arkası dedikodu”, Kırca'nın “söz”, Güleryüz'ün “perde arkası dedikodular” şeklinde çevirmen yorumlarını da eklemişlerdir. Rubai çevirilerinin genelinde, Eyüboğlu ve Kırca'nın bu tür kültürel aktarımları Hayyam'ın ruhunu Türkçeye yansıtan başarılı çeviri örneklerindendir. Bu durum, Eyüboğlu, Güleryüz ve Kırca'nın daha sonraları yapılan çevirilerle günümüz Türkçesine en yakın çeviriler oldukları; Hayyam'ın hissiyatının şiirsellikte aynı paralelde okuyucuya aksettici; çevirmenlerin bir çeviri zaruretinden ziyade Hayyam'ı hakkıyla Türk okuyucularla buluşturmayı şiar edinmeleri ve tüm çevirmenlerin Hayyam çeviri kitap içeriklerinden tespit edilmiştir.

Hayyam'ın rubai çevirileri edebî psikoloji açısından değerlendirildiğinde, rubailerin edebî psikoloji çevirilerinde çok verimli bulgular ve sonuçlar sunduğu gözlemlenmektedir. Çünkü rubailer bilinçli olarak açık, eksik ve çok anlamlı bırakılmış metinlerden oluşur. Bir taraftan çevirmen ve okur anlamı tamamlama ihtiyacı duyarken, bir taraftan da kendi dünya görüşünü metne yansıtmaktadır. Bu süreç, Hayyam çevirilerinin değerlendirilmesini zorlaştırmakta ve net bir çeviri örneği sunamamaktadır. Burada yansıtma (projeksiyon) adı verilen yöntem etkili olmaktadır. Tasavvufi çevirmen ve okur, bu açıdan rubailerini ele almaktadır; hedonist bakış açısından değerlendiren, dünya zevklerini ön planda tutan algıyla irdeleyenler ise varoluşçuluk felsefesinden hareket edenleri anlamsız ve tuhaf açılımlar olarak yorumlayabilirler. Yani, metin her bir okurun bakış açısı ve dünya görüşüne uygun bir ayna görevi görür. En önemli bölüm olan çevirmen psikolojisiyle değerlendirildiğinde, kendi inanç sistemini, estetik zevklerini ve yaşadığı dönemin ideolojik anlayışını metne aktarabilmektedir. Dolayısıyla, tüm



Edward Fitzgerald'ın Ömer Hayyam Rubai Çevirilerinin Çeviribilim, Yorumbilim ve Edebi Psikoloji Açısından Analizi/ Rabia Aksoy Arikan

değerlendirmeler neticesinde rubailerde hem kaderi sorgulayan hem yaşamdan zevk almayı sorgulayan hem de yaşamın geçiciliğine vurgu yapan bir anlayışın yansıtıldığı görülmüştür.

SONUÇ

Fitzgerald tarafından Farsçadan yapılan rubai çevirilerinin, Güzelyüz, Gölpınarlı, Eyüpoğlu ve Kırca tarafından yine Farsçadan Türkçeye çevirilerinin çeviribilim, yorumbilim ve edebi psikoloji açısından Schleiermacher'ın yorumlayıcı çeviri yaklaşımı ile Delisle ve Lederer'in yorumlayıcı çeviri kuramına göre incelendiği çalışma neticesinde, yaşadığı dönemde tam olarak anlaşılamayan, çağının ötesinde yaşayan Hayyam'ın yaşadığı sıkıntıları dile getirdiği rubailerindeki genel ruh hâlinin çevirilere yansıdığı gözlemlenmiştir. Çevirinin diller ve kültürler arasında köprü kurduğu anlayışından hareketle, Fitzgerald çevirilerinde Batı'da yaşayan melankolik Hayyam'ını, Gölpınarlı'nın tasavvuf ekolünden gelen bedbaht Hayyam'ını, Eyüpoğlu ve Kırca'nın laik Türkiye'ye atfettikleri Hayyam'ı, Güzelyüz'ün ise tüm bu anlayışları filozofik olarak yorumladığı Hayyam'ı görmekteyiz. Çevirilerde, her ne kadar geçmişe serzenişte bulunulan gerçek olamayacak Hayyam çevirilerine atıfta bulunulsa da, çevirmenlerin çevirilerinde herkesin kendi içindeki Hayyam'ı çevirileriyle yansıttığı tespit edilmiştir. Ancak burada özellikle vurgulanması gereken, diğer tüm çevirilerde olmayan rubailerin özüne sadık, yorumlayıcı çeviri kuramına uygun olarak eşdeğere en yakın çeviriler mevcuttur. Rubailer çevirilerinde görüldüğü gibi, şairin şairi olan çevirmen, bir Hayyam gibi derin duyguları olan, ifadelerinde bolca nükteli ifadelerle yer veren şiirleri yeniden yazan, yeniden yorumlayan ve ne tam şaire ne de tam çevirmene ait olan ortak ürünü ortaya çıkaran kişidir. Bu çalışmada özellikle vurgulanmak istenen, herkesin kendi içindeki Hayyam'ı yarattığı rubai çevirilerinde en özgün, en Hayyamca ifadelerle yer veren çevirilerin aktarımıyla dünyamızın insanlığın ihtiyaç duyduğu XI. Yüzyılda doğudan seslenen, XVIII. Yüzyılda Fitzgerald'la Batı'da sesi yankılanan, XX. Yüzyıl Anadolu'sunda nidalarına eşlik edilen Hayyam'ı çeviribilim, yorumbilim ve edebi psikolojiden bağımsız düşünemeyeceğimiz; söz konusu Hayyam gibi bir özne olduğunda tüm kavramların birbiriyle iç içe olduğu aşikârdır. Hayyam, çeviribilimsel psikolojik yorumlamanın günümüz anlayışıyla tezahürüdür. Şiirselliği daha öncelik veren Eyüpoğlu'nun rubai çevirisiyle, tüm zamanların yorumuyla çalışma sonuçlandığında Hayyam'ın rubai çevirisiyle çalışmayı nihayetlendirmek daha isabetli olacaktır;

Bir sır daha var, çözdüklerimizden başka!
Bir ışık daha var, bu ışıklardan başka.
Hiçbir şey yaptığınla yetinme, geç öteye:
Bir şey daha var, bütün yapıtlardan başka (Eyüpoğlu, 2020, s.27).

KAYNAKÇA

- Aksan, D. (2020). Türkçeye Yansıyan Türk Kültürü. Bilgi Yayınevi.
- Aminrazavi, M. (2013). The wine of wisdom: The life, poetry and philosophy of Omar Khayyam. Oxford: Oneworld Publications.
- Andı, M.F. (1999). Türkçede Rubaiyat-ı Hayyam tercümeleri. İstanbul İlmî Araştırmalar 7 (9–29).
- Bassnett, S. (2002). Translation Studies. Routledge.
- Bekhrad, J. (25 Ocak 2018) BBC News Türkçe. Culture Ömer Hayyam'ın Rubailer: Tarihin en muhteşem kitabı. <https://www.bbc.com/turkce/vert-cul-42792690>
- Bergneysi, K. (2004). *Hekim Ömer Hayyam ve Rubâiyât*. Tahran.
- Bekhrad, J. (11 January 2018). BBC News Culture. The Rubaiyat: History's most luxurious book of poetry?



Edward Fitzgerald'ın Ömer Hayyam Rubai Çevirilerinin Çeviribilim, Yorumbilim ve Edebî Psikoloji Açısından Analizi/ Rabia Aksoy Arikan

<https://www.bbc.com/culture/article/20180111-the-rubaiyat-historys-most-luxurious-book-of-poetry>

Cole, J. (2020). The Rubaiyat of Omar Khayyam, A New Translation from the Persian. I.B.Tauris.

Dehbâşî, A. (Ed.). (2003). *Mey o Mînâ: Seyrî der zendegî o âsâr-i Hakîm Ömer Hayyâm-i Nişâbûrî*. Tahran.

Dokumacı, N. (2024). Ömer Hayyam Hayatı, Düşüncesi, Eserleri, Rubaileri. 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum, 13(39), 775–780. <https://izlik.org/JA28BM36GN>

Eyüboğlu, S. (2003). Ömer Hayyam Rubailer. Türkiye İş Bankası Yayınları.

Fitzgerald, E. (2018). Türkiye İslam Ansiklopedisi. TDV. Yayınları

Fitzgerald, E. (1993). The Rubaiyat of Omar Khayyam. Wordsworth Editions Limited.

Güzelyüz, A. (2020). *Ömer Hayyam: Hayatı, düşüncesi, eserleri ve rubaileri*. Demavend Yayınları.

Güzelyüz, A. (2021). Ömer Hayyam rubailerinin dünya dillerine çevirilerine bir bakış. İçinde İ. Söylemez (Ed.), *Afganistan-İran-Tacikistan: Dil ve edebiyat yazıları* (ss. 243–250). Demavend Yayınları.

Gölpınarlı, H. (2023). Hayyam ve Rubaileri. Inkılap Kitabevi.

Hayyam, Ö. (2013). Rubailer. Liya Yayınları.

Kanberî, M. R. (2005). *Hayyamnâme* (2. bs.). Tahran.

Kaya, M. (2023). Yorumlayıcı Çeviri Kuramı Açısından Albert Camus'nün "Yabancı" Adlı Romanının Çevirilerinin İncelenmesi. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (37), 140114012. DOI: 10.29000/ rumelide.1406027.

Kırca, A. (2006). Ömer Hayyam Rubaileri. Ötüken Yayınevi.

Kurtuluş, R. (2018). "Fitzgerald, Edward", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/Fitzgerald-edward> (E.T.: 23.04.2026).

Lefevere, A. (1992). Translating Literature. MLA.

Kırlangıç, H. (2018). Ömer Hayyam. TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/omer-hayyam#2-fars-edebiyatinda> (23.04.2026).

Özcan, O. (2019). Yazın çevirisi incelemelerinde yorumlayıcı çeviri kuramı. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (16), 587–603.

Özgül, M. K. (2007). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e klasik edebiyat çalışmaları (1839-1922). Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, (9), 47–172.

Paker, S. (2002). Translations: (Re)Shaping of Literature and Culture. Boğaziçi University Press.

Sığircı, İ. (2022). Çeviri Felsefesi. Nobel Yayıncılık.

Sönmez, K. (2025). Akıl ve Kalp Eğitiminde Bilimin Rolü. Ömer Hayyam ve Bilime Katkısı (ss. 160-165). Umay Yayınevi.

Unat, Y. (2018). Ömer Hayyam. TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/omer-hayyam#1> (23.04.2026).

Uslu, M. (2020). Yorum ve Çeviri. Hermeneutik Bir Bakış. Çeviribilim Yayınları.

URL: <https://www.gercekedebiyat.com/haber/hayyam-uzerine-sabahattin-eyuboglu> (Erişim Tarihi: 18.07.2026)



Şərq-Qərb Ədəbi Kontekstində Nəzirə Ənənəsi: Alfred De Müsse, Rəcaizadə Mahmud Əkrəm Və Azərbaycan Poeziyası/ Lütviyyə Asgerzadə

Şərq-Qərb Ədəbi Kontekstində Nəzirə Ənənəsi: Alfred De Müsse, Rəcaizadə Mahmud Əkrəm Və Azərbaycan Poeziyası

Doğu-Batı Edebi Bağlamında Nazire Geleneği: Alfred De Müsset, Recaizade Mahmud Əkrəm Ve Azerbaycan Şiiri

The Tradition of Nazira in The East-West Literary Context: Alfred De Müsset, Rəcaizadə Mahmud Ekrəm, And Azerbaijani Poetry

Lütviyyə Asgerzadə¹

Email: asgerzadelutviyye@yahoo.com.tr

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-8078-3484>

Recieved: July 15,2026

Accepted: July 31,2026

XÜLASƏ

Bu tədqiqatda Şərq və Qərb ədəbiyyatlarının kəsişmə nöqtəsində dayanan nəzirəçilik ənənəsi müqayisəli-tarixi və tipoloji metodla təhlil olunur. Tədqiqatın əsas məqsədi Alfred de Müssenin məşhur "Yad et" şeirinin Recaizadə Mahmud Əkrəm vasitəsilə Azərbaycan ədəbi mühitinə transferi mexanizmlərini və bu zəmində yaranan poetik çıxışı işıqlandırmaqdır. Məqalədə M.Ə. Sabir, A. Səhhət, A. Şaiq, S. Mümtaz və M. Hədinin "Füyuzat" jurnalı ətrafında formalaşan "Yad et" adlı nəzirələri müqayisəli-tipoloji təhlilə cəlb olunur. Araşdırma nəticəsində məlum olur ki, fərqli mədəni və coğrafi areallara məxsus olan bu müəlliflərin "Yad et" konsepti çərçivəsində yaranan əsərləri təkcə fərdi yaradıcılıq nümunəsi deyil, həm də XX əsr Azərbaycan poeziyasının modernləşməsində Şərq-Qərb ədəbi dialoqunun mühüm tipoloji göstəricisidir.

Açar sözlər: Müqayisəli ədəbiyyat, Nəzirə ənənəsi, Alfred de Müsse, Recaizadə Mahmud Əkrəm, Füyuzat jurnalı, Azərbaycan poeziyası, "Yad et" çıxışı.

ÖZET

Bu çalışmada, Doğu ve Batı edebiyatlarının kesişim noktasında yer alan nazire geleneği, karşılaştırmalı-tarihsel ve tipolojik yöntemle analiz edilmektedir. Araştırmanın temel amacı; Alfred de Müsset'in ünlü "Yad et" (Hatırla) şiirinin Rəcaizadə Mahmud Əkrəm vasitəsiylə Azərbaycan edebi ortamına transfer mekanizmalarını ve bu zeminde oluşan şiirsel ekolü ışıqlandırmaktır. Makalede, *Füyuzat* dergisi etrafında şekillenen M.E. Sabir, A. Sıhhat, A. Şaik, S. Mümtaz ve M. Hadi'nin "Yad et" başlıklı nazireleri karşılaştırmalı-tipolojik analize tabi tutulmaktadır. Araştırma sonucunda, farklı kültürel ve coğrafi bölgelere ait bu yazarların "Yad et" konsepti çerçevesinde ortaya koydukları eserlerin yalnızca bireysel yaratıcılık örnekleri olmadığı, aynı zamanda XX. yüzyıl Azerbaycan şiirinin modernleşmesinde Doğu-Batı edebi diyalogunun önemli birer tipolojik göstergesi olduğu ortaya konmuştur.

Anahtar kelimeler: Karşılaştırmalı edebiyat, Nazire geleneği, Alfred de Müsset, Rəcaizadə Mahmud Əkrəm, *Füyuzat* dergisi, Azerbaycan şiiri, "Yad et" ekolü.

ABSTRACT

This study analyzes the tradition of *nazira* (poetic parallel), which stands at the crossroads of Eastern and Western literatures, using the comparative-historical and typological method. The primary objective

¹ Prof. Dr. Azərbaycan Ulusal Bilimler Akademisi Nizami Genjavi Edebiyat Enstitüsü



Şərq-Qərb Ədəbi Kontekstində Nəzirə Ənənəsi: Alfred De Müsse, Rəcəizadə Mahmud Əkrəm Və Azərbaycan Poeziyası/ Lütviyyə Asgerzadə

of the research is to shed light on the mechanisms of the transfer of Alfred de Musset's famous poem "Yad et" (Remember) into the Azerbaijani literary environment through Rəcəizadə Mahmud Əkrəm and the poetic tradition generated on this ground. The article subjects the *nəzirə*s titled "Yad et" written by M.A. Sabir, A. Səhhat, A. Şaig, S. Mumtaz, and M. Hadi, formed around the *Füyuzat* journal, to a comparative-typological analysis. Consequently, it is revealed that the works produced within the framework of the "Yad et" concept by these authors from distinct cultural regions are not merely individual examples of creativity, but also crucial typological indicators of the East-West literary dialogue in the modernization of 20th-century Azerbaijani poetry.

Keywords: Comparative literature, *Nəzirə* tradition, Alfred de Musset, Rəcəizadə Mahmud Əkrəm, *Füyuzat* journal, Azerbaijani poetry, "Yad et" tradition.

GİRİŞ

Dünya ədəbiyyatı tarixi fərqli mədəniyyətlərin və poetik sistemlərin qarşılıqlı təsir və dialoq prosesi üzərində qurulmuşdur. Şərq poeziyasının ən köklü və uzunömürlü yaradıcılıq metodlarından biri olan nəzirəçilik ənənəsi, XIX əsrin sonu - XX əsrin əvvəllərindən etibarən Şərq və Qərb ədəbi kontekstinin qovuşması ilə fərqli bir mərhələyə qədəm qoymuşdur. Qərb romantizminin gətirdiyi fərdi kədər, melanholiya və xatirə poeziyası Şərqin milli intibah dövrü poeziyası ilə sintez olunaraq unikal bir nəzirə zənciri yaratmışdır. Təqdim olunan tədqiqat işinin əsas məqsədi fransız romantizminin görkəmli nümayəndəsi Alfred de Müssenin "Rappelle-toi" ("Yad et") şeirinin Tənziyat dövrü türk ədəbiyyatının aparıcı nümayəndələrindən olan Rəcəizadə Mahmud Əkrəm vasitəsilə Azərbaycan ədəbi mühitinə transferi prosesini və bu zəmində yaranan bədii cığırını araşdırmaqdır. Bu poetik dalğanın XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda rezonans doğurması, xüsusilə M.Ə. Sabir, A. Səhhat, A. Şaiq, S. Mümtazın "Füyuzat" jurnalı ətrafında formalaşan "Yad et" başlıqlı nəzirələrində öz parlaq ifadəsini tapmışdır. Tədqiqatda həmin müəlliflərin əsərləri müqayisəli-tipoloji metodla təhlilə cəlb olunur, fərqli dillərdə və fərdi üslublarda yazılmış poetik mətnlərin daxili strukturu, ortaq metaforaları və "yaddaş" konsepti üzə çıxarılır. Bu baxımdan, Qərb estetik təsirlərinin "Füyuzat" ədəbi məktəbinin bədii fəlsəfəsi ilə sintezi müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq baxımından xüsusi aktualıq kəsb edir.

1. Tədqiqatın Əsas Mövzusu Və Aktuallığı

Təqdim olunan məqalədə XIX əsrin sonu - XX əsrin əvvəllərində **Qərb** və **Şərq** ədəbi ənənələrinin sintezi fonunda Azərbaycan poeziyasında baş verən janr və forma yenilikləri araşdırılır. Xüsusilə, "Yad et" şeirinin fərqli mədəniyyətlərdə buraxdığı silinməz izi və ədəbi təsir zənciri izlənilir.

2. Tədqiqat metodu və əhatə dairəsi

Məqalədə, Rəcəizadə Mahmud Əkrəmin təsiri ilə "Yad et" şeirinə eyniadlı nəzirələr yazmış tanınmış Azərbaycan ədibləri: Mirzə Ələkbər Sabir, Abbas Səhhat, Abdulla Şaiq, Salman Mümtaz, Məşədi Həbib (Qızdırmalı), Məhəmməd Hadi və onların yaradıcılığı müqayisəli şəkildə təhlil olunur.

3. Tənziyat Ədəbiyyatı və Fransız Poeziyasının Türk Dünyasına Təsiri

Yüzlilliklər boyu klassik Şərq poetikası və fəlsəfəsi zəminində inkişaf edən Azərbaycan ədəbiyyatı, XIX əsrin ikinci yarısından etibarən mühüm bir transformasiya dövrünə qədəm qoydu. Bu dövrdə Şimali Azərbaycanın Rusiya imperiyası tərkibində olması, eyni zamanda Osmanlı Türkiyəsində baş verən mədəni-ictimai proseslər (Tənziyat hərəkəti) milli ədəbiyyatımızın Qərb sivilizasiyasına və poetikasına inteqrasiyasını sürətləndirdi. Qərb və Şərq ənənələrinin sintezi nəticəsində Azərbaycan ədəbiyyatının janr novatorluğu lirik ədəbi növdə də geniş təzahür etdi. Bir sıra Qərb mənşəli janrların vətəndaşlıq hüququ qazanması həm Türkiyə, həm də Rusiya vasitəsiylə baş verdi. "Qərb mənşəli janrların, poetik ölçülərin və romantizm cərəyanının Azərbaycan ədəbiyyatında legitimləşməsində Türkiyə ədəbi mühiti



Şərq-Qərb Ədəbi Kontekstində Nəzirə Ənənəsi: Alfred De Müsse, Rəcəizadə Mahmud Əkrəm Və Azərbaycan Poeziyası/ Lütviyyə Asgerzadə

mühüm körpü rolunu oynadı. Bu proses xüsusilə, XX əsrin əvvəllərində, Əli bəy Hüseynzadənin rəhbərliyi ilə nəşr olunan “Füyuzat” jurnalı ətrafında formalaşan ədəbi məktəbdə ən yüksək səviyyəyə çatdı. R.M. Əkrəmin “Füyuzat” jurnalında çap olunan “Yad et” şeiri (1907) Azərbaycan ədəbiyyatında yeni bir ədəbi məktəbin əsasını qoydu.

Ədəbi Təsir Zənciri Və Şeir Taley

XIX əsrdə Osmanlı dövlətində Tənzimatın həyata keçirilməsi cəmiyyət həyatının bütün sahələrində yeniləşməyə səbəb olduğu kimi, ədəbiyyata da təsir etdi. Ədəbi aləmdə “Qərb yönümlü ədəbi meyllərin formalaşmasına şərait yarandı. 1838-1860 illərdə formalaşmış ədəbi nəsil 1860-cı illərdə ədəbiyyat sahəsində Qərb yönümlü ədəbi meyllərin formalaşmasına təkan verdi. Yazıçı və tənqidçi Əhməd Hamdi Tanpınar “Modern türk ədəbiyyatı bir mədəniyyət böhranı ilə başlamışdır”, - fikrinə əsaslanaraq XIX əsrdə türk ədəbiyyatında yaranmış ədəbi cərəyanların fransız ədəbiyyatı ilə birbaşa əlaqəli olduğunu, fransız ədəbiyyatının təsiri altında inkişaf etdiyini göstərir:

Sırf ədəbi cərəyanlar yönündən baxıldıqda, bu yüz il ərzində türk ədəbiyyatının Qərb ədəbiyyatında və xüsusi olaraq da fransız ədəbiyyatında mövcud olan bütün cərəyanları uzun və qısa fasilələrlə müntəzəm şəkildə təqib etdiyi görünür. Yeni türk ədəbiyyatını qurmaq üçün say göstərən ilk iki nəslin (1825 və 1840-cı illər sırasında dünyaya gələnlər: Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal) zövq və səyləri tamamilə eynidir. Bu iki nəslin ikisi də XVII əsr fransız klassikləri ilə bərabər, XVIII əsr fransız filosoflarını və fransız romantiklərini oxumuşdular” (Tanpınar, 1977). “1860-cı ildən sonra dünyaya gələnlərin nəslə daha çox fransız realistlərinin və hətta naturalistlərinin təsiri altında görünür (Tanpınar, 1977).

Tanpınarın vurğuladığı kimi, ilk dəfə bu dövrdə Qərbdən ilk tərcümələr edildi. Roman, teatr, qəzet, rəsmi esse və hekayə janrları yarandı. İbrahim Sinasi və Agah əfəndi müasir həyatı inkişaf etdirərək Qərb sivilizasiyasına yetişə bilmək və xalqın səviyyəsini yüksəltmək üçün məcmuələr çıxardı. Sərbəst şeir dili və nəsr anlayışı mənimsəmiş Namiq Kamal və Ziya Paşa yazıları ilə siyasi düşüncələrini ifadə etdi. Fransız ədəbiyyatı və Romantizm cərəyanının təsirində olan Sinasi, Fransız şairlərdən müxtəlif tərcümə kitabları nəşr etdirən Əbdülhaq Hamid Tarhan Qərbçilik istiqamətində şeirlər yazdı, R.M.Əkrəm yeni nəzm ölçülərini sınaı. Fransız şairi Alfred de Müssenin Rappelle-toi (hatırla/yad et) şeiri Türk şairlərinin; Nigar binti Osman, M.T. Menemenizadə, Əhməd Cəlil, Təvfiq Fikrət, Xəlil Ziya Uşaklıgil və R.M.Əkrəmin üzərində böyük təsir bıraxdı. Nigar binti Osman 1886-cı ildə Fransız şairi Alfred de Müssein Rappelle-toi (hatırla/yad et) şeirini türk dilinə tərcümə etdi. Nigar xanımın “Tahattur et” (Hatırla) tərcüməsi böyük diqqət çəkdi. Tənzimat dövrü ədəbiyyatının banilərindən olan ədəbiyyatşünas, şair və dramaturq Rəcəizadə Mahmud Əkrəm “Yad Et” adlı bir nəzirə yazdı və şeir Osmanlı dövründə ilk dəfə 1887-ci ildə “Mizan” qəzetində nəşr olundu. On il sonra isə M.Rəcəizadənin “Yad et!” şeiri “Füyuzat” jurnalında (Rəcəizadə, 1907) dərc olundu. Azərbaycan ədəbiyyatında çox sevilən “Yad Et” şeiri ədəbi məktəbinin yaranmasına səbəb oldu. Mirzə Ələkbər Sabir, Abbas Səhhət, Abdulla Şaiq, Salman Mümtaz və başqaları Əkrəmin şeirinə “Yad et...” adlı nəzirələr yazdı.

Beləliklə, “Yad et” şeiri Fransız, Türk və Azərbaycan kulturu ilə qaynayıb qovuşdu. “Yad et” şeiri uzun illər Mahmud Əkrəm Rəcəizadənin orijinal əsəri, Mirzə Ələkbər Sabir, Abbas Səhhət, Abdulla Şaiq, Salman Mümtazın yazdığı şeirlər isə Əkrəmin “Yad et” şeirinə nəzirə olaraq qəbul olundu.

M.Ə. Rəcəizadənin Azərbaycanda “Füyuzat” dərgisində çap olunan “Yad et!” şeirinin “nəzirə” olması Levend, Ağah Sırrının (1938), “Edebiyat Tarihi Dersleri” (Sırrı Ağah, 1938) və Ali İhsan Kolçunun “On dokuzuncu asır türk edebiyatı”. Alfred de Musset Tərcümələri və Təsiri” və şeirin ilk dəfə türk dilinə Osmanlının ilk qadın tərcüməçisi Nigar binti Osman tərəfindən tərcümə edildiyi - fikri Gül Mete Yuvanın “Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları” (Yuva, 2011) tədqiqatlarında meydana çıxdı. M.E.Rəcəizadənin “Yad et!” şeirinin orijinal olmadığı, Nigar xanımın Alfred de Müssedən sərbəst tərcüməsinə (“Tahattur et”) yazılmış nəzirə olduğu elmi qaynaqlarda yer aldı.



Şərq-Qərb Ədəbi Kontekstində Nəzirə Ənənəsi: Alfred De Müsse, Rəcəizadə Mahmud Əkrəm Və Azərbaycan Poeziyası/ Lütviyyə Asgerzadə

Fikrimizcə, müzakirədən əvvəl Alfred de Müsse, Nigar binti Osman və Mahmut Əkrəm Rəcəizadənin kimliyinə və şeirin yazılma tarixinə nəzər salmaqda fayda var.

Alfred de Müsse, Nigar Binti Osman Və Mahmud Əkrəm Rəcəizadə

Fransız romantizminin ən böyük şair, dramaturq və nasirlərindən biri olan Alfred de Müsse (1810–1857) Viktor Hüqo və Lamartinlə birlikdə fransız ədəbiyyatında romantik hərəkatın üç böyük şairindən biri, *"Viktor Hüqo, Lamartin və Şekspirdən sonra şeirləri ən çox tərcümə olunan dördüncü Qərb şairidir"* (Kolcu, 2006). Sənətini yaşadığı fırtınalı münasibətlər formalaşdırmış Alfred de Müsse, əsasən ehtiraslı və həzin sevgi şeirləri ilə və əsl adı Amandina Avrora Lüsil Düpen olan Jorj Sandla (1804-1876) yaşadığı və onların İtaliyaya (Venesiya) səfəri ilə yekunlaşan eşq macarası ilə (1833-1835) tanınmışdır.

Dövrün Paris jurnalına şeirlər, "Temps" qəzetinə isə gündəlik və tənqidi məqalələr yazan Müsse, Sandla tanış olur. Onlar gələcək xoşbəxtlikləri naminə İtaliyanın Venesiya şəhərinə gedir. Xəstəliyi zamanı Sandın italyan həkim ilə ona xəyanət etməsi iyirmi beş yaşlı Müsse üçün sarsıdıcı zərbə olur. O, 1835-ci ildə Parisə qayıdır. Müsse və Sand bir daha görüşməmək üçün əbədi olaraq ayrılırsalar da, Müsse hələ də onu sevir, əzab çəkməyə davam edir. Müsseni ümitsiz bir romantikə çevirən bu faciəli ayrılıq dünya ədəbiyyatına iki böyük əsər qazandırır. Müsse yaşadıklarını "Bir zamanə çocuğunun etirafı" (1836) romanında, Sand isə "O və Bu" (*Elle et lui*, 1859) əsərində təsvir edir.

Fransız romantizminin "üç böyük şairindən" biri olmaqla yanaşı, ədəbiyyat tarixində "eşq və kədər şairi" kimi dərin melankolik ruhu ilə tanınan Müsse sevgiləri, mübahisələri, kədərləri, əzabları və məyusluqları ilə dövrünün aynası olur. Məyusluqlarını, peşmançılığını və vicdan əzablarını "Tristesse" (Kədər) şeirində qısa şəkildə təsvir edir. Bu eşq macarasından yaranan romantik əsərlər fransız ədəbiyyatında böyük əks-səda doğurur. "Les Nuits" (Gecələr) Müssenin sevginin ağrısını, yaradıcılığını və əzabının təsvir etdiyi ən məşhur şeirlər silsiləsidir. Xüsusilə, bir şairin ilham pərisi ilə sevginin coşqunluğunu və kədərini dialoq şəklində çatdırdığı və romantik cərəyanın ən görkəmli nümunələrindən biri sayılan "La Nuit de Mai" (May gecəsi) şeiri.

Bütövlükdə, Müssenin şeirlərində sevgi təkcə xoşbəxtlik kimi deyil, həm də ağrı və iztirablarla dolu dərin təcrübə kimi qəbul edilir. Emosional gərginliyin hakim olduğu şeirlərində, "Les Nuits" (Gecələr) seriyası və "La Nuit de Mai" (May Gecəsi) və s. Sandla təlatümlü münasibətləri, ağrı, ayrılıq və sevgi mövzuları dərinlən araşdırılır. Ayrılıqdan sonra sevgiliyə xitabla yazılan "Rappelle-toi" ("Yad et!") lirik şeiri bunlardan ən məşhurdur. Keçmişdə yaşanan sevginin xatirəsi, onun qoyub getdiyi izlər melankolik tonda təsvir olunan və sevginin unudulmaz olduğu vurğulanan şeirdə sevgiliyə xitab olunur: Rappelle-toi – Yad et!

Nigar binti Osmanın nəsrə türk dilinə çevirilən "Rappelle-toi" (Tahattur et) şeiri bir dönmə Türk ədəbiyyatında "Yad et" "modası"nın başlanmasına səbəb olur.

Nigar binti Osman Və Mahmud Əkrəm Rəcəizadə

Məqalədə adı keçən Nigar binti Osman (1856–1918) və Rəcəizadə Mahmud Əkrəm (1847-1914) Tənzimat və Sərvət-i Fünun dövrü Osmanlı ədəbiyyatının tanınmış simalarından, Türk ədəbiyyatında Qərb təsirli şeirin və realist romanın (məsələn, Əkrəmin "Araba Sevdası") öncüllərindəndir. R.M. Əkrəm, əsasən, "sənət sənət üçündür", - prinsipini müdafiə edən, yenilikçi şeir və tənqidləri ilə ədəbiyyata təsir göstərən ədəbi şəxsiyyət kimi tanınır. Nigar binti Osman isə dövrünün qadın şairləri arasında görkəmli yeri olan, Fransız mədəniyyətinə bələd və ədəbi məclisləri ilə tanınan şair və "Türkiyənin ilk qadın tərcüməçisidir" (Bekiroğlu, 2007). Eyni zamanda bu iki şəxsin qarşılıqlı ədəbi münasibətləri dövrün mədəni mühitinin bir hissəsidir.



Şərq-Qərb Ədəbi Kontekstində Nəzirə Ənənəsi: Alfred De Müsse, Rəcəizadə Mahmud Əkrəm Və Azərbaycan Poeziyası/ Lütviyyə Asgerzadə

Tənzimət sonrakı ədəbiyyatın, İlk qadın şairi sayılan Nigar xanım 7 yaşından Madam Garosun Kadıköydəki yatılı okuluna verilmiş və burada fransız, yunan, italyan dillərini, piano, rəsim və tikmə sənətini öyrənmiş, Şükrü Əfəndidən Türk, ərəb və fars dili dərsləri almışdı. Fransız dilini və Fransız ədəbiyyatını çox gözəl bilmişdi. Sağlığında etdiyi hərəkətlər, fərqli və müasir həyat tərz, zərifliyi ilə özünəməxsus məkan yaradan Nigar xanım Osman qadın dünyasını əhatə edən yeni şeir və ədəbiyyat üslubunun formalaşmasında öncül olmuş, “fransız romantiklərindən, xüsusilə Alfred de Müsse, Alphonse de Lamartine və Viktor Hügodan güclü təsirlənmiş, son dərəcə həssas, səmimi, duyğulu yazılar, platonik və lirik şeirlər yazmışdır. Nigar xanımın Rəcəizadə Mahmud Əkrəmlə yaxın tanışlığı, dostluğu, hətta bəzi mənbələrə görə, “eşq yaşadığı” (Yavuz, 2024), bəzi mənbələrə görə isə “M.Ə.Rəcəizadənin təsirində qaldığı” qeyd olunur (Bekiroğlu, 2007).

Mənbələrdə bu barədə fərqli fikirlər olsa da, fransız şairi Alfred de Müssenin "Rappelle-toi" ("Yad et") şeirinin ilk dəfə Nigar xanımın tərcümə etməsi, “Nigar xanımın (Nigâr binti Osman) Qərb ədəbiyyatından tərcümələr edən, dövrü mətbuatda yayımlayan ilk qadın tərcüməçilərdən biri olması”, - fikri həm Tənzimət dövrünün ilkin qaynaqlarında (Kolçu, 1999), Osmanlı qadınlarının tərcümə və bədii yaradıcılıq sahəsindəki ilk rəsmi platforması sayılan, Nigar xanımın aktiv yazılar yazdığı və tərcümə fəaliyyətlərinin yer aldığı "Hanımlara Mahsus Gazete"də (1895–1908)², həm də müasir akademik araşdırmalarda: Prof. Dr. Nazan Bekiroğlunun Nigar xanımın həyatı, ədəbi mühiti və yaradıcılığı haqqında yazılmış "Şair Nigâr Hanım" adlı fundamental bioqrafik mənbədə (Bekiroğlu, 2007), Gül Mete Yuvanın – "Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları" tədqiqatında yer alır. “Şairənin Qərb (Fransız) mədəniyyətinə və dillərinə vafqı, Alfred de Mussetdən etdiyi **"Tahattur et"** tərcüməsi və onun Osmanlı mühitində qadın tərcüməçiliyinə etdiyi öncülük” professor Nazan Bekiroğlu tədqiqatında ətraflı şəkildə sənədləşdirilmiş” (Bekiroğlu, 1999), həmçinin Prof. Dr. Ali İhsan Kolcu "Tənzimət Dönemi Edebiyatında Alfred de Musset Tərcümləri və Təsiri" tədqiqatında Nigar xanımın Qərb poeziyasından etdiyi mənzum (nəsr) tərcümələri təhlil edilərək, onun mətbuat tarixində fransız romantizmini Osmanlı qadın yazıçı kimliyi ilə tərcümə edən ilk simalardan biri olduğunu vurğulamış, dosent Gül Mete Yuvanın Tənzimət sonrası dövrdə fransız dilindən edilən tərcümələrin xronoloji ardıcılıqla verildiyi "Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları" (Yuva, 2017) kitabında Nigar xanımın 1886-cı ildəki tərcümə fəaliyyəti əsas götürülərək, onun qadın ədəblərin tərcümə hərəkətindəki aparıcı mövqeyi tarixi faktlarla ortaya qoyulmuşdur. Həmçinin, şairənin 1887-ci ildən vəfatına qədər tutduğu və sonradan kitab halında çap olunan rəsmi gündəlikləri (Nigâr binti Osman, 1959), onun xarici dilləri (fransız, italyan, rum, erməni) necə öyrəndiyini və Qərb ədəbiyyatından ilkin tərcümə cəhdlərini öz dili ilə təsdiq edən ən etibarlı qaynaqdır. Azərbaycan mətbuatında “Rəcəizadə Mahmud Əkrəmin “Yad Et” poemasını Alfred de Musssenin orijinal fransız versiyasının (“Rappelle-toi”) təqlidi kimi deyil, Nigar binti Osmanın 1886-cı ildə “Tahattur et” adlı nəsr tərcüməsinin təqlidi kimi yazması”, - fikri ilk dəfə tanınmış ədəbiyyatşünas və tənqidçi Məti Osmanoglu tərəfindən irəli sürülmüşdür (Osmanoglu, 2017). Bir vacib məsələni də qeyd edək ki, Osmanlı ədəbiyyat tarixində bədii roman səviyyəsində ilk qadın tərcüməçi olaraq Georges Ohnetin *"Volonté"* əsərini *"Meram"* adı ilə tərcümə edən Fatma Aliyeva xanım (1889) qəbul edilsə də, ondan əvvəl (1886) dövrü mətbuatda lirik və mənzum fransız poeziyasını tərcümə edib yayımlayan şəxs Nigâr binti Osman olmuşdur.

Nigar xanımın "Tahattur Et" (1886) mənzum tərcüməsi belədir:

Vakt olup da ahkâm-ı kadrini senden ilelebed

tefrîk ettiği zaman tahattur et!

Bu kalb-i nevmidi kader nefy ve seneler mürûru

mahv eylediği zaman!

² Bax: İstanbul Kütüphanelerindeki Eski Harfli Türkçe Kadın Dergileri Bibliyografyası (haz. Zehra Toska v.dğr.), İstanbul 1993, tür.yer.



Şərq-Qərb Ədəbi Kontekstində Nəzirə Ənənəsi: Alfred De Müssə, Rəcəizadə Mahmud Əkrəm Və Azərbaycan Poeziyası/ Lütviyyə Asgerzadə

Hazin aşkı düşün, o ulvî vedâ'yı yâda getir!

İnsan sevdiği zaman hicrânın ve zamanın hükmü yoktur:

Kalbim hareket ettiği kadar sana diyeceği işte

budur: tahattur et! (Nigar, 2007).

Nigar xanımın şeirinə ilk nəzirəni yazan isə dostu, Osmanlı ədəbiyyatının XIX əsrin sonu - XX əsrin əvvəllərində öndə gələn şəxsiyyətlərindən biri kimi tanınan, 1896-1901-ci illər arasında türk ədəbi həyatında böyük iz buraxmış "Sərvəti-fünun" və ya "Ədəbiyyatı-cədidə" ("Yeni ədəbiyyat") cərəyanının liderlərindən olan Mahmud Əkrəm Rəcəizadədir. Qeyd edək ki, Əkrəmin orijinal əsərləri ilə yanaşı, nəsr və dram əsərləri, fransız ədəbiyyatından tərcümələri də var.

Onun "Rappelle-toi" "Yad et" adlı ilk nəzirəsindən sonra Türk ədəbiyyatında "Yad et" şeirinə "təqlid çılgınlığı" başlamış; Tahir Menemenlizadə, Cəlal Mehmet, Nigar Binti Osman, İbn-i Ömər Cəvdət (Abdullah Cəvdət), Mustafa Rəşid, Mehmed Rüştü Vehbizadə, Mehmet Rifat, Ahmet Cemal kimi şairlər "Yad Et" hərəkətinə qoşulmuşlar (Kolcu, 1999).

Nigar binti Osmanın adını "təqlid çılgınlığı" başlamış şairlərlə bir sırada çəkən Kolçunun fikri ilə razılaşmaq olmur. Aparılan təhlillərdən də göründüyü kimi, Nigar binti Osmanın tərcüməsi ("Tahattur Et") "təqlid çılgınlığının" yaranmasına səbəb olmuş və proses XX əsrdə Yaşar Nezihi Bükülməz, İsmail Hikmet, Celal Sahir, İsmail Həbib kimi şəxsiyyətlər tərəfindən təqlid və tərcümələrlə davam etdirilmişdi. Mussenin "Hatırla" çağırışı, dənizə atılan daşın yaratdığı dalğalar kimi, bir dildən digərinə keçərək müxtəlif şairlərin dünyalarında tamamilə yeni mənalara doğru yol almışdır. Gül Mete Yuva Osmanlı ədəbiyyatında bu şeirə göstərilən marağın başlanğıcı və inkişafı haqqında yazır:

1886-cı ilin əvvəllərində şair Nigar xanım bu şeiri nəsrə çevirdi. Böyük bəyənmdən sonra "Hatırla" meylə ədəbi dünyada uzun müddət qaldı. Tərcümədən iki həftə sonra Rəcəizadə özünün "Hatırla" əsərini nəşr etdi. Bir həftə sonra Menemenlizadə Tahirin "Hatırla" əsəri də ardınca gəldi. (...) Rəcəizadənin gənc tələbəsi Teyfik Fikrət də müəlliminin "Hatırla" əsərini təqlid edərək bir şeir yazdı. Bu dövrdə "Hatırla"-nın iki başqa variantı və doqquz tərcüməsi nəşr olundu" (Yuva, 2017).

Göründüyü kimi, Osmanlı şairləri bu şeirə böyük maraq göstərmiş, ondan ilhamlanaraq mövzularını öz dillərində ifadə etməyə çalışmışlar. Bu şairlər arasında ən çox təqlid edilən şeir Rəcəizadə Mahmud Əkrəm tərəfindən yazılmışdır. Hətta şeirdəki emosional yanaşmasını "həddindən artıq həssaslıq" kimi xarakterizə edən və şeirlərini "həmişə qüsurlu və əsl formadan məhrum" hesab edən Tanpınar "Yad Et" (Hatırla) şeirinin üstünlüyünü bu sözlərlə etiraf etmişdir: "Pəjmürdəni dolduran şeirlər arasında Əkrəm Bəyin Alfred de Musseden tərcümə etdiyi və forma baxımından ən gözəl hesab edə biləcəyimiz "Yad et" şeiri var" (Tanpınar, 1976).

Beləliklə, XIX əsrin türk ədəbiyyatında "Yad et!" modası Rəcəizadə Mahmud Əkrəmdən əvvəl, 1886-cı ildə Nigar binti Osmanın "Tahattur et" ("Hatırla") adı ilə nəsr tərcüməsi ilə başlamışdı. Əkrəmin "Yad et!" şeiri isə orijinala deyil, Nigar xanımın tərcüməsinə nəzirə olaraq yazılmışdı. Elə isə M.E. Rəcəizadənin "Yad Et!" şeirinin orijinal olması, fikri haradan yaranmışdır?

"Yad et!" Şeiri Və Ona Yazılan Nəzirələr Ətrafında Mübahisə

Belə bir konseptual xəyata, M.Ə. Rəcəizadənin "Yad et!" şeirinin "Füyuzat" dərgisində sərbəst tərcümə, nəzirə, iqtibas kimi deyil, orijinal əsəri kimi təqdim edilməsi və rəsmnin altına "Üstat-i muhterem Rəcəizadə Mahmud Əkrəm bey efendi hazretləri", - qeydinin yazılması, yəni Əkrəmin şeiri jurnala öz ümzəsi ilə təqdim etməsi şəbəkə olmuşdur (Rəcəizadə, 2006). Bununla yanaşı, Əkrəm "Yad Et!" şeirini Azərbaycan ədəbi mühitində populyarlaşdırmış, akademik dövriyyəyə daxil etmişdir. *"Dövrün Mirzə*



Şərq-Qərb Ədəbi Kontekstində Nəzirə Ənənəsi: Alfred De Müssə, Rəcəizadə Mahmud Əkrəm Və Azərbaycan Poeziyası/ Lütviyyə Asgerzadə

Ələkbər Sabir, Abbas Səhhət, Abdulla Şaiq, Məşədi Həbib Zeynalov (Qızdırmalı) və digər söz sahibləri” (Aydın, 2007) Əkrəmin şeirlərinə həm romantik, həm də satirik xarakterli nəzirələr yazmışdır. Yazılan nəzirələr, Divan ədəbiyyatı dönmindəki nəzirələrdən və Əkrəmin “xoşbəxt gələcək” ilə əlaqəli “kədərli, kövrək (həssas)” hissləri və arzularını sentimental-romantik üslubda təqdim etdiyi şeirdən fərqli olaraq, daha çox dövrün ictimai-ədəbi əhval-ruhiyyəsini əks etdirir. Rəcəizadənin 6 bəndlilik “Yad et!” şeirinin ilk bəndi belədir:

*Vəqta ki, gəlüb bahar... yeksər,
Əşyadə əyan olur təğəyyür.
Vəqta ki, həzari-eşqərvər,
Yapraqlar ilə edüb təsəttür.
Bilməm kimə qarşı həsrətindən,
Başlar nəvəhata bitəxxür...
Qıl gök yüzünün lətafətindən,
Safıyyəti-eşqimi təxəttür,
Yad et bəni, bir dəqiqə, yad et! (Rəcəizadə, 2006)*

Əkrəmin “Yad et” şeirindən təsirlənib, ilk dəfə eyniadlı nəzirə yazan Abdulla Şaiq olmuş, dostlarını şeirə nəzirə yazmağa ruhlandırmaqla Azərbaycan ədəbiyyatında “Yad et” hərəkatına öncülük etmişdir. “Abdulla Şaiq” kitabının “Xatırlama” fəslində bu mövzuda geniş məlumat verən Əflatun Saraçlı yazır:

Şaiq Məhəmməd Hadi, Mirzə Ələkbər Sabir, Abbas Səhhət kimi dövrün məşhur şairləri ilə dostluq əlaqələri saxlamışdır. Nə vaxt bir araya gəlmək fürsəti tapsalar, şeir və sənət haqqında fikirlərini bölüşürdülər. Bir gün dostlar Şaiqin evinə yığışdılar. Şaiq kitabxanadan “Bir neçə şeiri və Mahmud Əkrəmi təqlid edərək yazdığı “Yad et” şeirini oxudu. Hamı onları bəyəndi və qərara gəldilər ki, hər biri öz istək və gələcəklə bağlı düşüncələrini təqlid edərək “Yad et” adlı şeir yazsınlar (Məmmədov, 1983).

A. Şaiqin oğlu Kamal Talıbzadənin “Yad et” şeiriylə bağlı belə bir qeydi var: “Şair (Abdulla Şaiq) avtoqraflarından birində həmin şeirə belə qeyd vermişdir:

“Ustadı-əziz Mahmud Əkrəmə nəzirə olan bu şeirimi hənuz 1908-ci sənəyi-miladidə demişdim. Arkadaşlarımdan Məhəmməd Hadi əfəndiyə, Səhhət əfəndiyə, mərhum Sabir əfəndi və bir kaç başqa əhbablarıma oxumuşdum. Arkadaşlarımdan xoşuna gətirdiyi üçün hər biri bir nəzirə yazmaq arzusunda olduqlarından ricalarını qəbul etmişdim. A. Şaiq” (Talıbzadə, 1968).

Abdulla Şaiqin şeirindən bir bəndinə nəzər salaq:

*Vəqta ki gülər bahari-amal,
Hər yerdə yaşıllanır çəmənlər.
Vəqta ki, olar müsəid iqbal
Bülbüllər ötər, susar zəğənlər',
Parlaq bir işıq alar fəzanı,
Dünyanın üzü dönər cinanə?
Gəzdikcə o aləmi-zıyanı,*



Şərq-Qərb Ədəbi Kontekstində Nəzirə Ənənəsi: Alfred De Müssə, Rəcəizadə Mahmud Əkrəm Və Azərbaycan Poeziyası/ Lütviyyə Asgerzadə

Baxdıqca o gülşəni-cəhanə,

Yad et, məni – şairanə yad et! (Talibzadə, 1968).

Şaiq də əsərinə Mahmud Əkrəm kimi "Vəqta ki" sözü ilə başlayır və əsərin son misrasını da eyni dərəcədə acı və həzin hisslərlə bitirir:

Atəşli, münir əməllərimlə,

Bir gün düşərəm soyuq məzarə.

Əşəri-təranəpərvərimlə

Bir gün susaram dönüb qubarə.

Vəqta ki bu şairi-vətəndən

Dünyada nə iz qalar, nə bir nam,

Üzdükcə səadət içrə şən-şən.

Sürdükcə dəmadəm ömrü-xoşkam,

Yad et məni - qaibanə yad et! (Talibzadə, 1968).

Qeyd edək ki, Şaiqin şeiri ədəbi ictimaiyyətdə dərhal əks-səda doğursa da, yazılan nəzirələrdən ən gec çap olunub. Bunu Şaiqin şəxsi arxivindəki "Yad et!" avtoqraf nüsxələrindən birinin üzərində yazdığı "Ustadı-əzim Mahmud Əkrəm nəzirə olan bu şeirimi hələ 1908-ci sənəyi-miladidə demişdim. (Şaiq, 1968), -qeydi də təsdiq edir. Abdulla Şaiqin bu qeydinə diqqət yetirən Əflatun Məmmədovun "Abdulla Şaiq" monoqrafiyasında hadisənin "1908-ci ilin baharında" (Məmmədov, 1983) baş verdiyi qeyd olunur. Öndəki siyahıya Abbas Səhhətin "Əşər"ı əlavə olmaqla, bu şeirlərin beşinin də 1908-ci ilin 30 martına kimi artıq dərc olunduğunu görürük. Şaiqin "1908-ci ilin baharında", - fikri Sabirin ilk şeirinin "Molla Nəsrəddin" jurnalının 20 avqust 1907-ci ilin 31-ci sayında dərc olunduğu nəzərə alınırsa, bu fikir tarixi dəqiqlik və ardıcılıq baxımından özünü doğrultmur. Bu, məlum hadisə ilə onun qələmə alındığı dövr arasındakı zaman kəsiminin Abdulla Şaiq xatirələrində yaratdığı yanlışlıqdır. Xatirələrdə çox zaman bu kimi yanlışlıqlar özünü göstərir. Şaiq Əkrəmin "Yad et!" şeirinə yazılan nəzirələrin dövrü mətbuatda çapını izləsə də, öz yazdığı nəzirəsini çap etdirməyə tələsmir. Yalnız on il sonra, Oktyabr inqilabının on illiyi ərəfəsində yenidən şeirin üzərində işləyir və nə hikmətsə, şeiri V.İ. Leninə ithaf edir. Şeir "Maarif və mədəniyyət" jurnalında Abdulla Şaiqin bu qeydi ilə nəşr olunur:

"1905 inqilabının daha o zaman zehnimdə canlandırıdığı istiqbalı ilham və təsir alaraq 1908-də ideal olaraq tapdığım o ali, qızgın arzu və iştiyaqlarla tənvirə çalışan və bu vəqtə qədər təb edilməmiş şu mənzuməci oktyabr inqilabının böyük qəhrəmanına ithaf edirəm" (Şaiq, 1927).

Şaiqin dövrə ayaq uydurduğunu, hər hansı bir siyasi səbəblərdən və ya özünü sığortalamaqdan ötrü bu qeydi yazdığını düşünsək də, bu əsas səbəb deyil. Şeir çap olunanda hələ 1927-ci il idi və siyasi ab-hava hələ o qədər də kəskinləşməmişdi. Şaiqin məzmunca Leninə, Oktyabr inqilabına heç bir aidiyyəti olmayan şeirini Oktyabrın 10 illiyinə həsr etməsi və belə bir qeydlə çap etdirməsi onun xaraktercə hədsiz ehtiyatlı olmağından, gələcəyi düşünməsindən irəli gəlmişdir. Şaiqin qeydindəki "bu vəqtə qədər təb edilməmiş şu mənzuməci", - ifadəsi az əvvəlki fikrimizi təsdiq edir. Abdulla Şaiqdən sonra "Yad et!" şeirinə yazılan nəzirələr çap olunduğu halda, Şaiq Əkrəmin şeirinə yazdığı ilk nəzirəni on il arxivində saxlamış, on il sonra şeiri konseptdən çıxarılaraq çap etdirmişdi.

Abdulla Şaiqdən sonra "Yad et!" şeirinə ilk nəzirəni yazan M.Ə. Sabir olmuşdur. Şeir ilk dəfə "Rəcəizadə Mahmud Əkrəm bəy əfəndi həzrətlərinin "Yad et!" ünvanlı əsərinə nəzirə" başlığı ilə "Molla Nəsrəddin" jurnalında imzasız dərc olunmuşdur. Şeir imzasız dərc olunsa da, həm üslubu, həm də M.H.



Şərq-Qərb Ədəbi Kontekstində Nəzirə Ənənəsi: Alfred De Müsse, Rəcəzadə Mahmud Əkrəm Və Azərbaycan Poeziyası/ Lütviyyə Asgerzadə

Zeynalovun ("Qızdırmalı") az sonra yazdığı şeirinin "Şairimiz "Hop-hopa" (M.Ə. Sabirə) başlığı ilə təqdim etməsi şeirin Sabirə aid olduğunu təsdiq edir. Şaiqin

bəradərim Səhhət əfəndinin nəzirəsini "İrşad" qəzetinin sütunlarında hələ o zamanlarda oxudum. Sabir əfəndinin nəzirəsi dəxi möhtəşəm "Molla Nəsrəddin" jurnalında göründü. Atəşli şairimiz Məhəmməd Hədinin nəzirəsi isə bu halədək bir yerdə nəzirəmə çarpmamışdır", - sözləri fikrimizin möhkəmlənməsinə xidmət edir (Abdulla Şaiq, 1968).

Göründüyü kimi, Şaiq Əkrəmin şeirinə nəzirə yazmağa ruhlandırıldığı şairləri təqib etdiyi: "Atəşli şairimiz Məhəmməd Hədinin nəzirəsi isə bu halədək bir yerdə nəzirəmə çarpmamışdır", - yazdığı halda özü nəzirəsini çap etdirməyə tələsməmişdir. Nəzirələrin nəşr olunmasını ardıcılıqla izləyək:

M.Ə. Sabirdən sonra Abbas Səhhətin "Yad et!" şeiri "İrşad" qəzetində "Əşar" sərlövhəsi ilə: "Ustadı-möhtərəm Əkrəm bəy həzrətlərinə peyrov (davamçı, ardıcıl, pərəstişkar) ola bilərmiyəm? Ədibimiz Əhməd Kamala təqdim olunur", - qeydi ilə nəşr olunub. Şeir "Vəqta ki, əsər səbə riyahı", - misrası ilə başlanan bir bənd müəllifin özü tərəfindən ixtisar olunaraq, şairin sağlığında ikinci dəfə nəşr olunan "Sınıq saz" (1912) kitabına daxil edilib.

Haşiyə çıxaraq qeyd edək ki, Azərbaycan romantik ədəbiyyatının aparıcı şairlərindən olan Abbas Səhhət Müssenin "La Nuit de Mai" əsərini "Mayıs gecəsi" (May gecəsi) adı ilə tərcümə etmiş, ancaq nəşr etdirməmişdir. Səhhətin "Mayıs gecəsi" (May gecəsi) adlı sərbəst tərcüməsi ölümündən sonra 1923-cü ildə işıq üzü görmüşdür.

O, şeiri tərcümə edərkən bəzi dəyişikliklər etməklə Müssenin əsərinin Azərbaycan oxucuları tərəfindən sevilməsinə və rəssamlar tərəfindən daha asan qəbul və örnək almasını təmin etmişdir. Müssenin "La Nuit de Mai" (May gecəsi) poemasından ilham alaraq yazdığı "İlham pərisi və şəhər sakini" (1916) poeması Abbas Səhhətin mənzum şəkildə yazılmış ən gözəl əsərlərindəndir. Sovet dövründə Abbas Səhhətin "Şair, İlham pərisi və şəhər sakini" əsəri orijinal əsər sayılsa da, Səhhətin əsərlərində, xüsusən də "Şair, ilham pərisi və şəhərli poemasında fransız sentimentalizmindən təsirləndiyi də qeyd edilmişdir (Talibzadə, 1955; Mir Cəlil, 1935).

Səhhətin dərin hüzn, bütün mətn boyu göz yaşları, ağılar, tənhalıq və fədakarlıqla müşayiət olunan "May gecəsi" ndən ilhamlanaraq yazdığı "Şair, ilham pərisi və şəhərli" poemasında bir sıra sosial məsələlərə toxunulur. Müəllif, sosial məsələləri qabartmaq üçün Şair və İlham pərisi ilə yanaşı, şəhər sakini obrazını (Şəhərli) yaradır. Şəhərli obrazı (şəhər sakini) sanki şairin arzularını yerə endirir, onları reallığa əsaslandırmaqla, şeirin əsas mövzusunı yaradır. Hər iki əsərdə ağrı və fədakarlıq hissləri qabarıqdır. Müssədə mövzunun mərkəzində dünya və insanlıq olduğu halda, Səhhətdə vətən və vətəndaşlıq vəzifəsi əsas alınmışdır. Romantik yazıçı və şairlərin dünyanı öz vətənləri kimi görməsi bir həqiqətdir, lakin 20-ci əsrin əvvəllərində dövrün şərtlərinə görə əsas vurğu vətən və millətə yönəlmişdi. Ədəbi dairələrdə bu, vətəndaşlıq borcu kimi qəbul edilirdi. Abbas Səhhət də, müxtəlif mövzularda yazdığı əsərlərində olduğu kimi, bu əsərində də adi bir fərddən daha çox fədakar bir vətəndaş obrazı yaratmağa çalışmışdır. "Şair, ilham pərisi və şəhər sakini" istər forma və quruluş, istər məzmun və mövzu, istərsə də dil və üslub baxımından Azərbaycanda "yeni poeziyanın" ilk nümunəvi modeli idi".

Bunu da qeyd etməyimiz yerinə düşər ki, Abbas Səhhətin "Yad Et" (Səhhət, 2005) şeiri Abdulla Şaiqin şeiri ilə eyni hissləri bölüşür. Akademik Məmməd Cəfərə görə, hər iki şeirdə utopik baxışlar var (Cəfər, 2003). İzləyək: Şaiq, bu dünyadan gedəndə nə iz, nə ad qalır. Ölsə də, o həsrətlə gözlənilən günlər gəlib çatanda xatırlanmaq istəyir. Səhhətin vəsflərinə görə, sübhün açılmasıyla haqq ulduzu zülmətini deşib parladiqca elm və hikmət dünyanı işıqlandıracaq, millət və ümmət qəflət yuxusundan oyanacaq, cəhalət zülmətindən çıxıb mərifətə qovuşacaq. Şair arzu edir ki, bu zaman dərk edən, qədrini bilən vətən oğulları, qızları onu "yad", "müdrək", "vəfali", "dost", "sevgili" şəkildə xatırlasınlar. Bu ruh M. Hədinin misralarında da əks olunur: "Ey ol vaxtı görən məs'ud, unutma bizləri, yad et!"

Səhhətin şeirinin son misrasında Əkrəm, Şaiq və Hədinin şeirlərində olduğu kimi, dərin hüzn və acı hiss olunur:



Şərq-Qərb Ədəbi Kontekstində Nəzirə Ənənəsi: Alfred De Müsse, Rəcəizadə Mahmud Əkrəm Və Azərbaycan Poeziyası/ Lütviyyə Asgerzadə

Vakta ki yetər zamani hazır

Gül tək açılar tutqun ürəklər,

Qəbrində çıxar soluq çiçəklər.

Batində olar o halə nazir,

Həsrətlə bu dağidari –firqət.

Bax millətə, sən eylə təfəxür,

Amma ki bəxatiri-üxüvvət.

Yad et məni, aşiqanə yad et! (Səhhət, 2005).

Salman Mümtaz (1884-1938) Səhhətin bu şeirindən (şeir ilk dəfə 1908-ci il fevralın 14-də nəşr edilib) təsirlənərək Sabirə həsr etdiyi şeirini "Hörmətli Şairimiz Abbas Səhhətin parodiyası" (Mümtaz, 1912) adı ilə yazmışdır. Şeirdə Sabirin "ölümündən doğan kədərli ruh halı" hakimdir. Və Abbas Səhhətin bir çox misraları oxşar istiqamətə uyğun olaraq dəyişdirilmişdir. Məsələn, Abbas Səhhətin "*Bu yorğun şair yer üzündə yatır*", - misrası Mümtazda "*O şanlı Sabiri torpağa yatır*", - kimi verilmişdir. Bu da "*Salman Mümtazın sözügedən şeirini Rəcəizadə Mahmud Əkrəm yaradıcılığının təqlidi hesab etməyimizə*" imkan verir (Həşimli, 2001).

Göründüyü kimi, dövrün şairləri təkcə Əkrəmin yaradıcılığını deyil, bir-birinin yaradıcılığını da diqqətdə saxlamış, çap olunan şeirlərə münasibət bildirmişlər. "Qızdırmalı" təxəllüsü ilə yazan Məşədi Həbib Zeynalovun (1884-1919) parodiya kimi yazılmış "Xatırla" (Zeynalov, 1908) adlı şeirində "Şairimiz "Hop-hopa" təqdim olunur", - qeydi və bu misralar yer alır: "*Rəhmət duası oxu, / İndi məni kafir kimi xatırla*". Sabir də bu parodiyanı cavabsız qoymur, az sonra "Molla Nəsrəddin" jurnalında (30 mart 1908, say: 13) dərc olunan "Mədəmkı, hamiyan-i- zülmət" (Sabir, 2004a) şeiri ilə cavab verir, qəflət içində yatmış nadanlara müraciətlə deyir: "*Yat, qafil yat!*"

"Yad et!" şeirinin Azərbaycan mətbuatına gəlişi və yayılma tarixi ilə bağlı Şaiqin qeydlərində adları çəkilən şairlər içərisində Məhəmməd Hədinin də adının olması, onun "Atəşli şairimiz Məhəmməd Hədinin nəzirəsi isə bu haladək bir yerdə nəzərimə çatmamışdır" - qeydi elmi təhlillərdə diqqətdən kənarda qalmamışdır. Məhəmməd Hadi ayrıca "Yad et" adlı şeir (nəzirə) yazmasa da, "Gələcəyimiz Parlaqdır" şeiri ilə Şaiqə gözəl bir cavab vermişdi:

Ey ol vaxtı görən məs'ud, unutma bizləri, yad et,

Bu yolda həsrət ilə can verən əhbabi te'dad et,

Məzarım üzrə gəl, dur, qəmli-qəmli ağla, fəryad et,

Oxu bu şe'ri qəbrimdə, ələttəkrar övrad et:

Dur, ey zindani-nisyanı yatan, azad olub aləm,

Sürurabadi-hürriyyət gəlib, dilşad olub aləm! (Hadi, 2005).

Ömrü boyu uğruna mübarizə apardığı parlaq gələcəyi görəcəyinə inanmasa da, öz əzmini heç vaxt itirməyən, özü üçün deyil, vətəninin, millətinin gələcəyi üçün mübarizə aparan istiqlal şairi Məhəmməd Hadi həcmi, ruhu, vəznı, qafiyə və rədif sistemi ilə M.Ə. Rəcəizadənin şeirindən tamamilə fərqli olan "İstiqbalımız parlaqdır" şeirinin yalnız bir bəndində misraları "yad et", "tedad et", "fəryad et", "övqat et" şəklində qafiyələndirməklə şeirin ana xəttini təşkil edən "Yad et" şeirinə göndərmə etmişdir.



Şərq-Qərb Ədəbi Kontekstində Nəzirə Ənənəsi: Alfred De Müsse, Rəcəizadə Mahmud Əkrəm Və Azərbaycan Poeziyası/ Lütviyyə Asgerzadə

Dini-təsəvvüfi termin olub, "günün müəyyən vaxtlarında mütəmadi olaraq xüsusi zikr və dualar oxumaq, ibadət etmək"³ mənasını verən "Övrad etmək", "tedad etmək", - ifadəsi Məhəmməd Hədinin bu şeirində məcazi şəkildə "təkrar-təkrar xatırlanmaq", yad edilmək mənasında işlənmişdir: *"Ey ol vəqti görən məs'ud, unutma bızları, yad et, /Bu yolda həsrət ilə can verən əhbabi te'dad et!"* Hadi o gün gələndə qədərbilən xalqının onun kimi hürriyyət uğrunda mübarizə aparanları minnətdarlıqla xatırlayacaqlarına əmin idi. Hədinin misraları nikbin ruhu, sabaha inamı ilə daha çox Səhhətin "Yad et!" şeiri ilə səsləşir ki, bu da hər iki romantik şairin Vətənin gələcəyi haqqındakı düşüncələridir. Bunu həm romantiklərin, həm də realistlərin Əkrəmin "Yad et!" nəzirəsinə yazılan nəzirələrdən nümunə verdiyimiz təqlid və parodiyaalarında əsas məqsəd olaraq izləmək mümkündür. Onların məqsədi təkcə ədəbiyyatı zənginləşdirmək deyil, həm də vətən, millət yolunu işıqlandırmaq idi.

Rəcəizadə Əkrəmin poetik formasına müraciət edən fərqli ideoloji və bədii dünyagörüşünə sahib Azərbaycan şairlərinin mətnlərini müqayisə edərək gəldiyimiz qənaətə görə, maarifçi-romantik şairlərdən Səhhət və Şaiq Əkrəmin üslubuna daha çox bədii-estetik və lirik planda sadıq qalaraq, təbiət, sevgi və mənəvi xatirə motivlərini Qərb və Şərq poeziyasının harmoniyasında təqdim etmişlər. Sabirin yazdığı ənənəvi satirik üslubundan fərqlənən "Yad et" nəzirəsində isə şair daha çox lirik-fəlsəfi düşüncələrə yer ayırıraq, insanın keçmişi, zamanın axarı və ictimai yaddaş məsələlərini ön plana çəkir. Azərbaycan romantizminin banilərindən olan Məhəmməd Hadi isə "Yad et" mövzusunda fəlsəfi-faciəvi kontekstdən yanaşır. Onun şeirində insanın kainatdakı yeri, ruhun tənhalığı və tərəqqi arzuları lirik qəhrəmanın dilindən yanıqlı bir fəryad kimi səslənir. Klassik Şərq və aşiq poeziyasının bilicisi Salman Mümtaz bu Qərb mənşəli formaya milli və folklor elementləri daxil edərək, formanı özünəməxsus şəkildə milliləşdirmişdir.

Təhlillərdən də göründüyü kimi, bir çox mübahisəli fikirlərə aydınlıq gətirilməsinə bu gün də ehtiyac var. Xüsusilə, mətbuat səhifələrində çap olunan nəzirə, tənzir⁴ kimi "ünvanlı şeirlərin" fərqli poetik xüsusiyyətlərinin incələnməsinə və bu qədər nəzirələr yazılmış "Yad et!" şeirinin əsl müəllifinin kim olduğunu dəqiqləşdirməyə, hansı şeirin nəzirə, hansı şeirin bənzətmə olduğunu bilməyimizə hələ də ehtiyac var. Bu səpkidə Azərbaycan ədəbiyyatında müəyyən araşdırmalar mövcuddur. Professor Əkrəm Cəfər Abbas Səhhətin və Abdulla Şaiqin yazdığı şeirləri nəzirə, M.H.Zeynalovun ("Qızdırmalı"nın) "Aqılanə yad et" adı ilə yazdığı şeiri Sabirə bənzətmə, Rəcəizadə şeirinə isə təhzil⁵ kimi qəbul etsə də, M.Ə.Sabirin Məşədi Həbibin ("Qızdırmalı") bənzətməsinə yazdığı "Madam ki, hamiyani-zülmət" - misrası ilə başlayan şeirin "Qızdırmalı"nın "Aqılanə yad et" şeirinə cavab, Rəcəizadənin şeirinə isə təhzil hesab etmiş, hətta bu iki təhzil arasında ciddi fərqlərin olduğunu da qeyd etmişdir (Cəfər,1962). Nə hikmətsə, Aydın Abı da şeiri Əkrəmin şeiri kimi qəbul etmişdir. O, Mahmud Əkrəmin Azərbaycan ədəbiyyatına təsirini müzakirə edərkən yazır: "Onun məşhur tərcümə-şeiri olan "Yad et" (Xatırla) bir neçə Azərbaycan şairi, o cümlədən M.Ə.Sabir (iki dəfə), Abbas Səhhət (bir dəfə), Abdulla Şaiq (bir dəfə), Məşədi Həbib Zeynalov (Qızdırmalı) (bir dəfə) və başqaları tərəfindən parodiya, təqlid və satira şəklində təqlid edilmişdir" (Aydın, 2007). Azərbaycan ədəbiyyatında "Əkrəmin şeirlərinin təqlidləri həm romantik, həm də yumoristik formalarda yazılmışdır".

Bunlar "Yad et!" şeirinin Azərbaycan dövrü mətbuatına gəlişinəqədərki ədəbi taleyi ilə bağlı tədqiqatlarda üst-üstə düşən və düşməyən fərqli qənaətlərdir. M.Ə.Rəcəizadənin "Yad et!" şeirinin təsiri ilə yazılmış və dövrü mətbuatda dərc olunmuş əsərlər və onların müəllifləri haqda müxtəlif elmi-bibliografik mənbələr sırasında ilk istinad ediləcək A.Şaiqin şəxsi arxivindəki qorunan "Yad et!" avtoqraf nüsxələrindən birinin üzərində yazılmış qeyddir:

³ Bax: (2020). İzahlı dini terminlər lüğəti. Bakı, "Nurlar" Nəşriyyat-Poliqrafiya Mərkəzi, 320 səh

⁴ **Tənzir** (və ya tənzir etmək) – klassik Şərq ədəbiyyatında bir şairin başqa bir ustad sənətkarın bəyəndiyi şeirinə, onunla **eyni vəzn, qafiyyə və rədifdə** cavab şeiri yazması

⁵ **Təhzil** – klassik Şərq və divan ədəbiyyatında tanınmış, ciddi bir şeiri eyni vəzn, qafiyyə və rədiflə, lakin **istehza, zarafat və yumorla** yenidən qələmə alınması, nəzirə janrının **parodiya** və ya yumoristik forması



Şərq-Qərb Ədəbi Kontekstində Nəzirə Ənənəsi: Alfred De Müsse, Rəcəizadə Mahmud Əkrəm Və Azərbaycan Poeziyası/ Lütviyyə Asgerzadə

Ustadı-əzim Mahmud Əkrəmə nəzirə olan bu şeirimi hənuz 1908-ci sənəyi-miladidə demişdim. Arkadaşlarımdan Məhəmməd Hadi əfəndiyə, Səhhət əfəndiyə, mərhum Sabir əfəndi və bir kaç başqa əhbablarıma oxumuşdum. Arkadaşlarımdan xoşuna gətirdiyi üçün hər biri bir nəzirə yazmaq arzusunda olduqlarından ricalarını qəbul etmişdim (Şaiq, 1968).

"Yad et!" şeirinə yazılmış digər nəzirə və təhzillərin müəllifi və nəşri tarixinin öyrənilməsi zaman-zaman tədqiqatçıların elmi marağında olmuş, aparılan araşdırmalar sayəsində müxtəlif qənaət və nəticələr əldə olunsada, müəyyən yanlışlıqlar da olmuşdur. Bu kimi yanlışlıqlar, xüsusilə Nigar binti Osmanın "Tahattur Et" şeirinə Mahmud Əkrəmin yazdığı nəzirənin Azərbaycanda orijinal şeir olaraq bilinməsi faktı qəbul edilməzdir və tədqiqatçı diqqətsizliyidir. Ədəbiyyatşünas Ağah Sirri Ləvəndin "Ədəbiyyat tarixi dərsləri (Tənzimat ədəbiyyatı)" kitabında bu şeirin üstündə "Alfred de Müssedən" qeydi və Əkrəm haqqında maarqlı fikirlər var. O yazır:

Əkrəm bəyin mənzum tərcümələr içərisində ən çox müvəffəq olduğu bu şeirdir, ancaq bu hərfi tərcümə deyil, genişləndirilərək edilmiş tərcümədir"; "Rəcəizadə Mahmud Əkrəm tərcümədə nə qədər sərbəst hərəkət etsə də, şeirə özündən əlavələr etsə də, bunu onun orijinal əsəri kimi qəbul etmək çətinidir (Levend, 1936).

Qeyd edək ki, bu çür konseptual xəta ilk də deyil. XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının, tənqidinin və maarifçilik hərəkatının ən parlaq nümayəndələrindən və Azərbaycan ədəbiyyatında romantizmin və "Füyuzat" məktəbinin ideya daşıyıcılarından olan Abdulla Surun "Füyuzat" jurnalında yayınlanan "Nigar xanım" başlıqlı yazısı da M.Ə.Rəcəizadəyə aid edilmişdir.

Müsenin "Rappelle-toi" şeiri Türkiyə və Azərbaycan ədəbiyyatında bir "Yad et" ədəbi məktəbi yaratdığı illərdə Abdulla Sur İstanbulda təhsil almışdı (1906 –1908) və ədəbi mühitlə yaxından tanış olmuşdu. Surun İstanbulda görüşə bildiyi şəxslərdən biri də məşhur şair Nigar xanım olmuşdur.

Sur Nigar xanımla tanış olduğdan sonra onun həyatı və sənət anlayışı haqqında məqalə yazmış, Əli bəy Hüseynzadənin redaktorluğu ilə Bakıda çıxan "Füyuzat" jurnalına göndərmişdir. Məqalə, Nigar Xanım haqqında potensial olaraq ilk elmi məqalə olsa da, Qafqaz mətbuatında onun haqqında dərc olunan ilk və yeganə məqalədir. Nigar xanımın Abdulla Sura bəxş etdiyi "Çırpınma" adlı şeir də bu yazı sayəsində ilk dəfə Bakıda nəşr olunmuşdu (Genceli, 2021).

Göründüyü kimi, "Füyuzat" jurnalında Nigar xanımın adı iki yerdə qeyd olunur və bu iki məqam bir-biri ilə əlaqəlidir və hər iki məqam Mahmud Əkrəmlə bağlıdır. Birinci məqam "Yad et!" şeirinin Əkrəmə məxsusluğudursa, ikinci məqam isə A.Surun "Nigar xanım" adlı məqaləsinin Əkrəmin adına çıxılmasıdır. Dosent Mehdi Gəncəli və Yavuz Yasin kimi, bizim də istəyimiz konseptual xətanın düzəldilməsidir. Dosent Yasin Yavuz yazır:

İlk öncə bu yanlış təsəvvürü düzəltmək lazımdır. Əvvəllər "Füyuzat"la bağlı müxtəlif tədqiqatlarda Rəcəizadə Mahmud Əkrəmin "Nigar xanım" adlı məqaləsindən bəhs olunurdu. Qeyd edək ki, bu məqalə də, "Yad Et!" şeirində olduğu kimi geniş yayılmış qənaətin əksinə olaraq, Əkrəm bəyə məxsus deyil. "Nigar xanım" məqaləsinin müəllifi Azərbaycan ədəbiyyatının mühüm şairlərindən biri olan Abdulla Surdur (Yavuz, 2024).

Doç.Dr. Mehdi Gəncəli isə bu barədə aşağıdakı izahı verir:

Deyə bilərik ki, Abdullah Surun Nigar xanımla görüşməsinə Gəncə xanı Cavat xanın nəslindən olan və sonralar Azərbaycan Respublikası Xarici İşlər nazirinin müavini vəzifəsində çalışmış Adil Xan Ziyadxanov kömək etmişdir. Adil xan 1908-ci ildə İstanbulda olarkən Nigar xanımla görüşüb söhbət etmişdi. Daha sonra bu görüşlə bağlı hisslərini bir neçə sətir rus dilində ifadə etmiş və o dövrdə İstanbulda təhsil alan Abdulla Surdan bu sətirləri türk dilinə tərcümə edib



Şərq-Qərb Ədəbi Kontekstində Nəzirə Ənənəsi: Alfred De Müsse, Rəcəizadə Mahmud Əkrəm Və Azərbaycan Poeziyası/ Lütviyyə Asgerzadə

Nigar xanıma çatdırmasını xahiş etmişdir. Adil xan həmçinin Surdan xahişinin yerinə yetirildiyini təsdiqləyən bir məktub aldığını da yazır (Genceli, 2021).

Bu görüşdən çox təsirlənmiş Abdulla Sur həmçinin Nigar xanım haqqında giriş mətni də yazmış və mətnin sonunda Əkrəmdən bu sitatı gətirmişdir: “İndi gəlin bu Əkrəm-i Əkrəmiyyəni oxuyaq, çünki demək olar ki, Nigar xanıma təsvir edir”. Bəlkə də Surun mətnin sonunda Əkrəmdən gətirdiyi sitat bu xəyata səbəb olmuşdur. Abdulla Surun Əkrəmdən təqdim etdiyi sitat belədir:

Tecessüm etse nezaket, seni edərdir irâe

Tecessüm etse zarâfet, seni edərdir ifade

Teressüm etse letâfet, edərdir zatını teşhis

Ne söylesem seni ta'rif için, olurdu ziyâde!” (Genceli, 2019).

Surun verdiyi bu sitat, eyni zamanda Rəcəizadə Əkrəmlə Nigar xanımın münasibətlərinə də işiq salır: Əkrəm bəyin 1891-ci ildə yazdığı bu şeir, özündən on beş yaş kiçik bir qadına olan heyranlığını, həmçinin Nigar xanım da Əkrəm bəyin təsirində olduğunu göstərir. Nigar xanım gündəliyində ona "E" kimi müraciət edir və ona xeyli yer verir. Bundan əlavə, Mehdi Gəncəlinin (Genceli, 2019) qeyd etdiyi kimi, mətnə qayıdarkən, bunun Nigar xanım haqqında yazılmış ilk məqalə olması ehtimalını həqiqətə çevirir. M.Gəncəli bu məqalənin dərc olunduğu 1907-ci ildən əvvəl Nigar xanım haqqında şeirlər, məktublar və kitab rəylərinin olduğunu da qeyd edir. Bununla yanaşı, o, bu tarixdən sonrakı ilk məqalənin Yahya Kamal tərəfindən "Nigâr Hanımefendi" adı altında yazıldığını (1914), ardınca Köprülünün 1918-ci ildə yazdığı "Nigâr Hanım" məqaləsinin gəldiyini bildirir. M.Gəncəlinin müşahidəsi həm dəqiq, həm də əhəmiyyətlidir. Nigar xanım haqqında yazılmış ilk məqalənin Abdulla Sur tərəfindən yazılması və onun “Füyûzat” dərgisində yer alması olduqca əhəmiyyətlidir. Nigar xanımın həyatından və zövqlərindən bəhs etdiyi məqalənin ardından Sur Nigar xanımın “Çırpınma” adlı bir şeirini də “Fuyuzat” dərgisində dərc etdirmişdir:

Çırpınma, verme kendini kayd-ı esârete

Çırpınma, yok tahammülüm artık muhabbete

Çırpınma, bî-huzûr-ı garâm etme elverir

Çırpınma, çünkü beyhûde lerziş elem verir

Çırpınma, ey elemli, felâketli uzv-ı ter

Çırpınma, üzme çektiğim âlâm ü gam yeter

Çırpınma, artık oof, usandım bu darbeden

Bî-sûd darbeler yeter ey kalb-i nâle-zen!

Çırpınma, kesme hüzn ile tâb ü tiivânımı

Lerzân-ı girye etme teessürle cânımı

Bî-fâide bu râbitalarla teessürât

Mâdam ki sâbit olmayacak ömr-i bî-sebât

Âgâh iken fikir bu mükedder hakikate.



Şərq-Qərb Ədəbi Kontekstində Nəzirə Ənənəsi: Alfred De Müsse, Rəcəizadə Mahmud Əkrəm Və Azərbaycan Poeziyası/ Lütviyyə Asgerzadə

“Füyûzatdan bir il sonra İstanbulda, “Demet” adlı qadın dərgisinin ilk sayında nəşr edilmiş şeirin son misralarına nəzər salaq:

Çırpınma artık üzme beni, hem de kendini;

Hem-nev’ime temâyülü kes, kes şu bendini.

Çırpınma, kimse etmedi idrâk hâlini;

Îzâha etme sen de tenezzül meâlini!

Çırpınma, kes bu nâlişi, lâyük sana sükût;

Evvel sükût, sonra yine, dâimâ sükût...” (Nigar binti Osman, 1907/18).

Şeirin ən güclü hissəsi sonluğudur, deyə bilərik. Nigar xanım öz qəlbinə səslənərək ona sükut etməyi əmr edir. Bu sükut, acizlik deyil; izah etməyə "tənəzzül etməmək" qururudur. "Əvvəl sükut, sonra yenə, daima sükut" misrası artıq sözün və ümidin bitdiyi mütləq bir sığınacaqdır. Şeirdəki "zehr-hand" (zəhərli gülüş) ifadəsi Nigar xanımın bütün ağrılarını ironiya ilə boğmağa çalışdığını göstərir. Sərvət-i Fünun ruhuna yaxın olan bu "marazi" (xəstəhal) kədər, onun poeziyasının ana xəttidir.

Mehdi Gəncəli “Abdullah Sur və bir türk şairi Nigar xanım haqqında” adlı məqaləsində bu mətnin və sonradan nəşr olunan şeirin transkripsiyasını təqdim edir. Müəllifin "Azad Düşüncəli Türk: Abdullah Sur" əsərində bu mövzu ilə bağlı geniş məlumat var. Bu barədə geniş təhlil aparmaqda məqsədimiz Abdulla Surun Nigar xanım haqqında yazdığı məqalənin Əkrəmin adından “Füyuzat” dərgisində verilməsi, şəxsi arxiv materialları, elmi-bibliografik sənədli mənbələrdən əldə olunan etibarlı təsdiqedicilərlər vasitəsilə konseptual xətlərin düzəldilməsidir.

Hələ XX əsrin əvvəllərində, 1915-ci ildə filosof şair-dramaturq Hüseyn Cavid əfəndi “Dün bu gün” şeirində yazırdı: *“Parlıyor hər dəqiqə bir hikmət. /Hər qaranlıqda çırpınır bir nur, /Hər həqiqətdə bir xəyal uyuyur* (Cavid, 2007).

Hüseyn Cavidin bu dərin fəlsəfi misralardan yola çıxaraq demək olar ki, tədqiqat aparmaq, qaranlığın içindəki o gizli ümidi – "nuru" tapmağa çalışmaq, yanlışla, doğrunu araşdırmaqdır. Çünki hər yanlış bir təcrübə, hər düzəliş isə həqiqətə gedən yolda bir naxışdır.

NƏTİCƏ

Araşdırmada Nigar binti Osmanın orijinal şeirinə yazılmış çoxsaylı nəzirələri araşdırdıq. Bu zaman digər bir konseptual yanlışla, Abdulla Surun “Nigar xanım” adlı ilk tanıtım məqaləsinin də, “Füyuzat” dərgisində Rəcəizadə Mahmud Əkrəmin adı ilə çap olunması faktı ilə rastlaşdıq. Faktlarla bu xətanı aradan qaldırmağa çalışdıq. “Yad et” şeirini R.M. Əkrəmin orijinal əsəri kimi verilməsinin kökü də “Füyuzat” dan başlamış, şeir uzun müddət ədəbi tənqiddə Mahmud Əkrəm Rəcəizadənin orijinal əsəri kimi təhlilə cəlb edilmişdir. "Fransız şairi Alfred de Müssenin “Rappelle-toi” şeiri ilə başlayan, Mahmud Əkrəmin “Yâd Et” nəzirəsi ilə genişlənən və “Füyuzat” jurnalı vasitəsilə Azərbaycan poeziyasına ötürülən ədəbi dalğanın təhlili aşağıdakı elmi nəticələrə gəlməyimizə zəmin yaradır. 1. M.Ə. Rəcəizadənin "Yad et!" şeiri *orijinal* əsər deyil, fransız şairi Alfred de Müssenin "Rappelle-toi" ("Yad et") şeirinin ilk dəfə türk dilinə tərcümə (1886) edən *Nigar binti Osmanın tərcüməsinə yazılmış ilk nəzirədir*. 2. *Azərbaycan şairlərinin, Məhəmməd Hadi xaric (Hadinin yazdığı nəzirə deyil, xatırlama-göndərmədir) yazdığı nəzirələr orijinala deyil, nəzirəyə yazılmış nəzirələrdir*. 3. “Füyuzat” dərgisində Əkrəmin adı ilə çap olunan “Nigar xanım” adlı ilk tanıtım məqaləsinin müəllifi Azərbaycan türkü *Abdulla Surdur*. 4. Bu nəzirələr Qərb mənşəli romantizm poetikasına əsaslansa da, milli təfəkkür kontekstində yenidən formalaşdırılmış, Azərbaycan şairləri yazılan nəzirələrdə öz fərdi dünyagörüşlərini əks etdirmişdir. A. Səhhətdə *təbiət estetikası*, M.Ə. Sabirdə *fəlsəfi-intellektual vüqar*, M. Hadidə *eksiztensial üsyan*, A. Şaiqdə *nikbin gələcək manifesti* və S. Mümtazda *milli birlik ideyaları* ön plana çıxmışdır. Beləliklə, Alfred de Müssedə fərdi lirik kədər və sentimental sevgi hissi üzərində



Şərq-Qərb Ədəbi Kontekstində Nəzirə Ənənəsi: Alfred De Müssə, Rəcəizadə Mahmud Əkrəm Və Azərbaycan Poeziyası/ Lütviyyə Asgerzadə

qurulan "yad etmək" aksiyası, Azərbaycan poetik mühitində ictimai, fəlsəfi və maarifçi yaddaşın oyanışı çağırışına çevrilmişdir.

Ədəbiyyat

Axundov, N. (1968). *Azərbaycan satira jurnalları (1906–1920-ci illər)*. [Yayınevi bilgisi bulunamadı].

Aydın, A. A. (2007). *Türkiyə ədəbiyyatı tarixi*. Bakı Universiteti Nəşriyyatı.

Barmanbay, A. (2020). *Azərbaycan romantik edebiyatında vatan*. Bengü Yayınları.

Barmanbay, A. (2021). Alfred de Musset'in "Mayıs Gecesi" şiirinin Abbas Sehhet sanatına etkisi. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 7(45), 2151–2157. <https://doi.org/10.31589/JOSHAS.797>

Bayramlı, O. (Haz.). (2006). *Füyuzat*. Çasıoğlu.

Bekiroğlu, N. (2007). Nigâr Hanım. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 33, ss. 83–85). Türkiye Diyanet Vakfı. <https://islamansiklopedisi.org.tr/nigar-hanim>

Boyacıoğlu, F., & Çelik, K. (2013). Alfred de Musset'in "Bir zamane çocuğunun itirafları" ve devrim sonrası Fransa. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 32(1), 57–72. <https://doi.org/10.7822/egt143>

Cavid, H. (2007). *Əsərləri* (Cilt 1). Elm Nəşriyyatı.

Cəfər, Ə. (1962). Sabir yaradıcılığında təhzil, nəzirə və bənzətmələr. *Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının Xəbərləri*, (45).

Chisholm, H. (Ed.). (1911). Sand, George. İçinde *Encyclopædia Britannica: A dictionary of arts, sciences, literature and general information* (11. bs., Cilt 24, ss. 131–135). Cambridge University Press.

Clouard, M. (1896). *Alfred de Musset et George Sand: Notes et documents inédits*. Imprimerie et Librairie Centrales des Chemins de Fer, Imprimerie Chaix. <https://www.gutenberg.org/ebooks/28211>

Genceli, M. (2019). Abdullah Sur ve "Bir Türk Şairesi Nigâr Hanım" makalesi üzerine. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 65, 121–129.

Genceli, M. (2021). *Hür fikirli Türk Abdullah Sur: Hayatı, çalışmaları, görüşleri ve hakkında yazılanlar*. Ötüken Neşriyat.

Gümüşt, H. (1976). Dramatürj Alfred de Musset ve Marianne'nin kaprisleri. *Edebiyat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, (7), 299–315.

Hadi, M. (1908, 4–7 Ağustos). İstiqbalımız parlaqdır. *Tazə Həyat*, (181).

İzahlı dini terminlər lüğəti. (2020). Nurlar Nəşriyyat-Poliqrafiya Mərkəzi.

Kolcu, A. İ. (1999). *On dokuzuncu asır Türk edebiyatı: Alfred de Musset tercümeleleri ve tesiri*. Gündoğan Yayınları.

Levend, A. S. (1938). *Edebiyat tarihi dersleri: Servet-i Fünûn edebiyatı*. Kanaat Kitabevi.

Məmmədov, Ə. (1983). *Abdulla Şaiq*. Gənclik Nəşriyyatı.



Şərq-Qərb Ədəbi Kontekstində Nəzirə Ənənəsi: Alfred De Müsse, Rəcəizadə Mahmud Əkrəm Və Azərbaycan Poeziyası/ Lütviyyə Asgerzadə

- Məmmədov, M. (1974). *Sabir və mətbuat*. Elm Nəşriyyatı.
- Mir Cəlil. (1935). Abbas Səhhət haqqında. İçində Ə. Müznib (Haz.), *Abbas Səhhət* (S. Hüseyn, Ed.; ss. 9–19). Azərnəşr.
- Mumtaz, S. (1912, 13 Ekim). Möhtərəm şairimiz Abbas Səhhət həzrətlərinə nəzirə. *Kəlniyyət*, (21).
- Musset, A. de. (1990). *Bütün şiirləri* (M. Allem, Ed.). Gallimard.
- Nigâr Bint Osman. (1959). *Hayatımın hikâyesi*. Ekin Basımevi.
- Nigâr Bint Osman. (t.y.). *Günlükler* (Cilt 1–13) [Yayımlanmamış günlükler]. Âşiyân Müzesi Arşivi.
- Osmanoğlu, M. (2017, 23 Ekim). “Yad et!” Azərbaycan şeirində fransız “modası”. *Ədəbiyyat Qəzeti*.
- Recaizade Mahmut Ekrem. (1887, 17 Mart). Yad et! *Mizan*.
- Recaizade Mahmut Ekrem. (1907, 2 Temmuz). Yad et! *Füyuzat*, (21).
- Rəcəizadə Mahmud Əkrəm bəy əfəndi həzrətlərinin “Yad et!” ünvanlı əşarına nəzirə. (1907, 20 Ağustos). *Molla Nəsrəddin*, (31).
- Sabir, M. Ə. (2004a). *Hophopnamə* (Cilt 1). Şərq-Qərb.
- Sabir, M. Ə. (2004b). *Hophopnamə* (Cilt 2). Şərq-Qərb.
- Sand. (1962). İçində *Краткая литературная энциклопедия* [Kısa edebiyat ansiklopedisi] (Cilt 6, ss. 641–644). Советская энциклопедия.
- Sand, G. (2009). *Elle et lui* (T. Bodin, Ed.). Gallimard.
- Səhhət, A. (1908, 14 Şubat). Yad et. *İrşad*, (19).
- Səhhət, A. (1912). *Sınıq saz*. Orucov Qardaşlarının Elektrik Mətbəəsi.
- Səhhət, A. (1935). *Əsərləri*. Azərnəşr.
- Səhhət, A. (2005). *Seçilmiş əsərləri*. Lider Nəşriyyat.
- Sur, A. (1907). Bir Türk şairesi. *Füyuzat*, (18).
- Şaiq, A. (1927). [Başlık bilgisi belirtilmemiş]. *Maarif və Mədəniyyət*, (10–11), 30.
- Şaiq, A. (1968). *Əsərləri* (Cilt 2). Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı.
- Talıbzadə, K. (1968). Qeydlər. İçində A. Şaiq, *Əsərləri* (Cilt 2, s. 571). Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı.
- Tanpınar, A. H. (1976). *19 uncu asır Türk edebiyatı tarihi*. Çağlayan Kitabevi.
- Tarlan, A. N. (1981). *Edebiyat meseleləri: Nazire sanatı*. Ötügen Neşriyat.
- Toska, Z., Çakır, S., Gençtürk, T., Yılmaz, S., Kurç, S., Art, G., & Demirdirek, A. (Haz.). (1993). *İstanbul kütüphanelerindeki eski harfli Türkçe kadın dergileri bibliyografyası (1869–1927)*. Metis Yayınları.
- Yavuz, Y. (2024). *Yenileşme devri Türk şiirinin Azerbaycan şiirine etkisi (1839–1920)*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Yuva, G. M. (2011). *Modern Türk edebiyatının Fransız kaynakları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Zeynalov, M. H. (Qızdırmalı). (1908, 9 Mart). Yad et. *Molla Nəsrəddin*, (10).



Şərq-Qərb Ədəbi Kontekstində Nəzirə Ənənəsi: Alfred De Müsse, Rəcaizadə Mahmud Əkrəm Və Azərbaycan
Poeziyası/ Lütviyyə Asgerzadə



Şehriyâr'ın Şiirlerinde Kronolojik Yaklaşımın Belirgin Bir Özellik Olarak Olay ve Gündelik Hayatın Yansıtılması/
Mohammad Khakpour

Şehriyâr'ın Şiirlerinde Kronolojik Yaklaşımın Belirgin Bir Özellik Olarak Olay ve Gündelik Hayatın Yansıtılması

The Chronological Representation of Events and Everyday Life as a Distinctive Feature of Shahriyar's Poetry

Mohammad Khakpour¹

Email: khakpour@tabrizu.ac.ir

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-0957-5903>

ÖZET

Toplumsal ve tarihî olayların şiire yansıtılması, Şehriyâr'ın şiir anlayışının en belirgin ve ayırt edici özelliklerinden biridir. Bu özellik, onun eserlerinin kalıcılığını sağlayan temel unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmada "kronoloji" kavramı, yalnızca olayların tarih sırasına göre aktarılması anlamında değil; şairin bireysel gözlem ve deneyimlerini yaşadığı dönemin toplumsal ve tarihî gelişmeleriyle bütünleştirerek şiire dönüştürmesi şeklinde ele alınmaktadır.

İlk bakışta toplumsal ve tarihî olayların aktarımının gazetecilik veya tarih yazıcılığına ait bir işlev olduğu düşünülebilir. Ancak Şehriyâr'ın şiirinde söz konusu olan, olayların yalın biçimde kaydedilmesi değil; estetik bir dille yeniden üretilmesi ve sanatsal bir kimlik kazanmasıdır. Böylece şiir, tarih yazıcılığı ve gazetecilikten ayrılarak kendine özgü ifade alanını oluşturur.

Çağdaş İran şiirinin öncü isimlerinden Nîmâ Yûşc de şiirde yaşanan zamanın ve bireysel deneyimin yansıtılmasını savunmuş; şairlerin geçmişin kalıplaşmış geleneklerini tekrar etmek yerine yaşadıkları çağın toplumsal gerçekliklerine yönelmeleri gerektiğini vurgulamıştır. Buna karşılık klasik Fars şiirinde, Hâkânî dışında bu yaklaşımı sistemli biçimde benimseyen şair sayısı oldukça sınırlıdır. Geleneksel şiirin katı biçim ve içerik kuralları, tarihî ve toplumsal olayların şiire doğrudan yansıtılmasını büyük ölçüde engellemiştir.

Şehriyâr ise yaşamdan edindiği gözlem ve duyguları sanatsal bir duyarlılıkla şiire aktarmayı başarmıştır. Onun şiirlerinde kronolojik yaklaşım; özgür düşünce, romantik duyarlılık, bireysel gözlem ve toplumsal gerçeklikle iç içe gelişmektedir. Güncel siyasî ve sosyal olaylar, dönemin devlet adamları, sanatçıları ve çevresindeki insanların hayat hikâyeleri, Şehriyâr'ın şiirlerinde estetik bir anlatımla yer bulmuştur. Bu yönüyle onun şiiri, yalnızca bireysel duyguların değil, yaşadığı çağın da edebî hafızası niteliğindedir. Nitekim "Şehriyâr'ın hayatı şiire, şiiri ise hayata dönüşmüştür." değerlendirmesi, onun sanat anlayışını en özlü biçimde ifade etmektedir.

¹ Doç. Dr. Tebriz Üniversitesi, Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü, Tebriz- İran



**Şehriyâr'ın Şiirlerinde Kronolojik Yaklaşımın Belirgin Bir Özellik Olarak Olay ve Gündelik Hayatın Yansıtılması/
Mohammad Khakpour**

Elbette. Aşağıdaki İngilizce özet, birlikte yeniden düzenlediğimiz Türkçe özetin akademik karşılığıdır. Uluslararası dergilerde kullanılabilecek akademik İngilizce üslubuyla hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Şehriyâr, Fars şiiri, çağdaş Fars edebiyatı, kronolojik yaklaşım, gazel, mesnevi, kaside, romantizm, toplumsal şiir, tarihî bilinç.

ABSTRACT

One of the most distinctive characteristics of Shahriyar's poetry is his ability to transform social, historical, and personal experiences into poetic expression through an artistic and chronological perspective. In his works, chronology should not be understood merely as the sequential narration of historical events; rather, it represents the integration of lived experiences, social realities, and historical developments into a coherent poetic structure. This approach enables Shahriyar to transcend the boundaries between poetry, historiography, and journalism by presenting historical reality through artistic imagination and aesthetic expression.

Influenced by the literary transformation initiated by Nima Yushij, Shahriyar adopted a poetic vision that emphasized direct engagement with contemporary social life instead of merely imitating classical literary conventions. Nevertheless, unlike many of his contemporaries, he successfully combined the aesthetic heritage of classical Persian poetry with the realities of modern Iranian society. His poems reflect political events, social changes, religious beliefs, mystical experiences, personal emotions, and everyday life within a unified poetic framework.

This study examines the manifestations of the chronological approach in Shahriyar's poetry through the analysis of his ghazals, religious and mystical poems, social and historical poems, masnavis, and qasidas. The findings demonstrate that chronology in Shahriyar's poetry is inseparable from his personal experiences, romantic sensibility, realistic observation, and artistic creativity. Rather than functioning as a simple historical record, chronology becomes an aesthetic principle that transforms lived experience into enduring literary expression.

Consequently, Shahriyar emerges not only as one of the greatest lyric poets of modern Persian literature but also as a distinguished poet who successfully harmonized classical poetic tradition with contemporary social reality. His poetry constitutes both an artistic reflection of individual experience and a valuable cultural document of twentieth-century Iranian society.

Keywords: Shahriyar, Persian Poetry, Chronology, Contemporary Persian Literature, Ghazal, Masnavi, Qasida, Romanticism, Literary Realism, Social Poetry.

ÖNSÖZ

Şehriyâr, yaklaşık altmış yıllık sanat hayatı boyunca şiir ile yaşam arasında hiçbir zaman kesin bir ayırım yapmamıştır. O, doğuştan şair kimliği taşıyan ve hayatının sonuna kadar bu kimliğini koruyan ender sanatçılardan biridir. Pek çok şair belirli dönemlerde güçlü eserler vermiş, daha sonra ise üretkenliklerini kaybetmişken; Şehriyâr, sanat hayatı boyunca şiirle olan bağıını aynı canlılıkla sürdürmüştür.



**Şehriyâr'ın Şiirlerinde Kronolojik Yaklaşımın Belirgin Bir Özellik Olarak Olay ve Gündelik Hayatın Yansıtılması/
Mohammad Khakpour**

Çağdaş İran edebiyatının önemli isimleri olan Melikü's-Şuarâ Bahâr, Îrec Mirza, Mehdi Ahavân-ı Sâlis, Sohrâb Sepehrî ve Nîmâ Yûşic'in edebî şahsiyetleri tartışılmaz olmakla birlikte, yaşamlarının önemli bir kısmı siyaset, gazetecilik, öğretmenlik, kamu hizmeti veya farklı mesleklerle geçmiştir. Buna karşılık Şehriyâr, eğitim yılları dışında neredeyse bütün ömrünü şiire ve edebiyata adanmıştır. Bu yönüyle o, çağdaş İran şiiri içerisinde bütünüyle şair kimliğiyle yaşayan nadir isimlerden biri olarak öne çıkmaktadır.

Şefîî Kedkenî'nin de belirttiği gibi (2011, s. 477), Şehriyâr'ın geride bıraktığı çok yönlü edebî miras, onun hayatı şiir aracılığıyla algılayan güçlü sanat anlayışının bir sonucudur. Farklı nazım biçimlerinde ve çok çeşitli temalarda kaleme aldığı eserlerde, hayatın acı gerçekleri karşısında duyarlılığını ve estetik bakışını korumayı başarmıştır.

Şehriyâr'ın şiir dünyasını özgün kılan başlıca özelliklerden biri, dinî ve kültürel değerlere bağlılığını modern şiir anlayışıyla birleştirebilmesidir. Bu nedenle onun şiiri, hem klasik Fars edebiyatının mirasını hem de çağdaş şiirin yenilikçi yönlerini bünyesinde barındıran çok katmanlı bir yapı sergiler. Bununla birlikte şiir dili hiçbir zaman ağır ve anlaşılması güç değildir. Aksine, günlük konuşma dili ile edebî dili ustalıkla kaynaştırarak sade, doğal ve etkileyici bir anlatım oluşturmuştur.

Şehriyâr yalnızca güçlü bir gazel şairi değildir. Klasik nazım biçimlerinin yanında serbest şiire de ilgi göstermiş; Farsça ve Türkçe kaleme aldığı eserlerle çağdaş İran edebiyatında kendine özgü bir yer edinmiştir. Şiirlerinde ele aldığı konu çeşitliliği, farklı okuyucu çevrelerine ulaşmasını sağlamış; böylece hem İran'ın hem de Türk dünyasının ortak edebî hafızasında kalıcı bir konum kazanmıştır.

Şehriyâr'ın doğumu, İran'da Meşrutiyet Hareketi'nin meydana getirdiği siyasî ve kültürel dönüşüm süreciyle aynı döneme rastlamaktadır. Meşrutiyet'in etkisi yalnızca siyasî hayatla sınırlı kalmamış; edebiyatın konu, dil ve işlev anlayışını da köklü biçimde değiştirmiştir. Bu süreçte edebiyat, aristokrat çevrelerin estetik anlayışından uzaklaşarak halkın diliyle konuşmaya başlamış; toplumsal sorunlar, tarihî olaylar ve gündelik yaşam şiirin temel konuları hâline gelmiştir. Aynı zamanda Batı edebiyatıyla kurulan yoğun ilişki sayesinde yeni türler, yeni düşünceler ve farklı estetik anlayışlar İran edebiyatına girmiştir.

Şehriyâr'ın şair kimliği tam da bu dönüşüm döneminde şekillenmiştir. O, gelenek ile yeniliği ustalıkla bir araya getirerek hem klasik şiirin estetik birikiminden yararlanmış hem de yaşadığı çağın toplumsal gerçekliğini şiirine başarıyla yansıtmıştır. Onun eserlerinde kronolojik anlatımın ve bireysel deneyimin öne çıkması, bu başarının en önemli göstergelerinden biridir.

1. Gazellerde Kronolojik Yaklaşımın İzleri

Gazel, Fars edebiyatının en köklü nazım biçimlerinden biri olup tarihsel süreç içerisinde farklı estetik ve düşünsel evrelerden geçmiştir. Sa'dî, Mevlânâ, Hâkânî ve Sâib-i Tebrîzî gibi büyük şairlerin elinde aşk, tasavvuf ve sanat anlayışının en seçkin örneklerinden biri hâline gelen gazel, Meşrutiyet döneminde içerik bakımından önemli bir dönüşüm yaşamıştır. Bu dönemde toplumun siyasal ve sosyal sorunları ön plana çıkmış; klasik aşk ve lirizm merkezli gazel anlayışı giderek önemini kaybetmiştir.

Şehriyâr'ın en önemli başarılarından biri, klasik gazeli çağdaş duyarlıklarla yeniden yorumlamasıdır. Toplumun daha çok siyasî ve toplumsal meselelere yöneldiği bir dönemde o, gazeli geçmişin kalıplarını



**Şehriyâr'ın Şiirlerinde Kronolojik Yaklaşımın Belirgin Bir Özellik Olarak Olay ve Gündelik Hayatın Yansıtılması/
Mohammad Khakpour**

tekrar eden bir nazım şekli olmaktan çıkararak bireysel deneyimlerin, iç dünyanın ve yaşanmış hayatın güçlü bir anlatım aracına dönüştürmüştür. Bu yönüyle Şehriyâr, yalnızca klasik gazel geleneğini sürdürmemiş; aynı zamanda Fars gazeline yeni bir ruh ve yeni bir estetik kimlik kazandırmıştır.

Şehriyâr'ın gazelleri, onun iç dünyasının ve yaşadığı hayatın en samimi yansımalarıdır. Şair, derin bir duygusal sarsıntı yaşamadan kalemini eline almayan sanatçılardandır. Bu nedenle gazellerinin büyük bölümü doğrudan doğruya kendi hayatından, aşklarından, ayrılıklarından, özlemlerinden ve kişisel deneyimlerinden beslenmektedir. Onun şiirinde biçimsel ustalık hiçbir zaman duygunun önüne geçmez; redif ve kafiye gibi klasik şiirin biçim unsurları, anlamı destekleyen estetik araçlar olarak kullanılır.

Hukûkî'nin de belirttiği gibi (1995, s. 150), Şehriyâr, gazellerinde biçimsel gösteriştense çok içtenliği ve samimiyeti öncelemiş; özgün söyleyişini koruyarak klasik şiir geleneği içerisinde kendine mahsus bir üslup oluşturmuştur. Bu değerlendirme, Hâfız'ın gazellerine yazdığı nazireler dışında kalan özgün gazelleri için geçerlidir.

Şehriyâr'ın gazelleri içerik bakımından farklı gruplara ayrılabilir. Bunlar arasında sosyal ve tarihî gazeller, bireysel aşk gazelleri, tasavvufî gazeller, tasavvufî-aşk temalı gazeller, açıklayıcı gazeller, nostaljik gazeller ve Hâfız'a yazılmış nazireler yer almaktadır. Bu farklı türlerin ortak özelliği ise konuşma dili ile edebî dili ustalıkla kaynaştıran doğal ve akıcı bir anlatıma sahip olmalarıdır.

Şairin aşk hayatında yaşadığı hayal kırıklıkları ve derin ruhsal sarsıntılar, onun şiir diline güçlü bir lirizm kazandırmıştır. Şehriyâr'ın eserlerinde kronolojik yaklaşım tam da bu noktada belirginleşmektedir. Çünkü şiirin kaynağını oluşturan olaylar, yaşanmış gerçekliklerden doğmaktadır. Şair, geçmişini anlatırken hatırayı yeniden yaşamakta; yaşadığı her olay estetik bir biçim kazanarak şiire dönüşmektedir.

Şehriyâr, birkaç yüzyıl sonra Fars gazeline yeniden canlılık kazandıran isimlerden biri olarak kabul edilmektedir. Hint üslubunun hayal yoğunluğu, Sebki Hindî'nin karmaşık söyleyişi, Geri Dönüş Dönemi'nin taklitçi anlayışı ve Meşrutiyet şiirinin siyasî yönelimi gazelin klasik estetik çizgisini büyük ölçüde zayıflatmışken, Şehriyâr kendine özgü lirizmiyle gazeli yeniden eski ihtişamına kavuşturmuştur. Bu nedenle onun şiiri, klasik gelenek ile çağdaş duyarlık arasında başarılı bir sentez olarak değerlendirilmektedir. Aşağıdaki beyitler, Şehriyâr'ın gazel anlayışını ve şiirine duyduğu güveni açık biçimde ortaya koymaktadır:

گر من از عشق غزالی غزلی ساخته ام
شیوه تازه ای از مبتذلی ساخته ام
گر چو چشمش به سپیدی زده ام نقش سیاه
چون نگاهش غزل بی بدلی ساخته ام
می چرانم به غزل چشم غزالان وطن
مرتعی سبز به دامان تلی ساخته ام

Bu beyitlerde şair, klasik gazeli yeni bir estetik anlayışla yeniden kurduğunu ifade etmekte; şiirini hem gelenekten beslenen hem de özgünlüğünü koruyan yeni bir söyleyiş olarak tanımlamaktadır.

**Şehriyâr'ın Şiirlerinde Kronolojik Yaklaşımın Belirgin Bir Özellik Olarak Olay ve Gündelik Hayatın Yansıtılması/
Mohammad Khakpour**

Şehriyâr'ın gazellerinde duygusal yoğunluk sürekli hissedilir. Bu duygunun kaynağı ise yalnızca hayal gücü değil, bizzat yaşanmış hayattır. Onun şiirlerinde hayatın acıları, mutlulukları, ayrılıkları ve özlemleri iç içe geçmiştir. Münzevî'nin ifadesiyle (1993, s. 62), Şehriyâr'ı çağdaşlarından ayıran temel özellik, aşk ve hayat karşısındaki içtenliği ile yaşadığı duyguları hiçbir yapaylığa başvurmada şiire aktarabilmesidir.

Şairin gazellerinde geçmiş şairlerin doğrudan etkisi hissedilmez. Çünkü bu şiirlerin temelini kişisel yaşantılar oluşturmaktadır. Taklitten uzak duran bu yaklaşım, Şehriyâr'ın gazellerini çağdaş Fars şiiri içerisinde kalıcı kılan başlıca unsurlardan biridir.

İbtihâc'ın değerlendirmesi de bu görüşü desteklemektedir. Ona göre, Fars gazel geleneğinde Şehriyâr'ın gazelleri duygu yoğunluğu bakımından benzersizdir; hatta bu yönüyle Sa'dî'nin şiirlerinden dahi farklı bir lirizme sahiptir. Şairin kelimeleri kullanış biçimi, şiire olağanüstü bir duygusal güç kazandırmaktadır (İbtihâc, 2012, s. 1390).

Bu değerlendirmelerin ardından Şehriyâr'ın yaşlılık ve gençlik özlemini dile getirdiği aşağıdaki gazel, onun kronolojik şiir anlayışının en başarılı örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır:

وداع جاودانی حسرتا با من جوانی کرد
جوانی حسرتا با من وداع جاودانی کرد
بهار زندگانی طی شد و کرد آفت ایام
به من کاری که با سرو و سمن باد خزان کرد
کمان ابروی من چون تیر رفت و چرخ چوگان
به زیر بار غم بالای چون تیرم کمانی کرد

Bu gazelde gençliğin geri dönmeyecek biçimde geride kaldığı vurgulanırken, hayatın geçiciliği ile insanın zaman karşısındaki çaresizliği etkileyici bir lirizm içinde dile getirilmektedir. Şehriyâr, bireysel hafızasını şiirin merkezine yerleştirerek zamanı yalnızca kronolojik bir olgu olarak değil, insan ruhunda bıraktığı izlerle birlikte estetik bir deneyime dönüştürmektedir.

1.1. Şehriyâr'ın Özgün Gazelleri

Şehriyâr'ın özgün gazelleri, onun kişisel hayat tecrübelerinin ve duygusal dünyasının en yoğun biçimde yansıdığı şiirlerdir. Bu gazelerde şair, aşk, ayrılık, yalnızlık, hayal kırıklığı ve özlem gibi bireysel yaşantıları doğrudan şiirin merkezine taşımaktadır. Dolayısıyla bu eserler, klasik gazelin kalıplaşmış mazmunlarını tekrar etmekten ziyade, yaşanmış hayatın estetik bir dile dönüştürülmüş biçimi olarak değerlendirilebilir.

Bu gazellerin en belirgin özelliği, şairin bireysel deneyimlerini kronolojik bir bütünlük içinde şiire aktarmasıdır. Şehriyâr'ın şiirinde olaylar, yalnızca hatırlanan anılar değildir; her biri şairin ruh dünyasında yeniden şekillenerek sanatsal bir değere dönüşmektedir. Böylece kronolojik yaklaşım, şiirin yapısını oluşturan temel estetik unsurlardan biri hâline gelmektedir.

Öte yandan Şehriyâr'ın şiir dili de bu özgünlüğü destekleyen önemli bir unsurdur. Günlük konuşma dili ile klasik edebî dili başarıyla kaynaştırması, gazellerine hem samimiyet hem de estetik derinlik



**Şehriyâr'ın Şiirlerinde Kronolojik Yaklaşımın Belirgin Bir Özellik Olarak Olay ve Gündelik Hayatın Yansıtılması/
Mohammad Khakpour**

kazandırmaktadır. Bu nedenle onun gazellerinde geçmiş şairlerin etkisi hissedilmekle birlikte, doğrudan bir taklitten söz etmek mümkün değildir. Şair, gelenekten yararlanmakta; fakat kendi hayatını ve kişisel tecrübelerini merkeze alarak bütünüyle özgün bir söyleyiş geliştirmektedir.

Şehriyâr'ın aşk hayatında yaşadığı kırılmalar, özellikle gençlik yıllarında kaleme aldığı gazellerin temelini oluşturmuştur. Kaynak metne göre bu şiirlerin önemli bir bölümü yaklaşık **1927-1961** yılları arasında yazılmıştır. Daha sonraki yıllarda da şair zaman zaman geçmişe dönerek bu hatıraları yeniden şiirleştirmiştir. Böylece aynı olaylar farklı dönemlerde yeni anlam katmanları kazanmış ve şiirin kronolojik yapısını zenginleştirmiştir. Bu dönemin dikkat çekici örneklerinden biri aşağıdaki gazeldir:

امشب ای ماه به درد دل من تسکینی
آخر ای ماه تو هم درد من مسکینی؟
کاهش جان تو من دارم و من می دانم
که تو از دوری خورشید چه ها می بینی!
تو چنین خانه کن و دل شکن ای باد خزان
گر خود انصاف کنی مستحق نفرینی

Bu gazelde şair, yalnızlığını ay ile özdeşleştirir. Ayın güneşten ayrı düşmesi ile kendi sevgilisinden ayrılığı arasında güçlü bir benzerlik kurar. Hazan rüzgârı ise yalnızca mevsimsel bir unsur değil; ayrılığı, yıkımı ve umutsuzluğu temsil eden sembolik bir imge olarak kullanılmıştır. Böylece bireysel acı, tabiat unsurları aracılığıyla evrensel bir anlam kazanır. Şehriyâr'ın gençlik yıllarına duyduğu özlemi dile getiren bir başka gazelde ise zamanın acımasızlığı ön plana çıkar:

از زندگانیم گله دارد جوانیم
شرمنده جوانی از این زندگانیم
دور از کنار مادر و یاران مهربان
زال زمانه کشت به نامهربانی ام
ای لاله بهار جوانی که شد خزان
از داغ ماتم تو بهار جوانیم

Bu şiirde gençlik, yalnızca hayatın belirli bir dönemi değil; aynı zamanda kaybedilmiş umutların ve geri dönmeyecek mutluluğun sembolü olarak ele alınmaktadır. Anne, dostlar ve gençlik hatıraları etrafında kurulan şiir dünyası, şairin kişisel hafızasını estetik bir anlatıya dönüştürmektedir. Bu yönüyle gazel, kronolojik yaklaşımın en başarılı örneklerinden biridir. Şehriyâr'ın bireysel şiirlerinde dikkat çeken bir başka özellik ise ayrılığın olgunlukla karşılanmasıdır. Aşağıdaki gazel bunun en güzel örneklerinden biridir:

از تو بگذشتم و بگذاشتمت با دگران
رفتم از کوی تو لیکن عقب سر دگران
ما گذشتیم و گذشت آن چه تو با ما کردی
تو بمان و دگران وای به حال دگران

Şair burada görünüşte sevgiliden vazgeçtiğini ifade etse de, şiirin derin yapısında ayrılığın hâlâ ruhunda yaşamaya devam ettiği anlaşılmaktadır. İlk bakışta bir vedayı anlatan bu dizeler, gerçekte unutulamayan



**Şehriyâr'ın Şiirlerinde Kronolojik Yaklaşımın Belirgin Bir Özellik Olarak Olay ve Gündelik Hayatın Yansıtılması/
Mohammad Khakpour**

bir sevginin iç hesaplaşmasını yansıtmaktadır. Bu iç hesaplaşma, Şehriyâr'ın şiirinde kronolojik anlatımın psikolojik boyutunu oluşturmaktadır.

Genel olarak değerlendirildiğinde, Şehriyâr'ın özgün gazelleri bireysel hayatın şiire dönüştürülmüş biçimdir. Bu şiirlerde kronoloji, olayların tarih sırasını takip etmekten çok, yaşanmış tecrübelerin şairin hafızasında bıraktığı izlerin sanatsal bir bütünlük içerisinde yeniden kurulmasını ifade eder. İşte bu nedenle Şehriyâr'ın gazelleri, çağdaş Fars şiirinde yalnızca güçlü lirizmleriyle değil; bireysel tarih ile estetik anlatımı başarıyla kaynaştırmaları bakımından da ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

2.1. İrfanî Gazeller

Şehriyâr'ın şiir dünyasının önemli yönlerinden biri de tasavvufî ve irfanî eğilimleridir. Bununla birlikte onun irfan anlayışı, klasik Fars tasavvuf şiirinin temsilcileriyle bütünüyle aynı çizgide değildir. Şehriyâr, özellikle Hâfız-ı Şîrâzî'yi büyük bir hayranlıkla anmakta ve onu çoğu zaman "Lisânü'l-Gayb" olarak nitelendirmektedir. Ancak bu yaklaşım, daha çok geleneksel edebiyat anlayışının etkisiyle şekillenmiş olup, Hâfız'ın şiirlerini doğrudan tasavvufî bir metin olarak değerlendirmekten ziyade, ona duyulan kültürel saygının bir yansımasıdır.

Bu nedenle Şehriyâr'ın irfanî yönünü inceleyen araştırmaların önemli bir kısmı, onun Hâfız'a yazdığı nazireler üzerinden hareket etmektedir. Ancak yalnızca bu şiirlere dayanarak Şehriyâr'ın irfan anlayışını açıklamak yeterli değildir. Zira onun asıl irfanî kimliği, kendi yaşantısından doğan şiirlerinde daha açık biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda şairin Hâfız'a nazire olarak yazdığı şiirlerden biri şöyledir:

کلک نقاش ازل کز ابدیت دم زد
از بر لوح عدم نقش همه عالم زد
در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد
عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

Bu dizelerde yaratılışın başlangıcı, ilahî güzelliğin tecellisi ve aşkın kozmik niteliği klasik tasavvuf şiirinin sembolik diliyle ifade edilmektedir. Şehriyâr burada Hâfız'ın düşünce dünyasından yararlanmakla birlikte, aynı temaları kendi şiir estetiği içerisinde yeniden yorumlamaktadır.

Bununla birlikte Şehriyâr'ın irfanî şiirlerinin esas değeri, nazirelerinde değil; doğrudan kendi tecrübelerini yansıtan eserlerinde ortaya çıkmaktadır. Şairin hayatında zaman zaman mistik nitelikte deneyimler yaşadığı anlaşılmaktadır. Ancak bu tecrübeler, Ebû Saîd Ebû'l-Hayr, Bâyezîd-i Bistâmî veya diğer büyük mutasavvıfların sistemli tasavvuf anlayışıyla aynı düzlemde değerlendirilmemelidir. Şehriyâr'ın irfanı daha çok bireysel sezgiye, içe yönelişe ve yalnızlık tecrübesine dayanmaktadır.

Kaynak metinde de vurgulandığı üzere, şair zaman zaman insanların fark edemediği hakikatleri sezebildiğine inanmakta; bu sezgisel yaklaşım şiirlerinde metafizik bir atmosfer oluşturmaktadır. Ancak bu durum, klasik tasavvuf ekollerinde görülen kurumsallaşmış irfan anlayışından farklıdır. Çünkü Şehriyâr'ın yaşadığı dönem, çağdaş İran şiirinin toplumsal ve sosyal meselelere yoğun biçimde yöneldiği bir dönemdir. Dolayısıyla onun şiirlerinde irfanî söylem ile çağdaş hayatın gerçekleri birlikte varlık göstermektedir.



**Şehriyâr'ın Şiirlerinde Kronolojik Yaklaşımın Belirgin Bir Özellik Olarak Olay ve Gündelik Hayatın Yansıtılması/
Mohammad Khakpour**

Şairin irfanî eğilimleri özellikle yaklaşık 1941 yılından itibaren daha belirgin hâle gelmiştir. Bu süreçte Kur'an, hadis ve İslam kültürü üzerine yoğunlaşması, onun şiir dünyasında yeni bir yöneliş meydana getirmiştir. Münzevi bir hayat sürdürdüğü dönemlerde dinî metinlerle daha fazla meşgul olmuş; bu içe dönüş, şiirlerine de doğrudan yansımıştır.

Bu dönemin ürünleri arasında Gönül Sayıklamaları, Tezkire, İki Cennet Kuşu ve özellikle Gecenin Efsanesi gibi eserler dikkat çekmektedir. Bu şiirlerde dünyevî hayatın geçiciliği, nefis terbiyesi, yalnızlık, tefekkür ve ilahî hakikate ulaşma arzusu belirgin biçimde hissedilmektedir.

Şehriyâr'ın tasavvufî duyarlılığını en açık biçimde yansıtan gazeller arasında Canân'ın Tecellileri, Tezkire, Muhabbet Dersi, Himmet Kanadı ve Aşk ile Hayret Sokağı gibi eserler yer almaktadır. Bu şiirlerde Tanrı sevgisi, insanın manevî yolculuğu ve ilahî aşk, klasik tasavvuf geleneğinin sembolleriyle ifade edilmiştir.

Şairin geceye duyduğu ilgi de bu manevî yönelişin önemli göstergelerinden biridir. Özellikle Gecenin Efsanesi adlı mesnevisinde gece, yalnızca tabiatın bir zamanı değil; ibadet, tefekkür ve ilahî yakınlaşmanın mekânı olarak tasvir edilmektedir. Kaynak metne göre Şehriyâr geceleri uzun süre ibadet etmekte, Kur'an okumakta ve yalnızlık içerisinde manevî bir tefekkür yaşamaktadır. Bu kişisel tecrübeler, şiirlerinde güçlü bir irfanî atmosfer meydana getirmiştir. Bu anlayış aşağıdaki gazelde açık biçimde görülmektedir:

شمعی فروخت چهره که پروانه تو بود
عقلی درید پرده که دیوانه تو بود
خوان نعیم و خرمن انبوه نه سپهر
ته سفره خوار ریش انبانه تو بود
تا چشم جان ز غیر تو بستیم پای دل
هر جا گذشت جلوه جانانه تو بود
برخاست مرغ همتم از تنگنای خاک
کو را هوای دام تو و دانه تو بود
بیگانه شد به غیر تو هر آشنای راز
هر چند آشنا همه بیگانه تو بود

Bu gazelde ilahî aşk, klasik tasavvuf şiirinin temel sembolleri aracılığıyla dile getirilmektedir. Mum ve pervane, akıl ve delilik, gönül ve sevgili gibi imgeler, insanın Tanrı'ya yöneliş sürecini sembolik biçimde ifade etmektedir. Şair, maddî dünyanın bütün nimetlerini ilahî aşk karşısında değersiz görmekte; hakikatin yalnızca gönül yoluyla kavranabileceğini vurgulamaktadır.

Şehriyâr'ın irfanî gazelleri, klasik mutasavvıfların eserlerinden farklı olarak kişisel yaşanmışlıklara dayanır. Onun tasavvuf anlayışı teorik olmaktan çok sezgiseldir; sistemli bir öğreti kurmaktan ziyade bireysel tecrübeyi estetik bir dille ifade etmeyi amaçlar. Bu nedenle Şehriyâr'ın irfanî şiirlerinde kronolojik yaklaşım, yalnızca dış dünyada yaşanan olayların değil; insanın iç dünyasında gerçekleşen manevî dönüşümlerin de şiire aktarılması anlamına gelmektedir.

Sonuç olarak Şehriyâr'ın irfanî gazelleri, çağdaş Fars şiirinde bireysel mistik deneyimi estetik bir biçimde yansıtan önemli örnekler arasında yer almaktadır. Şair, geleneksel tasavvuf mirasından beslenmekle birlikte

**Şehriyâr'ın Şiirlerinde Kronolojik Yaklaşımın Belirgin Bir Özellik Olarak Olay ve Gündelik Hayatın Yansıtılması/
Mohammad Khakpour**

onu kendi hayat tecrübesiyle yeniden yorumlamış; böylece klasik irfan anlayışı ile modern bireysel duyarlılık arasında özgün bir sentez kurmuştur.

2.2. Sosyal ve Tarihî Gazeller

Şehriyâr'ın şiir dünyasının en dikkat çekici yönlerinden biri, toplumsal ve tarihî olayları estetik bir duyarlılıkla şiire taşımasıdır. Onun sosyal içerikli gazelleri, yaklaşık altmış yıllık sanat hayatı boyunca kesintisiz biçimde devam etmiş; bireysel şiirleri ve nostaljik gazelleri kadar önemli bir yer edinmiştir. Şair, yaşadığı toplumda meydana gelen hemen her olayı, büyüklüğüne ya da gündelik niteliğine bakmaksızın şiirin konusu hâline getirmiştir. Bu yönüyle Şehriyâr, yalnızca bireysel duyguların değil, yaşadığı çağın sosyal hafızasının da şairidir.

Şehriyâr'ın sosyal gazellerinde kronolojik yaklaşım, olayların tarih sırasına göre aktarılmasından çok, yaşanan toplumsal hadiselerin sıcaklığı henüz kaybolmadan şiire dönüştürülmesi anlamına gelmektedir. Bu nedenle onun eserleri, yalnızca edebî metinler değil, aynı zamanda yaşadığı dönemin kültürel ve sosyal atmosferini belgeleyen metinler olarak da değerlendirilebilir.

Şairin dikkatini çeken konular arasında siyasî gelişmeler, toplumsal değişimler, savaşlar, kültürel dönüşümler, sanat çevreleri ve günlük hayatta karşılaştığı insanlar bulunmaktadır. Şehriyâr, bu olayları kuru bir tarih anlatısı şeklinde sunmaz; onları kendi duygu dünyasından geçirerek estetik bir biçime dönüştürür. Böylece tarih ile şiir arasında güçlü bir bağ kurar. Toplumsal meseleleri ele aldığı şiirlerden biri, kadınların toplumsal konumuna ilişkin yazdığı aşağıdaki gazeldir:

یک دم ز حقوق مدنی دم بزن ای زن
وین دام سیه سلسله بر هم بزن ای زن

Bu beyitlerde şair, kadına toplumdaki haklarını savunması yönünde çağrıda bulunmaktadır. Dikkat çekici olan husus, bu şiirin dönemin siyasî ve toplumsal şartları içerisinde kaleme alınmış olmasıdır. Kaynak metinde de belirtildiği üzere, şiir Rızâ Şah dönemindeki Keşf-i Hicâb uygulamaları bağlamında değerlendirilmektedir. Bununla birlikte Şehriyâr'ın amacı yalnızca siyasî bir tavır ortaya koymak değildir; o, kadın meselesini toplumsal dönüşümün bir parçası olarak ele almakta ve dönemin tartışmalarını şiire taşımaktadır.

Şehriyâr'ın ilerleyen yıllarda kaleme aldığı sosyal şiirlerde ise dinî inanç ile toplumsal sorumluluk daha belirgin biçimde iç içe geçmektedir. Özellikle İran-İrak Savaşı sırasında yazdığı gazeller, klasik sanat kaygısından ziyade toplumsal dayanışma ve millî birlik duygusunu öne çıkaran eserlerdir. Bu dönemde şiirin dili daha sade, söyleyişi daha doğrudan ve mesajı daha belirgindir. Şair, olağanüstü dönemlerde estetik gösteriştan çok topluma moral vermeyi ve ortak duyguları güçlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu anlayış aşağıdaki dizelerde açıkça görülmektedir:

نوش داروی تو با هر که رسد نوشش باد
نیش هر فتنه به نوش تو فراموشش باد
آن که ترکانه به جان عجم انداخت عرب
دمه مشمول همان خون سیاوشش باد



**Şehriyâr'ın Şiirlerinde Kronolojik Yaklaşımın Belirgin Bir Özellik Olarak Olay ve Gündelik Hayatın Yansıtılması/
Mohammad Khakpour**

Bu gazelde savaş atmosferi, tarihî göndermeler ve millî hafıza iç içe işlenmektedir. Şair, İran tarihinin sembolik isimlerinden Siyâvuş'u hatırlatarak güncel olayları tarihsel bir perspektif içerisinde değerlendirmektedir. Böylece geçmiş ile bugün arasında süreklilik kurmakta ve tarih bilincini şiirin estetik yapısına dâhil etmektedir.

Kaynak metinde de vurgulandığı gibi, bu tür şiirlerin sanatsal yapısı Şehriyâr'ın daha sakin dönemlerde yazdığı gazellerden farklıdır. Kriz ve savaş dönemlerinde kaleme alınan eserlerde estetik ayrıntılardan çok ortak duygu ve toplumsal dayanışma ön plana çıkmaktadır. Bu durum, kronolojik yaklaşımın doğal bir sonucudur. Çünkü şiirin yazıldığı tarihî şartlar, doğrudan doğruya şiirin üslubunu ve anlatım biçimini belirlemektedir. Şehriyâr'ın sosyal ve tarihî gazelleri yalnızca kendi döneminin olaylarını anlatmakla kalmaz; aynı zamanda tarihî şahsiyetleri ve millî kahramanları da şiirine taşır. Bu bağlamda aşağıdaki gazel dikkat çekmektedir:

عشقی که درد عشق وطن بود درد او
او بود مرد عشق که کسی نیست مرد او
در عاشقی رسید به جایی که هر چه من
چون باد تاختم نرسیدم به گرد او
کشنی عشق را نرسد تخته برکنار
موج جنون شکافته دریا نورد او
درمان خود به دادن جان دید، شهریار
عشقی که درد عشق وطن بود درد او

Bu şiirde Şehriyâr, vatan sevgisini en yüce insanî değerlerden biri olarak değerlendirmektedir. Vatan uğruna fedakârlık yapan kişiler, yalnızca tarihî şahsiyetler değil; aynı zamanda ahlâkî bir idealin temsilcileri olarak sunulmaktadır. Şairin kullandığı semboller ve mecazlar, bireysel aşkın yerini toplumsal sevgiye bıraktığını göstermektedir.

Genel olarak değerlendirildiğinde, Şehriyâr'ın sosyal ve tarihî gazelleri onun sanat anlayışının en özgün yönlerinden birini oluşturmaktadır. Şair, yaşadığı çağın olaylarını yalnızca kaydetmekle yetinmemiş; onları şiirin estetik imkânlarıyla yeniden yorumlamıştır. Bu nedenle onun sosyal şiirleri, hem çağdaş İran tarihinin kültürel hafızasını yansıtan belgeler hem de güçlü edebî eserler olarak değerlendirilebilir.

Şehriyâr'ın bu yaklaşımı, bireysel lirizm ile toplumsal sorumluluğu aynı şiir potasında birleştirmesi bakımından çağdaş Fars edebiyatında özel bir yere sahiptir. Onun şiirinde tarih, yalnızca geçmişi anlatan bir bilgi alanı değil; yaşayan, hissedilen ve sürekli yeniden üretilen estetik bir deneyimdir.

2.3. Gazel-Kaside

Klasik Fars edebiyatında gazel ve kaside, biçimsel açıdan birçok ortak özelliğe sahip iki nazım türüdür. Her iki nazım şekli de aynı kafiye düzenini paylaşmakla birlikte, temel farklılıkları içerik, amaç ve kompozisyon yapısında ortaya çıkmaktadır. Geleneksel anlayışta gazel daha çok aşk, tasavvuf ve bireysel duyguların anlatımına yönelirken; kaside övgü, mersiye, dinî konular ve toplumsal meseleler etrafında şekillenmektedir. Dolayısıyla iki nazım biçimini birbirinden ayıran esas unsur beyit sayısından çok, şiirin işlevi ve tematik yapısıdır.

**Şehriyâr'ın Şiirlerinde Kronolojik Yaklaşımın Belirgin Bir Özellik Olarak Olay ve Gündelik Hayatın Yansıtılması/
Mohammad Khakpour**

Şehriyâr'ın bazı şiirleri biçim bakımından gazel özellikleri taşımakla birlikte, içerik açısından klasik gazel geleneğinin sınırlarını aşmaktadır. Bu nedenle araştırmacılar, bu eserleri "gazel-kaside" olarak adlandırmaktadır. Bu tür şiirlerde gazelin lirizmi ile kasidenin düşünsel ve dinî yapısı başarılı bir biçimde kaynaştırılmıştır.

Şehriyâr'ın gazel-kasidelerinde en çok dikkat çeken temalar, dinî inanç, Hz. Ali sevgisi, Ehl-i Beyt'e bağlılık ve İslam tarihine yapılan göndermelerdir. Şair, bu eserlerde kasidenin geleneksel övgü üslubunu sürdürmekle birlikte, gazelin samimi ve duygusal söyleyişinden de vazgeçmez. Böylece ortaya hem estetik hem de manevî bakımdan güçlü bir şiir dili çıkmaktadır.

Bu şiirlerin ortak özellikleri arasında konuşma dili ile klasik edebî dili ustalıkla kaynaştıran doğal anlatım, yoğun lirizm, bireysel duyarlılık ve kronolojik yaklaşım öne çıkmaktadır. Şair, tarihî ve dinî olayları yalnızca anlatmakla yetinmez; onları kendi inanç dünyasının süzgecinden geçirerek yeniden yorumlar. Böylece tarih, şiirde canlı bir tecrübeye dönüşmektedir.

Şehriyâr'ın bu türdeki en önemli eserlerinden biri "Hümây-ı Rahmet" adlı şiiridir. Her ne kadar nazım biçimi bakımından gazele benzese de içerik ve söyleyiş özellikleri açısından klasik kaside geleneğine daha yakındır. Şair bu eserinde Hz. Ali'ye duyduğu derin sevgi ve bağlılığı dile getirmekte; onu yalnızca tarihî bir şahsiyet olarak değil, ahlâkî ve manevî mükemmelliğin sembolü olarak tasvir etmektedir. Bu anlayış aşağıdaki beyitlerde açık biçimde görülmektedir:

چو به دوست عهد بندد زمیان پاک بازان
چو علی که میتواند که به سر برد وفا را
به امید آن که شاید برسد به خاک پایت
چه پیامها سپردم همه سوز دل صبا را
چو تویی قضای گردان، به دعای مستمندان
که زجان ما بگردان ره آفت قضا را

Bu beyitlerde Hz. Ali, sadakatin ve vefanın en yüce örneği olarak sunulmaktadır. Şair, ilahî adaletin ve manevî yardımın onun şahsiyetinde tecelli ettiğini ifade ederken, aynı zamanda kendi iç dünyasını da bu sevgi ekseninde şekillendirmektedir. Sabah rüzgârına emanet edilen mesajlar, klasik Fars şiirinin en yaygın sembollerinden biri olmakla birlikte, burada samimi bir dua ve yakarış niteliği kazanmıştır.

Şehriyâr'ın gazel-kasidelerinde dikkat çeken önemli hususlardan biri de dinî söylemin kuru bir öğreticiliğe dönüşmemesidir. Şair, inanç konularını estetik duyarlılıkla bütünleştirmekte; şiirin lirizmini koruyarak okuyucuda güçlü bir duygusal etki oluşturmaktadır. Bu yönüyle onun gazel-kasideleri, klasik kaside geleneğinin çağdaş dönemdeki başarılı örnekleri arasında değerlendirilebilir.

Öte yandan bu şiirlerde kronolojik yaklaşım, tarihî olayların ardışık biçimde aktarılmasından ziyade, dinî şahsiyetlerin ve kutsal hatıraların şairin yaşadığı zaman içerisinde yeniden anlamlandırılması şeklinde ortaya çıkmaktadır. Şehriyâr, geçmişi yalnızca anlatmaz; onu kendi çağının manevî ihtiyaçları doğrultusunda yeniden yorumlar. Böylece tarih ile şiir arasında dinamik ve yaşayan bir ilişki kurar.



**Şehriyâr'ın Şiirlerinde Kronolojik Yaklaşımın Belirgin Bir Özellik Olarak Olay ve Gündelik Hayatın Yansıtılması/
Mohammad Khakpour**

Sonuç olarak Şehriyâr'ın gazel-kasideleri, klasik gazelin estetik inceliği ile kasidenin düşünsel derinliğini bir araya getiren özgün eserlerdir. Bu şiirlerde dinî duyarlılık, tarih bilinci, bireysel lirizm ve sanatsal ifade gücü aynı potada birleşmekte; böylece şair, klasik nazım biçimlerini çağdaş bir bakış açısıyla yeniden üretmektedir.

2.4. Şehriyâr'ın Nostaljik Gazelleri

Şehriyâr'ın şiir dünyasında nostalji, yalnızca geçmişe duyulan özlem değil; insanın zaman karşısındaki varoluşunu sorgulayan temel estetik unsurlardan biridir. Onun nostaljik gazellerinde çocukluk ve gençlik yılları, kaybedilen dostluklar, hayatını kaybeden yakınlar ve geri dönmesi mümkün olmayan hatıralar, güçlü bir lirizm içerisinde yeniden canlandırılmaktadır. Bu yönüyle nostalji, Şehriyâr'ın şiirlerinde bireysel hafızanın şiirsel dile dönüşmesini sağlayan temel kaynaklardan biridir.

Şairin geçmişe yönelişi, yalnızca duygusal bir özlemde ibaret değildir. Hatıralar, onun şiirinde geçmiş ile bugün arasında kurulan estetik bir köprü işlevi görmektedir. Yaşanmış olaylar, zamanın etkisiyle yeni anlam katmanları kazanmakta; böylece bireysel tecrübeler evrensel insanlık hâllerine dönüşmektedir. Bu durum, makalenin temel kavramı olan kronolojik yaklaşımın en belirgin örneklerinden birini oluşturmaktadır.

Şehriyâr'ın nostaljik gazellerinde geçmiş, sürekli yeniden hatırlanan canlı bir zaman dilimi olarak karşımıza çıkar. Şair, çocukluk ve gençlik yıllarını yalnızca hatırlamaz; onları şiirin estetik dünyasında yeniden yaşar. Bu nedenle onun nostaljik şiirleri, hatıranın sanata dönüşmüş biçimi olarak değerlendirilebilir. Bu anlayış aşağıdaki gazelde açık biçimde görülmektedir:

به باغ یاد تو کردم که باغبان قضا
گشوده پرده پاییز خاطرات انگیز
چنان به ذوق و نشاط آمدم که گویی باز
بهار عشق و شبابست این شب پاییز
هنوز زخون به دل از داغ لالهام، ساقی
به غیر خون دلم باده در پیاله مریز

Bu gazelde bahçe, sonbahar ve bahar imgeleri, zamanın akışıyla birlikte değişen insan hayatının sembolleri olarak kullanılmaktadır. Şair, geçmişte yaşadığı mutlu günleri hatırlarken bir an için yeniden gençliğine döndüğünü hisseder. Ancak bu mutluluk uzun sürmez; geçmişin acıları yeniden belirir ve baharın yerini hazan alır. Böylece şiirde umut ile hüznün aynı estetik düzlemde buluşmaktadır.

Nostaljik gazellerin en dikkat çekici özelliklerinden biri de zamanın insan üzerindeki dönüştürücü etkisini göstermesidir. Şehriyâr, yaş ilerledikçe yalnızca beden değil, insanın sesinin, bakışının ve ruh dünyasının da değiştiğini hissetmektedir. Bu değişim, şiirlerinin tonuna da doğrudan yansımaktadır. Kaynak metinde Münzevî'nin değerlendirmesine yer verilerek, ilerleyen yaşlarla birlikte Şehriyâr'ın şiir sesinde daha yumuşak, daha kırılğan ve daha içe dönük bir söyleyişin belirginleştiği ifade edilmektedir (1993, s. 67).

Bununla birlikte şair, yaşlılığın getirdiği yorgunluğu hiçbir zaman umutsuzlukla özdeşleştirmez. Aksine, ilerleyen yaşına rağmen aşkı, güzelliği ve hayatı anmaya devam eder. Bu tavır, onun şiirine hem romantik



**Şehriyâr'ın Şiirlerinde Kronolojik Yaklaşımın Belirgin Bir Özellik Olarak Olay ve Gündelik Hayatın Yansıtılması/
Mohammad Khakpour**

hem de insancıl bir derinlik kazandırmaktadır. Aşağıdaki gazel bu ruh hâlinin en başarılı örneklerinden biridir:

دوش در خواب من آن لاله عذار آمده بود
شاهد عشق و شبايم به کنار آمده بود
خواستم، چنگ به دامن زنمش بار دگر
آگه آن گنج روان، راه گذار آمده بود
چشم بگشودم و دیدم ز پس صبح شبايم
روز پيري به لباس شب تار آمده بود
مرده بودم من و این خاطرة عهد قدیم
روح من بود و پریشان به مزار آمده بود

Bu şiirde rüya, geçmişe açılan sembolik bir kapı olarak kullanılmaktadır. Şair, gençlik yıllarındaki sevgilisini rüyasında yeniden görür; ancak ona ulaşmaya çalıştığı anda bu hayal kaybolur. Uyanışı ise yalnızca uykudan uyanmak değil, aynı zamanda yaşlılık gerçeğiyle yeniden yüzleşmek anlamına gelmektedir. Son beyitte geçmişin hatıraları, mezarı ziyaret eden bir ruh metaforuyla ifade edilerek şiire güçlü bir dramatik etki kazandırılmıştır.

Kaynak metinde de belirtildiği üzere, Şehriyâr'ın şiirlerinin büyük bölümü doğrudan kendi hayatından beslenmektedir. Bu nedenle nostaljik gazeller, onun en başarılı şiirleri arasında gösterilmektedir. Çünkü bu eserlerde yapay bir kurgu değil, yaşanmış hayatın içtenliği ve samimiyeti hâkimdir. Şairin romantik duyarlılığı da en açık biçimde bu şiirlerde kendisini göstermektedir.

Nitekim Şehriyâr, dinî içerikli bazı şiirleri dışında eserlerinin büyük bölümünü romantik bir bakış açısıyla değerlendirmektedir. Hatta divanının önsözünde yer alan "Mekteb-i Şehriyâr" başlıklı bölümde kendi şiir anlayışını romantizm kavramı çerçevesinde açıklamaktadır. Kaynak metinde aktarıldığı üzere şair, gerçek şiirin dört temel niteliğe sahip olması gerektiğini belirtmektedir: sözün etkileyici gücü, romantik duyarlılık, halkın konuşma diline yakın bir anlatım ve anlam bakımından derinlik (Müşerref, 2007, ss. 26–30).

Bu anlayışı yansıtan aşağıdaki gazel, Şehriyâr'ın nostaljik şiirlerinin zirve örneklerinden biridir:

جواني شمع ره کردم که جویم زندگانی را
نجستم زندگانی را و گم کردم جوانی را
کنون با بار پيري آرزومندم که برگردم
به دنبال جوانی کوره راه زندگانی را
به یاد یاد دیرین کاروان گم کرده را مانم
که شب در خواب بیند همراهم کاروانی را
بهاری بود و ما را هم شبابی و شکر خواب
چه غفلت داشتیم ای گل شیخون خزانی را

Bu gazelde gençlik, hayatı ararken fark edilmeden yitirilen en değerli dönem olarak tasvir edilmektedir. Şair, yaşlılık yıllarında geriye dönüp baktığında, aslında hayatı ararken gençliğini kaybettiğini fark eder. Kervan metaforu ise zamanın geri döndürülemez akışını simgelemektedir. Bahar ve hazan karşıtlığı



**Şehriyâr'ın Şiirlerinde Kronolojik Yaklaşımın Belirgin Bir Özellik Olarak Olay ve Gündelik Hayatın Yansıtılması/
Mohammad Khakpour**

üzerinden kurulan şiirsel yapı, insan hayatının kaçınılmaz döngüsünü güçlü bir estetik bütünlük içinde ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak Şehriyâr'ın nostaljik gazelleri, bireysel hafızanın estetik bir anlatıya dönüşmesinin en başarılı örnekleri arasında yer almaktadır. Bu şiirlerde geçmiş, yalnızca hatırlanan bir zaman dilimi değil; insanın bugünü anlamlandıran canlı bir tecrübe olarak yeniden kurulmaktadır. Böylece kronolojik yaklaşım, dış dünyadaki olayların sıralanmasından ziyade, insan hafızasının şiirsel zamanına dönüşmektedir. Şehriyâr'ın başarısı da tam bu noktada ortaya çıkmaktadır: O, yaşanmış zamanı yalnızca anlatmamış; onu şiirin kalıcı estetik değerine dönüştürmüştür.

3. Şehriyâr'ın Mesnevileri

Şehriyâr, çağdaş Fars şiirinde mesnevi nazım biçimini başarıyla kullanan seçkin şairlerden biridir. Bununla birlikte, gazellerinin ulaştığı büyük şöhret nedeniyle mesnevileri çoğu zaman gölgede kalmış; edebiyat araştırmalarında yeterince değerlendirilmemiştir. Oysa Şehriyâr, klasik bir nazım biçimi olan mesneviyi çağdaş hayatın meselelerini anlatabilecek esnek ve güçlü bir anlatım aracına dönüştürmeyi başarmıştır.

Fars edebiyatında mesnevi, uzun anlatılara elverişli yapısı sayesinde tarih boyunca dinî, ahlâkî, tasavvufî ve destansı konuların anlatımında yaygın olarak kullanılmıştır. Ancak klasik dönemden sonra bu nazım biçimi büyük ölçüde geleneksel kalıpların tekrarına dönüşmüş; özellikle Meşrutiyet öncesinde yazılan pek çok mesnevi, Firdevsî ve Mevlânâ gibi büyük ustaların etkisinden kurtulamamıştır.

Meşrutiyet sonrasında İran toplumunun Batı edebiyatıyla kurduğu yoğun ilişki, mesnevinin içerik bakımından da dönüşmesine zemin hazırlamıştır. Özellikle romantizm akımının etkisiyle bireysel duyarlılık, psikolojik çözümlemeler ve gündelik hayatın ayrıntıları mesnevilere girmeye başlamıştır. Bu dönemde İrec Mirza, Melikü's-Suarâ Bahâr, Pervîn-i İ'tisâmî ve Şehriyâr gibi şairler, klasik mesneviyi çağdaş şiirin imkânlarıyla yeniden yorumlamışlardır.

Şehriyâr'ın mesnevilerini özgün kılan en önemli unsur, yaşadığı olayları doğrudan şiire taşımasıdır. Makalenin temel kavramı olan kronolojik yaklaşım, mesnevilerde daha belirgin biçimde görülmektedir. Çünkü bu eserlerde anlatılan olaylar büyük ölçüde şairin kendi gözlemlerine, tanıklıklarına ve yaşadığı gerçek olaylara dayanmaktadır. Böylece mesnevi, yalnızca anlatı türü olmaktan çıkmakta; aynı zamanda yaşanmış hayatın estetik bir belgesine dönüşmektedir.

Şehriyâr'ın ilk önemli mesnevilerinden biri Pervânenin Ruhu adlı eseridir. Bu şiir, dönemin tanınmış sanatçılarından biri olan Pervâne'nin vefatı üzerine kaleme alınmıştır. Şair, bu eserde yalnızca bir ölüm hadisesini anlatmakla yetinmez; ölümün meydana getirdiği psikolojik yıkımı, insan ilişkilerini ve toplumsal etkileri ayrıntılı biçimde işler. Bu yönüyle eser, romantizmin temel özellikleri olan bireysellik, duygu yoğunluğu ve gerçekçi ayrıntılar bakımından dikkat çekmektedir.

Şehriyâr'ın bu mesnevide gerçekleştirdiği önemli yeniliklerden biri de farklı vezinleri aynı eser içerisinde kullanmasıdır. İlk bölüm daha çok romantik atmosferi ve olay örgüsünü öne çıkarırken, ikinci bölüm ağır karakterine uygun daha ağır ve hüzünlü bir ritim üzerine kurulmuştur. Böylece nazım tekniği, şiirin



**Şehriyâr'ın Şiirlerinde Kronolojik Yaklaşımın Belirgin Bir Özellik Olarak Olay ve Gündelik Hayatın Yansıtılması/
Mohammad Khakpour**

duygusal yapısını destekleyen estetik bir unsur hâline gelmiştir. Eserde yer alan aşağıdaki dizeler, anlatıcının psikolojik dünyasını açık biçimde ortaya koymaktadır:

شوهر من وصلة ناجور بود
من که نمیخواستمش زور بود
بس که نکو هیدهاش اخلاق بود
طاقتم از جفتی او طاق بود
گفتمش ای مرد رها کن مرا
خود یله در راه خدا کن مرا
ناله من هیچ نبخشید سود
بلکه به ابرام و لجاجش فزود
تا دگرم سینه پرسوز دل
شد سپر تیر جگر سوز سل

Bu dizelerde zorla sürdürülen bir evlilik, mutsuzluk ve çaresizlik temaları ön plana çıkmaktadır. Şair, olayları dışarıdan gözlemleyen bir anlatıcı gibi değil; acıyı doğrudan yaşayan kişinin sesiyle aktarmaktadır. Bu anlatım tekniği, şiirin dramatik etkisini önemli ölçüde artırmaktadır. Mesnevinin ilerleyen bölümlerinde ise ağıt havası belirginleşmektedir:

شمع و مه و خورشید شد از آه تو خاموش
چون زلف سیاه تو شد آفاق سیاه پوش
خوبان مصیبت زده گیسو همه کردند
گیسو همه کردند و به خاک تو فکندند
فریاد چمن خاست که آخ گل من رفت
آن نغمه سرا بلبل شیدایی چمن رفت
افغان تو را در دل کس چون من اثر نیست
کس را چو من از آه درون تو خبر نیست

Bu bölümde ölüm yalnızca bireysel bir kayıp olarak değil, bütün tabiatı etkileyen kozmik bir hadise şeklinde tasvir edilmektedir. Güneş, ay, çiçekler ve bülbüller gibi klasik Fars şiirinin sembolleri, ortak bir yas atmosferi oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Böylece bireysel acı, evrensel bir trajediye dönüşmektedir.

Şehriyâr'ın mesnevilerinde kronolojik yaklaşım yalnızca olayların anlatılmasında değil, karakterlerin ve mekânların gerçekçi biçimde tasvir edilmesinde de kendisini göstermektedir. Nîşâbur'da Kemâlül-Mülk ile Görüşme, Târ-ı Canân, Tanrı'nın Sesi, Şiir ve Hikmet, Yeğenim Hûşeng ve özellikle Gecenin Efsanesi bu anlayışın en başarılı örnekleri arasında yer almaktadır.

Bu eserlerde şair, tanıklık ettiği olayları ayrıntılı gözlemlerle zenginleştirmekte; kişiler arasındaki diyalogları, mekân tasvirlerini ve psikolojik çözümlemeleri büyük bir ustalıkla şiire aktarmaktadır. Böylece mesnevi, tarihî ve toplumsal olayların estetik bir anlatı biçimine dönüşmektedir. Kemâlül-Mülk ile karşılaşmasını anlattığı aşağıdaki dizeler buna güzel bir örnektir:

باري استاد راد بين که نخست
به سلام از تمام پيشي جست



**Şehriyâr'ın Şiirlerinde Kronolojik Yaklaşımın Belirgin Bir Özellik Olarak Olay ve Gündelik Hayatın Yansıtılması/
Mohammad Khakpour**

گر چه از شرم جان ما را سوخت
لیکن آیین مردمی آموخت
عشق فرمان دست بوسی داد
لیک رخصت ندادمان استاد
روی ما را یکان یکان بوسید
حال هر یک جدا جدا پرسید
راه بردیم تا درون وثاق
ما بدو عاشق او به ما مشتاق

Bu dizelerde tarihî bir kişilik yalnızca biyografik bilgilerle tanıtılmaz; davranışları, insan ilişkileri ve kişilik özellikleriyle canlı bir karakter olarak okuyucunun karşısına çıkarılır. Şairin gözlem gücü, bu sahneleri sıradan bir hatıradan çok güçlü bir edebî anlatıya dönüştürmektedir.

Şehriyâr'ın mesnevileri arasında Gecenin Efsanesi özel bir yere sahiptir. Kaynak metinde de belirtildiği üzere bu eser, şairin en önemli mesnevilerinden biri kabul edilmektedir. Eserde olaylar tiyatro sahnelerini andıran bir düzen içerisinde ilerlemekte; her bölüm yeni bir atmosfer ve yeni bir düşünce dünyası oluşturmaktadır. Yaşam, tarih, tabiat ve insan ilişkileri gece metaforu etrafında bütünleştirilmektedir.

Bu yönüyle Gecenin Efsanesi, yalnızca romantik bir şiir değil; aynı zamanda Şehriyâr'ın dünya görüşünü, dinî inancını ve estetik anlayışını yansıtan kapsamlı bir sanat eseridir. Şair, bireysel gözlemlerini tarihî ve metafizik boyutlarla birleştirerek klasik mesnevi geleneğine çağdaş bir içerik kazandırmıştır.

Sonuç olarak Şehriyâr'ın mesnevileri, çağdaş Fars şiirinde klasik nazım biçimlerinin modern hayatın anlatımına nasıl uyarlanabileceğini gösteren başarılı örnekler arasında yer almaktadır. Onun mesnevilerinde bireysel tecrübe, tarihî gerçeklik, romantik duyarlılık ve güçlü gözlem yeteneği aynı estetik yapı içerisinde birleşmektedir. Bu özellikler, Şehriyâr'ın yalnızca büyük bir gazel şairi değil, aynı zamanda çağdaş Fars mesnevisinin en önemli temsilcilerinden biri olduğunu göstermektedir.

4. Şehriyâr'ın Kasidelerinde Kronolojik Yaklaşım

Kaside, klasik Fars edebiyatının en köklü nazım biçimlerinden biridir. Özellikle Rudekî'den başlayarak Hâkânî, Enverî ve Muizzî gibi büyük şairlerin eserleriyle gelişen bu nazım türü, uzun süre Fars şiirinin en önemli ifade araçlarından biri olmuştur. Ancak yedinci hicrî yüzyıldan sonra kaside eski canlılığını büyük ölçüde kaybetmiş; Meşrutiyet dönemine kadar bu alanda dikkat çekici yenilikler ortaya konulamamıştır.

Modern dönemde Melikü's-Şuarâ Bahâr, kasideyi yeniden canlandıran en önemli isimlerden biri olmuştur. Bahâr, klasik kasidenin biçimsel özelliklerini korurken içerik bakımından çağdaş toplumsal meseleleri ve modern düşüncüyü şiire taşımıştır. Onun ardından Pervîn-i İ'tisâmî, Râdî-yi Âzerahşî, Hamidî-yi Şîrâzî, Mehdâd Avestâ ve Ahavân-ı Sâlis gibi şairler de kaside türünde eserler vermişlerdir. Bununla birlikte, kaynak metnin değerlendirmesine göre, klasik kasideyi çağdaş dönemde en başarılı biçimde yenileyen isim yine Bahâr olmuştur.

Şehriyâr da klasik nazım biçimlerini yalnızca gazel ve mesneviyle sınırlı tutmamış, kaside alanında da önemli eserler kaleme almıştır. Bununla birlikte onun kasideleri, klasik dönemin uzun methiyelerinden



**Şehriyâr'ın Şiirlerinde Kronolojik Yaklaşımın Belirgin Bir Özellik Olarak Olay ve Gündelik Hayatın Yansıtılması/
Mohammad Khakpour**

farklı bir karakter taşımaktadır. Şair, geleneksel kasidenin biçimsel yapısını büyük ölçüde korurken, içerik bakımından tamamen kendi hayatına, gözlemlerine ve çağının olaylarına yönelmiştir.

Bu nedenle Şehriyâr'ın kasidelerinde klasik şairlerin doğrudan etkisini görmek güçtür. Onun kasideleri, geçmişi tekrar eden metinler değil; bireysel gözlemler, çağdaş tarih ve kişisel deneyimler üzerine kurulu özgün eserlerdir. Kaynak metinde de belirtildiği üzere, Şehriyâr kasideyi gösterişli ve ağır bir nazım türü olmaktan çıkarak daha samimi ve insani bir anlatım aracına dönüştürmüştür.

Şehriyâr'ın kasideleri konu bakımından oldukça geniş bir çeşitlilik göstermektedir. Çiftçinin Şöleni, Şâhid-i Gayb, Bahâr'ın Hatırasına, Şiirin Feryadı, Bir Gönül Bir Dilber, Behcetâbâd Hatırası, Babanın Mateminde, Sovyetler Birliği ve Türkiye'ye Hayalî Yolculuk, İkbâl'in Tezkiresi, Sa'dî'nin Huzurunda ve Aziz Azerbaycanım Uğruna gibi eserler, bu çeşitliliğin dikkat çekici örnekleridir.

Bu şiirlerin ortak özelliği, Şehriyâr'ın bütün sanat hayatında görülen temel estetik ilkeleri yansıtmaıdır. Konuşma dili ile edebî dili ustalıklı birleştiren doğal anlatım, güçlü lirizm, bireysel duyarlılık, romantik bakış açısı ve yaşanmış olayların sanatsal bir bütünlük içerisinde şiire aktarılması, onun kasidelerinde de belirgin biçimde görülmektedir.

Şehriyâr'ın bazı kasideleri ise doğrudan dönemin sanat ve kültür insanlarına ithaf edilmiştir. Bu şiirlerde şair, yalnızca bir kişiyi övmekle yetinmez; onun şahsiyetini, sanat anlayışını ve yaşadığı dönemdeki yerini tarihî bağlam içerisinde değerlendirir. Böylece kaside, klasik methiye geleneğinin ötesine geçerek biyografik ve kültürel bir belge niteliği de kazanmaktadır.

Şairin dili bu eserlerde de gazellerindeki kadar akıcı ve doğaldır. Bununla birlikte içerik bakımından kasideler, gazellerden daha geniş tarihî ve toplumsal bir perspektife sahiptir. Şehriyâr, çağdaş siyasî olayları, kültürel gelişmeleri ve tanınmış şahsiyetleri şiirin estetik yapısına başarıyla dâhil etmektedir. Bu özellik, onun kasidelerini klasik örneklerden ayıran en önemli yeniliklerden biridir.

Konu bakımından değerlendirildiğinde Şehriyâr'ın kasidelerinde methiye, mersiye, dinî içerikli şiirler, dostluk temaları ve toplumsal meseleler önemli yer tutmaktadır. Ayrıca İran İslam Devrimi ve İran-İrak Savaşı üzerine yazdığı şiirler de bu nazım biçimi içerisinde dikkat çekmektedir. Kaynak metinde belirtildiği üzere, şairin bu dönemde kaleme aldığı eserlerde dinî inanç ile toplumsal sorumluluk duygusu iç içe geçmektedir. Bu anlayışı yansıtan şiirlerden biri aşağıdaki kasidedir:

سلام اي جنگويان دلاور
نهنگاني به خاك و خون شناور
سلام اي صخرههاي صف كشیده
به پيش تانكهاي كوه پيكر
سلام اي كربلاي خون هويژه
حسينت بود با ياران ديگر
سلام اي ملت دايم به صحنه
خروشان سيل چون طوفان صرصر



**Şehriyâr'ın Şiirlerinde Kronolojik Yaklaşımın Belirgin Bir Özellik Olarak Olay ve Gündelik Hayatın Yansıtılması/
Mohammad Khakpour**

Bu dizelerde şair, savaş meydanındaki askerleri yalnızca askerî kahramanlar olarak değil; dinî ve tarihî hafızanın devamı niteliğinde sembolik şahsiyetler olarak tasvir etmektedir. Özellikle Kerbelâ göndermesi, modern savaş ile İslam tarihindeki fedakârlık anlayışı arasında bilinçli bir ilişki kurmaktadır. Böylece tarihî hafıza, güncel olayların yorumlanmasında estetik ve ideolojik bir çerçeve oluşturmaktadır.

Şehriyâr'ın kasidelerinde kronolojik yaklaşım, en belirgin biçimde burada ortaya çıkmaktadır. Şair, yaşadığı dönemin siyasî ve toplumsal olaylarını gecikmeden şiire aktarmakta; bunları yalnızca tarihî kayıtlar olarak değil, insanın ahlâkî ve manevî dünyasını etkileyen tecrübeler olarak yorumlamaktadır. Bu nedenle onun kasideleri, hem çağdaş İran tarihine tanıklık eden edebî belgeler hem de güçlü estetik metinler olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak Şehriyâr'ın kasideleri, klasik kaside geleneğini çağdaş hayatın gerçekleriyle buluşturan başarılı örnekler arasında yer almaktadır. Şair, geçmişten devraldığı nazım biçimini yeni içeriklerle zenginleştirmiş; tarih, toplum ve bireysel duyarlılığı aynı şiir yapısı içerisinde bir araya getirerek klasik kasideye yeni bir işlev kazandırmıştır. Bu yönüyle onun kasideleri, çağdaş Fars şiirinde gelenek ile modernlik arasında kurulan başarılı sentezlerden biri olarak değerlendirilebilir.

SONUÇ

Şehriyâr'ın şiir anlayışını belirleyen temel özelliklerden biri, yaşadığı dönemin tarihî, toplumsal ve bireysel olaylarını estetik bir bütünlük içerisinde şiire dönüştürebilmesidir. Bu çalışma boyunca incelenen gazeller, mesneviler ve kasideler, onun şiirlerinde kronolojik yaklaşımın yalnızca olayların tarih sırasına göre aktarılmasından ibaret olmadığını; aksine yaşanmış gerçekliklerin bireysel deneyim ve sanatsal duyarlılıkla yeniden yorumlanmasını ifade ettiğini göstermektedir.

Çağdaş Fars şiirinde kronolojik yaklaşımın gelişmesinde Nîmâ Yûşic'in yenilikçi şiir anlayışı önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur. Ancak Şehriyâr, bu yaklaşımı yalnızca biçimsel bir yenilik olarak benimsememiş; kendi hayat tecrübeleri, toplumsal gözlemleri ve duygusal dünyasıyla birleştirerek özgün bir şiir estetiğine dönüştürmüştür. Böylece kronolojik yaklaşım, onun eserlerinde hem tarihî gerçekliğin hem de bireysel hafızanın ortak ifade biçimi hâline gelmiştir.

Şehriyâr'ın şiirlerinde dikkat çeken en önemli özelliklerden biri, bireysel yaşantı ile toplumsal olaylar arasında kurduğu güçlü dengenin olmasıdır. Şair, aşk, ayrılık, yalnızlık, yaşlılık ve özlem gibi kişisel deneyimlerini anlatırken aynı zamanda yaşadığı çağın siyasî ve sosyal gelişmelerini de şiirin doğal bir parçası hâline getirmiştir. Bu nedenle onun eserleri yalnızca bireysel lirizmin örnekleri değil, aynı zamanda çağdaş İran toplumunun kültürel ve tarihî hafızasını yansıtan edebî belgeler niteliğindedir.

Makalede incelenen gazeller, Şehriyâr'ın kişisel duygularını en yoğun biçimde yansıttığı şiirlerdir. Bu eserlerde kronolojik yaklaşım, şairin kendi hayatında yaşadığı olayların estetik bir dille yeniden kurulması şeklinde ortaya çıkmaktadır. Dinî gazellerde ise tarihî olaylar ve kutsal şahsiyetler bireysel inanç süzgecinden geçirilerek yeni bir anlam kazanmaktadır. İrfanî şiirlerde insanın iç dünyasındaki manevî yolculuk öne çıkarken, sosyal ve tarihî gazellerde çağdaş toplumun sorunları şiirin temel hareket noktasını oluşturmaktadır.



**Şehriyâr'ın Şiirlerinde Kronolojik Yaklaşımın Belirgin Bir Özellik Olarak Olay ve Gündelik Hayatın Yansıtılması/
Mohammad Khakpour**

Mesnevîler, Şehriyâr'ın gözlem gücünü ve anlatım yeteneğini en açık biçimde ortaya koyan eserlerdir. Şair bu nazım biçiminde yalnızca olayları anlatmakla yetinmemiş; kişileri, mekânları ve psikolojik ayrıntıları da büyük bir gerçekçilikle işlemiştir. Kasidelerinde ise klasik nazım geleneğini çağdaş içeriklerle zenginleştirerek tarihî ve toplumsal olaylara yeni bir estetik boyut kazandırmıştır.

Şehriyâr'ın şiirlerini çağdaşlarından ayıran temel unsur, bireysel yaşantılarını yapay bir kurguya başvurmadan, bütün samimiyetiyle şiire aktarabilmesidir. Bu nedenle onun eserlerinde görülen romantik duyarlılık, kronolojik yaklaşım ve güçlü gözlem yeteneği birbirini tamamlayan estetik unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Şair, yaşadığı hayatı olduğu gibi aktarmak yerine, onu sanatın dönüştürücü gücüyle yeniden kurmakta ve böylece sıradan olayları evrensel bir şiir diline dönüştürmektedir.

Sonuç olarak Şehriyâr, klasik Fars şiirinin estetik mirasını çağdaş şiirin ihtiyaçları doğrultusunda yeniden yorumlayan en önemli şairlerden biridir. Gazel, mesnevi ve kaside gibi geleneksel nazım biçimlerini korurken bunlara yeni içerikler kazandırmış; bireysel hafıza ile toplumsal tarihi aynı şiir evreninde buluşturmuştur. Bu nedenle onun eserleri, yalnızca çağdaş Fars edebiyatının değil, modern İran kültür tarihinin de en önemli edebî belgeleri arasında değerlendirilmelidir.

Şehriyâr'ın şiirlerinde kronolojik yaklaşım, geçmişî kaydetme amacı taşıyan tarih yazıcılığından farklı olarak, yaşanmış zamanın estetik bir deneyime dönüştürülmesini ifade etmektedir. İşte bu özellik, onun şiirini çağdaş Fars edebiyatı içerisinde özgün ve kalıcı kılan en önemli unsurdur.

KAYNAKÇA

- Aryanpur, Y. (2000). *[Eser adı metinde belirtilmemiş]*.
- Haqpur, M. (2010). *[Eser adı metinde belirtilmemiş]*.
- Hoqûqî, M. (1995). *[Eser adı metinde belirtilmemiş]*.
- Ibtihâj, H. (2012). *[Eser adı metinde belirtilmemiş]*.
- Mahdipûr, M., & Haqpur, M. (2015). *[Eser adı metinde belirtilmemiş]*.
- Maftûn Amînî, A. (1995). *[Eser adı metinde belirtilmemiş]*.
- Moḥammadî, M. (2014). *[Eser adı metinde belirtilmemiş]*.
- Mosharraf, M. (2007). *[Eser adı metinde belirtilmemiş]*.
- Monzavî, M. (1993). *[Eser adı metinde belirtilmemiş]*.
- Şafîî Kadkanî, M. R. (2011). *[Eser adı metinde belirtilmemiş]*.



**Şehriyâr'ın Şiirlerinde Kronolojik Yaklaşımın Belirgin Bir Özellik Olarak Olay ve Gündelik Hayatın Yansıtılması/
Mohammad Khakpour**

Shahriyâr, M. H. (1979). *Dīvān-e Shahriyâr*.

Shahriyâr, M. H. (2006). *Dīvān-e Shahriyâr*.

Shahriyâr, M. H. (2010). *Dīvān-e Shahriyâr*.



Yazıyı Mekâna Dönüştürmek: Rumi'nin Düşüncesindeki Biçim ve Anlam Kavramına
Dayalı Olarak Ayasofya'daki Osmanlı Yazıtları ve Hat Levhalarının Hermeneutik Bir Okuması/ Shabnam Golkarian

Yazıyı Mekâna Dönüştürmek: Rumi'nin Düşüncesindeki Biçim ve Anlam Kavramına Dayalı Olarak Ayasofya'daki Osmanlı Yazıtları ve Hat Levhalarının Hermeneutik Bir Okuması

Transforming Writing into Space: A Hermeneutical Reading of Ottoman Inscriptions and Calligraphic Panels in Hagia Sophia Based on Rumi's Concept of Form and Meaning in Thought

Shabnam Golkarian¹

Email: shabnam.golkarian@neu.edu.tr

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1858-0133>

ÖZET

Ayasofya, mimari, dini ve kültürel kimliği farklı dönemlere ait unsurların ardışık değişimleri ve eklemeleri sonucu oluşmuş, en önemli tarihi çok katmanlı yapılardan biridir. Osmanlı döneminde eklenen en önemli katmanlardan biri, yapının merkez mekanında bulunan yazıtlar ve büyük hat levhalarıdır. Allah'ın, İslam Peygamberi'nin, Halifelerin, İmam Hasan ve İmam Hüseyin'in isimlerini içeren bu levhalar, esas olarak hat sanatının tarihi, Celali-Tulus yazısının özellikleri, hattatların kimliği, dini içerik ve restorasyon süreçleri açısından incelenmiştir. Bununla birlikte, yazılı içerik, görsel biçim, anıtsal ölçek, mimari konum ve bu eserlerin Ayasofya mekanındaki varlığından kaynaklanan manevi deneyim arasındaki ilişki daha az ilgi görmüştür.

Bu çalışma, Ayasofya'nın Osmanlı yazıtlarını ve hat levhalarını, Rumi'nin düşüncesindeki biçim ve anlam kavramı temelinde analiz etmeyi amaçlamaktadır. Araştırma yöntemi nitel olup vaka incelemeleri, tarihi belge analizi, görsel okuma, mekânsal analiz ve hermeneutik yorumlamaya dayanmaktadır. Araştırmanın ana örneği, Kadı Askar Mustafa Ezzat Efendi'ye atfedilen sekiz dairesel levhadan oluşmaktadır. Bu eserler, metinsel içerik, yazı tipi, kompozisyon, geometri, ölçek, mekânsal konum, okunabilirlik derecesi, görünürlük ve sembolik anlam gibi bileşenler temelinde incelenmiştir.

Araştırma bulguları, Ayasofya levhalarının sadece dekoratif unsurlar veya kutsal isimlerin pasif taşıyıcıları olmadığını göstermektedir. İnsanüstü ölçek, dairesel form, net üçüncü kompozisyon, altın metin ile koyu arka plan arasındaki kontrast ve merkezi mekânın yüksekliğine yerleştirilmeleri, metni sadece okunabilir bir metinden mekânsal ve deneyimsel bir işarete dönüştürmektedir. Rumi'nin düşüncesindeki form ve anlam kavramına dayanarak, bu eserlerin dışsal formu anlama bir engel değil, aksine görünürden görünmez gerçeğe geçiş için bir araçtır. Bu nedenle, yazıtlar, binanın İslami hafızasını, dini kimliğini ve izleyicinin manevi algısını yeniden üreten metinsel ve mekânsal eşikler olarak kabul edilebilir.

Anahtar Kelimeler: Ayasofya, Rumi, Biçim ve Anlam, Osmanlı Kaligrafisi, Kutsal Mekân, Mekânsal Bellek

ABSTRACT

Hagia Sophia (Ayasofya) is one of the most important historical multi-layered structures, its architectural, religious, and cultural identity formed by successive changes and additions of elements from different periods. One of the most significant layers added during the Ottoman period is the inscriptions and large calligraphic panels located in the central space of the building. These panels, containing the names of Allah, the Prophet of Islam, the Caliphs, Imam Hasan, and Imam Hussein, have primarily been examined in terms of the history of calligraphy, the characteristics of the Jalali-Tulus script, the identities of the calligraphers,

¹ Assoc. Prof. Dr. Shabnam Golkarian, Member of Architecture faculty, Department of Architecture. Nicosia/Cyprus.
<https://orcid.org/0000-0002-1858-0133>. Researcher ID: GZA-9671-2022



their religious content, and restoration processes. However, the relationship between the written content, visual form, monumental scale, architectural location, and the spiritual experience stemming from the presence of these works in the Hagia Sophia space has received less attention. This study aims to analyze the Ottoman inscriptions and calligraphic panels of Hagia Sophia based on the concept of form and meaning in Rumi's thought. The research method is qualitative and relies on case studies, historical document analysis, visual reading, spatial analysis, and hermeneutical interpretation. The main sample of the research consists of eight circular plaques attributed to Kadı Askar Mustafa Ezzat Efendi. These works have been examined based on components such as textual content, font, composition, geometry, scale, spatial location, degree of readability, visibility, and symbolic meaning. The research findings show that the Hagia Sophia plaques are not merely decorative elements or passive carriers of sacred names. The superhuman scale, circular form, clear third composition, the contrast between the gold text and the dark background, and their placement at the height of the central space transform the text from a purely readable text into a spatial and experiential sign. Based on Rumi's concept of form and meaning, the external form of these works is not an obstacle to understanding, but rather a means of transitioning from the visible to the invisible reality. Therefore, the inscriptions can be considered as textual and spatial thresholds that reproduce the Islamic memory of the building, its religious identity, and the spiritual perception of the viewer.

Keywords: Hagia Sophia, Rumi, Form and Meaning, Ottoman Calligraphy, Celili Talisman, Hermeneutics, Sacred Space, Spatial Memory.

GİRİŞ

Mimari yazıtlar, yalnızca yapıya sonradan eklenen dekoratif metinler değildir. İslam mimarisinde Kur'an ayetleri, hadisler, dualar, kutsal isimler, şiirler ve tarihsel kayıtlar; dini kimlik, tarihsel hafıza ve mekânın anlamsal örgütlenmesine katılır. Harflerin biçimi, ölçeği, rengi, malzemesi, yüzeydeki konumu ve mimari elemanlarla kurduğu ilişki, yazıtı aynı anda dilsel, görsel ve mekânsal bir unsur hâline getirir. Bu nedenle mimari yazı, yalnız “okunan” değil, aynı zamanda belirli bir mesafeden görülen, bedensel hareketle karşılaşılan ve yapının görsel hiyerarşisine katılan bir öğedir (Blair, 1998; Gharipour & Schick, 2013).

Ayasofya bu ilişkinin incelenmesi için güçlü bir örnektir. Kilise, cami ve müze işlevlerini deneyimleyen yapı, farklı dönemlerin mimari ve görsel katmanlarını birlikte taşır. Osmanlı döneminde mihrap, minber, mahfil, kütüphane ve yazı programları gibi yeni unsurlar eklenmiş, ancak önceki mimari katman bütünüyle ortadan kaldırılmamıştır. Bu bağlamdaki en belirgin hat unsurları arasında, Sultan Abdülmecid dönemindeki Fossati restorasyonu sırasında Kazasker Mustafa İzzet Efendi tarafından hazırlanan Allah, Muhammed, Ebu Bekir, Ömer, Osman, Ali, Hasan ve Hüseyin isimlerini taşıyan sekiz büyük dairesel levha yer alır. Bu levhalardan önce Teknecizâde İbrahim Efendi'nin altılı bir levha takımı da aynı ana mekânda bulunuyordu (Çelebi, 2021; Özcan, 2020; Sönmez, 2023).

Bu levhalara ilişkin önceki çalışmalar; hattatın kimliği, yerleştirme tarihi, celî sülüs özellikleri, dini içerik, Fossati restorasyonu, sökülme ve yeniden asılma süreçleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Eserlerin yaklaşık 7,5 metrelik çapı, üretim tekniği, imza ayrıntıları ve tarihsel yer değiştirmeleri ayrıntılı biçimde belgelenmiştir. Buna karşılık, metinsel içerik, kaligrafik biçim, anıtsal ölçek, mimari konum ve izleyicinin bedensel-görsel deneyimi arasındaki ilişkinin aynı analitik çerçevede ele alınması daha sınırlıdır. Bu çalışma tam olarak bu boşluğa odaklanmaktadır (Çelebi, 2021; Ertuğay, 2021; Özcan, 2020; Sönmez, 2023).

Bu çalışma, Ayasofya levhalarının okunabilir metinlerden görsel, mekânsal ve anlamsal işaretlere nasıl dönüştüğünü inceler. Özellikle okunabilirlik ile görünürlük birbirinden ayrılır: bir levha uzaktan güçlü biçimde görülebilirken yazının bütün ayrıntıları aynı ölçüde okunamayabilir. İzleyici önce dairesel sınırı, altın yazıyı, harflerin ritmini ve anıtsal ölçeği algılayabilir; metinsel ve dini anlam ise yazıyı tanıma ve kültürel bilgiyle birlikte derinleşir. Bu nedenle anlam, yalnızca kelimenin içeriğinden değil; renk, ölçek,



geometri, mesafe, ışık ve mimari konumdan da üretilir (Blair, 1989, 1998; Rose, 2016; Gharipour & Schick, 2013).

Analiz, Mevlânâ'nın düşüncesindeki biçim ve anlam ilişkisini hermenötik bir çerçeve olarak kullanır. Mesnevî'de biçim, yalnızca aşılması gereken değersiz bir kabuk değildir; yüzeyde kaldığında perdeye dönüşebilse de, anlamın kavranmasına aracılık eden bir işaret ve yol olabilir (Rumi, 1925–1940, Book II; Chittick, 1983; Lewis, 2000).

Bu yaklaşım, Mevlânâ'nın veya Mevlevî geleneğin levhaların tasarımına doğrudan tarihsel etkisini ileri sürmez. Tarihsel ve maddi özellikler belge ve sanat tarihi kaynaklarına dayanarak incelenirken, biçim-anlam ilişkisi eserlerin çağdaş görsel ve mekânsal deneyimini yorumlamak için kullanılır (Chittick, 1983; Lewis, 2000).

Çalışmanın katkısı, Osmanlı hat tarihi, mimari-mekânsal okuma ve mistik hermenötiği aynı analitik çerçevede birleştirmesidir. Bu amaçla, yazıtın dil ile görüntü, bağımsız eser ile mimari unsur, tarihsel hafıza ile çağdaş deneyim ve somut biçim ile içsel anlam arasında aracılık ettiği durumu açıklamak için “metinsel-mekânsal eşik” kavramı önerilmektedir. İkinci olarak okunabilirlik-görünürlük ayrımı, anıtsal yazıtın yalnızca dilsel çözümleme üzerinden değerlendirilemeyeceğini göstermektedir. Üçüncü olarak Mevlânâ'nın biçim-anlam yaklaşımı, tasarıma doğrudan tarihsel etki iddiası kurmadan, görünür biçim ile daha derin anlam katmanları arasındaki ilişkiyi yorumlamak için kontrollü biçimde kullanılmaktadır (Blair, 1989; Gharipour & Schick, 2013; Gadamer, 2004; Ricœur, 1976; Rose, 2016).

Araştırma Sorusu

Ayasofya'daki Osmanlı hat levhaları, metinsel içerik, görsel biçim, anıtsal ölçek ve mimari konum aracılığıyla görünür biçimden daha derin anlam katmanlarına geçişi nasıl mümkün kılar?

Bu ana soruya bağlı olarak üç alt soru ele alınmaktadır:

- 1. Metinsel içerik, celi sülüs kompozisyonu ve dairesel geometri, levhaların görsel ve anlamsal bütünlüğünde nasıl rol oynar?
- 2. Anıtsal ölçek, yerleştirme yüksekliği ve mekânsal konum, levhaların okunabilirliği ve görünürlüğü arasındaki ilişkiyi nasıl etkiler?
- 3. Biçim-anlam ilişkisi ile levhaların sökülme ve yeniden yerleştirilme süreci, Mevlânâ'nın hermenötik çerçevesi ve mekânsal hafıza kavramı üzerinden nasıl yorumlanabilir?

1. İSLAM MIMARISİNDE YAZI, KONUŞMA VE KUTSAL MEKÂN

1.1. Yazıtın Metinsel ve Mimari Bir Unsur Olarak Rolü

İslam mimarisinde yazıt, metinsel içeriğinin yanı sıra malzemesi, ölçeği ve konumuyla mekânsal organizasyona katılır. Kur'an ayetleri, hadisler, dualar, kutsal isimler, kurucu veya sanatçı adları ve tarih kayıtları; belge, dini işaret ve mimari unsur işlevlerini aynı anda üstlenebilir. Yazıtın yapıya yerleştirildiği yüzey, onun okunma biçimini ve hiyerarşik önemini değiştirir; bu nedenle yazıt, mimariden bağımsız taşınabilir bir metin olarak değil, belirli bir mekânsal bağlam içinde değerlendirilmelidir (Blair, 1998; Gharipour & Schick, 2013).

İslam mimarisinin farklı dönemlerinde yazı, mimari yüzey ve işlevle birlikte ele alınmıştır. Selçuklu yapılarındaki örnekler, kufi, nesih ve sülüs yazılarının geometrik düzen, bitkisel bezeme ve dini içerikle bütünleşebildiğini; metin seçiminin kimi durumlarda ibadet mekânının işlevi, kible yönü veya belirli bir yüzeyin anlamıyla ilişkilendiğini göstermektedir (Blair, 1998; George, 2010; Sahebi-Bazzaz, 2010). Bu



örnekler, yazının yalnız sözel içeriğinin değil, mimari içindeki konumunun da anlam üretimine katıldığını göstermesi bakımından önemlidir.

Bu nedenle “ne yazıldığı” kadar “yazının nerede ve nasıl görüldüğü” de önemlidir. Bir kitap sayfasındaki metin yakından ve kontrollü bir görüş alanında okunurken, kubbe, mihrap veya yüksek duvar yüzeyindeki yazı farklı mesafe ve açılardan algılanır. Mesafe, ölçek, ışık, bakış açısı ve izleyicinin hareketi, mimari yazıtın algılanma ve yorumlanma biçimini belirler (Blair, 1998; Gharipour & Schick, 2013).

1.2. Metin Okunabilirliğinden Görsel Varlığa

Okunabilirlik, mimari yazıtın tek değerlendirme ölçütü değildir. Yüksekliğe, uzaklığa ve kompozisyona bağlı olarak bir yazıtın ayrıntıları zor okunabilirken renk, ritim, harf oranları ve genel ölçek güçlü bir görsel varlık yaratabilir. Blair'in okunabilirlik ve bezemesel/görsel etki arasındaki gerilime ilişkin tartışması, yazının yalnızca dilsel çözümlemeyle değerlendirilmemesi gerektiğini göstermektedir (Blair, 1989, 1998; Rose, 2016).

Bu nedenle iki algı düzeyi ayırt edilebilir: metni ayrıntılı biçimde okumadan oluşan görsel-mekânsal algı ve kelime ile içeriğin tanınmasına dayanan dilsel-kavramsal algı. Bu düzeyler birbirinden kopuk değil, karşılıklı olarak birbirini biçimlendiren süreçlerdir (Blair, 1989; Rose, 2016).

Ayasofya levhalarında bu ayrım özellikle belirgindir. İzleyici önce dairesel çerçeveyi, altın yazıyı ve anıtsal ölçeği algılayabilir; metinsel anlam ise yazıya ve dini içeriğe ilişkin bilgiyle derinleşir. Dolayısıyla Arap alfabesini okuyamayan bir ziyaretçi dahi levhaların mekânsal varlığını, tekrarını ve görsel hiyerarşideki yerini algılayabilir; ancak isimleri tanıyan izleyici aynı biçimleri daha geniş bir dini ve tarihsel anlam ağı içinde yorumlar (Özcan, 2020; Blair, 1989; Gharipour & Schick, 2013).

1.3. Metin, Geometri ve Anlam İlişkisi

Geometrik çerçeve, mimari yazıtlarda yalnızca fiziksel sınır değildir; harflerin yönünü, yoğunluğunu, boşluk dağılımını ve kompozisyon dengesini de düzenler. Daire, kare veya çokgen gibi biçimler yazıtın görsel merkezini, kenarlarla ilişkisini ve hareketini belirleyen aktif tasarım bileşenleridir. Hattat, harf uzantılarını ve boşlukları bu sınırla birlikte kurgular; dolayısıyla geometri yazıtın sonradan yerleştirildiği tarafsız bir zemin olarak görülemez (Blair, 1998; Gharipour & Schick, 2013).

Şeyh Safi el-Din Erdebili Külliyesi üzerine yapılan çalışmalar, metin, harf düzeni ve geometrik altyapı arasında anlam üretimine katılan ilişkiler kurulabileceğini göstermektedir; ancak bu bulgular farklı tarihsel bağlamlara doğrudan genellenmemelidir (Seifi & Abdollahifard, 2024).

Ayasofya levhalarında dairesel sınır öncelikle kompozisyonel bir veridir. Dikey harf uzantıları, kavisler, noktalar ve boş alanlar ortak bir merkez çevresinde dengelenir; dairesel çerçeve aynı zamanda levhayı çevredeki dörtgen duvar, kemer ve taşıyıcı yüzeylerden ayırır. Hermenötik düzeyde bu biçim merkezilik, süreklilik ve birlik kavramlarıyla ilişkilendirilebilir; ancak bu yorum, hattatın belirli bir mistik teoriyi ifade etmek üzere daireyi seçtiğini kanıtlayan tarihsel bir iddia değildir (Gharipour & Schick, 2013; Gadamer, 2004; Ricœur, 1976).

1.4. Yükseklik, bakış yönü ve manevi hareket

Mimari yazıtın yüksek konumu, izleyicinin bakış yönünü ve bedensel duruşunu değiştirebilir. Dini yapılarıdaki bazı örneklerde yazıtın yüksekliği ile metnin anlamı arasında yorumlayıcı ilişkiler kurulmuş; özellikle minare ve kubbe yazılarında yukarı yönelen bakış, ilahi egemenlik, yükseliş veya yönelme kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir (Gharipour & Schick, 2013; Sarikhani et al., 2015). Bu tür ilişkiler bağlama bağlıdır ve tek başına yükseklikten türetilemez.



Ayasofya'da levhaların yüksek konumu, bakışı sütunlardan kemerlere, yarım kubbelere ve ana kubbeye doğru yönlendirir. İzleyici eserleri beden hizasında değil, başını ve bakışını yukarı çevirerek algılar. Ancak bu hareket tek başına manevi bir deneyim kanıtlamaz; anlam, kutsal isimler, ölçek, ışık ve mimari bütünü birlikte algılanmasıyla oluşur. Bu nedenle çalışma, bedensel hareket ile manevi yorum arasında doğrudan nedensellik kurmak yerine, bu ilişkinin yorumlama kapasitesini tartışmaktadır (Çelebi, 2021; Özcan, 2020; Chittick, 1983).

2. TEORİK ÇERÇEVE: RUMI'NİN DÜŞÜNCESİNDE BİÇİM VE ANLAM

2.1. Biçim ve Anlam, Birbiriyle İlişkili İki Düzey Olarak

Mevlânâ'nın düşüncesinde biçim ve anlam arasındaki ayrım, basit bir dış-iç karşıtlığı değildir. Biçim, anlamın önünde bir perde olabileceği gibi ona ulaşmayı sağlayan bir işaret ve araç da olabilir; belirleyici olan, biçimin nihai gerçeklik olarak mı yoksa anlamın taşıyıcısı olarak mı okunduğudur. Bu yaklaşımda biçimin değeri tümüyle reddedilmez, çünkü insan anlamla çoğu zaman söz, hikâye, beden veya görünür işaretler aracılığıyla karşılaşır (Chittick, 1983; Lewis, 2000).

Mesnevî'nin ikinci kitabında anlatının görünür biçimi ile içinde taşınan öz arasında ayrım yapılır. Rumi, hikâyenin dış yapısında kalmamak gerektiğini belirtirken, anlamın yine bu anlatı aracılığıyla aktarıldığını gösterir. Başka bir deyişle, biçim tamamen ortadan kaldırılarak değil, onun içinden geçilerek kavranır; sorun biçimin varlığı değil, biçimde durup onu son anlam olarak kabul etmektir (Rumi, 1925–1940, Book II; Chittick, 1983).

Bu yaklaşım mimari yazıt için de geçerlidir. Harflerin rengi, malzemesi, geometrisi, büyüklüğü ve kompozisyonu göz ardı edildiğinde anlamın mekânda nasıl görünür hâle geldiği açıklanamaz; yalnız estetik biçime odaklanıldığında ise dini ve tarihsel içerik eksik kalır. Dolayısıyla levhaların okunması, görünür form ile metinsel anlam arasında gidip gelen bir süreç olarak ele alınmalıdır. Bu çift yönlü ilişki, çalışmanın hermenötik analizinin temelini oluşturur (Chittick, 1983; Gadamer, 2004; Ricœur, 1976).

2.2. Yorum Katmanları Olarak Görünüş ve İçsellik

Mevlânâ, görünüş ile içsellik arasındaki ilişkiyi katmanlı biçimde ele alır. Mesnevî'nin üçüncü kitabında görünür biçim ile gizli ruh arasındaki ayrım, anlamın yüzeyin altında tek ve sabit bir katman olarak değil, aşamalı biçimde kavranabileceğini düşündürür. Görünür olan ilk temas noktasıdır; fakat anlam, metnin kaynağı, bağlamı ve ilişkileri bilindikçe genişleyebilir (Rumi, 1925–1940, Book III; Chittick, 1983).

Bu çerçevede yorum, yüzeyi ortadan kaldırmak değil, görünür olandan daha derin anlam düzeylerine geçerken katmanlar arasındaki ilişkiyi kurmaktır (Gadamer, 2004; Ricœur, 1976).

Ayasofya levhalarında ilk katman maddi ve görsel varlıktır: koyu zemin, altın yazı, dairesel form ve anıtsal ölçek. İkinci katman yazının ve kelimenin tanınması, üçüncü katman kutsal ismin belirlenmesi, sonraki katmanlar ise ismin İslam geleneğindeki yeri, diğer isimlerle ilişkisi ve Ayasofya'nın Osmanlı kimliğindeki rolüdür. Böylece her levha hem bağımsız içeriği hem de sekizli bütün ve mimari bağlamla ilişkisi üzerinden okunur (Çelebi, 2021; Gadamer, 2004; Ricœur, 1976).

2.3. Dışsal ve İçsel Yolculuk

Mevlânâ'nın dışsal ve içsel hareket arasında kurduğu ayrım, mekânsal deneyimin yorumlanmasına da imkân verir. Ayasofya'da izleyici fiziksel olarak hareket eder, levhalara yaklaşır veya uzaklaşır, bakış açısını değiştirir ve eserleri aynı anda değil, ardışık karşılaşmalarla algılar. Buna paralel olarak gördüğü yazının tarihsel ve anlamsal bağlamını yeniden değerlendirebilir. Bu nedenle fiziksel dolaşım, metni tek bir sabit görüntü yerine zaman içinde açılan bir mekânsal deneyime dönüştürür (Rumi, 1925–1940, Book I; Chittick, 1983; Rose, 2016).



Bu nedenle mekândaki hareket, hermenötik düzeyde gözlemden yoruma geçişin bir karşılığı olarak ele alınabilir. Bir levhanın bütüne göre anlaşılması ve bütünün de tek tek levhalar aracılığıyla yeniden değerlendirilmesi, Gadamer'in parça-bütün ilişkisiyle de uyumludur. Bununla birlikte, bu bağlantı fiziksel hareketin zorunlu olarak mistik bir deneyim doğurduğu iddiasını içermez; yalnızca mekânsal algının anlam üretimindeki rolünü açıklayan bir yorum çerçevesidir (Gadamer, 2004; Ricœur, 1976).

2.4. Levhalar Topluğunda Birlik ve Çokluk

Ayasofya'nın sekiz levhası, birbirinden farklı isim ve harf kompozisyonlarına rağmen ortak ölçek, dairesel biçim, koyu zemin ve mekânsal düzen sayesinde tek bir görsel sistem oluşturur. Allah ve Muhammed isimleri ana anlamsal eksenini belirlerken dört halife ile Hasan ve Hüseyin'in isimleri daha geniş dini ve tarihsel hafızayı aynı hacme taşır. Böylece çokluk, mekânda dağınık bağımsız nesneler olarak değil, birbirine görsel olarak bağlı bir set olarak algılanır (Çelebi, 2021; Özcan, 2020).

Mevlânâ'nın düşünce çerçevesinde birlik, farklılıkların ortadan kaldırılması olarak değil, farklı biçimlerin ortak bir anlam alanında ilişki kurması olarak yorumlanabilir. Levhaların harf yapıları birbirine indirgenmez; her isim kendi biçimsel kimliğini korur. Ortaklık, aynı geometrik sınır, benzer ölçek ve mekânsal dizilim üzerinden kurulur. Bu nedenle birlik ve çokluk ilişkisi, tarihsel bir tasarım niyeti iddiası değil, koleksiyonun mekânsal niteliğine yönelik teorik bir okumadır (Chittick, 1983; Lewis, 2000).

3. ARAŞTIRMA METODOLOJISI

3.1. Araştırma Tasarımı ve Yaklaşımı

Bu araştırma nitel ve yorumlayıcı bir vaka çalışmasıdır. Ayasofya, tarihsel mimari, dini yazı, kültürel hafıza ve kutsal mekân deneyiminin aynı yapıda kesişmesi nedeniyle çalışma alanı olarak seçilmiştir. Vaka çalışması yaklaşımı, olgunun tarihsel ve mekânsal bağlamından ayrılmadan incelenmesini ve farklı veri türlerinin aynı örnek üzerinde ilişkilendirilmesini mümkün kılar. Ana örnek, Sultan Abdülmecid döneminde Kazasker Mustafa İzzet Efendi tarafından hazırlanan sekiz dairesel hat levhasıdır (Creswell & Poth, 2018).

Analiz dört tamamlayıcı yaklaşımı birleştirir: tarihsel belge analizi, metinsel içerik analizi, görsel-mekânsal okuma ve Mevlânâ'nın biçim-anlam kavramlarına dayalı hermenötik yorum. Tarihsel analiz üretim, yerleştirme ve yer değiştirme süreçlerini; metinsel analiz isimlerin dini ve tarihsel konumunu; görsel-mekânsal okuma ise geometri, ölçek, malzeme, görüş mesafesi ve mimari ilişkiyi değerlendirir. Hermenötik aşama, bu veriler belirlendikten sonra görünür biçim ile daha derin anlam katmanları arasındaki ilişkiyi yorumlar (Rose, 2016; Gadamer, 2004; Ricœur, 1976).

Veriler bilimsel ve tarihsel yayınlar, arşiv belgeleri, gravürler, tarihsel fotoğraflar ve çağdaş görsellerden derlenmiştir. Teknecizâde İbrahim Efendi'nin önceki levhaları, kubbe yazıtı ve diğer hat örnekleri yalnızca tarihsel bağlam ve karşılaştırma amacıyla kullanılmıştır.

Her levha; metinsel içerik, yazı türü, kompozisyon, geometri, ölçek, mimari konum, görüş mesafesi, okunabilirlik, görünürlük ve hermenötik yorumlama kapasitesi açısından incelenmiştir. “Okunabilirlik” metnin tanınabilmesini, “görünürlük” ise ayrıntılı okuma gerçekleşme bile eserin mekândaki görsel varlığını ifade eder (Rose, 2016).

Yorumlama sırası maddi ve görsel özelliklerin tanımlanması, metinsel ve tarihsel bağlamın belirlenmesi ve son olarak hermenötik yorumun uygulanması şeklindedir. Her aşamada gözlemlenen özellikler ile kaynaklardan elde edilen bilgiler, araştırmacının teorik yorumundan ayrı tutulmaya çalışılmıştır. Böylece dairesel biçim, yükseklik veya isim dizilimi gibi özelliklerin doğrudan mistik niyetin kanıtı olarak sunulması engellenmektedir (Gadamer, 2004; Ricœur, 1976).

3.2. Örneklem ve Veri Kaynakları



**Yazıyı Mekâna Dönüştürmek: Rumi'nin Düşüncesindeki Biçim ve Anlam Kavramına
Dayalı Olarak Ayasofya'daki Osmanlı Yazıtları ve Hat Levhalarının Hermeneutik Bir Okuması/ Shabnam Golkarian**

Ana örnek Allah, Muhammed, Ebu Bekir, Ömer, Osman, Ali, Hasan ve Hüseyin isimlerini taşıyan sekiz merkezî levhadır. Bu eserler anıtsal ölçekleri, ortak görsel düzenleri ve merkezî mekândaki konumları nedeniyle yazı-mekân ilişkisini karşılaştırmalı olarak incelemeye elverişlidir (Çelebi, 2021; Özcan, 2020).

Tarihsel gelişimi açıklamak için Teknecizâde İbrahim Efendi'nin eski levhaları, kubbe ve mihrap çevresindeki yazılar ile taşınmış bazı eserler ikincil karşılaştırma örnekleri olarak değerlendirilmiştir (Çelebi, 2021; Sönmez, 2023).

3.3. Analiz Bileşenleri

Analizde kullanılan temel ölçütler aşağıdaki tabloda özetlenmiştir. Her ölçüt, gözlemlenebilir özellikler ile tarihsel bilgi ve yorumlayıcı çıkarımların birbirinden ayrılmasına yardımcı olacak biçimde kullanılmıştır, (Tablo 1).

Tablo 1: Araştırmada kullanılan analiz bileşenleri

Bileşen	Çalışma konusu
Yazı İçeriği	İsim veya ifadenin metinsel içeriği ve İslam geleneğindeki yeri
Yazı Türü	Celî sülüsün harf yapısı ve kompozisyon özellikleri
Kompozisyon	Yoğunluk, denge, uzantılar ve pozitif-negatif alan ilişkisi
Geometri	Yazının dairesel çerçeve ve geometrik merkezle ilişkisi
Ölçek	Levhanın ve harflerin insan bedeni ve yapı ölçeğiyle ilişkisi
Konum	Yükseklik, yönelim ve çevredeki mimari unsurlarla ilişki
Okunabilirlik	Metnin farklı mesafelerden tanınabilme düzeyi
Görünürlük	Metin okunmasa bile eserin mekândaki görsel varlığı
Setle İlişki	Her levhanın sekizli sistem içindeki rolü
Tarihsel Anlam	Osmanlı-İslam katmanının tarihsel dönüşümüyle ilişkisi
Hermenötik Yorum	Biçim-anlam ve birlik-çokluk ilişkileri

4. AYASOFYA'DAKİ OSMANLI YAZIT KATMANININ TARİHSEL OLUŞUMU

4.1. İşlevin Dönüşümü ve Mekânın Metinsel Yeniden Tanımlanmasının Başlangıcı

1453'te Ayasofya'nın camiye dönüştürülmesiyle ritüel işlev değişmiş; mihrap, minber, minareler, sultan mahfili, medrese, kütüphane ve yazı unsurları zaman içinde yapıya eklenmiştir. Bu süreç önceki mimari katmanı tamamen ortadan kaldırmamış, yapıya yeni bir Osmanlı-İslam katmanı eklemiştir. Ayasofya bu nedenle tek bir dönemin bütünlüklü ürünü olmaktan ziyade, farklı dönemlerin işaretlerinin üst üste geldiği çok katmanlı bir tarihsel mekân olarak değerlendirilmelidir (Çelebi, 2021; UNESCO World Heritage Centre, n.d.).

Yazıtlar bu dönüşümün en görünür araçlarından biridir. Kutsal isimler, ayetler ve hadisler, merkezî mekânın dini kimliğini metin ve işaret yoluyla yeniden tanımlamış; büyük levhalar ölçekleri ve konumlarıyla mevcut mimari içinde yeni bir görsel düzen oluşturmuştur. Yazı burada yalnız duvar yüzeyine eklenen bir bezeme değil, izleyicinin yapıyı hangi dini ve tarihsel çerçevede algıladığını etkileyen bir kimlik katmanı hâline gelmiştir (Blair, 1998; Gharipour & Schick, 2013; Çelebi, 2021).



Yazıyı Mekâna Dönüştürmek: Rumi'nin Düşüncesindeki Biçim ve Anlam Kavramına
Dayalı Olarak Ayasofya'daki Osmanlı Yazıtları ve Hat Levhalarının Hermeneutik Bir Okuması/ Shabnam Golkarian



Şekil 1: Ayasofya'nın iç mekanının genel görünümü Kaynak: Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı (2020).

4.2. Teknejizade İbrahim Efendi Levhaları

Mustafa İzzet Efendi'nin levhalarından önce Ayasofya'nın ana mekânında Teknecizâde İbrahim Efendi'ye ait altı büyük levha bulunuyordu. Allah, Muhammed ve dört halifenin isimlerini taşıyan bu setin 17. yüzyıla ait olduğu tarihsel belgeler ve gravürlerle izlenebilmektedir. Eski setin varlığı, merkezî hacimde büyük ölçekli kutsal isimlerin kullanımının 19. yüzyıl restorasyonundan önceye uzandığını gösterir (Çelebi, 2021; Özcan, 2020).



Şekil 2: Teknecizâde levhalarının tarihi temsili Kaynak: Fossati (1852, pl. 24); ayrıca bkz. Çelebi (2021).

Teknecizâde levhaları kare veya dikdörtgen çerçeveliydi; 19. yüzyılda aynı temel isim programı dairesel levhalarla yeniden düzenlendi ve Hasan ile Hüseyin isimlerinin eklenmesiyle sekizli sisteme genişletildi. Böylece değişim, yalnızca eski eserlerin yenilenmesi değil, mevcut yazı programının biçimsel ve içeriksel



yeniden kuruluşu oldu. Tarihsel gravürler bu dönüşümü belgelemek için önemlidir, ancak hat ayrıntıları ve kesin konum konusunda tek başına güvenilir kabul edilmemelidir (Çelebi, 2021; Özcan, 2020).

4.3. Fossati Restorasyonu ve Mustafa İzzet Efendi Levhalarının Üretimi

Sultan Abdülmecid döneminde 1847'de başlayan Fossati restorasyonu sırasında eski levhaların yenilenmesine karar verildi ve yeni setin hazırlanması dönemin önde gelen hattatlarından Kazasker Mustafa İzzet Efendi'ye verildi. Restorasyon, yapısal onarımların yanı sıra iç mekândaki yazı ve süsleme programının da yeniden düzenlendiği kapsamlı bir müdahale idi (Çelebi, 2021; Fossati, 1852; Özcan, 2020).

Levhalar küçük ölçekte tasarlanıp ızgara yöntemiyle mimari ölçeğe büyütüldü. Bu süreç, yalnızca mekanik büyütme değil, harf oranları, boşluklar ve kompozisyon dengesinin uzaktan algılanabilirliğini koruyacak biçimde yeniden düzenlenmesini gerektiriyordu. Mustafa İzzet Efendi aynı restorasyon bağlamında kubbedeki Nur Ayeti ve başka yazı uygulamalarında da görev aldı; dolayısıyla katkısı sekiz levhayla sınırlı değildir (Çelebi, 2021; Özcan, 2020; Ertuğay, 2021).

4.4. Kare Çerçevden Dairesel Forma Geçiş

Yeni setin temel biçimsel farkı dairesel çerçevedir. Daire, kompozisyonun merkez çevresinde dengelenmesini gerektirirken, harflerin dikey uzantıları ve kavisleri çerçevenin geometrisiyle ilişki kurar. Dikdörtgen çerçevede yatay ve dikey eksenlerin baskınlığı daha belirgin, daire harflerin merkeze ve çevreye göre yeniden dağıtılmasını zorunlu kılar. Aynı zamanda dairesel levhalar, çevredeki dörtgen duvar, kemer ve taşıyıcı yüzeylere karşı güçlü ve tekrarlanan görsel işaretlere dönüşür (Gharipour & Schick, 2013; Özcan, 2020).

Tarihsel düzeyde bu seçim öncelikle sanatsal ve kompozisyonel bir karardır. Hermenötik düzeyde ise merkezilik, süreklilik ve birlik kavramlarıyla ilişkilendirilebilir; çalışma bu iki düzeyi birbirine karıştırmamaktadır (Gadamer, 2004; Ricœur, 1976).

4.5. Panellerin Sökülmesi ve Yeniden Yerleştirilmesi

Ayasofya'nın müzeye dönüştürülmesinden sonra birçok hat eseri yerinden kaldırıldı. Mustafa İzzet Efendi'nin sekiz levhası da indirildi; ancak yaklaşık 7,5 metrelik çapları nedeniyle kapılardan çıkarılamadıkları için uzun süre yapının içinde kaldılar. Bu durum, levhaların maddi olarak taşınabilir nesneler olmalarına rağmen anıtsal ölçek nedeniyle yapıyla fiilen bütünleştiğini ortaya koydu (Çelebi, 2021; Sönmez, 2023).

Bu durum, levhaların mimariyle kurduğu ilişkinin yalnızca sembolik olmadığını gösterir: eserler yapısal olarak bağımsız olsalar da ölçekleri nedeniyle fiilen mekâna bağlı hâle gelmişlerdir (Çelebi, 2021).

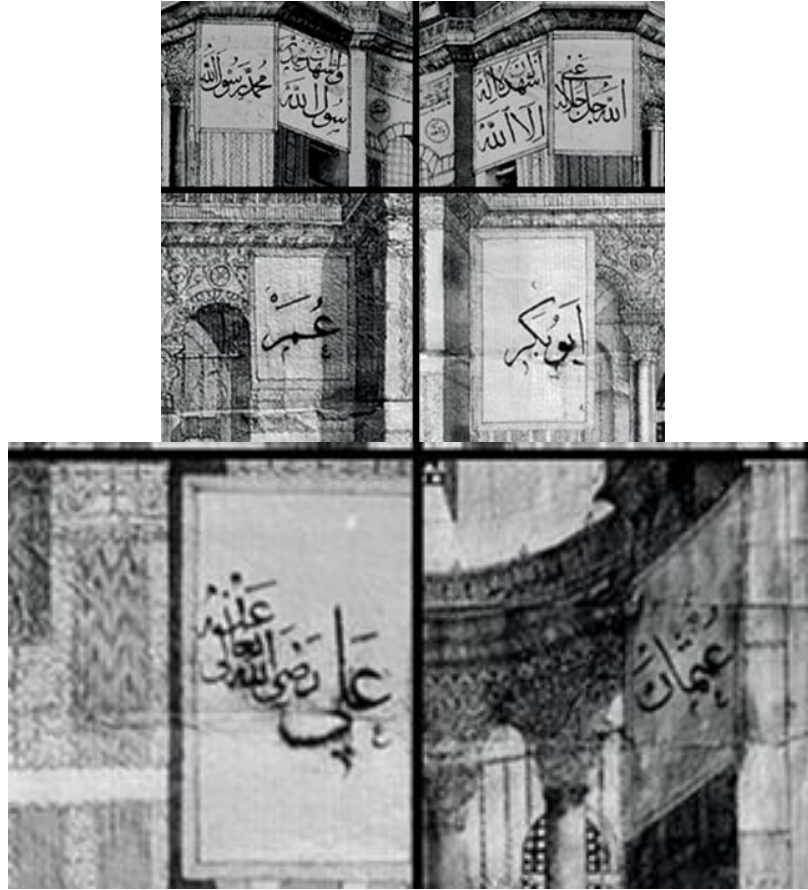


Şekil 3: Müze Döneminde Levhaların İndirilmesi Kaynak: Çelebi (2021).

Levhalar yaklaşık on beş yıl sonra, 28 Ocak 1949'da yeniden yerlerine asıldı. Yerde bulundukları dönemde eserler maddi varlıklarını korumuş, fakat yükseklik, kemerler, kubbe ve diğer levhalarla kurdukları özgün ilişkiden ayrılmışlardı. Yeniden yerleştirme bu nedenle yalnız bir sanat eserinin korunması değil, Ayasofya'nın görsel ve mekânsal hafızasının bir bölümünün yeniden kurulması olarak da değerlendirilebilir (Çelebi, 2021; Halbwachs, 1992).

5. AYASOFYA HAT LEVHALARININ BULGULARI VE ANALİZİ

Sekiz levha, metinsel içerik, görsel-mekânsal özellikler ve hermenötik yorum olmak üzere üç ilişkili düzeyde incelenmiştir. Önce Allah ve Muhammed levhaları, ardından dört halife ile Hasan ve Hüseyin levhaları değerlendirilmiş; son aşamada setin ortak mekânsal özellikleri karşılaştırılmıştır. Bu sıralama, betimleyici verinin teorik yorumdan önce kurulmasını ve tek tek levhaların hem bağımsız kompozisyonlar hem de sekizli sistemin parçaları olarak değerlendirilmesini amaçlamaktadır.



Şekil 4: Levhaların Konum Şeması Kaynak: Yazarlar tarafından Çelebi (2021), Özcan (2020) ve güncel iç mekân görselleri temelinde hazırlanmıştır.

5.1. “Allah” Levhası: Dikey Eksen ve İsm-i Celâl'in Mekânsal Varlığı

“Allah” levhası, sekizli sistemin tevhid merkezini oluşturur. Diğer levhalar Peygamber, dört halife ve Ehl-i Beyt'in isimlerini taşıırken İsm-i Celâl, koleksiyonun dini başlangıç noktasını belirler. Bu nedenle levhanın anlamı yalnız tek bir kutsal ismin gösterilmesinden ibaret değildir; diğer isimlerin de yer aldığı sistemin kavramsal merkezini oluşturur (Çelebi, 2021; Özcan, 2020).

Levha yaklaşık 7,5 metre çapındadır; koyu yeşil zemin üzerindeki zerendud yazı ve yaklaşık 5,6 metreye ulaşan elif, daire içinde belirgin bir dikey eksen oluşturur. Bu ölçekte tek bir harf insan bedeninden daha uzun hâle gelir ve kaligrafik öge mimari ölçekte algılanan bir eksene dönüşür. Koyu zemin ile altın yazı arasındaki kontrast da yüksek konumda görünürlüğü artıran temel özelliklerden biridir (Çelebi, 2021; Özcan, 2020).



Şekil 5: “Allah” Levhası Kaynak: Özcan (2020).

Bu dikey eksen önce celî sülûs kompozisyonunun maddi bir sonucudur; mekânsal düzeyde ise bakışı levhanın alt bölümünden yukarı yönelten güçlü bir görsel hareket üretir. Dairesel çerçeve bu yükselen hareketi sınırlar ve aynı anda çevresel bir bütünlük sağlar. Anıtsal ölçek, ismi yalnız okunabilir bir kelime olmaktan çıkarıp merkezî hacimde algılanan bir işarete dönüştürür (Özcan, 2020; Gharipour & Schick, 2013).

Hermenötik açıdan bu görünür biçim, aşkın anlama yönelen bir eşik olarak yorumlanabilir. İzleyici önce harfin ölçeği ve parlaklığıyla karşılaşır, ardından yazıyı tanıdığı ölçüde İsm-i Celâl'in dini anlamını devreye sokar. Ancak bu okuma, hattatın daireyi veya dikeyliği belirli bir mistik öğretiyi ifade etmek için seçtiği yönünde tarihsel bir iddia değildir; yorum, eserin gözlemlenebilir biçimsel özelliklerinden hareket eden çağdaş bir okuma olarak sınırlandırılmaktadır (Rumi, 1925–1940, Book II; Chittick, 1983; Gadamer, 2004).

5.2. “Muhammed” Levhası: Kelime, Peygamberlik ve İnsan Deneyimi Arasındaki Bağlantı

“Muhammed” levhası, Allah levhasıyla birlikte setin ikinci temel anlamsal eksenini oluşturur ve tevhid ile peygamberlik arasındaki ilişkiyi merkezî mekâna taşır. Metin yalnız bir isimden oluşmasına rağmen, dini ve tarihsel bağlamı nedeniyle koleksiyonun diğer levhalarıyla güçlü bir anlamsal ilişki kurar (Çelebi, 2021; Özcan, 2020).

Kompozisyon, “Allah” lafzındaki belirgin dikeyliğe göre daha yoğun ve kıvrımlıdır; mim harflerinin tekrarı ve kavisli hareketler dairesel çerçeveye güçlü bir görsel ilişki kurar. Bu farklılık, aynı ölçek ve malzeme dilinin tüm levhaları tek tip hâle getirmedigini, her ismin kendi harf yapısına göre bağımsız bir kompozisyon geliştirdiğini gösterir (Özcan, 2020).

Hermenötik olarak Peygamber'in adı, anlamın insan dilinde ve tarihsel deneyimde görünür hâle gelmesiyle ilişkilendirilebilir. Mevlânâ'nın düşüncesinde peygamberlik, hakikatin insan tarafından kavranabilir söz ve örnekler aracılığıyla iletilmesi bağlamında önem taşır. Bu nedenle Allah ve Muhammed levhalarının yan yana okunması, aşkın kaynak ile insani tebliğ arasındaki ilişkiyi düşünmeye imkân verir; ancak bu yorum yine tarihsel tasarım niyeti olarak sunulmamaktadır (Chittick, 1983; Lewis, 2000).



Şekil 6: “Muhammed” Levhası Kaynak: Özcan (2020).

5.3. Dört Halifenin Levhaları: Merkezi Mekânda Tarihsel Bellek



Ebu Bekir, Ömer, Osman ve Ali levhaları, Allah ve Muhammed isimleriyle birlikte Osmanlı cami yazı programlarında yer alan tarihsel-dini dizinin önemli bölümünü oluşturur. Aynı isimler Teknecizâde'nin önceki altılı setinde de bulunuyordu; Mustafa İzzet Efendi bu programı dairesel biçimde yeniden kurmuş ve Hasan ile Hüseyin levhalarıyla genişletmiştir. Böylece dört halife levhaları, yeni set içinde hem süreklilik hem de dönüşümün göstergesidir (Çelebi, 2021; Özcan, 2020).

Her isim farklı harf yapısına sahip olmakla birlikte ortak çap, koyu zemin, altın yazı ve dairesel çerçeve, dört levhayı tek bir görsel sistemde birleştirir. Ebu Bekir levhasındaki yaklaşık 5,1 metrelik elif belirgin bir dikey eksen oluştururken Ömer, Osman ve Ali isimlerinde dikey-kavisli ilişkiler farklı biçimlerde dengelenir. Bu çeşitlilik, hattatın tek bir şablonu tekrarlamadığını; ortak görsel dili her kelimenin yapısına uyarladığını gösterir (Özcan, 2020).

Bu durum birlik ve çokluk ilişkisini yorumlamak için elverişlidir: görsel birlik, farklılıkların silinmesiyle değil, ayrı kompozisyonların ortak mekânsal düzene katılmasıyla oluşur. Tarihsel düzeyde bu dört isim Osmanlı-Sünni dini hafızasının bir parçasıdır; hermenötik düzeyde ise farklı biçimlerin ortak bir sistem içinde bir arada bulunması, Mevlânâ'nın birlik ve çokluk düşüncesiyle ilişkilendirilebilir. Bu ikinci okuma tarihsel niyet değil, teorik bir yorum olarak sınırlandırılmıştır (Çelebi, 2021; Özcan, 2020; Chittick, 1983; Lewis, 2000).

5.4. Hasan ve Hüseyin Levhaları: Ehl-i Beyt ile Metinsel Sistemin Genişlemesi

Hasan ve Hüseyin isimlerinin eklenmesi, Mustafa İzzet Efendi'nin sekizli setini Teknecizâde'nin altılı programından ayıran temel farklardan biridir. Bu iki levha, metinsel diziyi Allah, Peygamber ve dört halifeden Ehl-i Beyt'in iki önemli ismine doğru genişletir. Böylece merkezî mekândaki yazı programı yalnız halifelik sıralamasını değil, Peygamber ailesinin hafızasını da görünür kılar (Çelebi, 2021; Özcan, 2020).

Her iki levha da diğer eserlerle aynı ölçek, renk ve dairesel geometriyi paylaşır; bu ortaklık Hasan ve Hüseyin isimlerini görsel sistemin kenarında ikincil unsurlar olmaktan çıkarır ve sekizli düzen içinde eşit mimari ağırlık kazandırır. Bununla birlikte harf biçimleri ve boşluk dağılımı, diğer levhalarda olduğu gibi her ismin kendine özgü kompozisyonunu korur (Özcan, 2020).

Hüseyin levhasının alt kısmındaki damla biçimli imza, Mustafa İzzet Efendi'nin adını, görevini ve 1265/1849 tarihini kaydeder. Yaklaşık 1,7 metre yüksekliğindeki imzanın levhanın genel ölçeği içinde küçük algılanması, eserin anıtsal boyutunu açıkça gösterir. İmza aynı zamanda sekizli setin üretim tarihini ve hattatını doğrudan belgeleyen önemli bir maddi ayrıntıdır (Çelebi, 2021; Özcan, 2020).



Şekil 7: “Hüseyin” Levhası ve Mustafa Ezzat Efendi'nin İmzası Kaynak: Özcan (2020) ve Çelebi (2021).

5.5. Okunabilirlik ve Görünürlük

Levhaların yüksekliği ve boyutları nedeniyle bütün ayrıntılar merkezî mekânın her noktasından eşit biçimde okunamaz; buna karşılık dairesel çerçeve, koyu zemin ve altın yazı uzaktan güçlü biçimde görülebilir. Bu nedenle okunabilirlik ile görünürlük aynı özellik değildir. Bir levhanın varlığı ve genel kompozisyonu açıkça algılanırken, hareke işaretleri, küçük yazılar veya hattat imzası ancak daha yakın görüntülerde seçilebilir (Blair, 1989; Özcan, 2020; Rose, 2016).

Algılama, önce dairesel ve parlak bir unsurun fark edilmesi, ardından bunun Arapça yazı olduğunun tanınması ve son olarak ismin okunması biçiminde ilerleyebilir. Son aşama her izleyici için gerçekleşmese de eser görsel ve mekânsal düzeyde etkisini sürdürür. Bu durum, anıtsal yazının yalnız tam dilsel okuma gerçekleştiğinde anlam üreten bir nesne olmadığını gösterir (Blair, 1989; Gharipour & Schick, 2013).

Bu bulgu, biçimin anlamdan bağımsız olmadığını ancak anlamın yalnızca tam dilsel okumaya da indirgenemeyeceğini gösterir. Arap alfabesini tanımayan izleyici bile ölçek, renk, dairesel tekrar ve yerleşim yoluyla Osmanlı-İslam katmanının varlığını algılayabilir; metni tanıyan izleyici ise aynı biçimleri kutsal isimler ve tarihsel hafıza üzerinden daha geniş bir anlam ağına bağlar. Görünür biçim böylece farklı bilgi düzeylerine sahip izleyiciler için anlam üretiminin başlangıç noktasıdır (Rose, 2016; Chittick, 1983).

5.6. Mekânsal Organizasyon ve Görsel Ritim

Sekiz dairesel levhanın merkezî hacmin taşıyıcı unsurları çevresinde tekrarlanması, güçlü bir görsel ritim yaratır. İzleyici bütün seti tek bir sabit bakış açısından değil, mekân içinde hareket ederek ve yön değiştirerek algılar. Bu ardışık deneyim, levhaların yalnız bağımsız duvar nesneleri değil, merkezî hacmin çevresinde dolaşımı ve bakışı etkileyen bir sistem olarak işlediğini göstermektedir (Çelebi, 2021; Özcan, 2020; Rose, 2016).

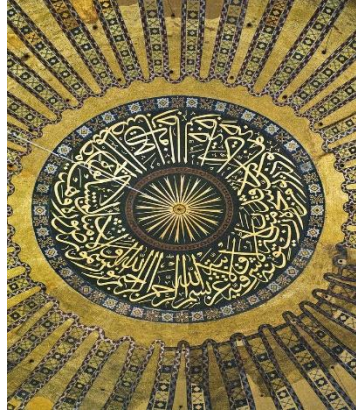
Kesin konumların değerlendirilmesinde tarihsel gravürler ihtiyatla kullanılmalıdır; bazı betimlemelerde levhaların yeri veya hat ayrıntıları hatalıdır. Bu nedenle Şekil 4'teki şema, tarihsel kaynaklar ile güncel iç mekân görsellerinin karşılaştırılmasına dayanan analitik bir gösterim olarak ele alınmıştır. Şemanın amacı tek bir tarihsel gravürü mutlak doğru kabul etmek değil, sekiz levhanın merkezî mekândaki karşılıklı ilişkisini okunabilir kılmaktır (Çelebi, 2021).

5.7. Kubbedeki Nur Ayeti ile İlişki



Yazıyı Mekâna Dönüştürmek: Rumi'nin Düşüncesindeki Biçim ve Anlam Kavramına Dayalı Olarak Ayasofya'daki Osmanlı Yazıtları ve Hat Levhalarının Hermeneutik Bir Okuması/ Shabnam Golkarian

Mustafa İzzet Efendi'nin kubbede uyguladığı Nur Suresi 35. ayet yazısı, büyük levhalardan farklı bir yükseklik düzeyinde yer alır. Kaynaklar kubbe yazısının yaklaşık 3,15 metre genişliğinde bir kuşak ve yaklaşık 14 santimetrelik kalemle uygulandığını belirtmektedir. Böylece aynı hattatın çalışmaları, merkezî hacimde hem isim levhaları hem de Kur'an ayeti üzerinden farklı yükseklik katmanlarına yayılır (Özcan, 2020).



Şekil 8: Kubbedeki Işık Ayeti Yazıtı Kaynak: Özcan (2020).

Mekânsal olarak kutsal isimlerin daha aşağıdaki taşıyıcı yüzeylerde, Kur'an ayetinin ise kubbe seviyesinde yer alması iki yazı katmanı oluşturur. Aşağıdaki levhalar tarihsel ve dini şahsiyetleri merkezî hacme dağıtırken, Nur Ayeti kubbenin üst seviyesinde ışık kavramını metinsel olarak vurgular. Işık, yükseklik ve kutsal isimler arasındaki bu ilişki hermenötik bir okuma imkânı sunar; ancak düzenin önceden tasarlanmış mistik bir program olduğu tarihsel kanıt olmadan ileri sürülemez (Özcan, 2020; Ertuğay, 2021; Gadamer, 2004).

Bu dikey ilişki, levhaların yalnız tek tek nesneler olarak değil, kubbe, taşıyıcı sistem ve merkezî hacimle birlikte işleyen bir yazı programının parçaları olarak değerlendirilmesini desteklemektedir. Aynı zamanda görünürlük düzeylerinin farklılaşması, yazının mekân içindeki hiyerarşisinin yalnız metinsel içerikle değil, yüksekliğe ve görüş mesafesine bağlı olarak da kurulduğunu göstermektedir. Sekiz levhanın ortak ve farklı özellikleri aşağıdaki karşılaştırmalı matriste özetlenmiştir, (Tablo 2).

Tablo 2: Ayasofya levhalarının metinsel, görsel, mekânsal ve hermenötik analizi

Levha	Metinsel/Dini Konum	Baskın Görsel Özellik	Mekânsal Rol	Hermenötik Okuma
Allah	İsm-i Celâl; tevhid merkezli başlangıç	Uzun elifin belirlediği dikey eksen	Merkezî mekânda güçlü görsel odak	Görünür biçimden aşkın anlama yönelen eşik
Muhammed	Peygamberin adı; peygamberlik ilkesi	Mimlerin tekrarı ve kıvrımlı kompozisyon	Allah levhasıyla birlikte ana anlamsal eksen	Anlamın dil ve tarih aracılığıyla görünürleşmesi
Ebu Bekir	Birinci halifenin adı	Uzun elif ve yoğun harf düzeni	Dört halife dizisinin parçası	Bireysel ismin kolektif hafızaya katılması
Ömer	İkinci halifenin adı	Dikey ve kavisli öğelerin dengesi	Çevresel görsel ritmi güçlendirme	Bağımsız biçimin ortak sistem içinde korunması



Osman	Üçüncü halifenin adı	Daire ile dikey harf eksenleri arasında denge	Dört halife dizisinin parçası	Çokluğun görsel birlik içinde sürmesi
Ali	Dördüncü halife; Ehl-i Beyt'in merkezî şahsiyetlerinden biri	Kısa ve yoğun kompozisyon	Halifeler ile Hasan-Hüseyin levhaları arasında bağ	Tarihsel ve dini ilişkilerin aynı isimde kesişmesi
Hasan	Ehl-i Beyt'in önemli isimlerinden biri	Dengeli kavisler ve boşluk dağılımı	Altılı programın sekizli sisteme genişlemesi	Ehl-i Beyt hafızasının mekânsal sisteme katılması
Hüseyin	Ehl-i Beyt'in önemli isimlerinden biri	Yatay hareket ve alttaki hattat imzası	Sekizli sistemi tamamlayan levha	Dini hafıza ile sanatçı kaydının aynı yüzeyde buluşması

Matris, levhaların ortak dairesel biçim ve malzeme dili içinde farklı harf yapıları, tarihsel konumlar ve yorumlama kapasiteleri taşıdığını gösterir. Ortaklıklar setin görsel bütünlüğünü, farklılıklar ise her ismin bağımsız kimliğini korur. Bu karşılaştırma, gözlemlenebilir özellikleri tarihsel bilgi ve hermenötik yorumdan ayırarak, birlik ve çokluk ilişkisinin soyut bir iddiadan ziyade somut biçim, ölçek ve yerleşim verileri üzerinden tartışılmasına imkân verir (Çelebi, 2021; Özcan, 2020; Gadamer, 2004).

6. TARTIŞMA

Bulgular, biçim ve anlam arasındaki ilişkinin ikili bir karşıtlık olmadığını göstermektedir. Levhalar yalnız estetik nesnelere indirgenirse dini ve tarihsel içerik kaybolur; yalnız isimlerin sözlü anlamına odaklanılırsa bu anlamın mimari ölçekte nasıl görünür hâle geldiği açıklanamaz. Bu nedenle biçim, anlamın dış kabuğu değil, izleyicinin anlama erişimini koşullandıran aktif bir aracı olarak değerlendirilmelidir (Rumi, 1925–1940, Book II; Chittick, 1983).

Ayasofya'da anlam, kaligrafik biçim, renk, ölçek, ışık ve yükseltilmiş konum aracılığıyla deneyimlenir; aynı biçimler de ismin dini ve tarihsel bağlamı bilindiğinde farklı bir anlam yoğunluğu kazanır. “Allah” levhasının uzun elifi veya Hüseyin levhasındaki imza yalnız biçimsel ayrıntılar değildir; ölçek ve konum sayesinde izleyicinin eserle karşılaşma biçimini belirler. Böylece biçim, deneyimlenen anlamın üretimine katılan bir unsur hâline gelir (Özcan, 2020; Gadamer, 2004; Ricœur, 1976).

6.1. Mekânsal bir olay olarak yazı

Yazıtın deneyimi zamansal ve hareketlidir. İzleyici mekâna girdikçe levhaları farklı mesafe ve açılardan keşfeder; beden hareketi ve bakış yönü okuma sürecinin parçası hâline gelir. Bir kitap sayfasındaki sabit okuma düzeninden farklı olarak, mimari yazıda metin görüş alanına aşamalı biçimde girer. Parça ile bütün arasında kurulan bu tekrar eden ilişki, hermenötik anlama süreciyle örtüşür: tek bir levha bütün set aracılığıyla, set de tek tek levhaların tanınması yoluyla yeniden yorumlanır (Rose, 2016; Gadamer, 2004).

6.2. Çoğulluğu Ortadan Kaldırmadan Birlik

Sekiz isim tarihsel ve görsel farklılıklarını korurken ortak çap, dairesel çerçeve, renk ve yerleşim onları tek bir sistemde birleştirir. Birlik, mutlak benzerlikten değil, farklı kompozisyonların uyumlu ilişkilerinden doğar. Bu nedenle koleksiyon, çokluğu ortadan kaldıran homojen bir tekrar değil, bağımsız biçimlerin ortak mekânsal düzende ilişki kurduğu bir yapı olarak okunabilir. Mevlânâ'nın birlik ve çokluk düşüncesi bu



ilişkinin teorik olarak açıklanmasına katkı sağlar; ancak koleksiyonun bu amaçla tasarlandığı ileri sürülmektedir (Çelebi, 2021; Özcan, 2020; Chittick, 1983; Lewis, 2000).

6.3. Eserlerin Yer Değiştirmesi ve Mekânsal Bellek

Levhaların müze döneminde indirilmesi ve 1949'da yeniden asılması, anlamın konumdan bağımsız olmadığını açıkça göstermektedir. Eserler zeminde maddi varlıklarını korumuş, ancak yükseklik, kubbe, kemerler ve diğer levhalarla kurdukları ilişkiyi geçici olarak kaybetmiştir. Böylece aynı nesne, yer değiştirdiğinde farklı bir algısal ve sembolik statü kazanmıştır (Çelebi, 2021; Halbwachs, 1992).

Yeniden yerleştirme bu nedenle yalnız fiziksel koruma değil, görsel ve mekânsal hafızanın yeniden kurulması olarak da okunabilir. Mekânsal hafıza nesnenin kendisinde olduğu kadar, konumunda, bakış ilişkilerinde, komşu unsurlarla bağlantısında ve izleyicinin tekrar eden deneyiminde de üretilir. Bu durum, Ayasofya'daki yazı programının tarihsel değişimlerinin yapının güncel anlamını biçimlendirmeye devam ettiğini gösterir (Halbwachs, 1992; Assmann & Czaplicka, 1995).

SONUÇ

Bu çalışma, Ayasofya'daki sekiz büyük Osmanlı hat levhasının metinsel içerik, görsel biçim, anıtsal ölçek ve mimari konum aracılığıyla nasıl mekânsal bir anlam sistemi oluşturduğunu incelemiştir. Bulgular, levhaların mimariye eklenmiş pasif süslemelerden ziyade, yazı ile merkezî hacim arasında güçlü bir algısal ilişki kurduğunu göstermektedir. Yaklaşık 7,5 metrelik çap ve yüksek yerleşim, harfleri sıradan yazı ölçeğinden çıkararak mimari elemanlarla karşılaştırılabilecek bir görsel boyuta taşımaktadır.

Ortak dairesel biçim, koyu zemin üzerindeki altın yazı ve anıtsal ölçek, farklı isimleri tek bir görsel düzende birleştirirken her levhanın özgün harf yapısı korunmaktadır. Bu nedenle koleksiyon, farklılıkların ortadan kalkmadığı bir birlik üretmektedir. Aynı zamanda okunabilirlik ile görünürlük arasındaki ayrım, metnin bütünü okunmadan da levhaların güçlü bir mekânsal varlık gösterebildiğini ortaya koymaktadır. İzleyicinin dilsel bilgisi arttıkça, bu görsel varlık dini ve tarihsel anlam katmanlarıyla daha yoğun biçimde ilişkilendirilebilmektedir.

Levhaların yükseltilmiş konumu bakışı ve mekânsal hareketi yönlendirirken, müze döneminde sökûlmeleri ve daha sonra yeniden asılmaları, anlamın yalnız nesnede değil konum ve mimari ilişkilerde de üretildiğini göstermektedir. Mevlânâ'nın biçim-anlam yaklaşımı bu sonuçları yorumlamak için kullanılmış, ancak tarihsel bir Mevlevî etki veya hattatın mistik niyeti iddia edilmemiştir. Böylece tarihsel kanıt ile teorik yorum arasındaki sınır korunmuştur.

Araştırma sorusuna verilen temel cevap, görünür biçimden daha derin anlam katmanlarına geçişin biçimin terk edilmesiyle değil, biçim aracılığıyla gerçekleştiğidir. Çalışmanın önerdiği “metinsel-mekânsal eşik” kavramı, yazıtın dil ile görüntü, tarih ile çağdaş deneyim ve bağımsız sanat eseri ile mimari unsur arasındaki aracılık rolünü açıklamaktadır. Bu yaklaşım, mimari yazıtları yalnız epigrafik içerik veya bezeme açısından değil, beden, bakış, ölçek ve hafıza ile birlikte ele alan daha bütüncül bir inceleme modeli önermektedir.

SINIRLILIKLAR VE GELECEK ARAŞTIRMALAR

Çalışmanın temel sınırlılığı, mekânsal ve görsel değerlendirmelerin yayımlanmış belgeler, gravürler ve fotoğraflara dayanmasıdır. Tarihsel görseller bazı konum ve hat ayrıntılarını hatalı gösterebildiğinden kaynaklar karşılaştırmalı kullanılmıştır. Ayrıca farklı bakış noktaları, ışık koşulları ve okuma mesafeleri için sistematik saha ölçümü yapılmamış; bu nedenle görünürlük ve izleyici deneyimine ilişkin sonuçlar nitel yorum düzeyinde tutulmuştur. Çalışma, mevcut kaynakların izin vermediği noktalarda kesin yönelim veya algı ölçümleri ileri sürmemektedir (Çelebi, 2021; Creswell & Poth, 2018; Rose, 2016).



İkinci sınırlılık örneklemin sekiz ana levhayla sınırlı olmasıdır; Ayasofya'nın Osmanlı yazı koleksiyonu tarihsel olarak çok daha geniş ve taşınmış, kaybolmuş veya farklı mekânlarda korunan çok sayıda eser bulunmaktadır. Hermenötik yorum da sanatçının kesin niyetini kanıtlayan tarihsel veri olarak değil, eserin çağdaş yorumlama kapasitesini açıklayan bir çerçeve olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla birlik, merkezilik veya manevi yönelme gibi kavramlar, tarihsel tasarım niyetinin kanıtı olarak değil analitik yorum düzeyinde tutulmuştur (Sönmez, 2023; Gadamer, 2004; Ricœur, 1976).

Gelecek araştırmalar 3B model ve görüş alanı analizleriyle okunabilirlik-görünürlük ilişkisini ölçebilir; farklı noktalardan levhaların hangi ayrıntılarının seçilebildiğini karşılaştırabilir. Arap alfabesine aşina olan ve olmayan ziyaretçi gruplarının deneyimleri ampirik yöntemlerle incelenebilir. Ayrıca Ayasofya, tarihsel Sufi bağlamı belgelenmiş Mevlânâ Türbesi veya Şeyh Safî el-Din Erdebilî Külliyesi gibi yapılarla karşılaştırılarak “çağdaş mistik okuma” ile doğrudan tarihsel bağ arasındaki fark daha ayrıntılı biçimde değerlendirilebilir (Seifi & Abdollahifard, 2024; Chittick, 1983).

BEYANLAR

Çıkar Çatışması

Yazarlar, bu makalenin yazımı ve yayınlanmasıyla ilgili olarak herhangi bir mali, örgütsel veya kişisel çıkar çatışması olmadığını beyan ederler.

Finansman

Bu araştırma, devlet, ticari veya kar amacı gütmeyen kuruluşlardan özel bir finansman alınmadan yürütülmüştür.

Etik Onay

Bu araştırma, belgelerin, yayınlanmış kaynakların ve tarihi eserlerin analizine dayanmaktadır ve doğrudan insan katılımı, kişisel bilgiler, görüşmeler veya deneyler içermemektedir. Bu nedenle, bir araştırma etik kurulundan izin gerektirmez.

Veri Erişilebilirliği

Araştırma verileri, bilimsel makalelerden, kitaplardan, konferans bildirilerinden, yayınlanmış arşiv belgelerinden ve referans verilen görsellerden elde edilmiştir. Kaynakların bibliyografik bilgileri referans listesinde verilecektir.

Yazar Katkıları

Yazarlar, araştırma çerçevesini birlikte geliştirmiş, materyali toplamış ve analiz etmiş, bulguları yorumlamış ve makalenin yazımına ve revizyonuna katkıda bulunmuşlardır.

KAYNAKÇA

Assmann, J., & Czaplicka, J. (1995). Collective memory and cultural identity. *New German Critique*, 65, 125-133. <https://doi.org/10.2307/488538>

Blair, S. S. (1989). Legibility versus decoration in Islamic epigraphy: The case of interlacing. In I. Lavin (Ed.), *World art: Themes of unity in diversity: Acts of the XXVth International Congress of the History of Art* (Vol. 2, pp. 329-334). Pennsylvania State University Press.



- Blair, S. S. (1998). *Islamic inscriptions*. New York University Press.
- Chittick, W. C. (1983). *The Sufi path of love: The spiritual teachings of Rumi*. State University of New York Press.
- Çelebi, A. Z. (2021). Ayasofya büyük levhalarının fotoğraf ve gravürler üzerinden geçmişten günümüze durumu. *İslam Tetkikleri Dergisi*, 11(1), 209-242. <https://doi.org/10.26650/iuitd.2021.862115>
- Creswell, J. W., & Poth, C. N. (2018). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches* (4th ed.). SAGE.
- Ertuğay, R. (2021). Ayasofya-i Kebîr Camii Şerîfi hat levhaları ve kitâbelerinde yer alan hadis metinleri üzerine bir değerlendirme. *Bayburt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 14, 81-107. <https://doi.org/10.47098/bayburt-ilahiyat.1018532>
- Fossati, G. (1852). *Aya Sofia, Constantinople, as recently restored by order of H.M. the Sultan Abdul-Medjid*. R. & C. Colnaghi & Co. <https://archive.org/details/fossati-aya-sofia-constantinople>
- Gadamer, H.-G. (2004). *Truth and method* (2nd rev. ed.; J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans.). Continuum.
- George, A. (2010). *The rise of Islamic calligraphy*. Saqi.
- Gharipour, M., & Schick, I. C. (Eds.). (2013). *Calligraphy and architecture in the Muslim world*. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474468428>
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory* (L. A. Coser, Ed. & Trans.). University of Chicago Press.
- Lewis, F. D. (2000). *Rumi: Past and present, East and West: The life, teaching and poetry of Jalâl al-Din Rumi*. Oneworld.
- Özcan, A. R. (2020). "Dünyanın en büyük yazıları": Ayasofya'nın celîleri. *Lale*, 1(2), 6-11. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1407077>
- Ricœur, P. (1976). *Interpretation theory: Discourse and the surplus of meaning*. Texas Christian University Press.
- Rose, G. (2016). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials* (4th ed.). SAGE.
- Rumi, J. al-D. (1925-1940). *The Mathnawî of Jalálu'ddîn Rúmî* (R. A. Nicholson, Ed. & Trans.; 8 vols.). E. J. W. Gibb Memorial / Luzac.
- Sahebi-Bazzaz, M. (2010). سلجوقی بناهای بری گچ های محراب های کتیبه در مضمون و خط [Script and content in the inscriptions of stucco mihrabs of Seljuk buildings]. *اسلامی هنر مطالعات*, 13, 69-88.
- Sarikhani, M., Sharifinia, A., & Shakarmi, T. (2015). سلجوقی های مناره بر قرآنی آیات نگاری کتیبه [Qur'anic inscriptions on Seljuk minarets]. *اسلامی هنر نگارینه*, 2(7-8), 4-14.



**Yazıyı Mekâna Dönüştürmek: Rumi'nin Düşüncesindeki Biçim ve Anlam Kavramına
Dayalı Olarak Ayasofya'daki Osmanlı Yazıtları ve Hat Levhalarının Hermeneutik Bir Okuması/ Shabnam Golkarian**

- Seifi, N., & Abdollahifard, A. (2024). مطالعه اردبیلی الدین صفی شیخ مجموعه های کتیبه زوایای در پنهان هندسه و خط (الله گنبد موردی) [Script and hidden geometry in the inscriptions of the Sheikh Safi al-Din Ardabili complex: The Allah-Allah dome]. *اسلامی هنر نگارینه*, 11(27), 5-24. <https://doi.org/10.22077/NIA.2023.5850.1671>
- Sönmez, Y. (2023). Belgeler doğrultusunda Ayasofya Câmii'nin eski levhalarının tespiti. In Z. Kurşun & A. İ. Aydın (Eds.), *Uluslararası Ayasofya Sempozyumu II: Kadim bir mabedin tarihi* (pp. 295-343). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Yayınları. <https://makale.isam.org.tr/items/40444da7-bb16-4a0c-a93a-e74207ac6f73/full>
- Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı. (2020). *Ayasofya Camii: Fatih Sultan Mehmed Han'ın emaneti, insanlığın ortak hazinesi*. Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı Yayınları.
- UNESCO World Heritage Centre. (n.d.). *Historic Areas of Istanbul*. <https://whc.unesco.org/en/list/356/>



Ustad Şehriyâr'ın Sevgi Felsefesinde Vatan ve Vatanperverlik Simbolları Symbols of Homeland and Patriotism in Ustad Shahriyar's Philosophy of Love

Eynulla MADATLI¹

Email: emadatli@gmail.com

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-9315-9990>

ÖZET

Məhəmmədhüseyn Şəhriyar gənc yaşlarından Azərbaycan və İran poeziya məktəbinin görkəmli nümayəndələrindən biri kimi tanınmışdır. Onun 24 yaşında Tehrandə nəşr olunan ilk kitabı ədəbi ictimaiyyət tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılanmış, hətta XX əsrin yeni Hafizi kimi qiymətləndirilmişdir. Şəhriyarın poeziyasında məhəbbət, irfani eşq, vətən və insan sevgisi əsas mövzular olmuş, zaman keçdikcə bu anlayışlar ümumvətən sevgisi ilə daha da zənginləşmişdir. O, həm fars, həm də türk dillərində yaratdığı əsərlərlə oxucuların dərin rəğbətini qazanmışdır.

XX əsrin birinci yarısında Şəhriyar İranda geniş tanınsa da, Sovet Azərbaycanında kifayət qədər məşhur deyildi. Bunun əsas səbəbi onun əsərlərinin əsasən fars dilində yazılması, eləcə də 1945–1946-cı illərdə Azərbaycan Milli Hökumətinin süqutundan sonra SSRİ ilə İran arasında yaranan siyasi gərginliyin mədəni və ədəbi əlaqələri məhdudlaşdırması idi.

İkinci Dünya müharibəsi illərində və 1941–1946-cı illərdə Cənubi Azərbaycanda baş verən demokratik-milli hərəkət dövründə mədəni əlaqələrin inkişafı üçün müəyyən imkanlar yaransa da, Şəhriyarın doğma vətəninə geniş tanınması yalnız ana dilində yazmağa başlamasından sonra mümkün oldu. Onun türkcə qələmə aldığı əsərlər, xüsusilə "Heydərbabaya salam", Azərbaycan xalqının milli yaddaşını, vətən sevgisini və mənəvi dəyərlərini yüksək bədii dillə ifadə edərək qısa zamanda milyonlarla oxucunun sevgisini qazandı.

Yunus İmrə, Nəsimi, Füzuli, Xətai və Vəqif kimi klassiklərin poeziya ənənələrindən bəhrələnən Şəhriyar sadə, səmimi və xalq dilinə yaxın üslubu ilə seçilmişdir. Türkcə yazdığı şeirlərin sayı farsca əsərlərindən az olsa da, onların hər biri xalqın gündəlik həyatını, milli ruhunu və vətən duyğusunu əks etdirən qiymətli ədəbi nümunələrə çevrilmiş, geniş oxucu kütləsinin yaddaşında yaşayaraq Azərbaycan ədəbiyyatının ən dəyərli irs nümunələri sırasında yer almışdır.

Açar sözlər: Məhəmmədhüseyn Şəhriyar, Azərbaycan ədəbiyyatı, Vətən sevgisi, Azərbaycan türkcəsi poeziyası, Milli kimlik

ABSTRACT

Mohammad Hossein Shahriar emerged at an early age as one of the most distinguished representatives of the Azerbaijani and Iranian poetic traditions. His first poetry collection, published in Tehran when he was only twenty-four, received widespread acclaim and led many

¹ Prof. Dr. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Fəlsəfə Enstitüsünün Direktör Yardımcısı, Bakı- Azərbaycan



literary critics to regard him as the "Hafez of the twentieth century." His poetry is characterized by themes of love, mystical devotion, patriotism, and humanism. Over time, these themes evolved into a profound expression of national identity and homeland, reflected in both his Persian and Turkish works.

Although Shahriar was widely recognized in Iran during the first half of the twentieth century, he remained relatively unknown in Soviet Azerbaijan. This was largely due to the fact that his early works were written in Persian and because the political tensions between Iran and the Soviet Union following the collapse of the Azerbaijan National Government (1945–1946) significantly restricted cultural and literary exchanges.

During the Second World War and the democratic-national movement in South Azerbaijan (1941–1946), opportunities for cultural interaction increased. However, Shahriar achieved broad recognition among Azerbaijani readers only after he began composing poetry in his native Azerbaijani Turkish. His Turkish masterpieces, particularly *Greetings to Heydar Baba* (*Heydar Babaya Salam*), eloquently expressed the collective memory, patriotic spirit, and cultural values of the Azerbaijani people, quickly earning admiration from millions of readers.

Inspired by the rich literary heritage of Yunus Emre, Nasimi, Fuzuli, Shah Ismail Khatai, and Vagif, Shahriar developed a poetic style distinguished by its simplicity, sincerity, and close connection to the language of ordinary people. Although he wrote fewer poems in Azerbaijani Turkish than in Persian, each of these works vividly portrays everyday life, national consciousness, and devotion to the homeland. They have become enduring masterpieces of Azerbaijani literature and continue to occupy a prominent place in the cultural memory of Azerbaijani communities worldwide.

Keywords: M. H. Shahriar, Azerbaijani Literature, Love of Homeland, Azerbaijani Turkish Poetry, National Identity

GİRİŞ

Müstəqil Azərbaycan dövlətinin qurulmasında və on il mürəkkəb daxili və xarici siyasət şəraitində bu dövlətə rəhbərlik edərək onun bütün qarşdakı inkişaf istiqamətinin müəyyənəşdirilməsində müstəsna xidmətlər göstərmiş Heydər Əliyev televiziya kanallarının birinə müsahibəsində “Ən çox sevdiyiniz şair kimdir?” sualına “Məhəmmədhüseyn Şəhriyar” cavabını vermişdi. Bu cavab təbii və səmimi idi, çünki, Şəhriyar doğrudan da, mövqe və vəzifəsindən asılı olmayaraq Vətəni sevmə hərə şəxsin sevimli şairidir, ürəklərdə və zəhinlərdə müqəddəs Vətən sevgisinin simvoluna çevrilmiş şairdir. Bu sətirlərin müəllifi 1993-cü ilin martında Naxçıvanda Cəlil Məhəmmədquluzadə adına Dövlət Musiqili Dram Teatrında Azərbaycan və İran rəsmilərinin, ədəbi ictimaiyyət nümayəndələrinin iştirakı ilə keçirilən Şəhriyar gecəsində iştirak etmiş, orada, o zaman Naxçıvan Muxtar Respublikası Ali Məclisinin sədri Heydər Əliyevin ustad Şəhriyarın yaradıcılığına necə yüksək qiymət verdiyinin şahidi olmuşdur. Xüsusilə, orta məktəb şagirdləri Nigar Mədətlinin Şəhriyarın məşhur “Azərbaycan” şerini orijinalında - Farsca və Şamxal Məmmədovun isə həmin şeri azərbaycanca bədii qiraət etmələrinin Heydər Əliyevi çox məmnun etdiyi hər kəsin, o cümlədən İrandan gəlmiş qonaqların da diqqətini cəlb etdi.

Qeyd edilməlidir ki, Azərbaycan Respublikasının prezidenti Heydər Əliyevin 29 oktyabr 1997-ci il tarixində ustad Məhəmmədhüseyn Şəhriyarın anadan olmasının 90 illiyinin qeyd edilməsi haqqında



fərmanı Şəhriyar irsinin dərinə, hərtərəfli öyrənilməsi, onun nəşri və geniş təbliği baxımından fəvqəladə dərəcədə əhəmiyyət kəsb etdi və ölkəmizdə şəhriyarşünaslığın inkişafı üçün yeni böyük imkanlar açmış oldu.

1. Tədqiqat problemi

Məhəmmədhüseyn Şəhriyarın yaradıcılığı Azərbaycan və İran ədəbiyyatşünaslığında müxtəlif aspektlərdən tədqiq edilmiş, onun poetik irsi, dil və üslub xüsusiyyətləri, “Heydərbabaya salam” poemasının ədəbi-estetik məziyyətləri, eləcə də şairin milli-mənəvi dəyərlərə münasibəti haqqında çoxsaylı araşdırmalar aparılmışdır. Bununla belə, Şəhriyarın sevgi fəlsəfəsində Vətən və vətənpərvərlik anlayışlarının qarşılıqlı əlaqəsi, bu anlayışların poetik simvollar vasitəsilə ifadəsi və fərdi Vətən duyğusundan milli və ümumbəşəri məzmunadək inkişafı ayrıca konseptual problem kimi daha sistemli araşdırmaya ehtiyac duyur.

Bu baxımdan tədqiqatın əsas problemi Şəhriyar poeziyasında Vətən anlayışının yalnız coğrafi məkan və doğma yurda bağlılıq kimi deyil, milli yaddaş, tarixi tale, dil, mədəni kimlik, ayrılıq və birlik duyğularını özündə birləşdirən çoxqatlı mənəvi-fəlsəfi anlayış kimi necə formalaşdığını müəyyən etməkdir. Şairin həm Azərbaycan türkcəsində, həm də fars dilində yaratdığı əsərlərdə Vətən sevgisinin müxtəlif poetik ifadə formalarının araşdırılması onun sevgi fəlsəfəsinin milli və ümumbəşəri mahiyyətinin daha dolğun anlaşılmasına imkan verir.

Bu tədqiqatın əsas məqsədi Məhəmmədhüseyn Şəhriyarın sevgi fəlsəfəsində Vətən və vətənpərvərlik anlayışlarının poetik-fəlsəfi mahiyyətini müəyyənləşdirmək, onların şairin yaradıcılığında hansı bədii simvollar və mənəvi dəyərlər vasitəsilə ifadə olunduğunu sistemli şəkildə təhlil etməkdir. Bu məqsədə uyğun olaraq, Şəhriyarın Azərbaycan türkcəsində və fars dilində qələmə aldığı əsərlərdə Vətən obrazının ifadə formalarını müəyyənləşdirmək, Heydərbaba, Səhənd, Araz və Azərbaycan kimi poetik obraz və məkanların daşdığı simvolik mənaları araşdırmaq, Vətən sevgisinin milli yaddaş, tarixi tale, dil və mədəni kimliklə əlaqəsini təhlil etmək, habelə şairin vətənpərvərlik düşüncəsinin milli məzmunundan ümumbəşəri humanist dəyərlərə doğru genişlənməsini göstərmək tədqiqatın əsas vəzifələrini təşkil edir.

2. Tədqiqat sualları

Qarşıya qoyulan məqsəd və vəzifələrə uyğun olaraq, tədqiqat aşağıdakı əsas suallara cavab axtarır: Şəhriyarın sevgi fəlsəfəsində Vətən və vətənpərvərlik anlayışları hansı poetik-fəlsəfi məzmun daşıyır? Heydərbaba, Səhənd, Araz və Azərbaycan kimi obraz və məkanlar şairin poeziyasında Vətən, milli yaddaş, tarixi ayrılıq və mənəvi birlik ideyalarının ifadəsində hansı simvolik funksiyaları yerinə yetirir? Şəhriyarın Vətən sevgisi milli və mədəni kimlik çərçivəsindən ümumbəşəri humanist dəyərlərə doğru necə genişlənir?

3. Tədqiqatın metodologiyası

Tədqiqat keyfiyyət yönümlü interpretativ yanaşmaya əsaslanır və əsas metod kimi mətn təhlilindən istifadə edilir. Araşdırmanın ilkin mənbələrini Məhəmmədhüseyn Şəhriyarın Azərbaycan türkcəsində və fars dilində qələmə aldığı, Vətən, vətənpərvərlik, milli yaddaş, ayrılıq, birlik və humanist dəyərlərin ifadə olunduğu şeir və poemaları təşkil edir. “Heydərbabaya salam”, “Səhəndiyyə”, “Azərbaycan”, “Vətənə qayıdarkən”, “Haqqın səsi” və Vətən mövzusunda digər poetik nümunələr bu baxımdan təhlilə cəlb edilir.

Təhlil prosesində poetik mətnlərdə təkrarlanan Vətən, yurd, Araz, Heydərbaba, Səhənd və Azərbaycan obrazlarının daşdığı simvolik mənalar müəyyənləşdirilir və onların milli yaddaş, tarixi ayrılıq, mədəni kimlik, mənəvi birlik və ümumbəşəri humanizm anlayışları ilə əlaqəsi interpretativ şəkildə şərh edilir. İlkin



poetik mənbələrin təhlili Şəhriyar yaradıcılığına dair mövcud ədəbiyyatşünaslıq tədqiqatları ilə əlaqələndirilərək, şairin Vətən və vətənpərvərlik düşüncəsinin fərdi yurd bağlılığından milli-mədəni və ümumbəşəri məzmunu doğru genişlənməsi araşdırılır.

4. Ədəbiyyat icmalı

Məhəmmədhüseyn Şəhriyarın poetik irsi Azərbaycan, İran və Türkiyə ədəbiyyatşünaslığında müxtəlif istiqamətlərdən tədqiq edilmişdir. Mövcud araşdırmalarda şairin Azərbaycan və fars dillərində yaradıcılığı, dil və üslub xüsusiyyətləri, milli-mədəni kimlik düşüncəsi, folklorla əlaqələri, eləcə də “Heydərbabaya salam” və “Səhəndiyyə” kimi əsərlərinin poetik xüsusiyyətləri diqqət mərkəzində olmuşdur. İsa Həbibbəyli Şəhriyarın Azərbaycan və fars dillərindəki yaradıcılığını milli və ümumbəşəri məzmunun qarşılıqlı əlaqəsi baxımından qiymətləndirir, Cavad Heyət şairin ana dili, milli-mədəni mənsubiyyəti və Azərbaycanla mənəvi bağlılığına xüsusi diqqət yetirir, Esmira Fuad isə Şəhriyar poeziyasının sənətkarlıq xüsusiyyətlərini, dil və milli şüur məsələlərini, eləcə də “Səhəndiyyə” poemasının poetik və ictimai məzmununu araşdırır.

Şəhriyarşünaslıqda “Heydərbabaya salam” poeması xüsusi tədqiqat istiqaməti formalaşdırmışdır. Müxtəlif araşdırmalarda əsərin dili, folklor qaynaqları, uşaqlıq xatirələri, təbiət və yurd sevgisi, milli ruh və mədəni yaddaşın ifadəsi kimi xüsusiyyətləri təhlil edilmişdir. Heydərbaba obrazı yalnız real coğrafi məkan deyil, şairin doğma yurda bağlılığını, uşaqlıq yaddaşını və milli-mənəvi dünyasını ifadə edən poetik simvol kimi də şərh olunmuşdur. Bununla yanaşı, Şəhriyarın türkcə poetik irsində ana dili, milli-etnik yaddaş, Azərbaycanın tarixi parçalanması, ayrılıq və həsrət motivləri də müstəqil tədqiqatların predmetinə çevrilmişdir.

Son dövr araşdırmalarında Şəhriyar poeziyasında Vətən və milli kimlik məsələsinə marağın daha da artdığı müşahidə olunur. Xüsusilə, onun yaradıcılığında vahid Vətən düşüncəsi, Azərbaycan türkcəsinin milli şüurun ifadəsində rolu və şairin poetik məkanlarının milli yaddaşla əlaqəsi ayrıca araşdırılmışdır. Bu tədqiqatlar Şəhriyarın Vətən düşüncəsinin onun poetik dünyasının əsas istiqamətlərindən biri olduğunu göstərməklə yanaşı, mövzunun müxtəlif aspektlərdən öyrənilməsinin davam etdiyini də nümayiş etdirir.

Mövcud tədqiqatlardan faydalanmaqla yanaşı, bu məqalə Şəhriyarın Vətən düşüncəsini yalnız ayrı-ayrı əsərlərin və ya milli motivlərin təhlili ilə məhdudlaşdırmır. Araşdırmada Heydərbaba, Səhənd, Araz və Azərbaycan obrazları qarşılıqlı əlaqədə olan poetik simvollar sistemi daxilində nəzərdən keçirilir və onların fərdi yaddaş, tarixi ayrılıq, milli-mədəni kimlik, mənəvi bütövlük və ümumbəşəri humanizm arasında yaratdığı mənə əlaqələri müəyyənləşdirilir. Bu yanaşma Şəhriyarın Vətən və vətənpərvərlik düşüncəsini onun sevgi fəlsəfəsinin daha geniş poetik-fəlsəfi strukturu daxilində şərh etməyə imkan verir.

5. Nəzəri-konseptual çərçivə

Tədqiqatın nəzəri-konseptual çərçivəsinin mərkəzində Vətən, vətənpərvərlik, milli yaddaş, mədəni kimlik və poetik simvol anlayışlarının qarşılıqlı əlaqəsi dayanır. Bu araşdırmada Vətən yalnız müəyyən coğrafi sərhədlərlə məhdudlaşan məkan kimi deyil, fərdin və toplumun tarixi yaddaşını, dilini, mədəni mənsubiyyətini, mənəvi bağlılığını və kollektiv özünüdərkini birləşdirən çoxqatlı mənəvi-mədəni anlayış kimi nəzərdən keçirilir. Vətənpərvərlik isə bu mənəvi bağlılığın poetik ifadəsi olmaqla yanaşı, tarixi yaddaşın qorunması, milli-mədəni dəyərlərin yaşadılması və mənəvi birlik duyğusunun möhkəmləndirilməsi ilə əlaqəli şəkildə şərh olunur.

Bu konseptual yanaşma əsasında Şəhriyar poeziyasında konkret coğrafi məkanların və təbiət obrazlarının adi təsvir çərçivəsindən çıxaraq simvolik mənə qazandığı nəzərə alınır. Heydərbaba doğma yurda, uşaqlıq



Ustad Şehriyâr'ın Sevgi Felsefesinde Vatan ve Vatanpərvərlik Simbolları/ Eynulla
Madatli

yaddaşına və milli-mənəvi köklərə bağlılığın; Səhənd tarixi yaddaşın, mənəvi ucalığın və milli özünüdərkini; Araz tarixi ayrılığın və eyni zamanda mənəvi bütövlük arzusunu; Azərbaycan isə Vətən, mədəni kimlik və kollektiv mənsubiyyətin ümumiləşdirilmiş poetik simvolu kimi təhlil edilir. Beləliklə, poetik məkan və obrazların təhlili Şəhriyarın Vətən anlayışının fərdi xatirədən kollektiv yaddaşa, coğrafi bağlılıqdan milli-mədəni kimliyə doğru genişlənməsini müəyyənləşdirməyə imkan verir.

Şəhriyarın sevgi fəlsəfəsi bu çərçivədə yalnız doğma yurda emosional bağlılıq kimi deyil, insan, xalq və Vətən arasında mənəvi münasibətlər sistemi kimi qiymətləndirilir. Şairin poeziyasında milli mənsubiyyət və Vətən sevgisi ümumbəşəri humanizmə qarşı qoyulmur; əksinə, insanpərvərlik, azadlıq, sülh, birlik və insanlar arasında mənəvi yaxınlıq ideyaları ilə tamamlanır. Bu baxımdan tədqiqat Şəhriyarın Vətən və vətənpərvərlik düşüncəsini fərdi yaddaş, milli-mədəni kimlik və ümumbəşəri humanist dəyərlərin qarşılıqlı əlaqəsi çərçivəsində şərh edir.

6. Tədqiqatın elmi yeniliyi və orijinal töhfəsi

Tədqiqatın elmi yeniliyi Şəhriyar poeziyasında Vətən və vətənpərvərlik mövzusunun ayrı-ayrı poetik nümunələrin təsviri ilə məhdudlaşdırılmayaraq, şairin sevgi fəlsəfəsinin tərkib hissəsi və qarşılıqlı əlaqədə olan poetik simvollar sistemi kimi araşdırılmasından ibarətdir. Bu yanaşmada Heydərbaba, Səhənd, Araz və Azərbaycan obrazları yalnız coğrafi məkan göstəriciləri kimi deyil, fərdi və kollektiv yaddaşı, tarixi ayrılığı, mənəvi bütövlüyü və milli-mədəni mənsubiyyəti ifadə edən simvolik mənə daşıyıcıları kimi birlikdə təhlil edilir.

Araşdırmanın orijinal töhfəsi Şəhriyarın Vətən konsepsiyasını fərdi yurd və uşaqlıq xatirələrindən başlayaraq milli yaddaş və mədəni kimliyə, oradan isə ümumbəşəri humanist dəyərlərə doğru genişlənən çoxqatlı poetik-fəlsəfi model çərçivəsində sistemləşdirmək cəhdidir. Bu baxımdan tədqiqat Şəhriyarın Azərbaycan türkcəsində və fars dilində yaratdığı poetik irsdə Vətən sevgisi, milli-mədəni kimlik və humanizm arasında mövcud olan daxili əlaqəni üzə çıxarmağı və şairin sevgi fəlsəfəsinin daha bütöv şəkildə anlaşılmasına töhfə verməyi nəzərdə tutur.

Azərbaycanın böyük və qüdrətli şairi Məhəmmədhüseyn Şəhriyar gənc yaşlarından fəvqəladə yaradıcılıq istedadı ilə müasirlərindən fərqlənmiş, dövrün ədəbiyyat aləminin böyük ustadlarının hüsn-rəğbətini qazanmışdı. On beş yaşından etibarən müxtəlif ədəbi jurnallarda bir-birindən maraqlı şerləri dərc edilən Şəhriyarın hicri-şəmsi tarixi ilə 1305-ci, miladi tarixi ilə 1926-cı ildə Tehrandə “Sədaye-xuda” adlanan ilk kitabı nəşr edilmişdir. Bu kitabın müqəddiməsində İran şairlərinin ağsaqqalı, görkəmli şair Məliküş-şüara Bahar yazırdı: “ Şəhriyar böyük və füsunkar bir şairdir. Şəhriyar böyük şer ustadlarından biridir. Şəhriyar İranın ən hünərli, ən böyük müasir şairidir və yeganə həssas şairidir. Şəhriyar təkcə İranın fəxri deyil, bəlkə Şərqi fəxrdir”.(1, s.12)

Bu sətirlərin müəllifi xidməti vəzifəsilə əlaqədar həm İranda yaşamış, həm də dəfələrlə İranda keçirilən Şəhriyar günlərində iştirak etmişdir. 14-15 aprel 1998-ci il tarixlərində İranın, Azərbaycan Respublikasının, Türkiyənin, digər türk cumhuriyyətlərinin mədəniyyət və ədəbiyyat sahəsinin dövlət rəsmiləri, şairlər, filoloq alimlər, tanınmış mədəniyyət və incəsənət xadimləri Şəhriyarın anadan olmasının 90 illiyinə həsr olunmuş Beynəlxalq Şəhriyar konfransına yığılmışdılar. Tehrandə İran İslam Respublikasının prezidenti Məhəmməd Xatəminin iştirak etdiyi konfransda Azərbaycanın Mədəniyyət naziri Polad Bülbüloğlu, Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Prezidenti akademik Fərməz Maqsudov, millət vəkili Fəttah Heydərov və Azərbaycanın bir sıra görkəmli alimləri məruzələr etdilər. Tarix elmləri doktoru, XVI əsrin məşhur Azərbaycan tarixçiləri İsgəndər bəy Münşinin “Tarixə aləm-e araye Abbas” (“Dünyanı bəzəyən Abbasın tarixi” və Həsən bəy Rumlunun “Əhsənül təvərix” (Tarixlərin ən yaxşısı”) əsərlərini dilimizə



Ustad Şehriyâr'ın Sevgi Felsefesinde Vatan ve Vatanperverlik Simbolları/ Eynulla
Madatli

məharətlə tərcümə etən, müasir ədəbiyyatımızda divanlar Xəmsəsi yaradan Şahin Fazil məruzəsinin əvvəlində Şəhriyar yaradıcılığına yüksək qiymət verərək vurğuladı ki, hər şairin yazısına şər və hər şerin müəllifinə şair demək olmaz, şər qəlbində ilhamı, könlündə duyumu, ürəyində sevdası, başında xülyası, qələmində məharəti olan şair düşüncəsinin inikasıdır. Bu baxımdan şerə “qələm nəğməsi” deyən Şəhriyar şerdə bir zirvədir, söz və mənə ustasıdır.” (2, s.499-500)

Şəhriyar ömrünün çox hissəsini ana yurdu Azərbaycandan uzaqlarda keçirsə də, onun qəlbində və ruhunda Vətənsiz bir an olmamışdır, həmişə el dərdini çəkmiş, əziz xalqının azadlığını və inkişafını arzulamış, şerlərində canından artıq sevdini Vətən torpağını qubarlı həsrətlə və dərin məhəbbətlə vəsf etmişdir. “Vətənə qayıdarkən” adlı bir şerində şair belə deyir :

Yenə qanadlanıram mən Vətən havası ilə,

Necə qanadlanar hər quş bahar yuvası ilə...

Eynən ki, Şəhriyarın qəlbədən qəmi silinər

Fəqət bu doğma, əziz torpağın duası ilə.

Yalnız 50 yaşından sonra doğma Təbrizə dönən Şəhriyarın zəngin ədəbi yaradıcılığında yeni bir mərhələ başladığı kimi, onun şəxsi həyatında da ilk nakam eşqdən sonra nəhayət evlilik baş vermiş, ustad şair ona üç övlad bəxş edən bibisi qızı Əzizə xanım ilə ailə qurmuşdur, beləliklə şairin tükənməz vətən eşqinə saf və mənəli ailə sevgisi də qatılaraq onun yaradıcılığının bu yeni, lakin yetkin mərhələsində milli ədəbiyyatımızın inciləri sayılan silsilə əsərlərin meydana çıxması ilə nəticələnmişdir. Şəhriyar 1973-cü ildə Azərbaycanın, eləcə də İranın görkəmli cərrahı və ədibi Doktor Cavad Heyətin təkidi ilə Tehrana köçmüş, lakin həyat yoldaşı Əzizə xanımın qəflətən vəfat etməsindən sonra o yenidən Təbrizə qayıtmış, sonrakı həyatını Vətəndə keçirmişdir.

Şəhriyar qüdrətli şairlik istedadı ilə yanaşı, müasir demokratik düşüncəyə, elmi təfəkkürə, mütərəqqi ictimai-siyasi baxışlara, dərin və səmimi sevgi fəlsəfəsinə sadıq azadlıq aşığı idi. 1979-cu ilin fevralında İranda islam inqilabı nəticəsində şahlıq rejiminin devrilməsindən sonra böyük Azərbaycan mütəfəkkiri və İranın tanınmış cərrahı Cavad Heyət yaxın məsləkdaşları ilə bu günə qədər nəşri davam edən, türk (azərbaycanca) və Fars dillərində “Varlıq” dərgisini təsis edəndə Şəhriyar öz xeyir-duasını vermiş və dərgiyə azərbaycanca yazdığı “Azadlıq quşu “Varlıq” şerini göndərmişdi:

Hərçənd qurtulmaq hələ yox darlığımızdan,

Amma bir azadlıq doğulub varlığımızdan.

“Varlıq” nə bizim təkcə azadlıq quşumuzdur,

Bir müjdə də vermiş bizə həmkarlığımızdan.

Şəhriyarın poeziyasında Vətən anlayışı yalnız İranın hüduqları ilə bitmir. Q, Azərbaycanı bütöv, ruhən bölünməz görür, tarixi hadisələr nəticəsində bölünüb ayrı salınmış bütün Azərbaycan torpaqlarını, o cümlədən Qafqazı özünün vətəni hesab edir:

Əlvida ey Qafqaz, ey əziz Vətən,

Günəşin, işığın beşiyi sən sən.

Başında tacı var qərinələrin,



Ustad Şehriyâr'ın Sevgi Felsefesinde Vatan və Vatanperverlik Simbolları/ Eynulla
Madatli

Tarixin körpüsü, qapısı Şərqin.
Adın əbədidir, iradən dönməz,
Günəş çeşməsisən nurun tükənməz.
Azəri igidlər vətəni sənsən,
Döyüşlər meydanı olmuşdur sinən.
Sənin ağuşunda süd verib ana,
Şöhrəti itməyən min qəhrəmana.

Azərbaycanın tanınmış şairi və filoloqu, ustad Şəhriyarın bir sıra şerlərini məharətlə dilimizə çevirən, özü də içində həsrət ağrısı daşıyan Hökumə Billuri yazırdı ki, Tehrandə yaşayarkən Vətən həsrətini qəlbində bir dərin yara kimi gəzdirən şair həmişə Azərbaycana qayıtmağa can atmış, doğma yerlərin nisgilini parlaq sənət incilərinə çevirmişdir.(3, s.6)

Ustad Şəhriyarın yaradıcılığında onun doğulduğu Xoşginab kəndi, uşaqlıq və yeniyetməlik çağlarının keçdiyi Qaraçəmən yaylaqları, Heydərbaba dağı, həmçinin onun təbii sevgi ilə əzizləyib vəsf etdiyi bütün yurd yerləri həm böyük, bütöv Vətənin bir parçasıdır, həm də ümumiləşmiş şəkildə elə Vətənin bir rəmzidir. Şairin “ Heydərbabaya salam” poeması bir Vətən himnidir, hər bəndi, misrası sanki Vətən eşqindən mayalanmış bir canlı övladdır, “Vətəni sev, onu qoru”deyə səsləyir. Yeri gəlmişkən qeyd etməliyik ki, dünya ədəbiyyatının ən gözəl inciləri sırasında yer alan bu əsər Azərbaycanda, İranda, Türkiyədə, İraqda və başqa ölkələrdə dəfələrlə nəşr edilmiş, həm Azərbaycanı, onun mərd, zəhmətkeş, qonaqpərvər xalqını dünyada tanıtmağa, həm də Azərbaycan türklərinin öz dilinə, torpağına, Vətənə daha sıx bağlanmağına, Vətən sevgisi hissinin hər şeydən daha uca tutulmağına xidmət etmişdir.Əksər şer və poemalarında olduğu kimi, burada da Şəhriyarın bütöv Vətən sevgisi və nisgili çox qabarıqdır:

Bir uçaydım bu çırpınan yelinən,
Bağlaşıydım dağdan aşan selinən,
Ağlaşıydım ayrı düşən elinən,
Bir görəydim ayrılığı kim saldı,
Ölkəmizdə kim qırıldı, kim qaldı?

Akademik İsa Həbibbəyli bu sətirlərin müəllifinin redaktorluğu ilə Tehrandə Fars və azərbaycanca nəşr edilən “Şəhriyar dünyası” kitabında yazır: “Məhəmmədhüseyn Şəhriyarın Azərbaycan haqqında yazılmış şerləri hər şeydən qabaq öz dövrü üçün çox aktual olan iki ölkə - İranla Azərbaycan arasında çoxcəhətli və qarşılıqlı əlaqələrin genişləndirilməsi, dili, dini, adət-ənənləri eyni olan ayrı düşmüş xalqın gediş-gəlişinə münasib şərait yaradılması qayəsini izləmişdir. Bu ideya Azərbaycanın hər yerində geniş əks-səda tapmışdır, şimaldan Süleyman Rüstəmin və Məmməd Rahimin Şəhriyara göndərdikləri mənzum məktublarda, Bəxtiyar Vahabzadə və Nəbi Xəzrinin ustad şairlə telefon danışqlarında qüvvətli şəkildə həmrəy fikirlər səslənmişdir.” (4, s.22)

Şəhriyar poeziyası, o cümlədən onun sevgi fəlsəfəsi milli olduğu qədər də ümumbəşəri məziyyətlərə malikdir, insanpərvər duygu və çağırışlarla zəngindir, coğrafi sərhədlərin fəvqündədir. Burada təkcə Azərbaycan xalqının müşkül və çətinliklərinə deyil, ümumilikdə bütün insanlığın problemlərinə müraciət



Ustad Şehriyâr'ın Sevgi Felsefesinde Vatan ve Vatanperverlik Simbolları/ Eynulla
Madatli

edilir, ədalətsizlik, zülm, istibdad, milyonların fəlakətinə səbəb olan müharibə qamçılanır, insanlar arasında sülh və əməkdaşlıq, ünsiyyət və xoş münasibətlər tərənnüm edilir. “Haqqın səsi” adlı Farsca bir şerində şair deyir:

Bəşər dedikləri vahid bir bədən
Bəs nədən düşübdür ürəklər ayrı.
İnsan cəmiyyəti yaranan gündən
Yollar, təriqətlər, məsləklər ayrı.
Bəlkə, buna görə biganəyik biz,
Bəlkə, buna görə divanəyik biz.
Bəlkə, buna görə ürəyi daşıq,
İnsanı insandan oğurlamışıq.

Şehriyar poeziyasında Vətən və yurd sevgisi sadəcə təbiət vurğunluğu deyildir. Burada ilk növbədə bu Vətənin övladlarına, onların keşməkeşli həyatına, tarixi taleyi və gələcək müqəddəratına münasibətdə vətənpərvər bir şair təəssübkeşliyi aparıcı rol oynayır. Onun Azərbaycan dilində yazdığı “Səhəndiyyə” poeması sadəcə bir dağ vüqarı və ucalığının təsviri deyil, xalqımızın tarixi-mənəvi yaddaşında nəhəng yol çirəyi olan “Dədə Qorqud dastanından” bu yana keçilən ağırlı-acılı yollara bir nəzərdir, igidliyə, hünərə, mübarizliyə, vüsala çağırışıdır:

Şah dağım, çal papağım, el dayağım, şanlı Səhəndim!
Başı tufanlı Səhəndim!
...Qanad istər bu fəza, qoy qala tərənli Səhəndim,
Eşit öz qissəmi, dastanımı, dastanlı Səhəndim.
...Dağlı Heydərbabanın arxası hər yerdə dağ oldu,
Dağa dağlar dayaq oldu.
Arazım ayna çıraq qoymada aydın şafəq oldu,
O tayın nəğməsi qovzandı, ürəklər qulaq oldu.
...Arazın süd gölü daşdı, qayalıqlar da bağ oldu,
Sarı sünbüllərə zülf içrə oraqlar daraq oldu. (3, səh.79-80)

Şehriyarın həm Farsca, həm də türkcə (Azərbaycan türkcəsi nəzərdə tutulur, İranda sadəcə “türki” adlandırılır –E.M)yazdığı şerlər, onun hər iki dildəki yaradıcılığı mirvarilərlə dolu əsrarəngiz bir dəryadır. Şehriyar yaradıcılığının tanınmış tədqiqatçılarından biri olan xanım Esmira Fuad qeyd edir ki, Şehriyarın Farsca yazdığı əsərlər sənətkarlıq məziyyətləri baxımından daha mükəmməl, kamil və rəngarəngdir...Onlardakı poetik simmetriya, dil və üslub gözəlliyi, mənə dərinliyi, məzmun dolğunluğu heyret doğurur”. (5, s.291) Buna görə də dünyanın bütün Fars dilli ədəbi məkanlarında Şehriyarı tanıyırlar



Ustad Şehriyâr'ın Sevgi Felsefesinde Vatan ve Vatanperverlik Simbolları/ Eynulla
Madatli

və dəyərləndirirlər, onun adını Fars dilində dünya ədəbiyyatına ilk Xəmsə -beşlik bəxş edən görkəmli Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvi, Fars şerinin məşhur ustadları Sədi Şirazi və Hafiz Şirazi ilə bir sırada çəkirlər. Akademik İsa Həbibbəylinin fikrincə Şəhriyar Azərbaycan dilində yazdığı əsərlərində daha çox milli, Fars dilli şerlərində isə bəşəridir. Amma, onun Fars dilində yazdığı əsərlər azərbaycanlı (türk anlamında –E.M.) ruhunun poetik ifadəsidir.(4,s.6) Bu baxımdan Şəhriyarın “Azərbaycan” şeri daha xarakterikdir.Bu məşhur şeri dilimizə bu yaxınlarda dünyasını dəyişmiş şairimiz Fikrət Sadıq çevirmiş və bu şer milyonlarla türkün dilinin əzbəri olmuşdur:

Pər mizənəd morğ-e deləm ba yad-e Azərbaycan

Xuş bad vəxt-e mərdom-e azad Azərbaycan.

Dirist dur əz damən-e mehrəş mərə əfsorde del

Baz ey əzizən zendeyəm ba yad Azərbaycan. (6, səh.166)

Tərcüməsindən nümunə:

Könlüm quşu qanad çalmaz sənsiz bir an, Azərbaycan,

Xoş günlərin getmir müdam xəyalımdan, Azərbaycan.

Səndən uzaq düşsəm də mən, eşqin ilə yaşayıram.

Yaralanmış qəlbim kimi qəlbi vuran Azərbaycan.

Vətən eşqi məktəbində can verməyi öyrənmişik,

Ustadımız deyib heçdir, Vətənsiz can, Azərbaycan...

Şəhriyar poeziyasında ayrılıq, həsrət ağrıları və vüsəl istəyi nə qədər qabarıq və təsirli olsa da, Vətən təəssübkeşliyi, Azərbaycan xalqının, onun ruhunun və mənəviyyatının bölünməzliyi hissi daha güclüdür:

O taydadır Şəki, Şirvan, Qarabağ,

Bu tayda da Meşkin, Əhər, Qaradağ

Bir-birlərin Arazdan almış soraq

Araz bizi ayırmadan dağlayıb,

Son özü də gecə-gündüz ağlayıb.

Cənub həsrətləri silsiləsindən bir sıra şerlər yazmış, məşhur “Təbrizim” şerinin müəllifi, xalq şairi Süleyman Rüstəmü ünvanladığı bir qəzəlinde Şəhriyar 1828-ci ildə Rusiya ilə İran arasında ikinci müharibədən sonra bağlanmış Türkmənçay müqaviləsi ilə Azərbaycanın ikiye bölünməsi və Araz çayının sərhəd qoyulması ilə əlaqədar bu fəali tarixi kədərlə yad edir, o taylı, bu taylı ədəbiyyatımızda ayrılıq rəmzinə çevrilən Araza xitab edərək yazır:

Göz yaşımın, ay Araz, qoyma gözü baxsa da görsün,

Nə yaman pərdə çəkibsən iki qardaş arasında.



Ustad Şehriyâr'ın Sevgi Felsefesinde Vatan ve Vatanperverlik Simbolları/ Eynulla
Madatli

Demə dağ-daşdı, Süleyman, mənə səndən ayıran şey,

Bir çibandır ki, çıxıbdır göz ilə qaş arasında. (7, s.71)

Şübhəsiz ki, Şəhriyarın Vətən şerləri silsiləsində “Heydərbabaya salam” xüsusi yer tutur. Şirin ana dilində yazılan bu poema kiçik bir dağa xitabən millətin böyük dərdinin, ağrı-acısının, sevinc və kədərinin, hiss və həyəcanlarının bədii izharıdır. Buna görə 1954-cü ildə Təbrizdə ilk dəfə nəşr edilən kimibu poema elə sürətlə ürəklərə yol tapdı ki, sanki illərlə yolunu gözləyənlərin intizarına son qoyub onlara qovuşmuşdu. Qeyd etmək lazımdır ki, Şəhriyarın Fars dilində yazdığı bir sıra şer və poemalarında da Azərbaycan mövzusu, vətənpərvərlik o qədər qabarıq və həyəcanvericidir ki, bəzən bu şerlərin hər biri bir mübariz himn kimi səslənir. Şairin “Əziz Azərbaycanıma xitab” şerində deyildiyi kimi:

Fədakarlıq günüdür qalx, anam Azərbaycan

Əbədiyyət beşiyi, ölümsüz bir cahansan.

Ey min-min bəlalara sinə gərüb mərd duran,

Ey düşmənlər önündə qala kimi sərt duran.

Ömrünü, taleyini, bəxş edən tufanlara,

Ahın dağlara düşsün, göz yaşın dumanlara.

Ey məhəbbət, ey ülfət məskəni məğrur Vətən

Gözü yolda, yaralı, həsrət anam da sənsən...

“Var olsun Azərbaycan” deyir dərddli Şəhriyar,

Var olsun bu dünyada, nə qədər ki, dünya var.(1, səh.351-355)

Böyük mütəfəkkir, dünyada tanınmış alim-cərrah, ədəbiyyatçı və nəşir, İranın və Azərbaycanın vətənpərvər şəxsiyyəti Doktor Cavad Heyət (1925 -1914) bu sətirlərin müəllifinə 1995-ci ildə Tehranda onun evində qonaq olarkən Şəhriyarın Azərbaycan sevgisindən çox danışmışdı. C.Heyət deyirdi ki, onun atası İranın ədliyyə orqanlarında yüksək vəzifələr tutmuş Mirzə Əli Heyət Şəhriyarın atası, tanınmış vəkil və maarifçi Hacı Mərağa Xoşginabi ilə dostluq edirmiş, bu dostluğu oğullar da davam etdirmiş, bu alim- şair dostluğu Şəhriyarın ömrünün sonunadək davam etmişdir. C.Heyət deyirdi ki, Şəhriyar bütün azərbaycanlıların işığına yığıldığı bir çıraq idi, o Azərbaycana vurğunluğu qədər də İranı sevirdi, hər zaman qardaşlığa və birliyə çağırırdı. C. Heyət onlarla məqaləsində, çıxışlarında və müsahibələrində ustad Şəhriyarın şəxsiyyətinə və yaradıcılığına yüksək qiymət verirdi. (8, s.231-232)

7. MÜZAKİRƏ

Aparılan təhlil göstərir ki, Şəhriyarın sevgi fəlsəfəsində Vətən anlayışı yalnız doğulduğu və yaşadığı coğrafi məkanla məhdudlaşmır. Şairin poetik dünyasında Vətən fərdi xatirə, doğma yurd, dil və mədəni mənsubiyyətdən başlayaraq tarixi yaddaş, milli birlik və ümumbəşəri humanist dəyərlərə qədər genişlənən çoxqatlı mənəvi anlayış kimi formalaşır. Bu baxımdan Şəhriyarın Vətən sevgisini yalnız vətənpərvərlik mövzusunda yazılmış ayrı-ayrı şeirlər əsasında deyil, onun poetik dünyasında bir-biri ilə əlaqələndirən obraz və simvollar sistemi daxilində qiymətləndirmək mümkündür.



Ustad Şehriyâr'ın Sevgi Felsefesinde Vatan və Vatanpərvərlik Simbolları/ Eynulla
Madatlı

Tədqiqatın birinci sualı baxımından təhlil göstərir ki, Şəhriyârın sevgi fəlsəfəsində Vətən və vətənpərvərlik emosional yurd bağlılığından daha geniş poetik-fəlsəfi məzmun daşıyır. Şair üçün Vətən doğma torpağa sevgi ilə yanaşı, xalqın tarixi taleyinə, dilinə, mənəvi dəyərlərinə və gələcəyinə bağlılığı ifadə edir. Buna görə də Şəhriyâr poeziyasında Vətən sevgisi fərdi hisslə kollektiv mənsubiyyət arasında əlaqə yaradır. Şairin doğma yurddan uzaqda yaşadığı dövrlərdə ifadə etdiyi həsrət və ayrılıq duyğuları da yalnız şəxsi nostalji xarakter daşımır, milli-mənəvi məzmun qazanır.

İkinci tədqiqat sualı baxımından Heydərbaba, Səhənd, Araz və Azərbaycan obrazlarının fərqli, lakin qarşılıqlı şəkildə tamamlanan simvolik funksiyalar daşdığı müəyyən olunur. Heydərbaba uşaqlıq yaddaşının, doğma yurda bağlılığın və milli-mənəvi köklərin poetik rəmzinə çevrilir. Səhənd yalnız təbiət obrazı kimi deyil, tarixi yaddaşı, mənəvi ucalığı və mübarizlik ruhunu ifadə edən simvol kimi çıxış edir. Araz isə tarixi ayrılığın ağrısını ifadə etməklə yanaşı, ayrılmış insanların mənəvi birliyi və bütövlük arzusunu da özündə ehtiva edir. Azərbaycan obrazı bu simvolik sistemin daha geniş mənəvi dairəsini yaradaraq Vətən, milli-mədəni mənsubiyyət, tarixi yaddaş və birlik düşüncəsini bir araya gətirir. Beləliklə, konkret coğrafi məkanlar Şəhriyâr poeziyasında fiziki sərhədlərini aşaraq kollektiv yaddaşın və mənəvi kimliyin poetik daşıyıcılarına çevrilir.

Üçüncü tədqiqat sualının təhlili göstərir ki, Şəhriyârın milli kimlik və Vətən sevgisi ümumbəşəri humanist düşüncə ilə ziddiyyət təşkil etmir. Əksinə, şairin doğma xalqa və Vətənə bağlılığı onun insan, azadlıq, ədalət, sülh və mənəvi birlik haqqında düşüncələrinin başlanğıc nöqtələrindən birinə çevrilir. “Haqqın səsi” kimi əsərlərdə insanlığın vahidliyi haqqında irəli sürülən fikirlər göstərir ki, Şəhriyârın sevgi anlayışı milli mənsubluq çərçivəsindən daha geniş humanist məzmun qazanır. Bu baxımdan şairin poetik dünyasında milli və ümumbəşəri dəyərlər bir-birini istisna edən deyil, bir-birini tamamlayan mənəvi kateqoriyalar kimi çıxış edir.

Bu nəticələr Şəhriyâr yaradıcılığında Vətən, milli yaddaş və kimlik məsələlərini ön plana çıxaran əvvəlki tədqiqatlarla müəyyən mənada səsləşir. Mövcud ədəbiyyatda “Heydərbabaya salam” poemasının milli yaddaş, folklor və doğma yurddan əlaqəsi, “Səhəndiyyə”nin milli-mənəvi məzmunu, eləcə də Şəhriyâr poeziyasında vahid Vətən düşüncəsi müxtəlif aspektlərdən araşdırılmışdır. Hazırkı tədqiqat həmin yanaşmaları davam etdirməklə yanaşı, bu elementləri Heydərbaba–Səhənd–Araz–Azərbaycan simvolik əlaqəsi daxilində birlikdə nəzərdən keçirir. Bu isə Vətən düşüncəsinin Şəhriyârın sevgi fəlsəfəsində fərdi yaddaşdan kollektiv yaddaşa, milli-mədəni kimlikdən ümumbəşəri humanizmə doğru genişlənən daxili məntiqini daha aydın görməyə imkan verir.

Beləliklə, Şəhriyâr poeziyasında Vətən anlayışının əsas xüsusiyyətlərindən biri onun çoxqatlı xarakteridir. Vətən eyni zamanda doğma torpaq, uşaqlıq yaddaşı, dil və mədəniyyət, tarixi tale, ayrılıq ağrısı, mənəvi birlik və humanist dəyərlərlə əlaqəli mənəvi sahəsi yaradır. Şairin poetik simvolları isə bu müxtəlif mənəvi qatları arasında əlaqə yaradan vasitələr kimi çıxış edir. Bu baxımdan Şəhriyârın Vətən və vətənpərvərlik düşüncəsi onun sevgi fəlsəfəsinin ayrıca bir mövzusu deyil, həmin fəlsəfənin fərdi, milli və ümumbəşəri səviyyələrini birləşdirən əsas istiqamətlərindən biri kimi qiymətləndirilə bilər.

Məhəmmədhüseyn Şəhriyârın anadan olmasının 110 illiyi onun tükənməz ədəbi irsinə bir daha müraciət edilməsinə, onun zəngin söz və mənəvi xəzinəsindən daha neçə-neçə incilərin, mirvarilərin üzə çıxarılmasına zəmin yaradacaqdır.

NƏTİCƏ



Ustad Şehriyâr'ın Sevgi Felsefesinde Vatan və Vatanpərvərlik Simbolları/ Eynulla
Madatli

Aparılan tədqiqat göstərir ki, Məhəmmədhüseyn Şəhriyarın sevgi fəlsəfəsində Vətən və vətənpərvərlik yalnız doğma torpağa emosional bağlılıqla məhdudlaşmır, fərdi yaddaş, milli-mədəni kimlik, tarixi tale, mənəvi birlik və ümumbəşəri humanist dəyərləri birləşdirən çoxqatlı poetik-fəlsəfi məzmun daşıyır. Şairin Azərbaycan türkcəsində və fars dilində yaratdığı əsərlərin təhlili Vətən anlayışının onun poetik dünyasının əsas ideya istiqamətlərindən biri olduğunu və sevgi fəlsəfəsinin fərdi, milli və ümumbəşəri səviyyələri arasında əlaqə yaratdığını göstərir.

Tədqiqat suallarının təhlili əsasında müəyyən edilmişdir ki, Şəhriyar poeziyasında Heydərbaba, Səhənd, Araz və Azərbaycan sadəcə coğrafi ad və məkanlar kimi deyil, müxtəlif mənə qatlarına malik poetik simvollar kimi çıxış edir. Heydərbaba doğma yurdun, uşaqlıq xatirələrinin və milli-mənəvi köklərin; Səhənd tarixi yaddaşın, mənəvi ucalığın və mübarizlik ruhunun; Araz tarixi ayrılığın, həsrətin və mənəvi bütövlük arzusunun; Azərbaycan isə Vətən, milli-mədəni mənsubiyyət və kollektiv yaddaşın ümumiləşdirilmiş poetik ifadəsinə çevrilir. Bu simvolların qarşılıqlı əlaqədə təhlili Şəhriyarın Vətən konsepsiyasının fərdi xatirədən kollektiv yaddaşə və milli-mədəni mənsubiyyətə doğru genişləndiyini göstərir.

Araşdırmanın digər mühüm nəticəsi Şəhriyarın milli və ümumbəşəri düşüncəsinin bir-birini istisna etmədiyinin müəyyənləşdirilməsidir. Şairin Vətənə, ana dilinə və xalqına bağlılığı onun insanpərvərlik, azadlıq, ədalət, sülh və insanlar arasında mənəvi birlik ideyaları ilə tamamlanır. Bu baxımdan Şəhriyarın sevgi fəlsəfəsində Vətən sevgisi yalnız milli mənsubiyyətin poetik ifadəsi deyil, insana və bəşəri dəyərlərə yönələn daha geniş mənəvi dünyagörüşünün mühüm tərkib hissəsidir.

Tədqiqatın elmi töhfəsi Şəhriyar poeziyasında Vətən və vətənpərvərlik məsələsini ayrı-ayrı poetik nümunələr çərçivəsində deyil, Heydərbaba–Səhənd–Araz–Azərbaycan obrazlarının yaratdığı qarşılıqlı əlaqəli simvolik sistem daxilində şərh etmək və bu sistemi şairin sevgi fəlsəfəsinin fərdi, milli və ümumbəşəri səviyyələri ilə əlaqələndirməkdən ibarətdir. Bu yanaşma Şəhriyarın poetik irsində Vətən anlayışının daha sistemli və çoxqatlı şəkildə dərk edilməsinə imkan verir.

Bununla yanaşı, tədqiqatın müəyyən məhdudiyyətləri də nəzərə alınmalıdır. Araşdırma Şəhriyarın geniş poetik irsinin bütün nümunələrini deyil, Vətən, vətənpərvərlik, milli yaddaş, ayrılıq və humanist dəyərlərin daha aydın ifadə olunduğu seçilmiş əsərləri əhatə edir. Gələcək tədqiqatlarda Şəhriyarın Azərbaycan türkcəsində və fars dilində yazdığı əsərlərin daha geniş müqayisəli təhlili, Vətən və kimlik anlayışlarının onun yaradıcılığının müxtəlif mərhələlərindəki inkişafı, eləcə də poetik simvollarının digər Azərbaycan və İran şairlərinin yaradıcılığı ilə müqayisəli şəkildə araşdırılması mövzunun daha geniş elmi perspektivdən öyrənilməsinə imkan verə bilər.

KAYNAKÇA

Aliyeva, N. (2024). The concept of a unified homeland in the poetry of Mohammad-Hosseini Shahriyar. *Baku State University Journal of Oriental Studies*.

Azeroğlu, N., & Azizpour, R. (2021). Daily words in Persian and Turkish poems of Shahriyar and literary creativity of Heydar Babaya Salam poem. *Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi / Journal of Oriental Scientific Research*, 13(1), 587–603. <https://doi.org/10.26791/sarkiat.803626>

Didar-e aşna: Məcmueyə məğalat məcməyə cəhani Şəhriyar (1377 SH). Peyk Ara.



Ustad Şehriyâr'ın Sevgi Felsefesinde Vatan ve Vatanperverlik Simbolları/ Eynulla
Madatli

Fuad, E. (2010). *Söz sərrafı Şəhriyar*. Avrasiya Press.

Fuad, E. (2017). Poetry customs and traditions of Shahriyar: Shahriyar and “Sahandim”. *Khazar Journal of Humanities and Social Sciences*, 20(3), 126–145. <https://doi.org/10.5782/2223-2621.2017.20.3.126>

Gülusoy, İ. E. (2018). Lexical and semantic features of anthroponyms in the poem “Greetings to Heydar Baba” by Mohammad Hossein Shahriar. *Studia Humanitatis*, (4). <https://doi.org/10.24411/2308-8079-2018-00016>

Həbibbəyli, İ. (2002). *Şəhriyar dünyası*. Züfa.

Heyət, C. (2011). *Dilimiz, ədəbiyyatımız və kimliyimiz uğrunda*. Elm və Təhsil.

Kolleyat-e Divan-e Şəhriyar (11th ed., Vol. 1). (1992). Neqah. (Original work published 1371 SH)

Məhəmmədhüseyn Şəhriyar. (1993a). *Divani-türki*.

Məhəmmədhüseyn Şəhriyar. (1993b). *Yalan dünya*. Azərbaycan Ensiklopediyası.

Məhəmmədhüseyn Şəhriyar. (2016). *Seçilmiş əsərləri* (V. Əhməd, Ed.). Ekoprint.

Zeynalova, V. (2016). Folklore poetics of “Heydar Babaya Salam”. *Derzhava ta rehiony*.



Meşrutiyetten Modern Döneme İran Kadın Şiirinde Kimlik, Eşitlik ve Özgürleşme

Identity, Equality, and Emancipation in Iranian Women's Poetry from the Constitutional Era to the Modern Period

Hasan SEIFIPOUR¹

Email: hasanseifipour50@gmail.com

Orcid ID: <https://orcid.org/0009-0002-3563-1913>

ÖZET

Meşrutiyet döneminden sonra, gelişmiş ülkelerde ve İran toplumunda meydana gelen dönüşümlerin etkisiyle kadınlar toplumsal ilişkiler alanına daha görünür biçimde katılmış; insani ve toplumsal değerlerinin farkına vararak kimliklerini yazıları aracılığıyla ifade etmeye başlamışlardır. İranlı kadının içinde bulunduğu bağımlılık ve kısıtlılık koşullarının aşılması ve kadınlarla erkekler arasında hak eşitliğinin sağlanması amacıyla kadınların çeşitli toplumsal ve kültürel alanlarda yer almaları gerektiği vurgulanmıştır. Bu doğrultuda kadın şairler, şiiri İran toplumundaki kadınların durumunu tartışmanın bir aracı hâline getirmiş; kadının toplumsal konumundaki gerilemenin nedenlerini irdelemiş ve çağdaş kadınlara özgün kimlik ve saygınlıklarını yeniden kazanmaları için çeşitli çözüm yolları önermişlerdir. Kadın şairler arasında Jale Kaimmakami, Pervin İtisami ve Simin Behbehani kadın ve kadın sorunları konusunda daha derinlikli görüşler ortaya koymuşlardır. Bu çalışma, söz konusu konuyu bu üç şairin şiirleri temelinde incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Şiir; Meşrutiyet Devrimi, Jale Kaimmakami, Pervin İtisami, Simin Behbehani.

ABSTRACT

Following the Constitutional Revolution, and influenced by the transformations occurring in developed nations and within Iranian society itself, women began to participate more visibly in the sphere of social relations; recognizing their own human and social worth, they started to express their identities through their writings. It was emphasized that women needed to engage in various social and cultural arenas to overcome the conditions of dependency and restriction they faced and to achieve equal rights with men. In this context, female poets utilized poetry as a medium to discuss the status of women in Iranian society, examined the causes of the decline in women's social standing, and proposed various solutions for contemporary women to reclaim their distinct identities and dignity. Among these poets, Jale Kaimmakami, Pervin Itisami, and Simin Behbehani articulated particularly profound perspectives on women and issues concerning them. This study examines the subject through the lens of the poetry of these three poets.

Keywords: Poetry, Constitutional Revolution, Jale Kaimmakami, Pervin Itisami, Simin Behbehani.

GİRİŞ

İran edebiyatı tarihinde Farsça manzum ve mensur metinler, kadına ilişkin farklı ve zaman zaman birbiriyle çelişen bakışlarla doludur. Kadınların küçümsenmesi ve içinde bulundukları olumsuz koşullar

¹ Asst. Prof. Dr., Art and Sciences Faculty, Marand Azad Islami University, Marand- IRAN



inkâr edilemez bir gerçek olmakla birlikte, kadınların gerek eski gerekse çağdaş toplumsal çevrelerdeki varlığı da göz ardı edilemez (Hicazi, 1376, 25). Meşrutiyet öncesinde ataerkil sistemin kısıtlamaları nedeniyle kadınların eğitim görme ve bireysel yeteneklerini geliştirme imkânları sınırlıydı. Bu sebeple kadınlar, sahip oldukları potansiyelle orantılı biçimde yeteneklerini ortaya koyamamış ve geniş ölçüde tanınma fırsatı bulamamışlardır.

Uyanış/Meşrutiyet döneminden sonra toplumsal ve kültürel dönüşümün şartlarının oluşması, okuryazarlığın yaygınlaşması, matbaanın ve basının gelişmesiyle Fars edebiyatı da önemli değişimler geçirmiştir. Şiir, anlam ve tema bakımından dönüşmüş; daha önce yaygın biçimde ele alınmayan konulara yer açmıştır. Böylece kadınların kaybedilmiş haklarının gündeme taşınmasına katkıda bulunmuş; vatan, özgürlük, hukuk, eşitlik, ayrımcılığın reddi ve toplumun güncel ihtiyaçları gibi meseleleri dile getirmiştir (Radfer, 1384, 181).

İran'daki kadın hareketinin başlangıcı Meşrutiyet Devrimi yılları ve Birinci Pehlevi dönemiyle örtüşür. Bu dönemde aydın ve kalem sahibi İranlı kadınlar kız okulları ve kadın dernekleri kurmuş, kadınlara özgü yayınlar çıkarmış ve kadınların özgürleşmesine yönelik ilk örgütlü adımlarını atmışlardır. Siyasal alanda etkin kadınların yanı sıra edebî ve sanatsal üretimde bulunan kadınlar da önceki kadın şiirinde daha az rastlanan yeni düşünceleri gündeme getirmiştir. Bu kadınların şiir dili ahlak, toplum ve kadınların konumu gibi konulara yönelmiştir. 1300-1312 Hicrî Şemsî yılları arasında yayımlanan Nesvân dergisinin eski sayfalarında, ülkenin çeşitli bölgelerinden kadın şairlerin İran ve kadınların durumu üzerine gönderdikleri çok sayıda şiire rastlanmaktadır.

Bu dönemin kadın şairleri arasında Jale Kaimmakami, Fehrü'zma Argun, Nimtac Selmasi, Fatıma Sultan Ferahani, Mehr Tac Rahşan, Bedri İzedi Kirmanşahi, Belkıs Nazırı Kirmanşahi, Pervane mahlaslı Puran Hanım, Meryem Hakika, Bala Hanım Mir'atü's-Sultan, Hüma Mahmudi ve Pervin İtisami sayılabilir (Hüseyni, 1389, pp. 5-22).

İran İslam Devrimi'nden sonra kadın şiiri de erkek şiiri gibi İslami meselelerden ve devrime ilişkin değerlerden etkilenmiştir. Bazı kadın şairler devrimle birlikte yeni konulara ve devrimci değerlere yönelmiş; dinî kavramlar, irfan, hamaset, savaş ve sömürgecilik karşıtı değerleri şiirlerine taşımışlardır (Radfer, 1384: 169-191). Tahire Saffarzade, Simin Behbehani, Furuğ Ferruhzad, Hümayun Tac Tabatabai, Safura Niyeri, Ferište Sari, Mina Destgib ve Jila Mosaed gibi devrim öncesi kuşaktan şairlerle; Sepide Kaşani, Sıddıka Vesmaki, Siminduh Vahidi ve Fatıma Rakii gibi devrim kuşağından kadınlar, kadın kimliğine sahip bireyler olarak hayat ve çevre dünyasına ilişkin içsel algı ve duygularını ifade etmişlerdir (Radfer, 1384, 169-192).

Meşrutiyet döneminden günümüze kadar çok sayıda kadın şair yetişmiştir. Bunların tümünü tek bir araştırma kapsamında ayrıntılı biçimde incelemek mümkün değildir. Bununla birlikte Jale Kaimmakami, Pervin İtisami ve Simin Behbehani, kadın ve kadın sorunları üzerine daha yoğun ve derinlikli biçimde durmuşlardır. Bu nedenle çalışma, konuyu bu üç şairin şiirleri üzerinden ele almaktadır.

1. ARAŞTIRMA GEÇMİŞİ ve LİTERATÜR TARAMASI

İran'da kadın şiiri üzerine yapılan çalışmalar, Meşrutiyet sonrasında kadınların kamusal alandaki görünürlüğü, eğitim hakkı, aile içindeki konumları, ataerkil kültür, kadın kimliğinin şiirde temsili ve kadın şairlerin edebî kanondaki yeri gibi eksenlerde gelişmiştir. Mevcut makalenin kaynakları arasında Hicazi'nin İranlı kadının tarihsel konumuna ilişkin çalışması, Radfer'in kadın ve İran siyasal edebiyatı



incelemesi, Hüseyin'in Pervin İtisami'nin feminist şiiri üzerine araştırması, Abedi ve Dehbaşı'nın Simin Behbehani üzerine çalışmaları ile Vaiz ve Sadıqzade'nin çağdaş kadın şairlere ilişkin değerlendirmeleri bulunmaktadır.

Daha yeni uluslararası araştırmalar da bu üç şairin kadınlık deneyimini farklı açılardan yeniden değerlendirmektedir. Women Poets Iranica'daki çalışmalar, Jale Kaimmakami'nin şiirinin kişisel acı, evlilik deneyimi ve ataerkil kültürle hesaplaşma işlevini; Pervin İtisami'nin eşitsizlik ve kadın hakları konusundaki şiirsel müdahalesini; Simin Behbehani'nin ise kadın öznesini ve toplumsal meseleleri klasik gazel kalıbını dönüştürerek ifade etmesini öne çıkarmaktadır. Bu literatür, kadın şiirinin yalnızca biyografik bir dışavurum değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet ilişkilerini görünür kılan bir söylem alanı olarak incelenebileceğini göstermektedir. Bu çalışma, söz konusu literatürle uyumlu biçimde üç şairi aynı analitik düzlemde karşılaştırarak kadın kimliği, eğitim, ekonomik bağımsızlık, aile, ataerkillik, toplumsal katılım ve hak taleplerinin şiirdeki görünümünü belirlemeyi amaçlamaktadır.

2. ARAŞTIRMA PROBLEMİ (Soruları ve Hipotezler)

Araştırmanın temel problemi, Meşrutiyet sonrasında çağdaş döneme uzanan süreçte İranlı kadının toplumsal konumunun Jale Kaimmakami, Pervin İtisami ve Simin Behbehani'nin şiirlerinde hangi söylemsel ve tematik biçimlerde temsil edildiğidir.

Araştırma soruları şunlardır: (1) Üç şair kadınların toplumsal gerilemesinin veya eşitsizliğinin nedenlerini nasıl açıklamaktadır? (2) Kadının özgürleşmesi için hangi çözüm yollarını öne çıkarmaktadırlar? (3) Eğitim, ekonomik bağımsızlık, aile, annelik, toplumsal katılım ve hukuki haklar hangi anlam çerçevelerinde ele alınmaktadır? (4) Şairlerin erkeklik ve ataerkillik karşısındaki söylemleri hangi noktalarda ayrışmaktadır?

Metinsel olarak sınanacak hipotezler şöyledir: H1: Jale Kaimmakami'nin şiirinde kadın sorunu daha çok kişisel evlilik deneyimi, erkek egemenliği ve tutsaklık metaforları üzerinden kurulmaktadır. H2: Pervin İtisami kadınların ilerlemesinde eğitim, bilgi, ahlak ve özsaygı temel araçlar olarak öne çıkarmaktadır. H3: Simin Behbehani kadın meselesini bireysel deneyimin ötesine taşıyarak toplumsal katılım, hukuki haklar, ifade özgürlüğü ve ataerkil yapıya karşı özneleşme bağlamında işlemektedir. H4: Üç şairin ortak noktası kadınların pasif konumdan çıkarak bilinç, eğitim ve toplumsal katılım yoluyla özneleşmesi gerektiği düşüncesidir.

3. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Çalışma nitel araştırma yaklaşımına dayalı karşılaştırmalı edebiyat ve tematik içerik analizi niteliğindedir. Birincil veri kaynağı, makalede alıntılanan Jale Kaimmakami, Pervin İtisami ve Simin Behbehani şiirleridir. Şiirlerdeki ifadeler; kadın kimliği, erkek egemenliği/ataerkillik, eğitim ve bilgi, ekonomik bağımsızlık, aile ve annelik, toplumsal katılım, özgürlük ve hukuki haklar temaları altında değerlendirilmiştir. Analiz birimi, anlamlı beyit veya şiir parçasıdır. Bulgular önce her şair özelinde, ardından karşılaştırmalı biçimde yorumlanmıştır. Bu çalışma için bağımsız bir anket, mülakat, gözlem veya saha uygulaması yapılmamıştır. Dolayısıyla 'alan araştırması' yerine metinsel araştırma evreni ve şiir korpusu esas alınmıştır. Böylece mevcut olmayan ampirik verilerin varmış gibi sunulmasından kaçınılmıştır.



4. ARAŞTIRMA EVRENİ (Korpus ve Analiz Çerçevesi)

Araştırma evreni, Meşrutiyet döneminden çağdaş döneme uzanan İran kadın şiiridir. Amaçlı örneklem olarak Jale Kaïmmakamî, Pervin İtisamî ve Simin Behbehani seçilmiştir. Seçimin gerekçesi, özgün makalenin de belirttiği üzere bu üç şairin kadınların statüsü ve kadın sorunları üzerinde belirgin ve yoğun biçimde durmuş olmalarıdır. Çözümleme, makalede doğrudan alıntılanan şiirlerle sınırlandırılmıştır; bu nedenle sonuçlar üç şairin bütün külliyatına ilişkin nicel genelleme iddiası taşımamaktadır.

5. JALE KAİMMAKAMÎ, PERVİN ETİSAMÎ ve SİMİN BEHBAHANÎ

Meşrutiyet sonrasında birçok şair İranlı kadınların meseleleri ve hakları konusunda şiirler kaleme almış, kendi düşünsel ve siyasal eğilimleri doğrultusunda kadınların çeşitli sorunlarını gündeme getirmiştir. Kadın şairler arasında Jale Kaïmmakamî, Pervin İtisamî ve Simin Behbehani bu konuda daha kapsamlı görüşler ortaya koymuşlardır. Kaïmmakamî kadın meselelerini şiirde açık biçimde gündeme getiren öncü isimlerden biridir. Pervin İtisamî, modernleşmenin etkisi altında İranlı kadının tarihsel mağduriyetini şiire taşıyan ilk kadınlardan biri olarak değerlendirilir. Simin Behbehani ise kendisinden önceki şairlere göre daha güncel bir bakışla çağdaş kadınların hayat sorunlarına özel önem vermiştir.

5.1. Jale Kaïmmakamî

Asıl adı Âlem Tac Kaïmmakamî olan ve Jale mahlasını kullanan şair, 1301 Hicrî Kamerî (1262 Hicrî Şemsî) yılında Ferahan-Arak'ta doğmuş ve 1325 Hicrî Şemsî yılında vefat etmiştir. Kadın meselelerini şiirde gündeme getiren öncü isimlerdendir. Kadınlarla erkeklerin hak eşitliğine ve kadınların mevcut konumundan duyulan hoşnutsuzluğa ilişkin ilk güçlü ifadeler onun şiirlerinde görülür (Yusufi, 1384, 80).

Jale, kadınların durumunu açık, cesur, sade fakat olgun ve edebî bir dille tasvir etmiş; kadın-erkek eşitliğini savunmuş ve kadınların yitirilen haklarını dile getirmiştir. Şiirinin belirgin ölçüde kadın deneyimine dayandığı; ayna, tarak, dikiş makinesi gibi kadınların gündelik hayatıyla ilişkili nesneleri de şiirsel söyleme taşıdığı belirtilmiştir (Vaiz ve Sadıkzade, 1384, 78). Jale, kadının toplumdaki gerilemesini üç etkene bağlar: ruh zayıflığı, düşünce eksikliği ve özgüven yokluğu.

ساخت موجودی زما کش بیش از آن در خورد نیست

لیک ضعف روح و نقص فکر و فقد اعتماد

Türkçe çeviri: Fakat ruh zayıflığı, düşünce eksikliği ve güven yoksunluğu / Bizden, bundan daha fazlasına layık görülmeyen bir varlık meydana getirdi. (Kaïmmakamî, 1345, 3)

Şair, çağdaşı kadınlara asıl kimlik ve saygınlıklarını kazanmaları için çeşitli yollar önerir. Bunların başında dayanışma gelir:

گر زنان پشت هم بدارندى

کفش توفیق پیش پا باشد

Türkçe çeviri: Kadınlar birbirlerine arka çıkarlarsa başarı ayakkabısı ayaklarının önünde olacaktır. (Kaïmmakamî, 1345, 97)

İffet ve özsaygıya çağrı:



پاکدامن باش و ز آزادی به جز عزت مخواه
راه تاریکان مرو ای زهره زهرای من

Türkçe çeviri: İffetli ol; özgürlükten onurdan başka bir şey isteme. / Ey benim parlak Zühre'm, karanlıkların yolundan gitme. (Kaimmakami, 1345, 89)

Çaba ve yüksek gayrete çağrı:

دست و پای شوری، قیامی، کوششی
شهر هستی جان من جز عرصه نورد نیست

Türkçe çeviri: Bir hareket, bir kıyam, bir çaba göster; / Ey canım, varlık şehri mücadele alanından başka bir şey değildir. (Kaimmakami, 1345, 5)

Erkeğe ekonomik bağımlılıktan kurtulma ve eve kapanmaktan uzaklaşma:

تا ما ضعیف و نان خور مردیم و گوشه جوی
راهی به جز اطاعت مرد قدیر نیست

Türkçe çeviri: Biz güçsüz, erkeğin ekmeğine muhtaç ve köşeye çekilmiş kaldıkça / Güçlü erkeğe itaatten başka yolumuz yoktur. (Kaimmakami, 1345, 52)

Jale'nin kadına bakışı yoğun biçimde duygusal ve kişisel deneyimle bağlantılıdır. Bazı şiirlerinde kadının yaratılışının erkeklerin zevk ve eğlencesine indirgenmesini eleştirel bir dille dile getirir:

زن برای عیش مردان گشته خلق
خنده بر این جنس لا یعلم کنید

Türkçe çeviri: Kadın, erkeklerin zevki için yaratılmış sayılıyor; / Bu bilmez anlayışa gülün. (Kaimmakami, 1345: 99)

Divanının çeşitli yerlerinde kadın, erkek arzularının oyuncağı, erkeğin satın alınmış malı veya kaçınılmaz bir belanın mağduru gibi karanlık imgelerle betimlenir:

کیست زن ای وای این بازیگر این بازیچه چیست؟
گوهری بی مایه با خاک سفال آمیخته
صورتی مصنوع از سرخاب و سرمک ساخته
خلقتی مکروه با غنج و دلال آمیخته

Türkçe çeviri: Kadın kimdir, eyvah; bu oyuncu, bu oyuncak nedir? / Değersiz bir cevher, çömlek toprağına karışmış. / Allık ve sürmeyle yapılmış yapay bir yüz; / Naz ve cilveyle karışmış, hor görülen bir yaratılış. (Kaimmakami, 1345, 11)

Jale, bir şiirinde kadın ile erkek arasındaki toplumsal eşitsizliğe itiraz eder. Yaratılışta iki cinsin eşit olduğunu, buna rağmen kadının kapalı bir çevrede ömrünü tükettiğini belirtir. Kadın haklarının kaybında erkekleri sorumlu tutar; kadını erkeğin pençesinde tutsak ve onun hapisanesinde mahkûm olarak tasvir eder. Bu karanlık hapisten çıkmak için, elleri ve ayakları bağlı olsa bile kadının mücadele etmesi gerektiğini savunur.

خواهرم پرسید فرق مرد و زن در چیست
گفتم گویمت این قصه را با نکته ای سر بسته اما

در دکان آفرینش جنس ما و اوست یکسان
عمر ما طی میشود در کیسه ای در بسته اما



بر فراز کاخ هستی او به پرواز است و ما همجنششی داریم در کنج قفس سر بسته اما
دست قدرت غرس کرده است از ازل باغ جنان را زیر پای مادران بر روی ما در بسته اما
ناامید از بخت نتوان شد به کس درهای رحمت پیش روی ماست تا دامن محشر بسته اما
گر نیازی خویش را ای آشیان گم کرده اما غیر از این ره نیز باشد راه دیگر بسته اما
تا برون آید زن از این محبس مرد آفرید دست و پا بایدکه هست ای جان خواهر، بسته اما

Türkçe çeviri: Kız kardeşim, kadınla erkek arasındaki farkın ne olduğunu sordu; dedim ki bu hikâyeyi sana üstü kapalı bir nükteyle anlatayım. / Yaratılış dükkânında bizim cinsimiz de onunki de birdir; fakat ömrümüz kapalı bir kesede geçer. / O, varlık sarayının üzerinde uçarken biz de kapalı kafesin köşesinde ancak kıpırdanırız. / Kudret eli cennet bahçesini ezelden annelerin ayakları altına dikmiştir; fakat kapısı yüzümüze kapalıdır. / Talih karşısında umutsuz olunmaz; rahmet kapıları kıyamete dek önümüzdedir, her ne kadar kapalı görünse de. / Ey yuvasını yitirmiş kadın, kendini kaybetmezsen başka bir yol da vardır; her ne kadar öteki yol kapalı olsa da. / Kadının erkeğin kurduğu bu zindandan çıkması için el ve ayağa ihtiyacı vardır; ey kardeşim, bunlar bağlı olsa bile. (Kaimmakami, 1345, 13)

Jale henüz on altı yaşını doldurmadan, savaş ve avcılıkla ilgilenen, edebiyat ve zevk dünyasına uzak kırk beş yaşındaki bir erkekle babasının zorlaması sonucu evlendirilmiştir. Bu zoraki evlilik onun ruh dünyasında derin bir kırılma yaratmıştır. Bir şiirinde eşini sert biçimde tasvir eder ve onun kabalılığından, sevgisizliğinden yakınır:

نه زلفه سامان درو سری است نه علقه فرزند و زن در او
اسب است و تفنگ است و پول و پول گر در نظرش نقش دلبری است

Türkçe çeviri: Ne çocuğa ne kadına bağlılığı vardır; gönlünde sevgiye yer yoktur. / Onun dünyası at, tüfek ve paradır; gözünde sevgilinin sureti varsa o da paradır... (Kaimmakami, 1345)

Şair daha sonra halk inanışında kocanın neredeyse kadının tanrısı derecesine yükseltilmesini eleştirir. Kadını boyun eğişin, erkeği ise gurur ve kibrin somutlaşmış biçimi olarak gösterir; yaşadığı koşullarda kadın olmayı iradesizlik ve oyuncaklaştırılmayla özdeşleştirir:

گویند خدای زنان بود	مردی که بر او نام شوهری است
مرد است و خدای وجود ماست	نی نی که بلای مقدری است
زن چیست خضوع مجسمی	و آن مرد غرور مصوری است
گر زنده از خود مخیری	ور کویدم از قهر قادری است
آری بود او مرد و من زنم	زن ملعیه خاک بر سری است
دردا که در این بوم ظلمناک	زن را نه پناهی نه داوری است
گر نام وجود و عدم نهند	بر مرد و به زن نام درخوری است

Türkçe çeviri: Derler ki kadınların tanrısı, adına koca denilen erkektir. / Erkektir ve varlığımızın tanrısıdır; hayır, hayır, o kaçınılmaz bir beladır. / Kadın nedir? Boyun eğişin cisimleşmiş hâli; erkek ise gururun suretidir. / Beni döverse kendi iradesindendir; ezerse gücündendir. / Evet, o erkektir, ben kadını; kadın zavallı bir oyuncaktır. / Yazık ki bu zulüm diyarında kadının ne sığınağı ne de yargıcı vardır. / Erkek kadına 'varlık' ve 'yokluk' adı verilecekse, erkeğe varlık, kadına yokluk daha uygun düşer. (Kaimmakami, 1345, 19)



Bu çatışmacı bakış yalnızca kocasıyla sınırlı kalmaz; şair bazı şiirlerinde erkek cinsini de alaycı ve karamsar biçimde tasvir eder:

مرد چبود؟ جز فراهم ساز ناخوش لقمه ای لقمه ای با اشک و با خون عیال آمیخته

Türkçe çeviri: Erkek nedir? Tatsız bir lokma hazırlayandan başka ne? / Ailenin gözyaşı ve kanıyla yoğrulmuş bir lokma. (Kaimmakami, 1345, 11)

Bununla birlikte yalnız erkekleri değil, kadınları da eleştirir:

کج نواتر مرد از زن، بی وفاتر زن ز مرد این بد، آن بدتر، وبال اندر وبال آمیخته

Türkçe çeviri: Erkek kadından daha eğri davranır; kadın erkekten daha vefasızdır. / Biri kötü, diğeri daha kötü; belaya bela eklenmiştir. (Kaimmakami, 1345, 12)

5.2. Pervin İtisami

İran'ın tanınmış şairlerinden Pervin İtisami, 25 İsfend 1285 Hicrî Şemsî'de Tebriz'de doğmuş; 1320 yılının Ferverdin ayında tifüs hastalığı nedeniyle hayatını kaybetmiş ve Kum'daki aile mezarlığına defnedilmiştir. Meşrutiyet hareketinin yoğunlaştığı dönemde doğan Pervin, modernleşmenin etkisi altında İranlı kadının tarihsel mağduriyetini şiirle görünür kılan ilk kadın şairlerden biri olarak değerlendirilir. Meşrutiyet çağının düşünsel atmosferi kadın-erkek eşitliğini savunsa da toplumdaki gelenekçi zihniyet kadını çoğu zaman araçsallaştırmaya devam etmekteydi. Pervin, 'İran'da Kadın' şiirinde bu durumu şöyle ifade eder:

زن در ایران پیش از این گویی که ایرانی نبود پیشه اش جز تیره روزی و پریشانی نبود
زندگی و مرگش اندر کنج عزلت میگذشت زن چه بود آن روزها، گر زن که زندانی نبود

Türkçe çeviri: Eskiden İran'da kadın sanki İranlı değildi; / Payına karanlık talih ve perişanlıktan başka bir şey düşmezdi. / Hayatı da ölümü de inziva köşesinde geçerdi; / O günlerde kadın, mahkûm değilse neydi? (İtisami, 1363: 153)

Pervin, Meşrutiyet sonrasında gelişmiş ülkelerde ve İran toplumunda yaşanan dönüşümleri dikkate alarak İranlı kadının esaret kilidinin kırılması için kadınların toplumsal alanda yer almasını savunur. Geleneksel toplumun özelliklerinden biri olan körü körüne taklidi reddeder; taklitten çıkış yolunu bilim ve öğrenmede, yüzeysel görünümlüğün aşılmasında görür. Ona göre kadın, özgün ahlaki değerlerle donandığında gerçek kadınlık makamına ulaşır:

بهر زن تقلید، تیر فتنه و چاه بلاست زیرک آن زن، کو رهش این راه ظلمانی نبود
آب و رنگ از علم میبایست، شرط برتری با زمرد یاوه و لعل بدخشانی نبود
زن سبکیاری نبیند تا گرانسنگ است و پاک پاک را آسیبی از آلوده دامانی نبود
زن چو گنجور است و عفت گنج و حرص و آرز، دزد وای اگر آگه ز آیین نگهبانی نبود

Türkçe çeviri: Kadın için taklit, fitne oku ve bela kuyusudur; / Akıllı kadın, yolu bu karanlık yoldan geçmeyendir. / Değerin rengi bilimden gelmelidir; üstünlüğün şartı / Zümrüt ya da Bedahşan yakutu değildir. / Kadın ağırbaşlı ve temiz oldukça hafifliğe düşmez; / Temiz olan, kirli eteklinin zararından korunur. / Kadın bir hazinedardır, iffet hazinedir; hırs ve tamah ise hırsız; / Koruma usulünü bilmezse vay hâline. (İtisami, 1363, 154)

Pervin'in kadına bakışı saygılıdır ve kadına çağdaşlarının çoğundan daha yüksek bir değer atfeder. Onun şiirinde kadın kutsal bir varlık olarak belirir:



فرشته بود زن آن ساعتی که چهره نمود فرشته بین که بر او طعنه میزند شیطان

Türkçe çeviri: Kadın yüzünü gösterdiği anda bir melekti; / Bak şu meleğe: şeytan ona nasıl da dil uzatıyor. (İtisami, 1363, 188)

Kadın, varlık evinin temel direği olarak tanımlanır:

زن از نخست بود رکن خانه هستی که ساخت خانه بی پایبست و بی بنیان؟

Türkçe çeviri: Kadın başlangıçtan beri varlık evinin direğidir; / Temelsiz ve dayanıksız bir evi kim kurabilir? (İtisami, 1363, 187)

Şaire göre tarihin büyük şahsiyetleri önce annenin beşiğinde büyümüş, ardından bilgelik ve büyüklük basamaklarını çıkmıştır:

اگر فلاطن و سقراط بوده‌اند بزرگ بزرگ بوده پرستار خردی ایشان
به گاهواره مادر به کودکی بس خفت سپس به مکتب حکمت حکیم شد لقمان

Türkçe çeviri: Eğer Platon ve Sokrates büyük olmuşlarsa, / Onları küçüklüklerinde yetiştiren de büyüktü. / Çocukken uzun süre annenin beşiğinde uyudular; / Sonra hikmet mektebinde Lokman gibi bilge oldular. (İtisami, 1363, 306)

Pervin, kadını erkeğin eşi ve eşiti olarak görür. Kadının ailede huzur, yakınlık ve şefkat kaynağı olduğunu; toplum ve aile içindeki varlığının insan bedenindeki kalp kadar temel olduğunu vurgular:

در آن سرای که زن نیست انس و شفقت نیست در آن وجود که دل مرد مرده است روان
به هیچ مبحث و دیباچه ای قضا ننوشت برای مرد کمال و برای زن نقصان

Türkçe çeviri: Kadının olmadığı evde yakınlık ve şefkat yoktur; / Kalbin öldüğü bedende ruh da ölüdür. / Kader hiçbir kitabın hiçbir önsözünde / Erkeğe kemal, kadına eksiklik yazmamıştır. (İtisami, 1363, 253)

Şair, kadın ve erkek arasında değer bakımından ayrım yapmaz; başarıyı cinsiyette değil bilim ve bilgide görür:

چه زن چه مرد کسی شد بزرگ و کامروا که داشت میوه ای از باغ علم در دامن

Türkçe çeviri: Kadın ya da erkek, kim büyük ve bahtiyar olmuşsa / Bilgi bahçesinden bir meyveyi eteğinde taşımıştır. (İtisami, 1363, 188)

Kadın ile erkeğin birlikteliğini gemi ile gemicinin ilişkisine benzetir:

وظیفه زن و مرد ای حکیم دانی چیست؟ یکیست کشتی و آن دیگرست کشتیان

Türkçe çeviri: Ey bilge, kadınla erkeğin görevinin ne olduğunu bilir misin? / Biri gemidir, diğeri gemici. (İtisami, 1363, 188)

Pervin'e göre kadın toplum ve aile içinde kilit roller üstlenebilir. Özdenetim, takva ve iffet aile yapısının korunmasına ve yüksek nitelikli insanların yetişmesine katkıda bulunur (Muhammedi, 1387: 7-36). 'Arzu Fidanı' şiirinde İranlı kadınların geri bırakılmışlığını bilgisizliğe bağlar ve ilerlemenin yolunu bilim, sanat ve edebiyatta görür:



پستی نسوان ایران جمله از بی دانش است مرد یا زن، برتری و رتبت از دانستن است

Türkçe çeviri: İran kadınlarının geri bırakılmışlığı bütünüyle bilgisizliktendir; / Kadın ya da erkek, üstünlük ve mertebe bilmekten gelir. (İtisami, 1384, 263)

با چنین درماندگی از ماه و پروین بگذریم گر که ما را باشد از فضل و ادب، بال و پری

Türkçe çeviri: Böylesi bir çaresizlik içinde ayı ve Pervin yıldızını bir yana bırakalım; / Eğer erdem ve edebiyattan kanadımız varsa yükselmek mümkündür. (İtisami, 1384, 264)

Pervin, bütün yetkinliği dış görünüşü süslemekte ve eğlence meclislerinde bulunmakta gören dar görüşlü kadınları da sert biçimde eleştirir:

همیشه فرصت ما صرف شد در این معنی که نرخ جامه بهمان چه بود و کفش فلان
برای جسم خریدیم زیور پندار برای روح بریدیم جامه خذلان
نه رفعت است فساد است این رویه، فساد نه عزت است هوان است این عقیده، هوان

Türkçe çeviri: Vaktimiz hep şu meseleyle geçti: / Şu elbisenin fiyatı ne, bu ayakkabı kaç para? / Beden için hayal süsleri satın aldık, / Ruh içinse aşağılanma elbisesi biçtik. / Bu yükseliş değil, bozulmadır; / Bu onur değil, aşağılanmadır. (İtisami, 1384, 188)

Ona göre bilginin giysisi, ırfanın kumaşı ve bilgi cevheri İranlı kadın için en değerli süstür:

چه حله ای است گران تر ز حلیت دانش چه دیبه ای است نکوتر ز دیبه عرفان
برای گردن و دست زن نکو پروین سزاست گوهر دانش نه گوهر الوان

Türkçe çeviri: Bilgi süsünden daha değerli hangi elbise vardır? / İrfan kumaşından daha güzel hangi ipek vardır? / Ey Pervin, kadının boynu ve eli için / Renkli taşlar değil, bilgi cevheri yaraşır. (İtisami, 1384, 188)

Pervin'e göre kadın ev içi sorumluluklarının yanı sıra toplumsal meslekleri de üstlenebilir:

زن نکو نه بانوی خانه بود تنها طیب بود و پرستار و شحنه و دربان

Türkçe çeviri: İyi kadın yalnızca evin hanımı değildir; / Hekimdir, hemşiredir, güvenlik görevlisidir, kapıcıdır. (İtisami, 1384, 253)

Şair annelik görevine de sürekli dikkat çeker; birçok şiirinde anne şefkati ve merhameti hissedilir:

دامن مادران خوشست چه شد که سر من به هیچ دامن نیست
روی مادر ندیده ام هرگز چشم طفل یتیم روشن نیست

Türkçe çeviri: Annelerin eteği ne güzeldir; ne oldu da / Benim başım hiçbir eteğe yaslanmıyor? / Annemin yüzünü hiç görmedim; / Yetim çocuğun gözü aydın olmaz. (İtisami, 1384, 240)

Pervin annelik duygusunu yalnızca içgüdüyle değil sevgi ve duyguyla açıklar:



روزی تو هم شوی چو من ای دوست مادری
فرخنده تر ندیدم از ین، هیچ دفتری

گفتا حدیث مهر بیاموزدت جهان
شیرین نشد چو زحمت مادر وظیفه ای

Türkçe çeviri: Dedi ki: Dünya sana sevginin hikâyesini öğretsin; / Ey dost, bir gün sen de benim gibi anne olursun. / Hiçbir görev annelik zahmeti kadar tatlı olmadı; / Hiçbir defterde bundan daha kutlu bir şey görmedim. (İtisami, 1384, 150)
'Sevgi Hikâyesi' şiirinde anneliği ve çocuk için özveriyi kadın açısından en kutlu makamlardan biri sayar; annesiz çocuğu yöneticisiz bir ülkeye benzetir:

نظام و امن کجا یافت ملک بی سلطان

حدیث مهر کجا خواند طفل بی مادر

Türkçe çeviri: Annesiz çocuk sevginin hikâyesini nerede okuyabilir? / Hükümdarsız ülke düzen ve güveni nerede bulabilir? (İtisami, 1384, 254)

5.3. Simin Behbehani

Simin Behbehani (1306 Hicrî Şemsî doğumlu), İran'ın önde gelen çağdaş şairlerinden biridir. Kadınların farklı sorunları üzerine çok sayıda şiir yazmış ve bunları çeşitli imgelerle görünür kılmıştır. Kendinden önceki kadın şairlere göre çağdaş insanın hayat kaygılarına daha yeni bir bakışla yaklaşmış; özellikle kadınların bireysel ve toplumsal hayatına dikkat etmiştir. İlk şiir kitabı 'Ayak İzi'nde yoksun bırakılmış kadınların dünyasını ele alır; yaygın toplumsal kabullerin aksine çaresiz ve mahrum kadınların acılarını şiire taşır (Dehbaşı, 1383: 121). Artık kadına 'zayıf yaratık' gözüyle bakılmasını istemez. Onun sesi, kimlik ve özgünlüğünün farkına varmış, zamanın kendilerini ezmesine izin vermek istemeyen kadınların sesidir:

حیران نظر دارد به کارم، ببیدی که میلرزد ز هر باد
از هفت خوان خواهم گذشتن، با کولهی هفتاد و هشتاد

من کاج پیر استوارم، از روزگاران یادگارم
بنیان کن اکوان دیوم در شعر میتوفد غریوم

Türkçe çeviri: Ben dimdik duran yaşlı bir çamım, çağların hatırasıyım; / Her rüzgârda titreyen söğüt, yaptıklarına şaşkınlıkla bakar. / Devleri temelinden söken bir gücüm; haykırışım şiirde fırtına gibi eser. / Yetmiş-seksen yıllık yüküm sırtımda, yedi zorlu geçitten geçeceğim. (Behbehani, 1382, 1143)
Şair, 'Koli-vare' ve 'İlhanî' gazellerinde kadınların sorunlarını ve güçlüklerini simgesel bir dille anlatır. İlhan, ataerkillik ve baskının; Zühre ise İran tarihindeki kadının sabır ve tahammülünün simgesi olarak yorumlanmıştır (Abedi, 1379, 104). Tarihsel 'İlhan' sözcüğünü, kadın üzerinde tarih boyunca uygulanan baskı ve zorlamayı anlatmak için kullanır:

شادگان ساغری در کش، قطره اندای سرشاری
ماند، در ژرفی خوابی، بی سحرگاه بیداری

ایلخان! تحفه آوردند، پرده پیرای سرپوشی
روکش از خوانچه یک سو کن هان! سر زهرهی عاشق را

Türkçe çeviri: Ey İlhan! Sana bir armağan getirdiler; örtüyü başından kaldır. / Sevinç kadehini çek, taşkınlığından damlalar saç. / Tepsinin örtüsünü bir yana çek; bak, âşık Zühre'nin başı! / Uyanış sabahı olmayan derin bir uykuda kalmış. (Behbehani, 1382, 941)

Behbehani, 'Koli-vare' şiirlerinde kadının sessizliğine itiraz eder ve onu kurtuluşu için harekete geçmeye çağırır (Yezdani, 1381, 121). Şairin kendi açıklamasıyla kadın adım atmalı, bir engelle karşılaşır başka bir yoldan ilerlemelidir; amaç hareket ve dinamizmdir. Artık çağın koşulları kadının eğitimini engellemeyi meşru kılmamaktadır ve bu bilinç, kadının sorunlarla mücadele etmesi için yeterli bir başlangıçtır (Behbehani, 1378, 714).



Bu düşünce doğrultusunda, kadının zulmü kabullenmesini affedilemez bir hata, ona acıma ve merhamet gösterisini ise doğrudan aşağılayıcı bir tutum olarak değerlendirir. Ona göre kadına zulmeden erkek hastadır; bu zulme boyun eğen kadın ise daha da ağır bir sorun içindedir (Vaiz ve Sadıkzade, 1384, 76).

Behbehani kadınların toplumsal rolüne ve haklarının gerçekleştirilmesine önem verir. Kadınla erkeğin benzer biçimde düşünebildiği ve eğitim alabildiği bir dünyada iki cins arasında toplumsal haklar bakımından ayırım yapılmaması gerektiğini savunur (Ebu Mahbub, 1382: 56). Sanatsal üretimde kadın ve erkek arasında bazı farklılıkların bulunabileceğini kabul eder; ancak bunları üstünlük ölçütü saymaz (Ebu Mahbub, 1382, 63).

Ataerkil toplumlarda kadının kocasının satın alınmış kölesi gibi görüldüğünü, özgürlük ve bağımsızlıktan yoksun bırakıldığını belirtir. 'Altın Hapiste Kadın' şiirinde maddi refah içinde yaşamasına rağmen erkeğin diktatoryal egemenliği altında özgürlüğü ve bağımsızlığı olmayan bir kadını tasvir eder:

که دل در سینہ ام دریای خون است
که حال این دل غمدیده چون است
نه آزادی نه استقلال دارد

مرا زین چهرهی خندان مبینید
به کس این چشم پر نازم نگوید
مرا عار آید از کاخی که در آن

Türkçe çeviri: Bu gülün yüzüme bakıp aldanmayın; / Göğsümdeki yürek bir kan denizidir. / Nazlı görünen bu gözlerim kimseye söylemez / Bu kederli gönlün hâlinin ne olduğunu. / İçinde ne özgürlük ne bağımsızlık bulunan / Böyle bir saraydan utanırım. (Behbehani, 1382, 90)

Bu varlıklı kadın, emekçi bir eşi olan köylü kadına imrenir; çünkü o kadın kocasının satın alınmış kölesi değil, çalışma ve ortak hayatın etkin bir ortağıdır:

که همکار و شریک و همسر اوست
چراغی هم به راه من فرا گیر
دمی هم دست لرزان مرا گیر

چنین زن زر خرید شوی خود نیست
تو ای زن ای زن جوینده راه
نیم بیگانه من هم دردمندم

Türkçe çeviri: Böyle bir kadın kocasının satın alınmış malı değildir; / Onun çalışma arkadaşı, ortağı ve eşidir. / Ey kadın, ey yol arayan kadın, / Benim yoluma da bir ışık tut. / Ben yabancı değilim, ben de dertliyim; / Bir an olsun titreyen elimi tut. (Behbehani, 1382, 91)

Behbehani'ye göre kadın ev dışında da görev üstlenebilir. 'Ey Erkek' şiirinde kadın yalnızca ev işlerinden sorumlu bir kişi değildir; dışarıda da erkekle birlikte toplumsal roller üstlenebilir:

در خانه غمگسار و نوازشگرت شدم
یار ظریف و یاور سیمین برت شدم

بیرون ز خانه همره و همگام استوار
دیگر تو در مبارزه بی یار نیستی

Türkçe çeviri: Evin dışında sağlam bir yol arkadaşı ve yoldaşım; / Evde ise kederini paylaşan ve seni şefkatle saran oldum. / Artık mücadelede yalnız değilsin; / İnce ruhlu bir eş ve gümüşten bir yardımcı oldum. (Behbehani, 1382, 386)

Şair kadınlar için ülke işlerine katılma, ifade özgürlüğü ve mehir gibi toplumsal ve hukuki hakları talep eder:

کرسی نشین خانه ی شورایی
در کار خویش، آگه و دانایی

اینسان که در جبین تو میبینم
بر سر نوشت خویش خداوندی

Türkçe çeviri: Alnında gördüğüm işarete bakılırsa / Meclis kürsüsünde oturan biri olacaksın; / Kendi kaderinin sahibi, / Kendi işinde bilinçli ve bilgili olacaksın. (Behbehani, 1382, 95)



Bir başka şiirinde kadının güzelliğini övdükten sonra onu cehalet zindanından çıkmak için dayanışmaya ve mücadeleye çağırır:

گوی گل شکفته دنیایی گل را کجاست چون تو دلارایی تنها تویی که نو گل گویایی ای زن تو نوبهار همی زایی کز تنگنای جهل برون آیی این بند را بکوش که بگشایی نام نکو به ننگ نیلایی	ای زن چه دلفریب و چه زیبایی گل گفتمت ز گفته خجل ماندم گل چون تو کی به لطف سخن گوید گو نو بهار غنچه و گل زاید ای زن به اتفاق کنون میکوش بند نفاق پای تو مبیندد ننگ است در صف تو جدایی هان
---	---

Türkçe çeviri: Ey kadın, ne kadar çekici ve güzelsin; / Sanki dünyanın açmış çiçeğisin. / Sana çiçek dedim, sözümünden utandım; / Hangi çiçekte senin kadar gönül alıcılık var? / Hangi çiçek senin gibi zarıfçe konuşabilir? / Sen, konuşan taze bir çiçeksin. / Varsın ilkbahar tomurcuk ve çiçek doğursun; / Ey kadın, sen de bir ilkbahar doğurursun. / Ey kadın, şimdi birlik içinde çabala / Cehaletin dar geçidinden çıkmak için. / Ayrılık bağı ayağını bağlar; / Çabala ve bu bağı çöz. / Saflarında ayrılık utançtır; / Güzel adını utançla kirlletme. (Behbehani, 1335, 75-78)

6. BULGULARIN KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRMESİ

Tematik karşılaştırma, üç şairin kadın sorununu aynı toplumsal zeminde fakat farklı vurgu ve söylem stratejileriyle ele aldığını göstermektedir. Jale Kaimmakami'de tutsaklık, zoraki evlilik, ekonomik bağımlılık ve erkek egemenliği güçlü biçimde kişisel deneyimle birleşmektedir. Pervin İtisami'de kadınların ilerlemesinin anahtarları bilgi, eğitim, ahlak, özsaygı ve toplumsal fayda olarak belirginleşmektedir. Simin Behbehani'de ise kadın öznesi daha açık biçimde kamusal alana, hukuki haklara, ifade özgürlüğüne ve toplumsal mücadeleye yönelmektedir.

Bu bulgular H1-H4 hipotezleriyle büyük ölçüde uyumludur. Bununla birlikte üç şairi doğrusal bir 'gelişme' çizgisinde sıralamak yerine, tarihsel bağlamları ve şiirsel kişilikleri farklı olan üç ayrı kadınlık söylemi olarak değerlendirmek daha uygundur. Jale'nin kişisel ve çatışmacı sesi, Pervin'in didaktik ve ahlaki-eğitsel söylemi, Behbehani'nin kamusal ve hak temelli söylemi birbirini tamamlayan farklı tarihsel katmanlar sunmaktadır.

7. TARTIŞMA

Çalışmanın bulguları, İran kadın şiirinin Meşrutiyet sonrası toplumsal dönüşümle birlikte özel alanın sınırlarını aşarak kadın kimliği ve haklarının tartışıldığı bir söylem alanına dönüştüğünü göstermektedir. Jale Kaimmakami'nin şiirinde evlilik ve aile, kadının maruz kaldığı baskının en görünür mekânlarından biridir. Şiirin kişisel deneyimle bu kadar iç içe geçmesi, onun kadın öznesini soyut bir kavram olmaktan çıkarıp yaşanmışlık üzerinden görünür kılmasını sağlamaktadır.

Pervin İtisami'nin yaklaşımı farklıdır. O, eşitsizlik sorununu yalnızca erkek-kadın çatışmasına indirgemez; bilgisizlik, taklit, yüzeysellik ve eğitimsizlik gibi sorunları da eleştirir. Kadının toplumsal değerini annelik ve aile ile sınırlamadan bilim, meslek ve toplumsal fayda alanlarına taşır. Bu nedenle Pervin'de özgürleşme söylemi, bilgi ve ahlaki özneleşmeyle birlikte ilerler.



Simin Behbehani'de ise kadın meselesi daha belirgin biçimde modern yurttaşlık ve hak diliyle kesişmektedir. Kadının eğitim görmesi, ülke işlerine katılması, ifade özgürlüğüne sahip olması ve kendi kaderi üzerinde söz sahibi olması gerektiği vurgulanır. Behbehani'nin ataerkil düzene itirazı erkek cinsinin bütünüyle reddine değil, eşitsizliği üreten kültürel ve toplumsal yapıya yönelir.

Güncel araştırmalar bu okumayı destekleyen yeni çerçeveler sunmaktadır. Jale üzerine yeni çalışmalar onun şiirinin ataerkil kültür, özel hayat ve kadın öznesinin doğrudan sesi arasındaki ilişkiyi; Pervin üzerine çalışmalar, onun toplumsal eşitsizlik ve kadın hakları konusundaki tavrının daha dikkatli yeniden okunması gerektiğini; Simin Behbehani üzerine araştırmalar ise kadın bakışının gazel geleneğinde oluşturduğu dönüşümü vurgulamaktadır. Böylece üç şair, İran kadın şiirinde farklı dönemlerde kadın öznesinin görünürleşmesinin önemli örnekleri olarak değerlendirilebilir.

Çalışmanın temel sınırlılığı, çözümlemenin özgün makalede seçilen şiir örneklerine dayanmasıdır. Üç şairin bütün eserlerini kapsayan dijital veya nicel bir korpus analizi yapılmadığından, temaların külliyat içindeki sıklığı hakkında istatistiksel sonuç çıkarılamaz. Gelecek araştırmalarda şairlerin tüm divanları kodlanarak dönemler arası tematik değişim, kavram sıklığı ve söylem ağları karşılaştırılabilir; ayrıca okur alımlaması üzerine mülakat veya anket temelli ayrı bir saha çalışması yürütülebilir.

SONUÇ

Bu incelemeden, Fars edebiyatının bu üç önemli kadın şairinin İranlı kadınların haklarının gündeme taşınması için önemli çabalar gösterdiği; her birinin kendi düşünsel ve siyasal eğilimi doğrultusunda farklı kadın sorunlarını şiire taşıdığı ve kadınların bilinçlenmesine katkıda bulunduğu sonucuna ulaşılabılır.

Jale Kaimmakami kadın sorunlarını şiirde gündeme getiren öncü isimlerden biridir ve kendisinden sonraki kadın şairler üzerinde etkili olmuştur. Pervin İtisami ve Simin Behbehani'den farklı olarak kadın-erkek ilişkisine daha acı ve karamsar bir gözle yaklaşır; birçok sıkıntının kaynağını erkek egemenliğinde görür. Divanı büyük ölçüde kadın meselesi etrafında yoğunlaşır ve şiirleri evlilik hayatından kaynaklanan kişisel deneyimleri ve kadınca dertleşmeleri güçlü biçimde yansıtır. Buna karşılık Pervin ve Behbehani'nin şiirlerinde toplumsal, eğitsel, öğretici ve ahlaki konular daha geniş bir yer tutar.

Jale, ruh zayıflığı, düşünce eksikliği ve özgüven yokluğunu kadının toplumsal gerilemesinin nedenleri arasında sayar; dayanışma, özsaygı, yüksek gayret, yoğun çalışma, erkekten ekonomik bağımsızlık ve eve kapanmaktan uzaklaşmayı çözüm yolları olarak önerir.

Meşrutiyet döneminde Pervin İtisami, modernleşmenin etkisiyle İranlı kadının tarihsel mağduriyetini şiire taşıyan ilk kadınlardan biri olmuştur. Onun düşüncesinde kadın kutsal, kurucu, öğrenme yeteneğine sahip ve iyilik üretebilen bir varlıktır. Kadının toplumsal alanda bulunmasını savunur, kadınla erkeği saygı temelinde eşit görür. İranlı kadınların geri bırakılmışlığını bilgisizliğe bağlar; ilerlemenin yolunu bilim, bilgi, sanat ve edebiyatta bulur.

Simin Behbehani ise Jale Kaimmakami ve Pervin İtisami'ye kıyasla çağdaş kadınların gündelik ve toplumsal sorunlarına daha güncel bir perspektiften yaklaşır. Olumsuz kültürel ve toplumsal koşulları eleştirir; kadın haklarını savunur ve kadın-erkek eşitliğinin hukuki düzenlemelerle desteklenmesi gerektiğini vurgular. Kadınların ülke yönetimine katılma, ifade özgürlüğü ve çeşitli toplumsal haklara sahip olmasını ister. Jale'den farklı olarak erkeklere karşı genel bir olumsuz tavır geliştirmez; eleştirisini



ataerkil kültür ve erkek egemen sisteme yönelir. Simgesel şiir diliyle kadınları özgürleşmek için harekete geçmeye ve sorunlar karşısında mücadele etmeye çağırır.

Karşılaştırmalı olarak değerlendirildiğinde üç şairin ortak paydası, kadının edilgen bir toplumsal nesne olarak değil, kendi kimliğini kurabilen, öğrenebilen, ekonomik ve toplumsal hayata katılabilen bir özne olarak görülmesi gerektiğidir. Ayrıldıkları nokta ise bu özneleşmenin şiirsel ve düşünsel çerçevesidir: Jale'de kişisel isyan ve bağımsızlık, Pervin'de bilgi ve ahlaki yetkinleşme, Behbehani'de ise kamusal haklar ve toplumsal mücadele öne çıkar.

KAYNAKÇA

- Abedi, K. (1379). *Gazelin terennümü: Simin Behbehani'nin hayatı ve eserlerinin incelenmesi*. Kitab-ı Nadir.
- Behbehani, S. (1335). *Ayak izi*. Kanun-ı Marifet.
- Behbehani, S. (1378). *Bazı kişilerin hatırası*. Elburz.
- Behbehani, S. (1382). *Toplu şiirler*. Negah.
- Dehbaşı, A. (1383). *Şiirden bir etek taşıyan kadın: Simin Behbehani armağan kitabı*. Negah.
- Ebu Mahbub, A. (1382). *Simin Behbehani'nin hayatı ve şiiri*. Sales.
- Fomeshi, B. M. (2024). Parvîn l'tisāmī and women's rights? İçinde *Women Poets Iranica*. Encyclopaedia Iranica Foundation. <https://doi.org/10.70501/wpiwfpz-ked1>
- Hicazi, B. (1376). *Peçenin altında: Hicrî birinci yüzyıldan Safevî dönemine kadar İranlı kadının konumunun incelenmesi*. İlm.
- Hüseyini, M. (1389). Pervin İtisami'den yeni bulunmuş feminist bir şiir. *Kültür ve Sanatta Kadın*, 2(1), 5–22.
- İtisami, P. (1363). *Şiirler divanı* (8. baskı). İtisami.
- İtisami, P. (1384). *Şiirler divanı* (Melikü'sh-Şuara Bahar, Haz.). Negah.
- Kaimmakami, J. (1345). *Şiir divanı* (H. P. Bahtiyari, Haz.). İbn Sina.
- Muhammedi, F. (1387). Pervin İtisami: Erdem ve insanlık şairi. *Şii Kadınlar Üç Aylık Dergisi*, 5(15), 7–36.
- Radfer, E. (1384). Kadın ve İran siyasal edebiyatı. *Şii Kadınlar Dergisi*, (5), 169–192.
- Rezvani, S. (2016). Behbahani, Simin ii. Poetry. İçinde *Encyclopaedia Iranica*. <https://www.iranicaonline.org/articles/behbahani-simin-2-poetry/>
- Seyed-Gohrab, A.-A. (2023). Zhālah Qā'im Maqāmī and the functions of poetry. İçinde *Women Poets Iranica*. Encyclopaedia Iranica Foundation. <https://doi.org/10.70501/wpiesmx-d6dk>



Divan Şiirinde Aşkın Sessizliği/ Cansu Eratilgan Karcı

DİVAN ŞİİRİNDE AŞKIN SESSİZLİĞİ¹ THE SILENCE OF LOVE IN DIVAN POETRY

Cansu ERATILGAN KARCI ²

E-mail: ceratilgan00@hotmail.com

Orcid ID: <https://orcid.org/0009-0004-0212-7213>

ÖZET

Divan şiiri, anlamı doğrudan ifade etmek yerine semboller, mazmunlar ve dolaylı anlatım biçimleri aracılığıyla karşımıza çıkan bir türdür. Bu gelenek içerisinde aşk, yalnızca dile getirilen bir duygu değil; çoğu zaman söylenemeyen, ancak imâ edilen bir deneyim olarak karşımıza çıkar. Bu çalışmada Divan şiirinde aşkın sessizlikle kurduğu ilişki, kuramsal, estetik ve metinsel düzlemlerde ele alınmıştır. Çalışma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde karşılaştırmalı metin analizi yönteminden yararlanılarak gerçekleştirilmiştir. Sessizlik kavramını, yalnızca sözün yokluğu olarak düşünmemek gerekir. Anlamın yoğunlaştığı ve çoğaldığı bir alan olarak değerlendirilebilir. Tasavvufi düşünce bağlamında hakikatin ifade edilemezliği, Divan şiirinde de suskunluk, anlamın taşıyıcısı hâline getirilmiştir. Bu doğrultuda mazmun sisteminin, doğrudan söyleyişi geri plana iterek dolaylı anlatımı güçlendirdiği ve sessizliği aktif bir anlatım biçimi hâline getirdiği ortaya konulmuştur. Fuzûlî, Bâkî ve Şeyh Gâlib'in şiirlerinden seçilen beyitler üzerinden yapılan karşılaştırmalı analizlerde, sessizliğin farklı yapılarla farklı işlevler kazandığı gösterilmiştir. Fuzûlî'de sessizlik yoğun içsel acının bir sonucu olarak belirlenirken, Bâkî'de estetik ölçü ve dengeli söylemin bir parçası olarak ortaya çıkar. Şeyh Gâlib'de ise sessizlik, tasavvufi bir derinlik kazanarak içsel hakikatin ifadesine dönüşür. Bu çalışma, Divan şiirinde aşkın yalnızca dile getirilen unsurlar üzerinden değil, aynı zamanda imâ edilen ve sessizlik içinde kurulan anlam katmanları üzerinden değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda şiirin anlam dünyasına katkı sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Divan şiiri, Aşk, Sessizlik, Mazmun, Tasavvuf

ABSTRACT

Divan poetry is a literary tradition in which meaning is conveyed through symbols, mazmuns, and indirect forms of expression rather than being expressed directly. Within this tradition, love is not merely an emotion that is expressed; rather, it often emerges as an experience that cannot be spoken but is implied. This study examines the relationship between love and silence in Divan poetry at theoretical, aesthetic, and textual levels. The study was conducted within the framework of a qualitative research approach by utilizing the method of comparative textual analysis. The concept of silence should not be considered merely as the absence of speech. It can be regarded as a space in which meaning becomes intensified and multiplied. Within the context of Sufi thought, the ineffability of truth has also transformed silence into a carrier of meaning in Divan poetry. In this respect, it has been demonstrated that the system of mazmuns strengthens indirect expression by moving direct expression into the background and transforms silence into an active mode of expression. Through comparative analyses of selected couplets from the poetry of Fuzûlî, Bâkî, and Şeyh Gâlib, it has been demonstrated that silence acquires different functions within different poetic structures. In Fuzûlî, silence emerges as a consequence of intense inner suffering, whereas in Bâkî, it appears as part of aesthetic measure and balanced expression. In Şeyh Gâlib, on the other hand, silence gains a Sufi depth and becomes an expression of inner truth. This study demonstrates that love in Divan poetry should be evaluated not

¹ Yüksek Lisans tezinde oluşturulmuş makaledir.

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Yakın Doğu Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Lefkoşa-KKTC



only through explicitly expressed elements but also through layers of meaning constructed through implication and silence. In this context, it contributes to the semantic world of poetry.

Keywords: Divan poetry, Love, Silence, Mazmun, Sufism

GİRİŞ

Divan şiiri, klasik Türk edebiyatının estetik anlayışını, söz varlığını, hayal dünyasını ve kültürel birikimini belirli söz ve anlam ilişkileri içerisinde yapılandıran köklü bir şiir geleneğidir. Bu şiir geleneğinde anlam, yalnızca kelimelerin doğrudan karşılıkları üzerinden kurulmaz; mazmun, teşbih, istiare, telmih, sembol ve çeşitli söz sanatları aracılığıyla genişleyen çok katmanlı bir yapı içerisinde meydana gelir. Bu nedenle Divan şiirini anlamlandırmak, şairin açıkça söylediği sözleri belirlemek kadar, söyleyişin arkasında bıraktığı çağrışım alanlarını ve doğrudan dile getirilmeyen anlamları da dikkate almayı gerektirir (Akün, 1994; İpekten, 1991; Şentürk & Kartal, 2007).

Klasik şiirin bu anlam sistemi içerisinde aşk, merkezi konulardan biridir. Âşık, sevgili, rakip, ayrılık, vuslat, güzellik, acı ve hasret gibi unsurlar etrafında şekillenen aşk söylemi, şiirin hem beşerî hem de tasavvufî anlam katmanlarını bir arada taşımasına imkân verir. Ancak Divan şiirinde aşkın anlamı her zaman doğrudan bir açıklama biçiminde ortaya çıkmaz. Aşkın yoğunluğu, sevgilinin ulaşılmazlığı ve yaşanan deneyimin bütünüyle dile getirilememesi, şiirsel söyleyişin dolaylılaşmasına zemin hazırlar. Bu durum, aşkın yalnızca söylenen sözlerden hareketle değil, sözün çevresinde oluşan ima ve çağrışım alanları üzerinden de incelenmesini gerekli kılar.

Divan şiirinin estetik yapısı üzerine yapılan çalışmalar, bu şiirin geleneksel kodlar ve sembolik anlatım biçimleri aracılığıyla anlam ürettiğini ortaya koymaktadır. Akün (1994), Divan edebiyatının tarihî, kültürel ve estetik özelliklerini bütünlüklü bir çerçevede değerlendirirken; İpekten (1991), nazım şekilleri ve aruz üzerinden şiirin biçimsel kuruluşuna dikkat çekmektedir. Kurnaz (1997) ve Mengi (2010) ise Divan şiirinin poetik yapısı, gelenekle ilişkisi ve anlam dünyasına ilişkin çeşitli incelemeler sunmaktadır. Bu çalışmalar, klasik şiirin kendi estetik sistemi içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Mazmun ve sembol sistemi açısından Pala (2004), Divan şiirinin kavram ve imge dünyasını açıklayan temel başvuru kaynaklarından biridir. Gül, bülbül, mum, pervane, şarap ve benzeri unsurların yalnızca gerçek anlamlarıyla değerlendirilmemesi gerektiği; bunların geleneksel şiir bilgisi içerisinde farklı anlam alanlarına açıldığı görülmektedir. Dolayısıyla şair, aşkı veya başka bir duyguyu her defasında doğrudan açıklamak yerine, okuyucunun kültürel ve estetik bilgisini harekete geçiren göstergeler kullanabilmektedir.

Aşk ve sevgili ilişkisi bakımından Gönel'in (2010) çalışması da dikkate değerdir. Divan şiirindeki sevgili tipinin özelliklerini ve sevgili-âşık ilişkisini farklı örnekler üzerinden ele alan çalışma, aşk söyleminin klasik şiirde belirli tipler ve geleneksel göstergeler üzerinden kurulduğunu ortaya koymaktadır. Böylece aşkın yalnızca bireysel bir duygu değil, aynı zamanda şiirin ortak anlam dünyası içerisinde biçimlenen bir yapı olduğu anlaşılmaktadır.

Divan şiirinde dolaylı ve gizli anlatım açısından Yekbaş'ın (2012) çalışması, “sessiz ve gizli anlatım” kavramı üzerinden klasik şiirin doğrudan söyleyiş dışındaki imkânlarına dikkat çekmesi bakımından önemlidir. Ancak söz konusu çalışma muvaşşah bağlamına odaklanmakta, aşk ve sessizlik ilişkisini doğrudan incelememektedir. Bu durum, sessizlik kavramının aşkın anlam kuruluşuyla birlikte ayrıca ele alınabileceği bir araştırma alanı bulunduğunu göstermektedir. Benzer biçimde Güzel'in (2017) “ağzı mühürlü” deyişi üzerine yaptığı çalışma, susma ve sözün sınırlandırılmasıyla ilgili kültürel ve şiirsel çağrışımların klasik şiirin ifade dünyasında karşılık bulduğunu göstermesi bakımından çalışmanın kavramsal çerçevesine katkı sağlamaktadır.



Divan Şiirinde Aşkın Sessizliği/ Cansu Eratılğan Karcı

Şair merkezli çalışmalar açısından Tarlan'ın (1998) Fuzûlî Divanı üzerine yaptığı şerh, Fuzûlî'nin aşk, ıstırap ve tasavvufi çağrışımlarla örülü şiir dilinin anlaşılması bakımından temel kaynaklardan biridir. Şeyh Gâlib'in şiir dünyası açısından ise Ünlü'nün (2011) çalışması, “Hoşça bak zâtına kim / âlem-i kübrâsın sen” mısralarını nazire geleneği ve tasavvufi anlam çerçevesinde ele alması bakımından önem taşımaktadır. Böylece aşk, tasavvuf, şiir dili ve sembolik anlatım gibi konuların farklı araştırmalarda çeşitli yönleriyle incelendiği görülmektedir.

Bununla birlikte mevcut çalışmalar birlikte değerlendirildiğinde, Divan şiirinde aşkın sessizlikle kurduğu ilişkinin, sessizliği yalnızca susma veya söz yokluğu olarak değil, anlam üreten bir şiirsel unsur olarak ele alacak biçimde incelenmesinin ayrıca değerlendirilmesi gereken bir alan olduğu görülmektedir. Özellikle Fuzûlî, Bâkî ve Şeyh Gâlib'in farklı şiir anlayışlarının aynı problem etrafında karşılaştırılması, sessizliğin tek biçimli bir anlatım unsuru olmadığını ortaya koyabilecek bir imkân sunmaktadır. Bu çalışmanın hareket noktası da söz konusu ihtiyadır.

Buradan hareketle araştırmanın temel problemi, Divan şiirinde aşkın yalnızca doğrudan ifade edilen sözler üzerinden mi kurulduğu, yoksa söylenmeyen, ima edilen ve dolaylı biçimde aktarılan unsurların da aşkın anlamını oluşturan temel bileşenler arasında mı değerlendirilmesi gerektiğidir. Bu problem doğrultusunda çalışmanın temel hipotezi, Divan şiirinde aşkın anlamının yalnızca açıkça dile getirilen sözlerde değil; mazmun, sembol, ima ve dolaylı anlatım aracılığıyla oluşturulan sessiz anlam alanlarında da kurulduğu ve bu nedenle sessizliğin şiirde edilgen bir boşluk değil, anlam üretimine katılan etkin bir estetik unsur olduğudur.

Bu hipotezi sınamak amacıyla Fuzûlî, Bâkî ve Şeyh Gâlib'in şiirleri karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Bu üç şairin seçilmesinde, aynı klasik şiir geleneği içerisinde yer almalarına rağmen aşkı ve şiirsel söyleyişi farklı estetik yönelimlerle biçimlendirmeleri belirleyici olmuştur. Fuzûlî'de aşkın ıstırap ve içsel yoğunluk boyutu, Bâkî'de estetik ölçü ve dengeli söyleyiş, Şeyh Gâlib'de ise tasavvufi ve içsel yönelim öne çıkmaktadır. Bu farklılıkların sessizliğin şiirdeki işlevini de çeşitlendirdiği düşünülmektedir.

Çalışmanın amacı, Divan şiirinde aşk ile sessizlik arasındaki ilişkiyi kuramsal, estetik ve metinsel düzlemlerde ortaya koymak; sessizliğin mazmun, sembol ve dolaylı anlatım aracılığıyla nasıl anlam ürettiğini belirlemek ve bu yapının Fuzûlî, Bâkî ve Şeyh Gâlib'in şiirlerinde kazandığı farklı anlamları karşılaştırmalı olarak değerlendirmektir. Çalışmanın kapsamı, söz konusu üç şairin belirlenen şiirsel örnekleriyle sınırlandırılmış; sessizlik kavramı ise yalnızca fiziksel susma anlamında değil, söylenmeyen ve ima edilen anlamların şiirsel kuruluşu bağlamında ele alınmıştır.

Bu yaklaşım aynı zamanda sessizliği yalnızca klasik şiire özgü bir susma biçimi olarak değil, dilin anlam üretme sınırlarıyla ilişkili bir mesele olarak değerlendirmeye imkân vermektedir. Hermeneutik açıdan metnin anlamı yalnızca görünen ifadelerin aktarılmasıyla sınırlı olmayıp yorum sürecinde açılan anlam imkânlarıyla genişlemektedir. Ricoeur'nun (1976) yorum kuramında metin, yalnızca ilk ve doğrudan anlamıyla sınırlandırılmayan bir anlam fazlası taşıyabilmektedir. Bu yaklaşım, Divan şiirindeki mazmun ve sembollerin açıkça söylenmeyen anlamlarının çözülmesi bakımından işlevsel bir kuramsal zemin sunmaktadır. Benzer biçimde Derrida'nın (1976) dil ve anlam ilişkisine yönelik yapısökümcü yaklaşımı, anlamın tek ve değişmez bir merkezde sabitlenmesi yerine göstergeler arasındaki ilişkiler içerisinde değerlendirilmesine imkân vermektedir. Bu kuramsal çerçeve çalışmanın temel konusu hâline getirilmemiş; Divan şiirindeki örtük anlamların açıklanmasını destekleyen bir yorum imkânı olarak kullanılmıştır.

Bu kapsam doğrultusunda çalışma, nitel araştırma yaklaşımı içerisinde karşılaştırmalı metin analizi yöntemiyle yürütülmüştür. İnceleme için Fuzûlî, Bâkî ve Şeyh Gâlib'in şiirlerinden sessizlik, aşk, söz, ima, âh, gözyaşı, sembol ve içsel hakikat gibi kavramlarla ilişkili beyitler belirlenmiş; bu beyitler yalnızca tek tek anlamlandırılmamış, aynı zamanda üç şairin şiirsel söyleyişleri arasındaki benzerlik ve farklılıklar bakımından karşılaştırılmıştır. Metin çözümlemesinde öncelikle beyitlerin açık anlamı



belirlenmiş, ardından doğrudan söylenmeyen ancak mazmun, sembol, mecaz ve çağrışım yoluyla kurulan anlam katmanları dikkate alınmıştır. Böylece inceleme, yalnızca beyit açıklamasına dayalı olmaktan çıkarılarak metin içerisindeki söz ile söylenmeyen anlam arasındaki ilişkiyi ortaya koymayı amaçlamıştır. Bu yöntem doğrultusunda elde edilen bulgular, çalışmanın “İnceleme” bölümünde tematik başlıklar altında değerlendirilmiş ve son aşamada üç şairin şiirleri karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır.

İNCELEME

1. SÖYLENEMEYEN İLE BAŞLAYAN SINIR

1.1. Aşkın İfade Edilebilirlik Sınırı

Aşkın şiirsel anlatımındaki temel meselelerden biri, yaşantının yoğunluğu ile dilin bu yaşantıyı aktarma kapasitesi arasındaki gerilimdir. Aşk, Divan şiirinde belirli kalıplar ve mazmunlarla ifade edilmesine rağmen, bu kalıplar aşk deneyimini bütünüyle tüketmez. Aksine aynı kelime, imge veya mazmun farklı bağlamlarda yeni anlamlar kazanabilir. Bu durum, klasik şiirde anlamın tek bir söyleyişe indirgenmediğini göstermektedir.

Divan şiirinin geleneksel yapısı içerisinde sevgilinin güzelliği, âşığın ayrılığı, gözyaşı, âh, yara, kan, gül, bülbül ve benzeri unsurlar yalnızca nesnel gerçeklikleriyle kullanılmaz. Bunlar, okuyucunun geleneksel şiir bilgisinden hareketle çözümleyebileceği daha geniş anlam alanlarının taşıyıcılarıdır. Dolayısıyla şair, aşkı doğrudan açıklamak yerine onun göstergelerini sunar. Aşkın kendisi ile şiirdeki göstergeleri arasında oluşan mesafe, şiirsel anlamın önemli bir bölümünü meydana getirir (Pala, 2004).

Bu noktada “söylenemeyen”, ifade edilememiş veya eksik bırakılmış bir anlam değildir. Tam tersine, söylenemeyenin varlığı şiirin anlam alanını genişletebilir. Şairin sevgili karşısında yaşadığı yoğunluk, doğrudan bir açıklamaya dönüştürülmek yerine bakış, susma, âh, gözyaşı veya sembolik bir unsur üzerinden aktarılabilir. Böylece dil, deneyimi bütünüyle açıklamak yerine onu işaret eder. Fuzûlî’nin aşk anlayışında bu durum özellikle belirgindir. Şairin,

Aşk derdiyle hoşem el çek ilacımdan tabib / Kılma dermân kim helâkim zehri dermânındadır.

Beyitinde aşk bir “dert” olarak tanımlanırken, bu derdin ortadan kaldırılması istenmemektedir. Burada aşkın doğrudan dile getirildiği açıktır; dolayısıyla Fuzûlî’nin şiirini kelimenin gerçek anlamıyla “sessiz” olarak değerlendirmek doğru değildir. Ancak beyitte aşk deneyiminin dil tarafından tam anlamıyla açıklanmasının mümkün olmadığı başka bir alan açılır. Âşık için aşk, ortadan kaldırılması gereken bir hastalık değil, varoluşunu belirleyen bir deneyimdir (Tarlan, 1998).

Bu bağlamda söylenen ile söylenmeyen arasındaki mesafe, çağdaş hermeneutik yaklaşımlar açısından da önem taşımaktadır. Ricoeur (1976), metinsel anlamın yalnızca yüzeydeki ifadenin aktarımına indirgenemeyeceğini ve yorum sürecinde yeni anlam imkânlarının ortaya çıkabileceğini belirtir. Divan şiirinde de “dert” ve “derman” gibi karşıt kavramlar, sözlük anlamlarının ötesinde bir ilişki kurarak aşkın paradoksal niteliğini görünür hâle getirir. Bu nedenle beyitte açıkça söylenen aşk, aynı zamanda açıklanmayan bir deneyimin göstergesi hâline gelir.

1.2. Sessizliğin Anlam Üretimindeki İşlevi

Sessizlik şiir açısından değerlendirildiğinde sözün tamamen ortadan kalkması anlamına gelmez. Şiirde sessizlik, kimi zaman sözün geri çekilmesi, kimi zaman dolaylı anlatımın tercih edilmesi, kimi zaman da bir göstergenin açıklanmadan bırakılması şeklinde ortaya çıkabilir. Bu yönüyle sessizlik, şiirsel iletişimin dışında değil, onun içinde yer alır.



Divan Şiirinde Aşkın Sessizliği/ Cansu Eratılğan Karıcı

Klasik şiirde şair ile okuyucu arasında ortak bir kültürel ve estetik kod bulunmaktadır. Mazmunlar ve semboller, bu ortak kodun önemli parçalarıdır. Şair her şeyi açıklamak yerine belirli bir imgeyi kullanır ve okuyucunun geleneksel anlam bilgisinden yararlanarak boşlukları tamamlamasına imkân verir. Böylece şiirde anlamın bir bölümü şair tarafından söylenirken diğer bölümü okuyucunun zihninde tamamlanır. Yekbaş'ın (2012) klasik şiirdeki sessiz ve gizli anlatım üzerinde durması, bu açıdan önemlidir.

Bu nedenle sessizlik, Divan şiirinde iletişimsizlik değil, iletişimin biçim değiştirmesidir. Sözün doğrudanlığı azaldıkça imge ve sembolün yükü artar. Özellikle aşk gibi yoğun bir deneyimin anlatımında bu durum, şiirin anlam alanını genişletmektedir.

Bu noktada Derrida'nın (1976) anlamın göstergeler arasındaki ilişkiler içerisinde düşünülmesine yönelik yaklaşımı, şiirde açıkça ifade edilmeyen unsurların değerlendirilmesi bakımından yardımcı bir perspektif sunmaktadır. Burada yapısökümcü yaklaşım Divan şiirine doğrudan uygulanmak yerine, şiirdeki anlamın tek bir açık ifadeye indirgenemeyeceğini göstermek amacıyla kullanılmaktadır. Söylenen ile söylenmeyen arasındaki gerilim, şiirsel anlamın çoğalmasını sağlayan unsurlardan biridir.

2. TASAVVUFÎ DÜŞÜNCE VE SESSİZLİK

2.1. Hakikatin İfade Edilemezliği

Divan şiirinin anlam dünyasını yalnızca beşerî aşk çerçevesinde değerlendirmek, klasik şiirin önemli bir düşünsel boyutunu dışarıda bırakacaktır. Tasavvufî düşüncede hakikatin bütünüyle kelimelere aktarılmasının güçlüğü, aşk ve sessizlik ilişkisini açıklamak açısından önemli bir zemin sunmaktadır.

Hakikatin deneyimlenmesi ile anlatılması arasında bulunan mesafe, şiirde dolaylı ve sembolik söyleyişin güçlenmesine neden olmuştur. Tasavvufî düşüncenin sembolik dili içerisinde görünenin arkasındaki görünmeyeni aramak temel bir anlamlandırma biçimidir. Klasik şiirin estetik yapısı da bu düşünsel zeminden yararlanarak açık anlam ile örtük anlam arasında ilişki kurar.

Bu noktada sessizlik, hakikatin yokluğu değil, onun dile tam olarak sığmamasının sonucu olarak düşünülebilir. Şairin söylemediği veya doğrudan açıklamadığı şey, okuyucuyu anlamın ikinci katmanına yöneltir.

2.2. Aşkın Tasavvufî Anlam Alanı

Tasavvufî düşünce içerisinde aşk, insanın kendi varlığının sınırlarını aşarak daha yüksek bir hakikat arayışına yönelmesiyle ilişkilendirilir. Divan şiirinde bu düşünce her şiirde aynı yoğunlukta bulunmasa da aşk söyleminin anlam alanını genişleten önemli bir arka plan oluşturur.

Bu nedenle Divan şiirindeki aşkın bütün örneklerini doğrudan tasavvufî olarak yorumlamak doğru değildir. Ancak klasik şiirin sembolik yapısında beşerî ve tasavvufî anlamların zaman zaman birbirine açılması, aşkın tek katmanlı bir duygu olarak değerlendirilmesini engeller.

Şeyh Gâlib'in şiiri bu bakımdan belirgin bir örnek oluşturmaktadır. Şairin söyleyişinde aşk, dışarıdaki sevgiliye ulaşma arzusunun ötesine geçerek insanın kendi hakikatine yönelmesiyle ilişkilendirilmektedir.



3. MAZMUNLAR VE DOLAYLI ANLATIM

3.1. Mazmun Sisteminin Anlam Kurucu İşlevi

Divan şiirinin özgün anlam sistemlerinden biri olan mazmun, şairin belirli bir kelime veya imge aracılığıyla daha geniş ve geleneksel bir anlam alanına ulaşmasını sağlar. Bu sistem, şiirin doğrudan anlatım yerine çağrışım ve kültürel hafızaya dayalı bir söyleyiş oluşturmaya imkân verir (Akün, 1994; Pala, 2004).

Divan şiirinde anlamın çoğu zaman doğrudan ifade edilmek yerine çeşitli sembol, mazmun ve imalar aracılığıyla kurulması, söylenen ile söylenmek istenen arasındaki mesafeyi önemli hâle getirmektedir. Karabacak (2026), anlamın oluşumunu “bir şeyin başka bir şeyi anlatması” üzerinden ele alarak dil ile anlam arasındaki ilişkinin doğrudan aktarımın ötesinde kurulabileceğine dikkat çekmektedir (s. 214).

Gül ve bülbül ilişkisi bu açıdan açıklayıcıdır. Gül yalnızca bir çiçek, bülbül yalnızca bir kuş değildir. Aralarındaki ilişki sevgili ile âşık arasındaki ayrılık, güzellik ve ulaşılmazlık gibi anlamları çağrıştırmalıdır. Mum ve pervane ilişkisi ise aşkın yakıcılığını ve âşığın kendisini sevgili uğruna feda etmesini düşündürebilir.

Dolayısıyla mazmun, sessizliğin şiirsel karşılıklarından biri olarak düşünülebilir. Şair “aşkın anlamı budur” demek yerine aşkı çağrıştıracak bir göstergeler sistemi kurar. Okuyucu ise bu göstergeleri çözerek anlamı yeniden oluşturur.

3.2. Sembolik Anlatım ve Sessizlik

Dolaylı anlatımın temel sonucu, şiirde söylenen ile anlaşılması beklenen arasında bir mesafe oluşturmaktır. Bu mesafe, şiirsel anlamın üretildiği alanlardan biridir. Şairin bir kelimeyi seçmesi, başka anlamları çağrıştırması ve bazı anlamları açıklamadan bırakması, okuyucunun metne etkin biçimde katılmasını sağlar.

Golkarian & Golkarian (2025), sembollerin soyut kavramların somut unsurlar aracılığıyla ifade edilmesini sağladığını ve okuyucunun anlam dünyasını genişlettiğini belirtmektedir:

“Semboller ise soyut kavramları somut nesneler aracılığıyla ifade eder, [...] Semboller, okuyucunun anlam derinliğini artırır ve eserin estetik değerini yükseltir.” (s.35).

Güzel'in (2017) klasik şiirde “ağzı mühürlü” ifadesi üzerinden yaptığı inceleme de sözün sınırlandırılması ve suskunlukla ilgili kültürel çağrışımların klasik şiirin ifade dünyasında karşılık bulduğunu göstermektedir. Burada sessizlik yalnızca bir davranış biçimi değil, aynı zamanda anlam taşıyan bir durumdur.

Bu çerçevede Divan şiirinde aşkın sessizliği, mazmun sisteminden bağımsız düşünülemez. Mazmunların varlığı, şairin her şeyi açıkça söylemesini gereksiz hâle getirir. Böylece şiir açıklamak yerine sezdirir.

Ricoeur'nun (1976) metinsel anlamın doğrudan ifadeden daha geniş bir anlam alanına açılabilmesine ilişkin yaklaşımı bu noktada açıklayıcıdır. Divan şiirindeki sembolik anlatım da göstergenin yalnızca görünen anlamıyla sınırlı kalmayarak farklı çağrışımları harekete geçirmesine dayanır. Bu nedenle mazmun, sessizliği oluşturan temel mekanizmalardan biri olarak değerlendirilebilir.



4. FUZÛLÎ'DE AŞK VE SESSİZLİK

4.1. Aşkın İstirap Boyutu

Fuzûlî'nin şiir dünyasında aşk, yoğun bir ıstırap ve bağıllık deneyimi olarak karşımıza çıkar. Şairin aşk anlayışında acı, aşkın karşısı değil, onun varlığını doğrulayan unsurlardan biridir.

Fuzûlî'nin aşk ve ayrılık eksenindeki söyleyişini daha geniş bir metinsel bağlamda görmek için aşağıdaki beyitler birlikte değerlendirildiğinde, aşkın tek bir sözle sınırlanmadığı; dert, ayrılık, gözyaşı ve sevgilinin saçları gibi farklı göstergeler üzerinden genişletildiği görülmektedir:

Aşk derdiyle hoşem el çek ilâcımın tabîb /Kılma dermân kim helâkim zehri dermânındadır.

Âşiyân-ı mûrg-i dil zülf-i perîşânındadır /Kanda olsam ey perî gönlüm senin yanındadır.

Çekme dâmen nâz edip üftâdelerden vehm kıl /Göklere açılmasın eller ki dâmânındadır.

Gözlerim yaşın görüp şûr etme nefret kim bu hem /Ol nemekdendir ki lâ'l-i şekker efşânındadır.

Bes ki hicrânındadır hâsiyyet-i kat'-ı hayât /Ol hayât ehline hayrânem ki hicrânındadır.

Bu beyitlerin bütünü birlikte değerlendirildiğinde Fuzûlî'nin aşkı yalnızca “aşk” kelimesiyle açıklamadığı görülmektedir. İlk beyitte aşk “dert” ve “derman” karşıtlığıyla kurulur. İkinci beyitte gönlün mekânı sevgilinin saçıyla ilişkilendirilir. Üçüncü beyitte sevgilinin eteği, âşığın ona yönelişinin göstergesine dönüşür. Dördüncü beyitte gözyaşı, sevgilinin dudağının tuzuyla ilişkilendirilerek aşkın fiziksel bir belirtiye dönüştürülmesi sağlanır. Beşinci beyitte ise ayrılık, hayatı kesen bir güç olarak değerlendirilir.

Böylece Fuzûlî'nin şiirinde aşkın anlamı tek bir beyitte tamamlanmaz. Her beyit, aşk deneyiminin başka bir boyutunu görünür hâle getirir. Özellikle gözyaşı, ayrılık ve dert gibi unsurlar, doğrudan söylenmeyen yoğunluğu taşıyan göstergeler olarak işlev görür. Bu durum, sessizliğin Fuzûlî'de sözün tamamen ortadan kaldırılması değil, sözün taşıyamadığı duygusal yoğunluğun başka göstergeler aracılığıyla aktarılması şeklinde ortaya çıktığını göstermektedir.

4.2. Söylenemeyenin Âh ve Gözyaşıyla İfadesi

Fuzûlî'nin şiirindeki aşk söyleminde âh, gözyaşı ve yara gibi unsurların yoğun biçimde kullanılmasının temelinde duygunun yalnızca sözle ifade edilmemesi bulunmaktadır. Şair, aşkı açıklamak yerine aşkın bedende ve ruh hâlinde bıraktığı izleri görünür kılar.

Bu nedenle Fuzûlî'deki sessizlik, sözün yokluğu biçiminde değil, sözün taşıyamadığı yoğunluğun başka göstergelere aktarılması şeklinde anlaşılmalıdır. Âhın sese, gözyaşının görüntüye dönüşmesi, aşk deneyiminin farklı iletişim biçimleri kazanmasına yol açar.

5. BÂKÎ'DE SESSİZLİK

5.1. Estetik Ölçü ve Kontrollü Söyleyiş

Bâkî'nin şiiri, Divan şiirinin estetik ve söyleyiş bakımından ulaştığı ölçülü yapının önemli örneklerinden biridir. Bâkî'de şiirsel söyleyişin gücü yalnızca konuya değil, sözün nasıl düzenlendiğine de bağlıdır.



Divan Şiirinde Aşkın Sessizliği/ Cansu Eratılğan Karcı

Bâkî'nin şiirindeki ölçülülük, duygunun tamamen ortadan kaldırılması anlamına gelmez. Duygu belirli bir estetik düzen içerisinde biçimlendirilir. Böylece şiirde doğrudan taşan bir söyleyiş yerine kontrollü ve dengeli bir ifade meydana gelir (Çorak, 2007; Mengi, 2010).

Bâkî'nin söyleyişindeki bu özellik aşağıdaki beyitler birlikte ele alındığında daha belirgin biçimde görülmektedir:

Zülf-i siyâhı sây-e-i perr-i Hü mâ imiş /İklîm-i hüsne anın içün pâdişâ imiş.

Bir secde ile kıldı ruh-ı âftâbı zer /Hâk-i cenâb-ı dost aceb kîmyâ imiş.

Görmez cihânı gözlerimiz yârı görmese /Mir'ât-ı hüsni var ise âlem-nümâ imiş.

Zülfün esîri Bâkî-i bîçâre dostum /Bir mübtelâ-yı bend-i kemend-i belâ imiş.

Beyitler bir bütün olarak değerlendirildiğinde Bâkî'nin şiirinde güzelliğin ve aşkın doğrudan açıklanmak yerine benzetmeler ve imgeler aracılığıyla kurulduğu görülmektedir. Sevgilinin siyah saçı Hü mâ'nın kanadına, sevgilinin toprağı kimyaya, yüzü aynaya, saçı ise bir kemende dönüştürülmektedir.

İlk beyitte sevgilinin saçının gölgesi, Hü mâ kuşunun kanadının gölgesine benzetilerek güzellik ve iktidar arasında ilişki kurulmaktadır. Burada sevgilinin güzelliği doğrudan açıklanmaz; Hü mâ imgesi aracılığıyla sezdirilir.

İkinci beyitte “hâk-i cenâb-ı dost”un “kimyâ” olarak nitelenmesi, sevgiliye ait unsurun dönüştürücü değerini ortaya koyar. Böylece doğrudan övgü yerine sembolik bir anlatım tercih edilir.

Üçüncü beyitte sevgili, dünyayı gösteren bir aynaya dönüştürülür. Âşığın gözleri sevgiliyi görmediğinde dünyayı da görmemektedir. Böylece sevgili, yalnızca aşkın nesnesi değil, dünyanın anlamlandırılmasını sağlayan merkez hâline gelir.

Dördüncü beyitte ise âşık kendisini sevgilinin saçının esiri olarak tanımlar. Kement imgesi, aşkın bağlayıcı niteliğini ortaya koyarken aynı zamanda âşığın bu bağdan kurtulmak istemediğini düşündürür.

Bâkî'nin bu beyitlerde kullandığı imgeler, aşkı doğrudan açıklamak yerine okuyucuya farklı göstergeler sunmaktadır. Bu nedenle Bâkî'deki sessizlik, duygunun yokluğu değil, duygunun estetik ve sembolik düzen içerisinde ifade edilmesidir.

5.2. Söz, Sessizlik ve Kalıcılık

Bâkî'nin, “Bâkî kalan bu kubbede bir hoş sadâ imiş” mısrası, söz ve kalıcılık arasındaki ilişki bakımından dikkat çekicidir. Bu ifade doğrudan bir aşk beyiti değildir; ancak şiirin ölüm ve geçicilik karşısında geriye bıraktığı “ses” fikri açısından önem taşımaktadır.

Bu düşünceyi beyit bütünü içerisinde değerlendirmek gerekir:

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

Burada insanın geçiciliği ile şiirin kalıcılığı arasında bir karşıtlık oluşmaktadır. “Âvâze” ve “sadâ” kavramları şiirin sesini temsil eder. İlk mısradaki sesin dünyaya yayılması istenirken ikinci mısradaki dünyada kalıcı olanın “hoş sadâ” olduğu belirtilmektedir.



Bâkî'nin başka bir beyti de geçicilik ve kalıcılık ilişkisini desteklemektedir:

Minnet Hudâ'ya devlet-i dünyâ fenâ bulur/ Bâkî kalır sahîfe-i âlemde adımız.

Bu beyitte dünya hayatının geçiciliği ile adın ve şiirin kalıcılığı karşı karşıya getirilmiştir. “Fenâ” ve “Bâkî” kavramları arasındaki karşıtlık, şairin geçici olan ile kalıcı olan arasında kurduğu anlam ilişkisini belirginleştirir.

Böylece Bâkî'de söz yalnızca söylenmiş ve bitmiş bir ifade değildir. Söz, şiir aracılığıyla sonraki okuyucuya taşınan bir hafıza biçimine dönüşür. Sessizlik ise bu sözün yok olması değil, şiirin sesinin metin aracılığıyla yaşamaya devam etmesidir.

Bu açıdan Bâkî'deki sessizlik, Fuzûlî'deki yoğun ıstıraptan farklı olarak estetik kontrol ve kalıcılık düşüncesiyle ilişkilidir. Duygu açıkça ifade edilse de söyleyiş ölçülü biçimde düzenlenir ve şiirsel sözün geride bıraktığı anlam öne çıkar.

6. ŞEYH GÂLİB'DE TASAVVUF VE SESSİZLİK

6.1. Aşkın İçsel ve Tasavvufi Boyutu

Şeyh Gâlib'in şiir dünyasında aşk, insanın kendisine ve hakikate yönelmesiyle birlikte düşünülmektedir. Bu nedenle şairin aşk anlayışında dış dünyadaki sevgili ile insanın iç dünyası arasındaki ilişki önem kazanır.

Şeyh Gâlib'in “Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen” mısraı, tek başına değil, ait olduğu beyit ve şiirin devamındaki beyitlerle birlikte değerlendirildiğinde çok daha geniş bir anlam alanı ortaya çıkarmaktadır:

Ey dil ey dil niye bu rütbede pür-gâmsın sen/Gerçi vîrâne isen genc-i mutalsamsın sen.

Secde-fermâ-yı melek zât-ı mükerremsin sen/Bildiğin gibi değil cümleden akvâmsın sen.

Rûhsun nefha-i Cibrîl ile tev'emsin sen/Sırr-ı Haksın mesel-i Îsî-i Meryemsin sen.

Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen/Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen.

Bu beyitlerin bütünü birlikte ele alındığında Şeyh Gâlib'in insanın kendi varlığına dönmesini sağlayan bir söyleyiş kurduğu görülmektedir. İlk beyitte gönül “virâne” olarak nitelenmesine rağmen aynı zamanda “genc-i mutalsam”, yani tılsımlı bir hazine olarak değerlendirilir.

İkinci beyitte insanın meleklerin secde ettiği varlık olarak tanımlanması, insanın görünen hâli ile taşıdığı hakikat arasındaki ayrımı ortaya koyar. “Bildiğin gibi değil” ifadesi, insanın kendisine ilişkin yüzeysel bilgisinin yeterli olmadığını göstermektedir.

Üçüncü beyitte insanın ruh ve ilahî sır ile ilişkilendirilmesi, şiirin tasavvufi boyutunu güçlendirir. Dördüncü beyitte ise insan “zübde-i âlem” olarak tanımlanır. Böylece dış dünyaya yönelmek yerine insanın kendi varlığının anlamına yönelmesi istenir.

Bu nedenle Şeyh Gâlib'in söyleyişindeki sessizlik, söylenenlerin azlığından kaynaklanmaz. Tam tersine, sembolik ifadelerin açıkça açıklanmadan art arda getirilmesiyle ortaya çıkan anlam yoğunluğundan kaynaklanır.



6.2. Sembol, Hakikat ve Sessizlik

Şeyh Gâlib'in özellikle *Hüsni ü Aşk* çevresinde gelişen şiir dünyasında sembolik anlatım belirgin bir önem taşır. Aşk, yalnızca iki kişi arasındaki duygusal ilişkiyi değil, bir arayışı ve dönüşümü de temsil edebilir.

Şeyh Gâlib'in şiirinde sembolik söyleyişin devam eden beyitlerde de yoğunlaştığı görülmektedir:

Sendedir mahzen-i esrâr-ı mahabbet sende/Sendedir mâ'den-i envâr-ı fütüvvet sende.

Gizli gizli dahi vardır nice hâlet sende/Ma'rifet sende hüner sende hakikat sende.

Nazar etsen yer ü gök düzah u cennet sende/Arş u kürsiyy ü melek sendedir elbet sende.

İnleyip sırrını fâşeyleme ağıyâra sakın/Düşme bilmezlik ile varta-i inkâra sakın.

Bu beyitlerde anlamın görünen ile görünmeyen arasındaki ayrım üzerinden kurulduğu görülmektedir. Özellikle "mahzen-i esrâr-ı mahabbet" ifadesi, aşkın sırrının insanın kendi varlığında bulunduğu ortaya koymaktadır.

"Sendedir mâ'den-i envâr-ı fütüvvet sende" ve "Ma'rifet sende hüner sende hakikat sende" ifadelerinde de bilgi, hüner ve hakikat insanda bulunduğu söylenmesine rağmen bunların mahiyeti bütünüyle açıklanmaz. Okuyucu, sembolik ifadelerin oluşturduğu anlam alanı içerisinde bu hakikati kendisi kurmak durumundadır.

"İnleyip sırrını fâşeyleme ağıyâra sakın" beyitinde ise sessizlik doğrudan daha görünür hâle gelir. Sır, başkasına açıklanmaması gereken bir bilgi olarak belirlenir. Böylece susmak, yalnızca söz söylememek değil, hakikatin korunma biçimi hâline gelir.

Şeyh Gâlib'de sessizliğin temel niteliği de burada ortaya çıkar. Hakikat doğrudan açıklanan bir bilgi olmaktan çok, semboller ve içsel deneyimler aracılığıyla sezdirilen bir anlam hâline gelir. Böylece sessizlik, bilinmeyen bir alan olmaktan çıkarak hakikate ulaşma sürecinin bir parçasına dönüşür.

7. KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRME

7.1. Üç Şairde Sessizliğin Ortak İşlevleri

Fuzûlî, Bâkî ve Şeyh Gâlib'in şiirleri birlikte değerlendirildiğinde sessizliğin tek bir anlama indirgenemeyeceği görülmektedir. Üç şair de aynı klasik şiir geleneğinin estetik ve kültürel mirasından yararlanmakla birlikte bu mirası farklı şiirsel yönelimlerle biçimlendirmiştir.

Fuzûlî'de aşkın yoğunluğu ve ıstırap boyutu öne çıkarken, Bâkî'de sözün estetik düzeni ve ölçülülüğü belirginleşmektedir. Şeyh Gâlib'de ise aşkın tasavvufî ve içsel boyutu daha güçlü biçimde ortaya çıkmaktadır. Buna rağmen üç şiir anlayışının ortaklaştığı temel nokta, aşkın doğrudan açıklanabilecek tek katmanlı bir deneyim olmamasıdır.

Bu ortaklık, seçilen beyitler üzerinden daha açık biçimde görülebilir:

Fuzûlî,

Aşk derdiyle hoşem el çek ilâcımдан tabîb /Kılma dermân kim helâkim zehri dermânındadır.



beyitinde aşkı dert ve derman arasındaki paradoksla kurmaktadır.

Bâkî,

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

beyitinde sözü, geçicilik karşısında kalıcı bir ses olarak konumlandırmaktadır.

Şeyh Gâlib ise,

Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen/Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen.

beyitinde insanı kendi hakikatine yöneltmektedir.

Bu üç beyitte ortak olan nokta, anlamın yalnızca ilk ve açık ifadede tamamlanmamasıdır. Fuzûlî'de “dert” kelimesi aşkın bütün anlamını tüketmez; Bâkî'de “sadâ” yalnızca fiziksel bir ses değildir; Şeyh Gâlib'de “zübde-i âlem” yalnızca övgü niteliğinde bir ifade değildir. Her üçünde de kullanılan kelimeler geleneksel şiir hafızası içerisinde daha geniş anlam alanlarına açılmaktadır.

Bu nedenle üç şairde de sessizlik, okuyucuyu metnin anlam üretim sürecine dâhil eden bir işleve sahiptir. Şairin açıklamadığı veya dolaylı biçimde sunduğu anlam, okuyucunun şiirsel birikimi aracılığıyla tamamlanmaktadır.

7.2. Sessizliğin Farklılaşan Anlamları

Fuzûlî, Bâkî ve Şeyh Gâlib'de sessizliğin aynı biçimde ortaya çıktığını söylemek mümkün değildir. Fuzûlî'de sessizlik, aşkın ıstırap ve yoğunluk boyutuyla, dilin deneyimi bütünüyle karşılayamaması üzerinden belirginleşmektedir. Şair aşkını açıkça dile getirir; fakat aşkı çevreleyen dert, yara, âh ve gözyaşı gibi unsurlar, deneyimin sözle tüketilemeyen boyutlarını görünür kılar.

Bâkî'de ise sessizlik daha çok estetik kontrol ve ölçülülük bağlamında düşünülebilir. Şairin şiirindeki söz belirli bir estetik düzen içerisinde biçimlenir. “Bâkî kalan bu kubbede bir hoş sadâ imiş” ifadesinde görüldüğü üzere şiirsel söz, geçiciliğe karşı kalıcılık arayışının taşıyıcısı hâline gelir.

Şeyh Gâlib'de ise sessizlik tasavvufi ve içsel bir boyut kazanır. “Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen” mısraında olduğu gibi anlam, insanın kendi varlığına yönelmesiyle derinleşmektedir. Buradaki sessizlik, dış dünyadaki söyleyişin azalmasından çok içsel hakikatin sezilmesine imkân veren bir alan niteliğindedir.

Bu üç farklı kullanım, çalışmanın temel hipotezini destekleyen bir sonuç ortaya koymaktadır. Sessizlik, Divan şiirinde tek biçimli bir anlatım tekniği değildir. Şairin poetikasına göre farklı anlamlar kazanmakta; kimi zaman aşkın yoğunluğunu, kimi zaman estetik ölçüyü, kimi zaman da tasavvufi hakikat arayışını görünür kılmaktadır.

Bu farklılaşmayı doğrudan metinsel göstergeler üzerinden değerlendirmek mümkündür. Fuzûlî'de “dert”, “derman”, “hicran”, “gözyaşı” ve “yanma” kavramları aşkın yoğunluğunu ve dile sığmayan tarafını taşımaktadır. Bâkî'de “âvâze”, “sadâ”, “ayna”, “kimya” ve “kement” gibi unsurlar estetik söyleyişin ve şiirsel kalıcılığın göstergelerine dönüşmektedir. Şeyh Gâlib'de ise “sır”, “hakikat”, “mahzen”, “mâden”, “ma‘rifet” ve “zübde-i âlem” gibi kavramlar aşkı içsel ve tasavvufi bir anlam alanına taşımaktadır.



Divan Şiirinde Aşkın Sessizliği/ Cansu Eratılğan Karcı

Dolayısıyla üç şair arasındaki temel farklılık, sessizliğin var olup olmaması değil, sessizliğin hangi anlamı taşıdığıdır. Fuzûlî'de sessizlik, duygusal yoğunluğun sözü aşmasıyla; Bâkî'de estetik ölçü ve sözün kalıcılığıyla; Şeyh Gâlib'de ise hakikatin doğrudan açıklanmak yerine içsel olarak sezdirilmesiyle ilişkilidir.

Bu nedenle Divan şiirinde aşkı yalnızca söylenen söz üzerinden incelemek yeterli değildir. Şiirin anlamı aynı zamanda söylenmeyen, ima edilen, sembolleştirilen ve okuyucunun zihninde tamamlanan unsurlar aracılığıyla kurulmaktadır. Sessizlik bu süreçte şiirin anlamını sınırlandıran değil, genişleten bir işlev üstlenmektedir.

SONUÇ

Divan şiirinde aşkın ifade biçimleri üzerine yapılan değerlendirmeler, aşkın yalnızca doğrudan dile getirilen bir duygu olarak ele alınamayacağını göstermektedir. Klasik şiirin kendine özgü estetik sistemi içerisinde aşk; mazmunlar, semboller, telmihler, mecazlar ve dolaylı anlatım biçimleri aracılığıyla çok katmanlı bir anlam alanına dönüştürülmektedir. Bu yapı içerisinde sessizlik, sözün karşısı veya şiirdeki bir eksiklik olarak değil, anlamın kurulmasını sağlayan unsurlardan biri olarak değerlendirilmelidir.

Çalışmanın temel hipotezi doğrultusunda yapılan inceleme, Divan şiirinde aşkın anlamının yalnızca açık biçimde söylenen sözlerden meydana gelmediğini ortaya koymaktadır. Aksine şiirdeki anlamın önemli bir bölümü, söylenmeyen veya doğrudan açıklanmayan unsurlar aracılığıyla oluşmaktadır. Mazmun sistemi bu açıdan belirleyici bir işleve sahiptir. Şair belirli bir kelime veya imgeyi kullanarak geniş bir kültürel anlam alanını harekete geçirir ve okuyucunun bu alanı tamamlamasına imkân tanır.

Fuzûlî, Bâkî ve Şeyh Gâlib'in şiirleri üzerinden yapılan karşılaştırma, sessizliğin farklı poetik yapılarda farklı anlamlar kazandığını göstermiştir. Fuzûlî'de sessizlik, aşkın ıstırap ve yoğunluk boyutuyla, dilin deneyimi bütünüyle karşılayamaması üzerinden belirginleşmektedir. Bâkî'de estetik ölçü, kontrollü söyleyiş ve şiirsel sözün kalıcılığı öne çıkmaktadır. Şeyh Gâlib'de ise sessizlik tasavvufi bir anlam kazanarak insanın içsel hakikate yönelmesinin bir parçası hâline gelmektedir.

Bu farklılıklar, sessizliğin Divan şiirinde tek bir işleve sahip olmadığını göstermektedir. Sessizlik bazen aşkın yoğunluğunun, bazen estetik ölçünün, bazen de hakikatin ifade edilemezliğinin göstergesidir. Ancak bütün bu farklı kullanımlarda ortak olan nokta, sessizliğin anlam üretimini durdurulmaması; tam tersine anlamı çoğaltmasıdır.

Çalışmada kullanılan karşılaştırmalı metin analizi, üç şairin aynı gelenek içerisindeki farklı söyleyiş biçimlerinin sessizlik kavramını da farklılaştırdığını ortaya koymuştur. Fuzûlî'nin dert, ayrılık ve gözyaşı üzerinden kurduğu yoğun aşk dili; Bâkî'nin estetik ölçü, ses ve kalıcılık etrafında biçimlenen söyleyişi; Şeyh Gâlib'in ise sır, hakikat ve içsel yöneliş üzerinden geliştirdiği tasavvufi anlatımı, sessizliğin tek biçimli bir şiirsel kategori olmadığını göstermektedir. Bu bakımdan sessizlik, şairlerin poetik tercihlerine göre farklı anlam alanları oluşturan bir anlatım imkânıdır.

Kuramsal açıdan Ricoeur'nun yorum anlayışında öne çıkan anlamın doğrudan ifadeyi aşabilmesi düşüncesi ile Derrida'nın anlamın sabitlemesine yönelik eleştirileri, Divan şiirindeki örtük anlamların değerlendirilmesi bakımından yardımcı bir çerçeve sunmaktadır. Ancak bu çalışma açısından söz konusu kuramlar, Divan şiirinin tarihsel ve estetik bağlamının yerine geçirilmemiş; yalnızca metindeki söylenen ve söylenmeyen arasındaki ilişkiyi açıklamak için destekleyici bir yorum aracı olarak kullanılmıştır.

Bu sonuç, Divan şiirinin yalnızca “ne söylediği” üzerinden değil, “nasıl söylemediği” ve “neyi ima ederek bıraktığı” üzerinden de okunması gerektiğini göstermektedir. Dolayısıyla aşk şiirinin anlam



Divan Şiirinde Aşkın Sessizliği/ Cansu Eratılğan Karcı

dünyası, açık ifadelerin yanında suskunlukların, sembollerin ve imaların birlikte değerlendirilmesiyle daha kapsamlı biçimde ortaya çıkarılabilir.

Sonuç olarak Divan şiirindeki aşkın sessizliği, sözün yokluğu değil, sözün sınırlarını aşan anlamın şiir içerisinde varlık kazanma biçimlerinden biridir. Bu açıdan sessizlik, klasik şiirin estetik yapısı içerisinde edilgen bir unsur değil, anlamı yoğunlaştıran ve okuyucuyu metnin kuruluşuna dâhil eden etkin bir şiirsel imkândır.

KAYNAKÇA

Akün, Ö. F. (1994). Divan edebiyatı. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 9, 389–427. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Çorak, R. (2007). Divan edebiyatında estetik konusunda yapılan çalışmalar. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 5(9), 447–465.

Derrida, J. (1976). Of grammatology (G. C. Spivak, Çev.). Baltimore: Johns Hopkins University Press, 354 s.

Golkarian, M., & Golkarian, G. (2025). Edebiyat felsefesi açısından edebi estetik, din ilişkisi ve iletişim. The Scientific Mysticism and Literature Journal, 4(1), 31–38.
<https://doi.org/10.32955/neujsml2025141107>

Gönel, H. (2010). Divan şiirinde sevgiliye dair. Turkish Studies, 5(3), 208–222.
<https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.1587>

Güzel, B. (2017). Klasik Türk şiirinde “ağzı mühürlü” deyimini üzerine. Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature, 3(1), 99–106.

İpekten, H. (1991). Eski Türk edebiyatı: Nazım şekilleri ve aruz. İstanbul: Dergâh Yayınları, 368 s.

Karabacak, E. (2026). Mevlâna’da felsefî değerlendirmeler. Bilimsel Mistisizm ve Edebiyat Dergisi, 2(3), 213–217. <https://doi.org/10.32955/neujsml2026231275>

Kurnaz, C. (1997). Divan edebiyatı yazıları. Ankara: Akçağ Yayınları.

Mengi, M. (2010). Divan şiiri yazıları (2. bs.). Ankara: Akçağ Yayınları, 303 s.

Pala, İ. (2004). Ansiklopedik Divan şiiri sözlüğü. İstanbul: Kapı Yayınları, 637 s.

Ricoeur, P. (1976). Interpretation theory: Discourse and the surplus of meaning. Fort Worth: Texas Christian University Press, 107 s.

Şentürk, A. A., & Kartal, A. (2007). Eski Türk edebiyatı tarihi. İstanbul: Dergâh Yayınları, 640 s.

Tarlan, A. N. (1998). Fuzûlî Divanı şerhi (2. bs.). Ankara: Akçağ Yayınları, 721 s.



Divan Şiirinde Aşkın Sessizliği/ Cansu Eratılğan Karcı

Ünlü, O. (2011). “Hoşça bak zâtına kim / âlem-i kübrâsın sen” nazire geleneği içinde Şeyh Gâlib’in meşhur şiiri. Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 9(2), 236–253.

Yekbaş, H. (2012). Divan şairinin sessiz ve gizli anlatımı: Muvaşşah. Turkish Studies, 7(3), 2649–2700. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.3358>