

Bu çalışmada ele alınan her iki romanda da unutma ve anma arasındaki ilişki, bellek anlatısının temel yapısını oluşturur. Elisabeth, bastırılmış olanı görünür kılan bir anlatıcı işlevi üstlenirken; Jirgl'de Johanna'nın ölümlü, Hanna'nın kol bantları (Jirgl, 2012: s. 223) ve Anna'nın "yaralı topuk"u (Jirgl, 2012: s. 39-46) hem anma hem de unutma pratiklerinin nesnelere dönüşür. Bu durum, postbelleğin sonraki kuşaklarda geçmişle kurduğu dolaylı ve çok katmanlı ilişki bağlamında değerlendirilebilir (Pegelow Kaplan, 2016).

Romanlarda Kadın Figürlerinin Belleği Yansıtma Biçimlerindeki Farklılıklar

Reinhard Jirgl'in *Die Unvollendeten* ve Irene Dische'nin *Großmama packet aus* adlı romanlar arasındaki en belirgin fark, anlatıcı konumunun yapısında ortaya çıkmaktadır. Jirgl'de anlatıcı Reiner'dir ve kadın figürleri onun bakış açısından, onun postbelleği aracılığıyla temsil edilir. Bu anlatım biçimi, Hirsch'in postbellek kuramında tartıştığı, sonraki kuşağın geçmişi doğrudan deneyimlemeksizin önceki kuşağın anlatıları, imgeleri ve suskunlukları aracılığıyla kimliğini inşa etmesi düşüncesiyle ilişkilendirilebilir (Hirsch, 2012). Dische'de ise anlatıcı bizzat büyükannedir; bu nedenle bellek doğrudan birinci ağızdan aktarılır ve postbellek paradoksu farklı bir anlatı düzleminde işlenir.

Anlatıcı konumundaki bu farklılık, aynı zamanda her iki romanın tarihsel deneyimi kurgulama biçimine de yansımaktadır. İkinci önemli fark, coğrafi ve tarihsel deneyimin niteliğinde ortaya çıkar. Jirgl'in *Die Unvollendeten* adlı romanı, Südet Almanlarının *Vertreibung* deneyimini, yani anayurdun fiziksel kaybını ve geri dönüş olanağının ortadan kalkmasını konu edinir (Egger, 2024: s. 159-185). Dische'nin *Großmama packet aus* adlı romanı ise Yahudi-Alman bir ailenin *Exil* deneyimini merkezine alır; burada anayurttan kopuş, geri dönüşten çok yeni bir yaşam kurma zorunluluğu çerçevesinde şekillenir. Kliems'in belirttiği üzere, aile anlatılarında erkek figürünün anlatıdan çekilmesi (*der absentierte Mann*), kadın figürlerinin aile belleğini koruyan ve kuşaklar arasında aktaran başlıca öznelere dönüşmesini sağlar (Kliems, 2020: s. 131-152). Bu bağlamda, her iki romanda farklı tarihsel deneyimler

temsil edilmekle birlikte, kültürel belleğin kuşaklar arasındaki sürekliliği kadının figürleri aracılığıyla sağlanmaktadır.

Dische'nin romanında büyükannenin Yahudi olan dedesinin aşk uğruna Katolikliğe geçişi, anayurt kaybıyla birlikte yaşanan kimlik yabancılaşmasını somutlaştırır. Bu dinsel dönüşüm, hem belleğin hem de kültürel kimliğin dönüşümünü temsil eden güçlü bir metafor olarak işlev görür. Katherine Stone'un kadın soy ağacı kurmanın tarihsel kırılma dönemlerinde aile ve kültürel bellekten dışlanan kadın deneyimlerini görünür kılan bir edebi strateji olduğuna ilişkin değerlendirmesi, Dische'nin romanındaki dinsel dönüşüm motifiyle ilişkilendirilebilir (Stone, 2015: s. 54-56). Dische'nin ailesi New York'a "kaçış" yoluyla ulaşırken, Jirgl'in ailesi Komotau'dan "sürgün" yoluyla koparılmıştır. Bu coğrafi ve tarihsel fark, her iki romandaki bellek stratejisini de şekillendirmektedir.

Tarihsel deneyim farklılığı, her iki romanın belleği temsil etme biçimlerine de doğrudan yansımaktadır. Üçüncü önemli fark, belleğin anlatısal dönüşüm biçiminde ortaya çıkar. Jirgl'de bellek, bedensel pratikler, giyim, mekân ve sürgün topografyası aracılığıyla somutlaşır; böylece geçmiş, fiziksel nesneler ve beden üzerinden görünür hâle gelir (Egger, 2024). Dische'de ise bellek, anlatının kendisi aracılığıyla, yani dil, anlatıcı sesi ve alaycı mizah üzerinden yeniden kurulur. Nitekim Gisbertz'in de belirttiği gibi Dische, kendi yaşam öyküsünü ancak büyükannesinin anlatıcı sesini benimseyerek edebi açıdan uygun bir anlatım biçimine dönüştürebilmiştir (Gisbertz, 2020: s. 66). Bu yönüyle Jirgl, belleği daha çok bedensel ve mekânsal göstergeler üzerinden somutlaştırırken; Dische, otobiyografik ve kurmaca unsurları iç içe geçirerek belleği anlatının merkezinde yeniden inşa etmektedir.

Sonuç

Reinhard Jirgl'in *Die Unvollendeten* ve Irene Dische'nin *Großmama packt aus* adlı romanları, farklı tarihsel deneyimlere odaklanmalarına rağmen kadın figürlerini toplumsal ve kültürel belleğin temel taşıyıcıları olarak kurgulamaktadır. Çalışmada yapılan karşılaştırmalı inceleme, her iki romanda da kadın

figürlerinin yalnızca aile geçmişini aktaran kişiler olmadığını; aynı zamanda travmatik deneyimlerin korunması, yeniden anlamlandırılması ve sonraki kuşaklara aktarılmasında belirleyici bir rol üstlendiklerini göstermiştir.

Jirgl'in romanında bellek, beden, mekân ve gündelik yaşam pratikleri üzerinden somutlaşırken; Dische'nin anlatısında anlatıcı sesi, dil ve mizah aracılığıyla yeniden inşa edilmektedir. Buna karşın her iki romanda da kadın figürleri, kuşaklar arası bellek aktarımının merkezinde yer almakta; anneler ve büyükanneler, geçmiş ile sonraki kuşaklar arasında kültürel sürekliliği sağlayan başlıca bellek taşıyıcıları olarak öne çıkmaktadır.

Çalışmanın ortaya koyduğu temel sonuç, toplumsal ve kültürel belleğin yalnızca tarihsel olayların aktarımından ibaret olmadığı; aynı zamanda aile ilişkileri, anlatı biçimleri ve toplumsal cinsiyet rolleri aracılığıyla sürekli yeniden üretildiğidir. Bu yönüyle Jirgl ve Dische, farklı tarihsel bağlamlardan hareket etseler de kadın figürlerini geçmiş ile bugün arasında köprü kuran, bireysel deneyimi kolektif belleğe dönüştüren ve tarihsel travmanın kuşaklar boyunca görünür kalmasını sağlayan temel anlatısal özneler olarak konumlandırmaktadır. Böylece her iki eser, kadın figürlerinin kültürel belleğin oluşumu ve sürekliliğindeki belirleyici rolünü ortaya koyarken, edebiyatın geçmişle yüzleşme ve tarihsel belleği canlı tutma işlevini de güçlü biçimde gözler önüne sermektedir.

Kaynaklar

- Assmann, A. (1999). *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. C. H. Beck.
- Assmann, J. (1988). Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In J. Assmann & T. Hölscher (Hrsg.), *Kultur und Gedächtnis* (S. 9–19). Suhrkamp.
- Assmann, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. C. H. Beck.
- Biess, F. (2020). Gendering the memories of war and Holocaust in Europe and the United States. In K. Hagemann, S. O. Rose, & S. Schüler-Springorum (Eds.), *The Oxford handbook of gender, war, and the Western world since 1600*. Oxford University Press.
- Byram, K. A. (2018). The challenge of *Mütterliteratur*: Gender, generation, and the

- genres of German cultural memory. *German Studies Review*, 41(1), 41–59. <https://doi.org/10.1353/gsr.2018.0002>
- Dische, I. (2018). *Großmama packt aus*. Hamburg: Hofmann und Campe.
- Egger, S. (2024). Bahnsteig und Viehwaggon als Topoi von Deportation und Vertreibung in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: Reinhard Jirgl's *Die Unvollendeten*, Sabrina Janesch's *Katzenberge* und Julia Franck's *Die Mittagsfrau*. *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen*, 2024, 159–185. <https://doi.org/10.18778/2196-8403.2024.08>
- Eigler, F. (2001). Engendering cultural memory in selected Post-Wende literary texts of the 1990s. *The German Quarterly*, 74(4), 392–410. <https://doi.org/10.2307/3072633>
- Gisbertz, A.-K. (2020). Die Geschichte und ihre Schatten: Neuere Generationserzählungen reflektieren eine vielschichtige Vergangenheit. *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen*, 63–72. <https://doi.org/10.18778/2196-8403.2020.03>
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press.
- Jirgl, R. (2012). *Die Unvollendeten*. München: Deutsche Taschenbuch Verlag.
- Kellermann, N. P. F. (2001). Transmission of Holocaust trauma: An integrative view. *Psychiatry*, 64(3), 256–267. <https://doi.org/10.1521/psyc.64.3.256.18464>
- Kliems, A. (2020). Der absentierte Mann: Zur figurativen Dominanz des Weiblichen in der Vertreibungsliteratur (Denemarková, Katalpa, Tučková). In L. Dorn, N. Meyer, & J. Wildfeuer (Hrsg.), *Zwischen nationalen und transnationalen Erinnerungsnarrativen in Zentraleuropa* (S. 131–152). De Gruyter.
- Kuçuradi, İ. (1999). *Ahlak, etik ve etikler*. Türkiye Felsefe Kurumu.
- Pegelow Kaplan, T. (2016). The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust. *Studies in American Jewish Literature*, 35(1), 123–126.
- Pentzold, C., & Lohmeier, C. (Hrsg.). (2023). *Handbuch kommunikationswissenschaftliche Erinnerungsforschung*. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110629743>
- Simons, G., Muhin, M., Oleshko, V., & Sumskey, A. (2021). The concept of interdisciplinary research on intergenerational transmission of communicative and cultural memory. *World of Media: Journal of Russian Media and Journal-*

- lism Studies*, 1, 64–91. <https://doi.org/10.30547/worldofmedia.1.2021.3>
- Stone, K. (2015). The pitfalls of constructing a female genealogy: Cultural memory of National Socialism in recent family narratives. In H. Baer & A. Merley Hill (Eds.), *German women's writing in the twenty-first century* (pp. 54–72). Camden House.
- Žilinskienė, L. (2022). Communicative family memory across generations. *Filosofija. Sociologija*, 32(4), 312–324.

STEFAN ZWEIG'İN “KORKU” ADLI ESERİNDE ANA FİĞÜRÜN DUYGU DOLU MÜCADELESİ



Zennube ŞAHİN YILMAZ *

Stefan Zweig ve Yazarlığına Genel Bir Bakış

1 881 Avusturya- Viyana doğumlu Stefan Zweig, ilk gençlik yıllarından itibaren gazetelerde yazmaya başlamış, daha sonra önemli ve çok sayıda eser kaleme almış, ünlü ve oldukça başarılı bir yazardır. 1899 yılında Viyana'daki *Neuen Freien Presse* adlı gazetenin kültür ve sanat bölümünde çalışmaya başlamıştır. Yazar, 1901 yılında bir şiir kitabı çıkarmıştır. Çeviri ile de ilgilenen yazar, Romanistik, Germanistik ve Felsefe eğitimleri almıştır. Tiyatro, novella, hikaye gibi çeşitli alanlarda eserler kaleme almıştır. Savaş karşıtı düşünceleriyle dikkat çeken yazar, Rainer Maria Rilke, Hermann Hesse, Sigmund Freud, Franz Werfel, Richard Strauss, Paul Valery, Arthur Schnitzler gibi önemli isimlerle yakınlık kurmuştur. 1933 yılında Nazilerin yaktığı kitapların içinde Zweig'in da eserleri yer almıştır. (Zweig, 2019: 16) Hatta yazar, bu durumdan duyduğu üzüntüyü şu şekilde dile getirmiştir; “Eserlerim, onları yazdığım dilde, milyonlarca dost okur tarafından sevildiği ülkede yakılıp kül edildi.” (Zweig, 2019: 20) Viyana'da büyüüp sonra da Viyana'yı terk etmek zorunda kalan yazar, kedisini hiçbir yere ait

* Prof. Dr. Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum-Türkiye, E-Mail; zshahin@atauni.edu.tr, Orcid; 0000-0001-9482-7567.

hissedememe durumundan nefret eder. Her yerde yabancı ya da misafir olduğunu düşünür;

Avrupa’ımızda ardı arkası kesilmeyen volkanlara benzeyen sarsıntıların etkilerini her birimiz varlığımızın en derinliklerinde hissettik; sayısız mağdurla karşılaştırdırca kendime mal edebileceğim tek ayrı özellik, Avusturyalı, Yahudi, yazar, hümanist ve pasifist biri olarak, bu sarsıntıların en şiddetli sonuçları nereyi vurduysa her defasında orada bulunmuş olmam. Beni üç kez evimden ve işimden ederken anılardan, geçmişten koparıp ayırdı, beni korkunç şiddetiyle boşluğa, bana zaten bildik olan “nereye gidiyorum” a savurup attı. (Zweig, 2019: 19)

Avrupa’nın yaşadığı bu savaş ve Nasyonal Sosyalizm dönemi, Zweig’in savrulmasına ve aidiyet duygusunu kaybetmesine neden olmuştur. Yazar, bir yandan eserlerini yazmaya devam etmiş diğer yandan da çok sayıda konferansa ve etkinliğe katılmıştır. Ancak İkinci Dünya Savaşı ve Nazi işkenceleri karşısında bunalıma girmiştir; ”Çok kısa süre içerisinde, istemeden, aklın en korkunç yenilgisine, zorbalığın en vahşi zaferine tanık oldum. Bizden önceki hiçbir kuşak –bunu gururla değil, utanarak kaydediyorum– bizim kuşağın yaşadığı ahlâki çöküntüyü yaşamadı.” (Zweig, 2019: 20) Zweig, yaşadığı savaş döneminden bahsederken içinde bulunduğu o vahşeti açıkça gözler önüne serer ve tanık olduklarının büyük bir vahşet olduğunu ileri sürer.

Zweig, kendi hayatını anlattığı *Dünün Dünyası* adlı eserine şu sözleriyle başlayarak neden kendi hayatını kaleme aldığını açıklamış olur;

Kendimi, başkalarına hayat hikâyemi anlatacak kadar önemsememiştım hiç. Beni ana kahramanı yapacak ya da –daha doğrusu– odak noktasına koyacak bir kitaba, bir kuşağın yaşayabileceği ne kadar çok olay, felaket ve sınav varsa hepsiyle karşı karşıya kaldıktan sonra cesaret edebileceğimi demek. Kendimi öne çıkartıyorsam, beni görsel bir sunumun konuşmacısı gibi kabul edin; resimleri belirleyen zaman, bense sadece onları seslendiriyorum ve aslında anlatacağım kendiminkinden çok, yazgı yoğunluğunda tüm tarih boyunca eşi örneği az bulunur bir kuşağın, bizim kuşağın yazgısı. (Zweig, 2019: 19)

Yaşadıklarının bir kuşak felaketi olduğunu savunan yazar, aslında kendi hayatının değil döneminin aktarılması gerektiğini düşünerek bu aktarıma başlar. Bu kadar büyük bir felaketin içinde sayısız eser kaleme almayı başaran Zweig, 22 Şubat 1942 yılında eşiyle birlikte veronal kullanarak intihar eder. (Zweig, 2019: 16) Bu felaketler onun hayat çizgisini belirlemiş ve onu hiçbir bağı olmayan bir insana dönüştürmüştür. Bu durum da Zweig’ı derinden etkilemiş ve hayatına son vermesine neden olacak bunalımlara sürüklemiştir.

Stefan Zweig, Yıldız Ecevit tarafından “Deneme Ustası” olarak tanımlanmıştır. Tüm felaketlere rağmen yazarın yazınsal hayatındaki başarısı ve ünü tüm Dünya edebiyatına yayılmıştır. Sadece Alman-Avusturya edebiyatında değil dünya çapında bir üne kavuşmuştur. Ancak Nasyonal Sosyalist İdeoloji, yazarın hümanist yaklaşımı ve barış taraftarı olmasından dolayı yazarı sıkıntılarla karşı karşıya bırakmıştır. (Kaygın, 2014: 17-18)

Biyografik eserleriyle dikkat çeken Zweig, dünya çapında ünlü bir yazar olarak biyografilerinde hem kendi hayatını hem de Avrupa’nın yaşadığı karanlık günleri ele alır. Eserlerinde ana hatlarıyla kültürel ve toplumsal bir panorama çizen yazar, verdiği tarihsel bilgilerle de okurlarına zengin bir edebi dünya sunar. (Akyıldız Ercan, Balkaya, 2019: 307)

Zweig, yazarlık hayatı boyunca çok sayıda eser kaleme almış ve bu eserlerin içinde sadece tiyatro, roman, deneme, şiir değil aynı zamanda efsaneler de onun eserleri arasında önemli bir yer edinmektedir. Yazarın efsanelere yönelmesinin ardındaki neden, düşüncelerini ve hümanist-pasifist dünya görüşünü dini olaylar üzerinden aktarma isteği olarak görülebilir. *Die Legende der dritten Taube* (1916), *Die Augen des ewigen Bruders* (1922), *Die gleich-ungleichen Schwestern* (1927), *Rahel rechtet mit Gott* (1929), *Der begrabene Leuchter* (1936) gibi eserleri yazarın önemli efsanelerindendir. Zweig, genç yaşta yazmaya başlayan bir yazar olarak 1901 yılında ilk şiir kitabını *Silberne Saiten*’ı yayımlamıştır. Bu şiir kitabını zaman içerisinde başka şiirleri, novellaları, öyküleri takip etmiştir. Eserlerinde genel olarak kısa bir içerik ama derin bir anlam vermeyi amaçlayan yazar, bu mesaj etkili eserleri ile yazarlığını kanıtlamıştır. Yazarın

işlediği konular kendi dünya görüşüyle başarılı bir biçimde harmanlanmıştır. (Arabacıoğlu, Alkan, 2023: 54-66)

Zweig’in başarılı bir yazar olduğu kendi çağdaşları tarafından da dile getirilmiştir. Thomas Mann, yazara dair şunları ifade etmiştir; “Dünya çapında ünlü olmayı hak etmişti ve bu çok yetenekli insanın, dönemin ağır baskısı altında psikolojik yönden direnme gücünün kırılması çok üzücü. Onda beğendiğim şey, tarihsel dönem ve kişilikleri anlatmadaki ustalığıdır.” (Mann, 1942, s.47, içinde Sert, 2007, 309) Gorki de “Sanıyorum ondan önce başka hiç kimse, böylesine etkili, böylesine şaşırtıcı bir yumuşaklıkla, insana sevgiyi anlatmadı” (Müller, s.120, içinde Sert, 2007, 309) şeklinde düşüncelerini dile getirir. Sigmund Freud ise Zweig’e yazdığı bir mektupta onun yazarlığını şu sözleriyle över: “Yapıtlarınız içinde severek okuduğum Jeremias ve Karışık Duygular’da üstün değerlere sahip insanın iç dünyasının derinliğini nasıl zevkle okuduğumu, bazı antik heykellerin gövdelerini saran şeffaf elbiseler gibi düşünceye şekil veren ustalıklı dilinize nasıl hayran olduğumu size söylemek benim için bir gereksinim.” (Freud, 1931, içinde; Sert, 2007: 309) Zweig’in yazarlığı hem çağdaşları hem de okurları tarafından oldukça beğenilmiş ve yazar, neredeyse tüm zamana hitap eden konuları ve dili ile her zaman gündemde kalmayı başarmıştır. Özgürlüğü ve barışı hayatının merkezine koyan Zweig, hayat mücadelesini de eserlerini de bu görüşü doğrultusunda şekillendirmeye çalışmıştır. (Sert, 2007: 310)

Zweig, özellikle hayatının son dönemlerinde yaşadığı ruhsal bunalımları ile kendisini oldukça yorgun ve tükenmiş hissetmiştir. Hayatına uygun bir zamanda son vermesi gerektiğine inanan yazar, hayatına son vermeden üç ay önce arkadaşı Felix Braun’a bir mektubunda tükendiğini, kendi Ben’i ile özdeşlik kuramadığını, kendisini yersiz yurtsuz bir göçebe gibi gördüğünü ve yeniden bir hayata başlamak için çok yaşlı ve yorgun olduğunu aktarır. (Şahin Yılmaz, 2019: 17) Başarı dolu bir yazarlık serüveni olan Stefan Zweig, yaşadığı ağır depresyondan dolayı 23 Şubat 1942’de eşi ile birlikte intihar ederek hayatına son vermiştir. Yazar, toplumsal yaşamın bireysel yaşamın üzerindeki etkisini yaşadığı acı dolu günler ile tecrübe etmek zorunda kalmıştır. (Hartmann, 2015: 14)

Korku Adlı Eserde Ana Figür Irene’nin Endişe ve Korku Dolu Dünyası

Stefan Zweig’in modern klasikler dizisinden Korku adlı eseri, evli bir kadının yasak aşkının neden olduğu olayları en ince ayrıntısına kadar bütün detayları ile aktarmaktadır. Eser, Bayan Irene’nin sevgilisinin dairesinden korku içinde çıkıp evine ulaşma anı ile başlar. Anlatıcı, Irene’nin içinde bulunduğu durumu tüm ayrıntısı ile göz önüne serer;

Bayan Irene aşığının dairesinden çıkıp merdivenlerden aşağı inerken birden yine o anlamsız korkuya kapıldı. Gözlerini önünde kara bir topaç vınlayarak dönmeye başladı; dizleri katılaştı, dehşetle donup kaldı. (...) Bu tehlikeli ziyareti ilk kez yapmıyordu, bu ani ürpertiye hiç yabancı değildi, yine de içinden ne kadar dirense de evine dönerken her seferinde nedensiz bu yere bu saçma ve gülünç korku nöbetine yenik düşüyordu. (Zweig, 2024: 1)

Bayan Irene’nin sevgilisinin evine gidişi ilk değildir, ancak buna rağmen her defasında yoğun bir korku yaşamaktadır. Sokaktaki herkesin onun nereden geldiğini anlayacağına dair bir şüpheye kapılır ve gizemli bir dehşet duygusu içinde evine ulaşmaya çalışır. Sevgilisinin evinden çıkacağı son dakikalarda elleri titremeye başlar ve kendisinin hemen evde olmasını tüm benliğiyle ister. Son dakikalarda sevgilisinin ne söylediğini duymaz. İçinde büyük bir telaş vardır. Apartmandaki sesler dinler ve sesizlik olduğunda kendisini hemen merdiven boşluğuna atar. Telaştan gidecek gücü kalmaz. Apartman kapısından hızla çıkmak isterken apartmana giren bir kadınla çarpışır. Irene, hemen kapıdan çıkmak isterken kadın, kapının önünde durur ve onun geçmesini engeller. Irene’ye öfkeyle ve aşağılamayla bakan kadın; “Hah, sonunda yakaladım işte! (...) Elbette, siz namuslu bir kadınsınız değil mi, sözüm ona! Bir koca, onca para ve sahip olduğunuz her şey yetmiyor, bir de zavallı bir kızın erkeğini baştan çıkarıyorsunuz...” (Zweig, 2024: 3) Bayan Irene, bu cümleleri duyduğunda ne yapacağını bilemez ve apartmandan hemen çıkmak ister. Ancak kadın, hem geçmesine izin vermez hem de bağırarak konuşmaya devam eder. Bayan Irene, birisi duyacak diye korkudan titremeye başlar ve

kadına susması için çantasından çıkardığı parayı verir. Hızlıca apartmandan çıkan Bayan Irene, bulduğu ilk taksiye biner, ancak takside boğulacak gibi olduğu için yolun yarısında taksiden iner. Yabancı bir mahallede sokak sokak ilerlemeye çalışır. Anlatıcı, Bayan Irene'nin içinde bulunduğu durumu oldukça etkili bir anlatı kurgusunda verir; "Tüm gücünü topladı ve bir bataklıkta veya diz boyu karda yürüyormuş gibi insanüstü bir gayret sarf ederek sokak sokak ilerledi." (Zweig, 2024: 5) Büyük bir çaba sonucunda evine varabilen Bayan Irene, huzursuzluğu ile dikkat çekmeye çalışır.

Bayan Irene'nin kocası yemek odasında oturmuş onu beklemektedir. Irene'ye neden geç kaldığında sorduğunda Irene, oldukça tedirgin bir şekilde bir şeyler uydurmaya çalışır. Ancak öncesinde herhangi bir yalan hazırlamadığı için soruyu geçirir ve "Ben... Amelie'yle beraberdim.... alışverişe çıkacaktı... ben de onunla gittim, (...)" (Zweig, 2024: 6) şeklinde bir açıklama yapmaya çalışır. Irene, oldukça beceriksiz bir şekilde bir şeyler uydurmaya çalışır. O akşam, büyük bir tedirginlik içinde geçer. Irene, kocasıyla neredeyse çok az konuşur. Ertesi sabah uyandığında Irene, hala kadının ona söylediklerini düşünür. Yüzünü tül ile kapattığı için kadının yüzünü göremediğini umar. Sevgilisini bir daha evinde ziyaret etmeyeceğini ve bu şekilde kadından uzak kalabileceğini düşünür. Başkent'in en ünlü avukatının karısı olduğu için kendisini şanslı hisseder. Sevgilisine bir daha görüşemeyeceklerine dair bir mektup yazar. Ancak sevgilisi hemen öğleden sonra ondan vazgeçmek istemediğine dair bir mektup yazar. Bu mektup, Irene'nin verdiği karardan geri adım atmasına neden olur.

Anlatıcı, Irene'nin yaşadığı o korku dolu buluşmayı anlatırken birden geçmişe geri döner ve Irene ile sevgilisinin nasıl tanıştığını anlatmaya başlar. Sevgilisi bir piyanisttir ve Irene, onunla bir gece toplantısından tanışmıştır. Nasıl olduğunu anlamadan aniden onun metresi olmuştur. Oysa Irene'nin hayatında hiçbir sıkıntısı yoktur. Oldukça rahat bir hayata sahip olan Irene, sevgiyle ve şefkatle sarmalanmış ve pürüzsüz bir hayatın prensesi modunda yaşamaktadır. Irene, onunla başka konserlerde de karşılaşmıştır. Bu karşılaşmalar, daha sonra bir randevulaşmaya

dönüşür. Genç sevgilisi, son eserini evinde sadece Irene için çalmayı istediğinde Irene, bu teklifi hemen kabul eder. O günden itibaren aralarında bir yakınlaşma başlar. Sevgilisinin aykırı giyim tarzı, yaşadığı yer ve güvenli bir gelire sahip olmaması Irene'nin burjuva hayatı için oldukça sıra dışı bir durumdur. Kocasının oldukça saygın birisi olması ve kendisine gösterdiği saygı ile sevgilisini kıyasladığında neden o adamla birlikte olduğuna anlam veremez, ancak bir alışkanlık içinde ona gitmeye devam eder. Sevgilisiyle haftada bir gün bulaşma ayarlayan ve kendi hayatında hiçbir şey değiştirmeyen Irene için bu buluşmalar, macera dolu bir haza dönüşür. Bu yeni sevgili, Irene'nin hayatına eklenen üçüncü çocuk ya da yeni bir araba macerası gibi bir işlev görür. Irene anlatıcının cümlelerinde şu şekilde tanıtılır; “Şimdi macerayı ilk kez gerçek bedeli olan tehlikeyle ödemek zorunda kaldığında da pintice değerini hesaplamaya başladı. Kaderin şımarttığı, ailesinin nazlı yetiştirdiği, refahtan neredeyse isteklerini yitirmiş bu dayanıksız kadına karşılaştığı ilk sıkıntı bile fazla gelmiş gibiydi. Ruhsal tasasızlığından özveride bulunmayı göze almak için aşığını hiç düşünmeden rahatına feda etmeye hazırdı.” (Zweig, 2024: 11) Irene, hayatı boyunca hiç sıkıntı yaşamamış, oldukça konforlu bir hayata sahip bir kadın olarak kurgulanmıştır.

Irene, sevgilisi ile bir pastanede buluşup olanları anlatmak ister. Tanınmamak için bir tül şapka hazırlasa da birden içindeki bir sesle şapkayı bırakır; “Onun gibi önemsenen, saygın bir kadın tanımadığı birinden korktuğu için sokağa rahatça çıkamayacak mıydı?” (Zweig, 2024: 12) Şiddetli bir gerginlik hissedenden Irene, sokağa adımını atar atmaz hissettiği korku ve titremenin ardından birdenbire içinde büyük bir yaşama sevinci ile dolar. Sevgilisi yarım saat süren bir sohbetinden ardından yeniden yola koyulan Irene, evinin kapısına geldiğinde durur ve yaşadığı anların heyecanını içinde hissetmek isterken daha önce karşılaştığı ve kendisini azarlayan kadın arkasında belirir. Kadın, Irene'yi pastaneye kadar takip etmiş ve sonra evinin önünde gelip onu beklemiştir. Irene'ye adıyla hitap etmesi, Irene'yi oldukça ürkütür. Irene, kadına her ne kadar artık genç adamla görüşmediğini söylese de kadın bunu umursamadan, “Yaslan söylemeyin! Pataneye kadar peşinizden geldim. (...) Nasılsa işsizim. Çalıştığım

yerden kapı dışarı edildim, yeterince iş yokmuş, zor zamanlardaymışız, öyle söylediler. Eh, ben de bundan faydalanıp biraz gezintiye çıkıyorum işte... aynı kibar hanımlar gibi.” (Zweig, 2024: 15) Kadının bu cümleleri karşısında büyük bir korkuya kapılan Irene, kadının eline avuç dolusu para verir. Ancak kadın parayla yetinmez, bunun üzerine bir de Irene’den gümüş çantasını ister. Irene, başka çaresi olmadığı için çantasını da kadına verir ve kocası eve gelmeden hızlı hızlı eve koşar. Kadının onun ismini ve evini öğrenmesi, Irene’yi derinden sarsar. Kadının onun hayatına bir kabus gibi çökeceğini düşünür.

Kadının Irene’nin evinin kapısına kadar gelmesi, Irene’de büyük bir şok etkisi yaratır. Her gün rutin olarak dışarı çıkan Irene, üç gün boyunca evinden çıkmaz. Ev, onun için geçici bir sığınma yeri olur. Irene, hiçbir zaman günlerce evde kalmadığı için evdekilerin de dikkatini çekmeye başlar. Aslında Irene için hayat, dışarıda geçirdiği zamandır. Çünkü onun gerçek dünyası, dışarıdaki yaşam biçimidir. Evinde ilk kez bu kadar uzun süre zaman geçirmektedir. Bunu ilk fark eden doğal olarak oğlu olur. Hizmetçiler ve mürebbiyeler aralarında bu konuya dair fısıldaşmaya başlarlar. Irene ise evdeki bu göze batan varlığını açıklamak için türlü çabalar sarf eder. Evde herkesin bir görevi olduğundan Irene’ye yapacak iş kalmaz. Bu yüzden de Irene’nin canı çok sıkılır ve zamanı nasıl geçireceğini bilemez. Çocuklarına göstermeye başladığı ilgi de çocukları rahatsız eder. Hatta yedi yaşındaki oğlu, bu ilgiden sıkılıp annesine neden evden dışarı çıkmadığını sorduğunda Irene, utancından ne yapacağını ve oğluna ne diyeceğini şaşırır. Her kapı çalışında perdelerinden arasından dışarı bakan ve şiddetli bir korku yaşayan Irene, yeniden ne zaman özgür olabileceğini düşünür.

Irene ve eşi, haftalar öncesinde arkadaşlarının bir daveti için sözleşmişlerdir. Ancak Irene, şimdi kafasında bu davetten nasıl vazgeçebileceğine dair türlü senaryolar kurar. Bir yandan da günlerdir evden dışarı çıkmadığı için birkaç saat de olsun bu korkudan kurtulmak ister. Bu isteği doğrultusunda eşinin koluna sıkı sıkı sarılarak davete giden Irene, üzerindeki korkudan tamamen kurtulup kendisini dans ederken bulur. Uzun zamandır kendisini bu kadar rahatlamış ve mutlu hissetmemiştir. Ortada dans ederken eşi birde yanına gelir ve Irene’ye ne olduğunu sorar. Bu soru

karşısında oldukça irkilen Irene, eşinin donmuş bakışlarından dolayı eşine ne olduğunu sormaya cesaret edemez. Daha sonra evin yolunu tutan çift, yol boyunca da hiç konuşmaz. Gece bir kabus gören Irene, gözlerini açtığında eşini karşısında görür ve neleri ele vermiş olabileceğini düşünür. Eşi, “Senin neyin var Irene? Sana bir şeyler oluyor. Birkaç günden beri çok değiştin, ateşin çıkmış gibi, asabisin, kafan dağınık, uykuda bağırıp yardım istiyorsun.” (Zweig, 2024: 28) Eşinin bu cümlelerini geçiştirmeye çalışan Irene, sahte bir biçimde gülümser. Ancak eşi, Irene’ye ne olduğu konusunda ısrarcı bir biçimde sormaya devam eder. Irene ise “Her şey ne kadar iyi olabilirdi şimdi, (...)” (Zweig, 2024: 29) diye içinden geçirir. Irene’nin bu iç konuşması, anlatı tekniklerinde iç monolog tekniğini örneklendirmektedir. İç monolog tekniğinde önemli olan etken figürün karşısında bir dinleyici olduğunu varsayarak konuşmasıdır. Aslında figürün karşısında herhangi bir kişi yoktur ve figür bu konuşmayı dış ses olarak değil iç ses olarak gerçekleştirmektedir. (Karatekin, 2019: 219) Bu iç konuşmanın ardından Irene, gerçek dünyaya döner, kendini toparlar ve yataktan kalkıp eşine “Aklından neler geçiriyorsun öyle?” (Zweig, 2024: 29) diyerek gülümser. Konuyu kapatmaya çalışır. Ertesi gün eve gelen bir mektup Irene’yi alt üst eder. Mektupta, “Lütfen bu mektubu getiren kişiye derhal yüz kron veriniz.” (Zweig, 2024: 30) şeklinde bir cümle yer almaktadır. Irene, cümleyi okur okumaz, odasına gidip telaşla yüz kron bulup zarfın içine koyar ve kapıda bekleyen adama götürür. Sonra yeniden yemek odasına geri dönen Irene, ne yapacağını şaşırır ve etrafındakilere bir şey çaktırmadan hareket etmeye çalışır.

Irene, kocasının sert bakışlarını sürekli üzerinde hisseder. Anlatıcı, Irene’nin eşinin bakışlarını şu şekilde sorgular; “Bakışını bu kadar keskin, sert, soğuk ve can yakıcı yapan, bir şey biliyor olması mıydı, yoksa öğrenmeye çalışması mıydı?” (Zweig, 2024: 31) Irene, gelen mektubu yeniden okur ve paramparça ederek çöpe atar. O sırada içeri giren eşi, “Sana sadece bana mektuplarını göstermek zorunda olmadığınızı hatırlatmak istiyorum. Benden saklamak istediğin bazı şeyler varsa bunda tümüyle özgürsün!” (Zweig, 2024: 33) Eşinin bu sözleri karşısında tek kelime edemeyen Irene, eşinin öfkesini yüzünden anlar.

Irene, neredeyse kendisini uyuşturup hayata karşı kayıtsız kalmak ister. Üzerindeki baskıdan hayatına adapte olmakta zorlanır. Evde kalmakta zorlanır ve dışarı çıkmaya da korkar bir hale gelir. Cesaret edip bir gezinti yapmak ister. Hızlı hızlı dışarı çıkar, ancak sokakta insanları görünce yine aynı kadını göreceğinden korkar. Arkadan birisinin onu takip ettiğini hisseder. “Takipçisi artık neredeyse dibindeydi ve arkasından ısrarcı, ama cılız bir sesin “Irene!” dediğini duydu.” (Zweig, 2024: 34) Irene, korkuyla arkasına döner ve karşısında kendisini tehdit eden kadının olmadığını görünce rahatlar. Genç aşığını görünce uzun zamandır bu telaşlı olaylardan dolayı onu unuttuğunu fark eder. Irene, öfkesini bastırmaya çalışsa da en sonunda “Bana komedi oynamaya da kalkışmayın. O şirin sevgiliniz buralarda bir yerde pusuya yatmıştır yine, birazdan yakama yapışır.” (Zweig, 2024: 35) der. Genç aşığı, Irene’nin neden bahsettiğini anlamaz. Genç aşığının bu hali karşısında anlatıcı, Irene’nin hislerini şu şekilde aktarır; “Irene onun o budala, şaşkın suratına bir yumruk indirmeyi ne kadar isterdi! Şemsiyesini sımsıkı kavradığını hissetti. Daha önce hiçbir zaman bir insandan bu kadar nefret etmemiş, kimseyi bu kadar hor görmemişti.” (Zweig, 2024: 35) Irene, bir zamanlar bu adamı sevdiğine şaşırır ve şimdi karşısında gördüğü adamın aynı adam olmadığını düşünür. Caddenin kalabalığı içinde kaybolmak ve ondan uzaklaşıp evine gitmek ister.

Irene, evine geldiğinde, çocuklarına baktığında bu tür bir ilişkinin onun için ne kadar yanlış olduğunu, çocuklarıyla ilgilenmenin daha cezbedici olduğunu anlar. Kendisini evine, kocasına ve çocuklarına adanmış isterken eve gelen yeni bir tehdit mektubu onu alt üst eder. Bu kez iki yüz kron istendiği için Irene’nin bu tutarı bulması mümkün değildir. Irene, ne yapacağını bilemez, kendisini sürekli hasta hisseder ve kalp atışlarının hızından hareketsiz bir biçimde oturmak ister. Kendisine hakim olabilmek için olağanüstü çaba sarf eder. Kocasının onu çok dikkatli bir biçimde gözetlediğini bildiği için kocasının yanında ayrıca dikkatli olmak zorundadır. Kocasısı da son günlerde Irene’ye her zaman olduğundan daha şefkatli davranmakta ve onunla ilgilenmektedir. Irene, kocasındaki bu değişimi bir türlü anlamlandıramaz. Evde ne zaman ses yükselse korkudan sarsılır ve tedirgin bir merak içinde etrafı dikkatle izler. Çocukların bir

problemi olduğunda emen babalarına gitmesi, onun dikkatini çeker hat-ta içten içe bir kıskançlık hisseder. Aslında çocuklar çok önceden beri bir durum olduğunda hep babalarına giderdi ama bu durum Irene’yi önce-den rahatsız etmezdi. Ancak şimdi Irene, bu duruma bozulur. Kızının mürebbiyesi ile yaşadığı bir problemde, Irene hemen kızına sarılmak is-ter, ancak kızı onu iter. Bunun üzerine kocası da onun aceleci merhame-tinden vazgeçmesi gerektiğini söyler. Kocas, küçük kızına ceza verir. Oğlu da kardeşinin cezasına sevindiği için oğluna da ceza verir ve çocuk-ların uzun zamandır hayal ettikleri eğlenceye gitmeleri babaları tarafından yasaklanır. Irene, kocasının çocuklara ceza vermesini çok doğru bulma-dığını ve neden bu şekilde çocuğu ağılattığını söylediğinde kocasının ver-diği cevap Irene’yi ürkütür;

Küçüğe acıyıp acımadığımı sordun, değil mi? Cevabım, artık acımıyo-rum, olacak. Çünkü bu zor gelse de cezalandırıldığı andan itibaren içi ra-hatlamıştır. Asıl dün mutsuzdu, zavallı atı kırıp ocağa attıktan sonra ev-deki herkes onu ararken, her an, her dakika bulunacağı korkusuyla yaşı-yordu. Korku cezadan çok daha beterdur, çünkü ceza bellidir, ağır da olsa, hafif de, hiçbir zaman belirsizliğin dehşeti kadar, o sonsuz gerilimin ür-künçlüğü kadar kötü değildir. Kızımız da cezası kesinleşir kesinleşmez hafıfledi. Ağlaması seni şaşırtmamalı, bu sadece bir boşalmaydı, önceden baskı altında içinde duruyordu. İçte tutulan gözyaşları akıntılardan daha acıtırıcıdır. O eğer çocuk olmasaydı veya içini en gizli noktasına kadar gör-me olanağımız olsaydı, inanıyorum ki aldığı cezaya ve döktüğü gözyaşla-rına rağmen, dün olduğundan çok daha hoşnut olduğunu görürdük. Oysa dün, görünürde kaygısızca ortalıkta dolaşıyordu ve kimse onu suçlamı-yordu. (Zweig, 2024: 45)

Irene, kocasının bu cümleleri karşısında şaşkınlıkla bakabilir. Kocasının kendisini hedef aldığını düşünür. Tam da o sırada kocası, sözlerine suç iş-leyenlerin suçun ortaya çıkmasından duyduğu sancılı korkuyu ve gördüğü davaları anlatmaya başlar. Kocasının şu cümleleri onu çok etkiler; Aslına bakarsan hala anlamadığım şey, insanın tehlikesini bilerek bir suçu işledik-ten sonra itiraf etme cesaretini bulamayışıdır. İtirafı engelleyen bu basit kor-kuyu her türlü suçtan daha zavalıca buluyorum.” (Zweig, 2024: 46)

Kocasının bu sözleri karşısında Irene, “Sence.... Sence... insanları engelleyen şey, her zaman korku mudur? Acaba.... Acaba... utanç olamaz mı.... Herkesin önünde kendini ortaya koymanın... örtüsüz kalmanın utancı.... Olamaz mı?” (Zweig, 2024: 46) Irene’nin bu cümleleri kocasını rahatsız eder ve kocası utancın da bir çeşit korku olduğunu ifade ederek sonra Irene’ye hafif ölçüde hak verir. Irene ve kocası arasında geçen bu konuşma, Irene’yi biraz rahatlatır, ancak yaklaşık iki haftadır tehdit edildiğini düşününce bu mücadelenin sonuna geldiğini ve artık kendisini güçsüz hisseder. Dört gündür kadından ses çıkmaması bir yandan onu mutlu eder, diğer yandan da tedirginliği gittikçe artar.

Şantajcı kadın yeni kıyafetler içinde Irene’nin evine gelir. Kapıyı Irene açar açmaz, şantajcı kadın Irene’ye kendisi ile konuşması gereken önemli konuların olduğunu söyler ve Irene’yi hiç dinlemeden hızlıca evin içine girer. Kadın, oldukça rahat hareket ederek Irene’nin evini süzer ve ondan dört yüz kron ister. Irene, miktarı duyunca kendisinde o kadar para olmadığını ve bu miktarı bulmasının çok zor olduğunu diler getirirse de şantajcı kadın, Irene’yi hiç dinlemez ve Irene’nin parmağındaki taşlı yüzüğü ister. Nişan yüzüğü olduğunu söyleyen Irene, kocasının neredeyse eve gelmek üzere olduğunu söyler ve kadının bir an önce çıkmasını ister. Ancak kadın, oldukça rahat bir tavır içinde yüzüğü ister. Kocasının ayak seslerini duyan Irene, hemen yüzüğü çıkarıp kadına verir. Kocası, şantajcı kadını görür ve ama hiç üzerinde durmadan yukarı çıkar. Kadın da o sırada istediğini almış bir şekilde evden çıkıp gider. Ancak kocası, akşam yemeğinde Irene’nin yüzüğünün olmadığını fark eder. Irene, birden yüzüğü temizletmeye verdiğini ve ertesi gün alacağını söyler. Artık yolun sonuna geldiğini hisseden Irene, bu tehlikeli oyunu nasıl sürdüreceğini düşünür. Hemen aile yadigarı bir yüzüğü alıp rehinciye gider. Yüzüğü nakit para karşılığında verir ve caddelerde şantajcı kadını bulmaya çalışır. Nakit parayı kadına verip bir an önce yüzüğünü geri almak ister. Bütün gün caddelerde şantajcı kadını arar, ancak neredeyse akşam olur ve evine dönmek zorunda kalır. Bitkin bir halde evine gelir, kocası onunla sohbet etmek ister, ancak Irene, kendisini çok yorgun hissettiği için ağzını açmak istemez. Gece kocasının yaklaşma isteğinden korktuğu için erkenden

odasına çıkar. Ertesi sabah Irene, yeniden şantajcı kadını bulmak için cad-delere savrulur. Bütün gün kadını arar ama bulamaz. Aşığının evine gider ve o kadını bulmak istediğini söyler. Ancak genç aşığı onun neden bahsettiğini bir türlü anlamaz ve piyano dersinde olduğunu onunla gelemeyeceğini söyler. Bunun üzerine Irene, eczaneye gidip ilaç alarak hayatına son vermek ister. O sırada kocası eczaneye girer. Irene, kocasını görünce bayılacak gibi olur ve kocası onu hemen tutarak evlerine götürür. Eve geldiklerinde kocasının şu cümleleri karşısında Irene, her şeyin iç yüzünü öğrenir;

Hayır... bir daha asla... sana yemin ediyorum... bu kadar çok korkacağımı tahmin edemezdin... seni geri çağırmak istemiştin sadece.... Görevlerini hatırlamanı istemiştin.... Bir rüslantıyla durumu öğrendiğimde başka çare bulamadım... yüzüne karşı söyleyemezdin... ben... ben hep geri döneceğini düşündüm.... O zavallı kadını o yüzden ben gönderdim.... Seni ondan uzaklaştırsın diye... biçarenin biri, işsiz bir oyuncudur o... bu işi gönülsüz kabul etti, ama ben istedim... şimdi haksızlık etmiş olduğumu görüyorum.... Ama geri dönmeni istiyordum... hazır olduğumu... bağışlamaktan başka bir şey düşünmediğimi.... Hep hissettirdim sana, ama sen anlamadın.... Fakat.... Fakat bu kadar ileri gitmek istemezdin... bu olanları görünce ben daha fazla acı çektim... senin her adımını izledim.... Sır çocuklar için... anlıyorsun değil mi, onlar için seni zorlamak istedim... ama artık hepsi bitti... şimdi her şey düzelecek... (Zweig, 2024: 68)

Irene, sonsuz bir rahatlamayla uzun zamandır özlemini çektiği bir uykuya dalar. Ertesi sabah uyandığında her şeyin bir rüya olduğunu zanneder. Yan odada çocuklarının kahkahalarını duyunca ve taşlı yüzüğünü yeniden parmağında görünce yaşadıklarının gerçek olduğunu anlar ve büyük bir rahatlık içinde gözlerini kapatarak yatağında yatmaya devam eder.

Sonuç

Stefan Zweig, edebiyat dünyasının neredeyse sınır tanımayan ve oldukça başarılı yazarlarından birisidir. Kaleme aldığı eserlerinde çoğunlukla

korku, aşk, tutku, umut, savaş, barış, huzur arayışı gibi konuları ve özellikle etkileyici dili ile dikkat çeken bir yazar olmayı başarmıştır.

Çalışmamızda incelediğimiz *Korku* adlı roman, bir kadının yaptığı bir hatanın sonucunda yaşadığı psikolojik travmayı oldukça etkili ve derin anlam- lı bir dil ile aktaran Zweig'in önemli bir eseridir. Yazar, bu romanında da yine tutku dolu dili ile okurun karşısında çıkmıştır. Zweig eserlerinde genel olarak hakim olan duygu yoğunlukları ve bu yoğunlukların etkileyici bir biçimde aktarım biçimi *Korku* adlı eserde de söz konusudur. Irene adlı ana figürün içinden çıkılmaz korku ve endişe anları Zweig'in aktarım biçimi ile bütünleşince ortaya inanılmaz bir edebi aktarım çıkmıştır. Irene'nin yaptığı bir hatanın kocası tarafından anlaşılması ve roman boyunca tanımadığı bir kadın tarafından şantaja maruz kalması ve bütün bunları kocasının yaptırdığının romanın sonucunda oryaya çıkması, romanın soluksuz bir şekilde okunmasına yol açar. Irene'nin psikolojik bir travmaya dönüşen bu korku dolu anlarının arkasında başından beri kocasının olması, bir eşin karısını yaptığı yanlıştan döndürme çabasıyken aniden Irene'nin intihar etmesine neden olabilecek bir olaya dönüşür. İntihar etmek için eczaneden ilaç alırken kocası tarafından yakalanan Irene'nin yaşadığı tüm korku dolu anları, kocasının ona her şeyi anlattığı sırada sona erer ve Irene, artık rahat bir nefes almaya başlar, yeniden doğmuş gibi hissederek eşi ve çocuklarıyla yeni bir hayata kucak açar.

Romanda kocasını aldatan bir kadının yaşadığı korku, intihar düşüncesi, tutku, aşk ve suçluluk duygusu gibi duygular, yazarın etkili anlatımı ile birleşmiş ve adeta bir dil karnavalına dönüşen yoğun bir duygu dünyası okurun karşısına çıkmıştır. Okur, Zweig'in bu dili karşısında konuyu takip etmekte zorlansa da konu ve dil bir bütün olarak Zweig klasiğini yeniden gözler önüne sermiştir. Zweig, Irene'nin içinde bulunduğu çıkmazı okurda çok net bir biçimde hissettirdiği korku ve endişe anları ile birleştirir ve psikolojik git gellerle ve betimlemelerle dolu sayfalar boyunca süren içsel hesaplaşmaları akıcı ve net bir biçimde aktarır. Eserde Irene'nin duygu dolu dünyası ve bu dünyadaki yoğun mücadelesi yazar tarafından oldukça ayrıntılı bir biçimde göz önüne serilmiştir.

Kaynakça

- Akyıldız Ercan, C., Balkaya, D. (2019). Stefan Zweig'in "Sabırsız Yürek" Adlı Romanında Acıma Ve Suçluluk Duygusu, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi Atatürk University Journal of Faculty of Letters Sayı / Number 62, Haziran/ June 2019, 305-316.
- Arabacıoğlu, B., Alkan, B. (2023). Stefan Zweigs charakteristische Legenden im Überblick, Diyalog 2023/ 1: 51-68 (Research Article)
- Hartmann, M. »Wir brauchen einen ganz anderen Mut!« Stefan Zweig Abschied von Europa, Ausstellung, 5.3. bis 7.6.2015 Galerie des Literaturhauses, Leitung: Dr. Reinhard G. Wittmann, München.
- Karatekin, T. (2019). Fikrimin İnce Gülü Romanında Bilinç Akışı Tekniği. Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD) Eurasian Journal of Researches in Social and Economics (EJRSE), Asead, 6(1).
- Kaygın, Ş. (2014). Stefan Zweig'in "Acı Duygular" Adlı Romanında Özyaşamöyküsünden İzler, Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi - Kafkas University Journal of the Institute of Social Sciences Sayı Number 13, Bahar Spring 2014, 17-24.
- Müller, H. (2000). Stefan Zweig, Türkçeye Çeviren: Mahmure Kahraman. Kavram Yayınları. İstanbul, (Thomas Mann: Stefan Zweig'ı Anma Konuşması. "Aufbau", New York., 1942), içinde; Sert, Gülperi, (2007). Özgürlük Ve Barışa Çağrı Stefan Zweig ve Eseri Dünün Dünyası Üzerine, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 9, Sayı: 4.
- Müller, H. (2000). Stefan Zweig, Türkçeye Çeviren: Mahmure Kahraman. Kavram Yayınları. İstanbul, (Stefan Zweig öykülerinin Rusça baskısına önsöz), içinde; Sert, Gülperi, (2007).
- Müller, H. (2000). Stefan Zweig, Türkçeye Çeviren: Mahmure Kahraman. Kavram Yayınları. İstanbul, (Sigmund Freud. Stefan Zweig'a yazdığı mektup 1931), içinde; Sert, Gülperi, (2007).
- Sert, G. (2007). Özgürlük Ve Barışa Çağrı Stefan Zweig ve Eseri Dünün Dünyası Üzerine, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 9, Sayı: 4.
- Şahin Yılmaz, Z. (2019). Psychologische Gewalt in der Novelle „Brennendes Geheimnis“ von Stefan Zweig, Kesit Akademi Dergisi, ISSN: 2149 - 9225 Yıl: 5, Sayı: 21, s. 12-30.
- Zweig, S. (2019). Dünün Dünyası Bir Avrupalı'nın Anıları, Die Welt von Gestern

Erinnerungen eines Europäers, (Çev. Gülçin Wilhelm) Kıvanç Koçak'ın
Önsözüyle, İletişim Yayınları, İstanbul.

Zweig, S. (2024). Korku, Çev. İlknur İgan, 25. Basım, Türkiye İş Bankası Kültür
Yayınları, İstanbul.

ŞEYHÜLİSLÂM ŞAİRLERİN DİVANLARINDA MİTOLOJİK KUŞLAR*



Nuriye GÜRBÜZ** - Reyhan KELEŞ***

Klasik Türk edebiyatı, XIII. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar uzanan geniş bir zaman diliminde; İslâmî tasavvur, kadim tarihî anlatılar ve kültürel mirasın taşıyıcısı olarak zengin bir mitolojik birikimi bünyesinde harmanlamıştır. Bu birikim içerisinde mitoloji; insanlığın ortak tahayyülünden beslenen figürler ve semboller aracılığıyla şiirin anlam evrenini genişleten temel bir bileşen olarak öne çıkmaktadır. Dolayısıyla Divan şiirinde mitolojik öğeler, salt birer edebî tezyinat unsuru olmanın ötesinde; şairin estetik kaygılarını, sosyo-politik söylemini ve ontolojik kabullerini ifade etmesine imkân tanıyan sembolik yapılardır.

Klasik edebiyatta mitolojik unsurların yerini tayin eden çalışmalar incelendiğinde; bu unsurların yüksek dinî otoriteler, bilhassa Şeyhülslâm unvanını haiz şairler tarafından nasıl ele alındığını ve metne dahil edildiğini ele alan araştırmaların sınırlılığı, literatürde dikkate değer bir boşluk olarak

* Bu çalışma, Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Koordinasyon Birimince SYL-2024-13934 numarası ile desteklenen “Şeyhülslâm Şairlerin Divanlarında Mitolojik Unsurlar” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Mezunlu, nuriye.gurbuz16@ogr.atauni.edu.tr, <http://orcid.org/0000-0002-7509-1328>

*** Prof. Dr. Atatürk Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk İslâm Edebiyatı Anabilim Dalı, reyhankales@atauni.edu.tr, <http://orcid.org/0000-0003-3040-3081>

tebarüz etmektedir. Dinî-siyasî makamları ve içtimai konumları gereği, toplum nezdinde dinî ve ahlâkî birer temsil figürü olan bu şahsiyetlerin, şiirlerinde mitolojik unsurlara başvurmaları oldukça dikkat çekicidir. Söz konusu durum, bir yandan şairlerin klasik şiir geleneğinin yerleşik estetik normlarına olan sadakatini teyit ederken, diğer yandan dinî kimlik ile bireysel muhayyilenin telif edilme biçimlerini gözler önüne sermesi bakımından özgün bir nitelik taşımaktadır.

Divan şiirinde mitolojik hayvanlar, salt tabiata ait varlıklar olmanın ötesinde; bireyin iç dünyasını, ahlâkî tekâmülünü ve ilahî hakikate yönelik metafizik arayışını temsil eden alegorik semboller olarak konumlandırılmıştır. Bu bağlamda Ankâ ve Sîmurg gibi figürler hakikat arayışı ile vahdet-i vücud düşüncesini; ejderha ve yılan nefis terbiyesi ile ontolojik tehditleri; Hüma ise talih ve ilahî lütfu remzetmektedir. Şeyhülislâm şairler, haiz oldukları derin ilmî müktesebat ve dinî formasyon sayesinde bu figürleri kalıplaşmış birer mazmun seviyesinden çıkararak; onları teolojik ve tasavvufî derinliği olan birer imge olarak şiir dünyalarına dâhil etmişlerdir.

Bu çalışmanın temel amacı; Osmanlı entelektüel ve dinî bürokrasisinin zirvesini temsil eden Şeyhülislâm şairlerin divanlarında yer alan mitolojik kuş figürlerinin, metin içerisinde hangi anlamsal bağlamlarda ve ne tür işlevlerle konumlandırıldığını tespit etmektir.

Bu çalışma, Divan şiirinin hem dinî hem edebî yönüyle temayüz etmiş figürleri olan on üç şeyhülislâm şairin divanlarını merkeze almaktadır. Araştırma kapsamında; Çelebizâde İsmail Âsım Efendi, Atâullah Efendi, Fenârizâde Muhyiddin Çelebi, Es'ad Efendi, İshak Efendi, Yahyâ Efendi, İbn Kemal, Mekki Efendi, Ârif Hikmet, Pirîzâde Mehmed Sâhib, Bahâî Efendi, Mehmed Şerif Efendi ve Yahyâ Tevfik² gibi geleneğin güçlü temsilcilerinin eserleri

² Bu çalışmada yer alan beyitler için bkz. Abukan, M. (2010). *Çelebizâde İsmail Âsım Efendi'nin bayatı, sanatı, eserleri ve Divanı'nın metin karşılaştırmalı incelemesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van; Aydoğan, F. (2003). *Sabaflar Şeybizâde Es'ad Mehmed Efendi Divanı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara; Çetindağ, Y. (2006). *Atâullah Divanı: İnceleme-tenkitli metin*. Fatih Üniversitesi Yayınları; Demirel, M. (2005). Fenârizâde Muhyiddin Çelebi ve Divanı. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 13, 167-194;

taranarak elde edilen veriler tasnife tabi tutulmuştur. Makalenin inceleme nesnesini, söz konusu divanlarda yer alan mitolojik kuş figürleri oluşturmaktadır. Bu bağlamda, bahsi geçen şairlerin muhayyilesinde şekillenen kuş imgeleleri; sembolik, tasavvufî ve estetik işlevleri bakımından seçilen örnek beyitler ışığında sistematik bir yöntemle değerlendirilmektedir.

Halk inanışları, bir yönüyle Hz. Nuh ve Hz. Süleyman kıssaları etrafında şekillenen anlatılara dayanırken, diğer yönüyle tabu, yasak ve kehanetler formunda kültürel varlığını sürdürmektedir. Dolayısıyla gerek etiyolojik anlatılar gerekse diğer anlatı türleri aracılığıyla, efsane ile fabl arasında konumlanan hayvan anlatıları Türk mitolojisinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir (Boratav, 2012, ss. 72-73). Bu çalışmada, Şeyhülislâm şairlerin divanlarında yer alan mitolojik kuşlar, sembolize ettikleri temel mefhumlar üzerinden tasnif edilerek; şairlerin bu figürlere yüklediği poetik işlevler seçili beyitler üzerinden analiz edilecektir.

1. Ankâ

Ankâ, klasik şiirde güneş ile kurulan ontolojik bağı nedeniyle semavi bir mahiyet taşır. Güneşin gökyüzünden yeryüzünü kuşatması gibi, Ankâ da beşerî düzleme yukarıdan bakan ve mahlukata muhtaç olmayan bir

-
- Doğan, M. N. (1997). *Şeyhülislâm Es'ad ve Divanı*. MEB; Doğan, M. N. (1997). *Şeyhülislâm İshak ve Divanı*. MEB; Ertem, R. (1995). *Şeyhülislâm Yahyâ Divanı*. Akçağ Yayınları; Kaçar, M. (2010). *İbni Kemal Dîvânı'nın incelenmesi (Nazım bilgisi-belâgat-üslûp ve dil özellikleri-muhtevâ)* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul; Karapanlı, G. (2005). *Mekkâ Divanı ve tablîli* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul; Teryaki, F. (2022). *Şeyhülislâm Ârif Hikmet Divanı (Türkçe kısmı)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kastamonu; Topal, M. (2004). *Pîrîzâde Mehmed Sâhib: Hayatı, edebî kişiliği, eserleri ve Divanı'nın tenkidî metni* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elâzığ; Uludağ, E. (1992). *Şeyhülislâm Babât Divanı (İnceleme-karşılaştırmalı metin)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum; Yağcı, Ö. G. (2006). *Mehmed Şerif Efendi Divanı (İnceleme-metin)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale; Yılmaztürk, H. (2014). *Yahyâ Teyfik ve Divanı (İnceleme-metin)* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

figürdür. Bu bağlamda Ankâ, tasavvufî terminolojide “hiçbir şeye ihtiyaç duymama, maddî bağılıklardan arınma ve dünyevî değerlere tenezzül etmeme” manasına gelen istiğnâ makamının en güçlü temsilcisi konumundadır. Güneşin karşılık beklemezsizin yeryüzünü aydınlatması gibi, Ankâ da kimseden yardım talep etmeyen ve elindekiyle yetinen mutlak bir kanaatkârlık sembolü olarak işlenmiştir. Söz konusu sembolik değerler, Ankâ figürünün şîrsel düzlemde çift yönlü bir işlev kazanmasını sağlamıştır: Ankâ, ulaşılmazlığı ve minnetsizliği yönüyle kimi zaman sevgilinin; dünyadan el etek çekmiş, sabır ve kanaat içinde olan yönüyle de kimi zaman âşığın karakteristik bir sıfatı olarak karşımıza çıkmaktadır. Şeyhülislâm şairlerin beyitlerinde bu kuşun, özellikle nefis terbiyesi ve ruhsal bağımsızlık bağlamında bu iki kutup arasında mekik dokuduğu görülür (Alpay Tekin, 2020, s. 348).

Divan şiirinde Ankâ, salt bir mitolojik figür olmanın ötesinde; ulaşılmaması güç mutlak hakikatin ve ilahî bilginin ontolojik bir sembolü olarak kabul edilir. Mekânsal olarak Kaf Dağı ile ilişkilendirilen bu figür, ârîfın kat etmesi gereken meşakkatli ve uzun ruhsal yolculuğun nihai hedefini temsil eder. Ankâ’nın “ismi var cismi yok” oluşu, yani görünmezliği ve nadirliği; ilahî hakikatin herkese ayan olmadığını, ancak seçkin bir zümreye nasip olan bir tecelli olduğunu ifade eden güçlü bir mecazdır (Battislam, 2002, ss. 185-208).

Şeyhülislâm şairler, temsil ettikleri dinî ve ilmî otoritenin bir gereği olarak, Ankâ imgesini beşerî idrakin sınırlarını aşan aşkın hakikatleri tasvir etmek amacıyla kullanmışlardır. Bu bağlamda Ankâ, maddî âlemde karşılığı bulunmayan ancak manevî dünyada arayışın odağında yer alan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kaf-ı istiğnâda hem-pervâz-ı Ankâ’dır gönül
Sâye-i bâl-i Hümmâ arz itmesün devlet bana
 (Â.H.D./G.28-2)

Şeyhülislâm Ârif Hikmet bu beyitte, Ankâ ve Hümmâ figürlerini karşılaştırarak bir istiğnâ yorumunda bulunmuştur. Nitekim şair, gönlünü “istiğnâ Kafı”nda Ankâ ile beraber uçan bir varlık olarak nitelemiştir. Burada Kaf

Dağı, dünyevî hırslardan arınmışlığın ulaştığı en yüksek mertebe olarak yorumlanmıştır. Beyitte ayrıca klasik şiirde genellikle mutluluk ve talih sembolü olan Hümâ figürüne karşı şaşırtıcı bir reddediş sergilenir. Şair, devlet ve ikbali temsil eden Hümâ'nın gölgesinin kendisine sunulmasını istemez. Ankâ'nın sembolize ettiği mutlak hakikat ve bilgelige kanat çırpın bir gönül için, Hümâ'nın vaat ettiği geçici dünyevî makamlar bir ihtiyaç değil, aksine bir yükür. Dolayısıyla şair, Ankâ metaforu üzerinden bireysel bağımsızlığını ve ruhsal arınmışlığını adeta mühürlemektedir.

Ankâ-yı azm Kâf'a tenezzül mi eylesin
Bâlâ-yı arşa gâh varur âşiyân ider
 (A.D./K.1-25)

Şeyhülislâm Atâullah Efendi bu beyitte, Ankâ üzerinden sarsılmaz bir iradeyi ve ruhun manevî yükselişini tasvir etmektedir. Şair, Ankâ-yı azm tamlamasıyla mitolojik kuşun yüceliğini ve erişilmezliğini insanın azim ve kararlılığıyla özdeşleştirir. Klasik metinlerde Ankâ'nın nihai durağı olan Kaf Dağı, bu beyitte şair tarafından tenezzül edilmeyecek kadar alçak bir basamak olarak nitelendirilmiştir. Buradan hareketle Ankâ'nın asıl hedefinin maddî veya efsanevi dünyadaki bir dağ değil, ilahî huzuru temsil eden Arş-ı Alâ olduğu ifade edilebilir. Şair ayrıca Ankâ'nın, yuvasını Arş'ın en yüce katında kurduğunu belirterek, kâmil insanın yolculuğunun hiçbir dünyevî veya mitolojik sınırla kısıtlanamayacağını tasavvur etmektedir. Bu durum, şairin yorumuyla ruhun masivadan geçerek doğrudan ilahî aslına rücu etme arzusunun simgelemektir.

Şeyhülislâm şairlerin muhayyilesinde Ankâ, gökyüzünün en yüksek tabakalarında pervaz eden kozmik bir figürdür. Şeyhülislâm Bahâî Efendi, aşkın yakıcılığını ve âhının ulaştığı mertebeyi Ankâ imgesi üzerinden şu şekilde tasvir etmektedir:

Zebâne-i dili peykân-ı tîr-i âh etsem
Yakardı anların Ankâ-yı çarh bâl ü peri
 (B.D./G. 38-6)

Şair bu beyitte, klasik şiirde sıkça başvurulanan âhın göğe yükselip felekleri yakması imgesini, mitolojik bir derinlikle birleştirir. Şair ayrıca beyitte yer

alan Ankâ-yı çarh ifadesi ile bu kuşu kozmik bir varlık olarak gök kubbeyle özdeşleştirmiştir. Ancak normal şartlarda ulaşamaz, yanmaz ve her şeyin üstünde kabul edilen bu kuşun bâl ü peri yani kanadı, âşığın sarsıcı âhı karşısında savunmasız kalmıştır. Bu mübalağalı anlatım ile şair, aşkın metafizik gücünün evrendeki en dokunulmaz ve en yüce mitolojik unsurları bile dize getirebileceğini vurgulamaktadır. Ankâ'nın kanatlarının yanması, bir bakıma düzenin ve yüceliğin aşk ateşi karşısında hükümsüz kaldığı anlamına gelmektedir.

Şeyhülislâm şairler, mitolojik kuşları devlet adamlarına yönelik övgülerinde muhatabın ihtişamını vurgulamak için de kullanmışlardır. Şeyhülislâm Âsım Efendi, Sultan Ahmed Han ve vezirini övdüğü şu beytinde, Ankâ figürünü bir tevazu ve hiyerarşi unsuru olarak kurgulamıştır:

Cenâb-ı Âsaf-ı devrân ki eyvân-ı celâlinde
Sezâdır bâk-i rûb itse eger şeh-perr-i Ankâ'yi
 (Ç.Â.D./K.16-15)

Âsım Efendi bu beyitte Âsaf-ı devrân tamlaması ile Hz. Süleyman'ın meşhur veziri Âsaf b. Berhiyâ'ya telmihte bulunmuş ve Ankâ'nın bile bu yüksek makam karşısında tüm ihtişamını yitirdiğini tasavvur etmiştir. Nitekim şaire göre Ankâ'nın o kutsal kanatları, vezirin sarayında ancak bir yer süpürgesi olmaya layık görülür. Şeyhülislâm Âsım Efendi, bu mübalağalı tasvirle devlet otoritesinin ve celalinin, doğaüstü ve mitolojik güçleri bile kendi hizmetinde sıradanlaştıracak kadar baskın olduğunu vurgulamıştır.

Musabhar eyledi zâtı cihânda her ne ki var
Hurûfî şahin ü Ankâ vü sakrı kıldı şikâr
 (E.D./L.12-9)

Şeyhülislâm Es'ad Efendi bu beyitte memduhun manevî otoritesinin evrensel kuşatıcılığını vurgulamış, bu gücün sınırlarını “cihânda her ne ki var” ifadeleriyle geniş bir daireye yaymıştır. Burada memduh sadece fiziksel bir kuvvetle değil, varlığının ve isminin taşıdığı manevî sırlarla en güçlü ve en yüce varlıkları bile av kılmıştır. Divan şiirinin en çevik avcı kuşları olan şahin ve doğanın yanına mitolojik figür olan Ankâ'nın eklenmesi, bu hâkimiyetin hem maddî hem de manevî düzlemde tamamlandığını

göstermektedir. Şeyhülislâm Es'ad, Ankâ'yı burada avlanması en zor olan, en üst mertebedeki av olarak konumlandırmış ve temsil edilen otoritenin sınır tanımayan kudretini vurgulamıştır.

Şeyhülislâm şairlerin şiirlerinde Ankâ figürü tasavvufî bir mertebe veya siyasi bir güç simgesi olmakla birlikte sevgilinin ulaşılamaz güzelliğini de sembolize etmektedir. Nitekim Şeyhülislâm İshak Efendi, sevgilinin bir kâkül teli üzerinden kurduğu bu derinlikli teşbihi ifade ederken şunları söylemektedir:

Tâk-ı behçetde gören cünbüş-i istiğnâsın

Sâye-i kâkülünî şehper-i Ankâ mı sanur

(İ.D./G.51-3)

İshak Efendi bu beyitte, sevgilinin yüzünü bir tâk-ı behçet olarak niteleyen, onun tavırlarını da cünbüş-i istiğnâ şeklinde tanımlamıştır. Burada istiğnâ kavramı, sevgilinin âşığa ihtiyaç duymayan, ulaşılamaz ve mağrur duruşuna işaret eder ki bu vasıf, doğrudan Ankâ ile özdeşleştirilmiştir.

O rütbe rîze-çîn-i hân-ı lutfın kaldı müstağnî

Derinde bir meges itmez tenezzül sayd-ı Ankâ'ya

(M.Ş.D./K.2-23)

Şeyhülislâm Mehmed Şerif Efendi Râgıb Paşa için yazdığı bu beyitte, klasik şiirin en küçük ve aciz varlığı olan meges/sinek ile en yüce ve heybetli varlığı olan Ankâ'yı karşı karşıya getirmiştir. İlk mısrada geçen rîze-çîn/kırıntı toplayan ifadesi, normalde muhtaçlığı ve fakirliği simgelerken; burada söz konusu olan hân-ı lutf/lütuf sofrası o kadar bereketlidir ki, bu kırıntılar bile kişiyi müstağnî yani hiçbir şeye ihtiyacı olmayan kılmaya yetmektedir. Şairin ikinci mısrada bu doymuşluk hâlini mübalağalı bir üslupla vurguladığı görülmüştür. Nitekim bir sinek, normalde avlanması hayal dahi edilemeyecek olan Ankâ'yı avlamayı artık bir tenezzül meselesi olarak görmüştür. Yani sinek o kadar zengindir ve karnı o kadar toktur ki, Ankâ bile onun gözünde değersizleşmiştir. Şair, Ankâ figürünü burada ulaşılamaz olmaktan çıkarıp, ihsanın büyüklüğünü kanıtlamak için sıradan bir av konumuna indirgemıştır.

Şeyhülislâm Mekkî Efendi'nin klasik methiye geleneğindeki övgüde

yetersizlik temasını işlediği şu beyitte, Ankâ'yı hem övgüsünün asaletini kanıtlamak hem de memduhunun ulaşılmazlığını vurgulamak için çift yönlü olarak ele almıştır:

*Kâhsâr-ı cân-fezâya kondu bir Ankâ gibi
Medbimi sanma uçurma eyledim bil ki kusûr*
(M.D./T.12-5)

Şeyhülislâm şairlerin muhayyilesinde Ankâ, zaman zaman peygamber kıssaları ve tarihsel otoriterlerle ilişkilendirilerek de kullanılmıştır. Nitekim Şeyhülislâm Sâhib Efendi, Ankâ kuşu ile Hz. Süleyman'ın mülküne ve gücüne yaptığı atfı şu şekilde dile getirmiştir:

*Süleymân bâr ki bir pâdişâh-ı beft kışverdür
Ki lâykedur kühende olsa çârûbı per-i Ankâ*
(S.D./T.12-4)

Sâhib Efendi bu beyitte memduhu Hz. Süleyman ile özdeşleştirmiştir. Bu benzetme muhatabın sadece maddî değil, aynı zamanda manevî bir kudrete sahip olduğunu da akıllara getirmektedir. Beyitte de ifade edildiği üzere şairin “en yüce mitolojik varlığın bile ancak senin kapında hizmetçi olabilir” düşüncesi memduhunun makamını olağanüstü güçlerin üzerine çıkarmaktadır.

Divan şiirinin önemli isimlerinden biri olan Şeyhülislâm Yahyâ ise Ankâ figürüne, aşkın aklın sınırlarını aşan ve hayal gücünü dahi aciz bırakan yönünü tasvir ederek şöyle yer vermiştir:

*Bir aceb vâdîye saldı aşk-ı bî-pervâ beni
Ana Ankâ-yı hayâl uğrarsa Yahyâ per döker*
(Ş.Y.D./G.44-3)

Şeyhülislâm Yahyâ, beytinde aşkın insanı sürüklediği ruhsal durumu betimlemiştir. Ankâ'nın bile aşk vadisinde aciz kaldığını ifade ederken yükseklerden uçan ve hiçbir engelden korkmayan hayal Ankâ'sının bu aşk vadisine girdiğinde uçuş yetisini kaybettiğini söylemiştir.

Şeyhülislâm Yahyâ Tefvîk Efendi ise Ankâ imgesini, sosyal ve ahlaki açıdan görünmezlik vasfı ile kurgulamıştır. Şair, Ankâ'nın “ismi var cismi yok”

oluşunu, kâmil insanın şöhretten kaçınması gerektiğine dair bir kanaate dönüştürmüştür:

*Ne bilsün şöhret âfetdür demek ma'nasını her-kes
Amı Ankâ gibi güm-kerde-i teşhîr olandan sor
(Y.T.D./G.44.3)*

2. Baykuş (Bûm)

Baykuş bir gece kuşudur. Gündüzleri dolaşmaz. Gözleri oldukça iri olup gece görmeye uygundur. Başları vücutlarına oranla daha büyüktür. Yırtıcı bir hayvan olup viranelerde bulunur (Ertap, 1996, s. 22). Divan şiirinde baykuş, bülbülün zıddı olarak tasavvur edilmektedir. Bülbül gül bahçesinin neşesini ve aşkı temsil ederken; baykuş harabelerin, yalnızlığın ve bedbinliğin sesidir. Şeyhülislâm Es'ad Efendi, bu tezat üzerinden nefsin ve içsel mücadelesini şu beyitle dile getirmiştir:

*Gülzâr-ı ma'rifetde zebânım idüp bezâr
Feryâd-ı bûm-ı nefsimi bâmûş kıl bana
(E.D./G.2-4)*

Es'ad Efendi bu beyitte, tasavvufî bir nefis tezkiyesi talebini zıt imgeler üzerinden kurgulamıştır. Beytin ilk mısraında geçen “gülzâr-ı ma'rifet” (irfan/bilgi bahçesi) terkibi ârifin ulaşmak istediği kemalat makamına işaret etmektedir. Şair, bu makamda dilinin bir hezâr/bülbül gibi şakımasını, yani ilahî sırları ve aşkı terennüm etmesini arzulamaktadır. İkinci mısradan ise bu tablonun karşısına bûm-ı nefis terkiibini yerleştirmiştir. Burada baykuşa teşbih edilen nefis, insanı karanlığa çeken, huzursuz eden ve manevî viraneliğe sürükleyen tarafı temsil etmektedir. Şair, baykuşun gecenin sessizliğini bozan rahatsız edici çığlığı ile nefsin bitmek bilmeyen arzuları arasında bir bağ kurmuştur.

3. Bülbül (Hezâr/Andelîb)

Divan şiiri geleneğinde bülbül; güle duyduğu karşılıksız, cefalı ve sarsılmaz aşkıyla âşık tipinin en güçlü sembolüdür. Edebî metinlerde daha çok

“hezâr” ve “andefîb” isimleriyle anılan bu kuş, Gül ü Bülbül mazmunu çerçevesinde kurgulanan hikâyenin temel öznesidir. Bülbülün gül bahçesinde seher vaktine kadar süren feryadı, sevgilisini görebilmek için inleyen âşığın hâlini temsil etmektedir (Pala, 2010, s. 77). Yine Divan şiirinde bülbülün feryadı çoğunlukla gülden ayrı kalmanın doğurduğu aşk acısını dile getirirken, modern Türk şiirinde aynı imge toplumsal felaketleri ve tarihsel kırılmaları ifade eden farklı bir anlam katmanı kazanmıştır (Güven, 2026, s. 115).

Şeyhülislâm Ârif Hikmet, bülbülün güle olan yakınlık arzusunun nasıl bir imkânsızlığa ve acıya dönüştüğünü, alışılmışın dışında estetik bir üslupla şöyle dile getirir:

Sâye-i müjgân-ı bülbül hâr-ı dâmendir güle
Dest-i âhı itse de çâk-ı girîbân-ı güle
 (Â.H.D./G.463)

Ârif Hikmet bu beyitte, bülbül ile gül arasındaki fiziksel ve duygusal mesafeyi sâye-i müjgân terkiibiyle dile getirmiştir. Bülbülün aşk acısıyla ıslanan kirpikleri gölge hükmünde bir işlev görmese de gül için bir hâr-ı dâmen olmaya yani eteğe takılan diken olarak telakki edilmeye devam etmektedir. Yani âşığın en masum bakışı veya varlığı dahi, sevgilinin nezaketi karşısında onu rahatsız eden bir engel veya acı kaynağına dönüşmektedir. Beyitte ayrıca bülbülün çaresizliği dest-i âh tamlamasıyla ifade edilirken bu çaresizlik sevgilinin yakasını yırtmaya kadar uzansa da bu eylem sadece gülün hırpalanmasına ve bülbülün daha fazla cefa çekmesine neden olmaktadır. Beyitte Ârif Hikmet, bülbül imgesini varlığıyla sevdiğine yük olmaktan korkan, ancak aşkının şiddetinden dolayı da kendini durduramayan trajik bir figür olarak konumlandırmıştır.

Divan şiirinde bülbülün feryadı genellikle gülden ayrı kalmasına bağlanırken Şeyhülislâm Atâullah Efendi, bu alışılmışın dışında bir perspektif sunarak; vuslat veya yakınlık hâlinde dahi bülbülün neden feryat etmeye devam ettiğini istifham sanatı üzerinden şöyle sorgular:

Degülken bezm-i gülden âşk-ı âvâre-veş mehcûr
Nîçün şâm u seher eyler yine feryâd bülbüller
 (A.D./G.16-4)

Şair beyitte bülbül imgesi üzerinden aşkın statik bir durum değil, mekândan ve kavuşmadan bağımsız, sürekli bir coşku hâli olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca beyitte bülbülün feryadı, aşkın bitmeyen bir zikri ve terennümü olarak yorumlanabilir.

*Varak-ı nüsha-i gülden gözün ırmağ bülbül
Tokuna çeşmine bir harf k'ola ukde-güşâ*
(B.D./K.4-11)

Şeyhülislâm Bahâî Efendi bu beyitte, gül ile kitap arasında kurulan klâsik ilişkiye vurgu yapmaktadır. Gülün kat kat yaprakları, şairin muhayyilesinde okunmayı bekleyen birer varak hükmündedir. Ayrıca âşığın gönlünde çözülmesi gereken sırlar veya dertler vardır. Bülbül, gülün yaprakları arasında öyle bir harf/mana aramaktadır ki, o harf onun tüm içsel tıkanıklıklarını gidersin ve ona vuslatın veya marifetin kapısını açsın.

Şeyhülislâm şairlerin kaleminde bülbül, bazen insanın saf gönlünü, nefis ise bu gönül huzurunu tehdit eden karanlık gücü temsil etmektedir. Şeyhülislâm Âsım Efendi, bülbülün feryadındaki acı gerçeği şöyle dile getirir:

*Nefs-i kâfir-i mâcerândur dilün feryâdı hep
Andelîbün lânesinde mâr-ı ser-keş vâr gibi*
(Ç.Â.D./G.74-4)

Şair bu beytinde bülbül ile onun ezelî düşmanı olan yılanı yer vermiştir. Bülbülün yuvası, şairin muhayyilesinde insan gönlünü simgelerken, bülbülün gece gündüz feryat etmesini yuvasının içine gizlenmiş dik başlı yılanı yani nefse bağlamıştır. Şair, nefsi bir yılanı benzeterek onun sinsî, zehirli ve her an huzuru bozmaya hazır yapısına dikkat çekmiştir.

*Sen de dilinle uğradın ey bülbül eyle pes
Sana da boş nevâlar için oldu câ kafes*
(E.D./G.98-5)

Şeyhülislâm Es'ad Efendi bu beyitte, Divan edebiyatının bülbül ve kafes ilişkisini bir sebep-sonuç bağlamında ele almıştır. Bülbül, güzel sesi sayesinde insanoğlunun dikkatini çekmiş ve bu yeteneği sebebiyle özgürlüğünden mahrum bırakılarak hapsedilmiştir. Şair, bülbüle “artık bırak,

vazgeç” diyerek ona ironik bir tavsiyede bulunmuştur, nitekim o şakıdıkça hapsinin gerekçesini de tazelemektedir.

Şeyhülislâm Muhyiddin Efendi’nin, bülbülün feryadını sıradan bir inleme olmaktan çıkarıp kutsal bir çağrıya dönüştürdüğü ve doğayı bir mabet gibi kurguladığı beyti şöyledir:

*Minâre eyleyüp gül şâhını bülbül gülistânda
Namâz-ı ışk için âşıklara anda ezân eyler*
(F.M.D./Naz.11-2)

Muhyiddin Efendi bu beytinde aşkı dünyevî bir heves olmaktan çıkarıp, tıpkı namaz gibi ciddiyet, huzur ve bağlılık gerektiren manevî bir mükellefiyet olarak betimlemiştir. Ayrıca şair, bülbüle dağınık haldeki âşıkları aynı duygu etrafında birleştiren, onları gafletten uyandırıp sevgilinin huzuruna çağıran kutsal bir rehber rolü yüklemiştir.

Divan edebiyatında şairler, aşkın sadece iki kişi arasındaki bir duygu olmadığını, üçüncü kişilerin veya engellerin bu duyguyu nasıl körüklediğini bülbül ve diken metaforu üzerinden işlerler. Şeyhülislâm İbn Kemâl’e göre gönlün inlemesine sebep olan şey bizzat sevgilinin kendisi değil, sevgiliye ulaşmayı engelleyen veya o vuslatı paylaşan yabancılardır. Şairin bu duyguları ifade ettiği beyti şöyledir:

*Yârdan dil nâle kılmaẓ idi ağıâr olmasa
Bülbül inler miydi gülden arada hâr olmasa*
(İ.K.D./G.367-1)

Şeyhülislâm İshak Efendi, bülbülün gül bahçesindeki konumunu bir dervişin dergâhtaki sadakatiyle ilişkilendirerek şöyle betimlemiştir:

*Aceb mi eyler ise tekye-gâh-ı gülşeni cây
Mürîd-i şeyh-i bahâr-ı cemâldir bülbül*
(İ.D./G.102-6)

İshak Efendi bu beyitte, “Gül ü Bülbül” ilişkisini mürşid-mürîd ekseninde yeniden kurgulamıştır. Beyitte geçen “gül bahçesi tekkesi” ifadesi, bahçeyi sadece estetik bir mekân olmaktan çıkarıp manevî bir eğitim ve sığınma

merkezine dönüştürmüştür. Bülbülün burada yer tutması, sıradan bir konaklama değil, bir dervişin dergâha intisap etmesi şeklinde yorumlanabilir.

Şeyhülislâm Mehmed Şerif Efendi'nin bülbülün nağmeleri ile güllerin açılması arasındaki bağa dikkat çektiği beyti şöyledir:

*İtdi güşâde gülleri bâd-ı nevâların
Ey andelîb-i şûh bezâr âferin sana
(M.Ş.D./G.1-2)*

Mehmed Şerif Efendi bu beyitte, klasik şiirde genellikle bâd-ı sabâya atfedilen gülleri açtırma işlevini, bülbülün sesine yüklemiştir. Şair, bülbülün nağmelerini bir rüzgâra benzeterek, gül goncasının üzerindeki örtüyü kaldıracak kadar etkili bir nefes olduğuna dikkat çekmiştir.

*Tâ key tahammül ey gül-i ter hâr-ı cevne
Bülbüllerin kıyâmete dek zâr eder misin
(M.D./G.45-3)*

Şeyhülislâm Mekkî Efendi beytin ilk mısrasında geçen “tâ key” (ne zamana kadar) sorusu ile âşışın çektiği cefanın şiddetini ve bu durumun artık dayanılmaz bir noktaya ulaştığını vurgulamıştır. Şair aynı zamanda gül-i ter tamlaması ile sevgilinin cazibesine dikkat çekerken, hâr-ı cevri tamlaması ile bu güzelliğin ayrılmaz bir parçası olan acıya temas etmiştir.

Bülbül, her ne kadar doğadaki pek çok ağaca ve çiçeğe ulaşma imkânına sahip olsa da sadece gülde karar kılan iradeli bir figürdür. Şeyhülislâm Sâhib Efendi'nin bülbülün bu özelliğine atıfla sadakatini dile getirdiği beyti şöyledir:

*Sâhib bakar mı yâri koyup her sehî-kade
Bülbül konar mı gül var iken ar'ar üstüne
(S.D./G.95-5)*

Şair bu beyitte, leff ü neşr sanatına yer vererek ilk mısradaki “yâr” ile ikinci mısradaki geçen “gül” kelimesini; yine “sehî-kad” ile “ar'ar” kelimelelerini eşleştirmiştir. Şair, sevgilisine olan bağlılığını bülbül-gül metaforu ile temellendirmiştir.

Şeyhülislâm Yahyâ, şu beytinde bülbülün feryadını aşkın coşkusuyla kendinden geçen bir âşığın pervasız nidası olarak değerlendirmiştir. Şair, tabiatı bir işret meclisine dönüştürdüğü beytinde aşkın yoğunluğunu sarsıcı imgelerle sunmuştur:

Tutar bî-bâk gül destinde sâgar bezm-i ays eyler
İder feryâd-ı mestân bülbül-i sûrîde bî-pervâ
 (Ş.Y.D./G.4-3)

Şeyhülislâm Yahyâ gül ile bülbül arasındaki ilişkiyi teşhis sanatına yer vererek bezm üzerinden kurgulamıştır. İlk mısradaki gül, elinde kadeh tutan bir sâkiyi simgelerken, gülün bu meclisteki bî-bâk/korkusuz tavrı, onun özgüvenini simgelemektedir. Bu mecliste bülbül, aşk şarabının etkisiyle pervasızca inlemektedir. Şair, bülbül imgesi üzerinden aşkın insanı ulaştırdığı meczup ve rindâne mertebeyi vurgulamıştır. Bu mertebede âşık, sevgilinin cemali karşısında her türlü korkudan arınmış ve sadece aşkın coşkusuyla feryat eden bir dile dönüşmüştür.

Şeyhülislâm Yahyâ Tefvîk ise âşığın feryadı ile sevgilinin nazlı tavrı arasındaki uyuma şöyle dikkat çekmiştir:

Gül-band-ı nâz olur ider isem çü bülbül âh
Buldum o şûbî gonçe-i bâğ ile hem-mizâc
 (Y.T.D./G.25-4)

Şairin yorumuyla gonca, henüz açılmamış hâliyle hem bir sırrı hem de açıldığında ortaya çıkacak olan gülüşü içinde barındırmaktadır. Sevgili tıpkı bir gonca gibi, âşığın rüzgârı (ahı) ile çiçek açmakta yani gülmektedir. Şair, beytinde âşığın feryadının, sevgilinin güzelliğini ve neşesini tetikleyen bir unsur olduğunu, bu ikilinin birbirini tamamlayan tek bir mizaçtan doğduğunu vurgulamaktadır.

4. Güvercin/Kebûter

Fiziksel olarak soluk gri, kahverengi veya pembe tonlarındaki renkleri, kısa bacakları ve karakteristik boğuk ötüşleriyle tanınan güvercin; tohum, meyve ve tomurcuklarla beslenen uysal bir kuş türüdür. Divan şiirinde

güvercin, kebûter ve hamâme isimleriyle anılmakla birlikte (Öner, 2008, ss. 554-575), özellikle “name-ber” (haber taşıyan) vasfıyla öne çıkmaktadır. Sevgili ile âşık arasındaki en sadık haberleşme vasıtası olan bu kuş, aynı zamanda saflığın ve evcilliğin sembolüdür. Şairlerimizden Şeyhülislâm Yahyâ, güvercinin bu işlevini bir fedakârlık boyutuna taşıyarak şunları söylemektedir:

*Rište-i cân ile sar şeb-perine ey Yahyâ
Senden iltürse eger yâre kebûter kâgaz
(Ş.Y.D./G.46-5)*

Şeyhülislâm Yahyâ bu beyitte, güvercinin haber taşıma özelliğine değinirken güvercinin kanadına iştirtilen mektubun sıradan bir iple değil rişte-i cân ile bağlanmasını istemektedir. Bu imge, gönderilen mesajın sadece kâğıttan ibaret olmadığını, şairin bizzat canından bir parçayı sevgiliye sunduğunu göstermektedir.

5. Hümâ

Hümâ; “devlet kuşu”, “talih kuşu” ve “cennet kuşu” gibi isimlerle anılan ve Kaf Dağı’ndan Çin’e kadar uzanan geniş bir coğrafyada yaşadığına inanılan efsanevî bir varlıktır. Divan şiirinde refahın, mutlak kudretin ve erişilmez mutluluğun sembolü olan Hümâ, zaman zaman Ankâ veya Sîmurg ile karıştırılsa da gölgesinin bereketi ve kemikle beslenmesi gibi kendine has özellikleriyle bu kuşlardan ayrılır. Hümâ, Divan şiirinde sevgili imgesiyle de örtüşmektedir; zira sevgilinin hangi âşığa yönelip iltifat edeceği, tıpkı Hümâ’nın kimin başına konacağıının bilinmemesi gibi, tamamen talih ve lütfâ bağlıdır (Batislam, 2002, ss. 187, 193; Pala, 2010, s. 216).

Şeyhülislâm şairlerin şiirleri incelendiğinde Hümâ, insan iradesinin ötesindeki ilahî takdirin bir yansıması olarak telakki edilmiştir. Başına konduğu veya gölgesinin düştüğü kişiye dünyevî ve uluhiyetle ilgili saadetler getirdiğine inanılan bu kuş, özellikle dua ve medhiye türündeki şiirlerde ele alınmıştır. Şeyhülislâm Ârif Hikmet’in Hümâ imgesini Hz. Peygamber’in şahsıyla birleştirerek, ikbali dünyevî bir makamdan ebedî bir kurtuluşa taşıdığı beyti şöyledir:

*Hümâ-yı evc-gâh-ı devlet-i dâreyndir zâtın
Düşer mi zıll-ı ikbâlin zemîne yâ Resûlallâh
(Â.H.D./G.8)*

Hümâ'nın gölgesi normalde bir insan için en büyük baht açıklığı olarak yorumlanır. Ancak Şeyhülislâm Atâullah Efendi bir şiirinde sevgilinin güzelliğini mihre/güneşe benzeterek güneşin ışığı altında duranın, bir kuşun gölgesine ihtiyacı olmadığını ifade etmiştir. Nitekim âşık, sevgilinin aşkıyla toprak olmayı, Hümâ'nın başına konup onu sultan yapmasına tercih etmektedir. Nitekim şairin hakiki aşkı dünyevî saltanat ve talihten daha üstün tuttuğu beyti şöyledir:

*Hâk iken zîr-i ziyâsında o mibr-i hüsnün
Ser-i âşık ola mı zıll-ı Hümâ'dan mahzûz
(A.D./G.24-2)*

Şeyhülislâm Âsım Efendi, Hümâ imgesini bilgi ve irfanla birleştirerek, yüksek karakterli bir insanın sıradan heveslere kapılmayacağını bir av-avcı metaforuyla şöyle açıklamıştır:

*Dil-i himmet bülendim Âsımâ her şûha meyl itmez
Hümâ-yı evc-i dâniş değme şabbâza şikâr olmaz
(Ç.Â.D./G.22-7)*

Şair kendi mahlasına seslenerek “Ey Âsım! Benim yüksek himmetli gönlüm öyle her şuh güzele meyl etmez. (Zira) bilgi göğünün en yüksek noktasındaki Hümâ kuşu, öyle her doğana/şahbaza av olmaz” demiştir. Beyitte şair, yüksek bir gayeye odaklanmış zihnî, bayağı arzulara veya geçici heveslere yem olmayacak kadar vakarlı ve yüksekte olduğunu vurgulamıştır.

Şeyhülislâm Es'ad Efendi şu beytinde himmetini bir şahbaza benzeterek, zirvelerde uçan nazlı Hümâ'yı avladığını ifade etmiştir. Şair böylece yüksek gayret ve himmetin, ulaşılması güç görünen hedefleri dahi elde etmeyi mümkün kılan bir güç olduğunu vurgulamıştır.

*Şâb-bâz-ı himmeti perrân idüp sayd eyledim
Ol Hümâ-yı nâz-ı Es'ad evde pervâz ile
(E.D./G.171-10)*

Şeyhülislâm İshak Efendi ise şu beytinde Hümâ'nın özelliklerinden erişilmezlik ve görünmezlik vasfına işaret etmiştir. İnanişına göre Hümâ o kadar yüksekte uçar ki gözle seçilemez; ancak yeryüzüne düşen gölgesi, kimin üzerine değerse onu talihli kılar. Şair beytinde sevgilinin saçlarını Hümâ'ya teşbih etmiştir. Saçlar örtülü olsa veya tam görünmese bile, âşığın gönlü onun çekim alanına girmiştir:

*Rebûdedir dil o zûlf-i dü-tâ görünmese de
Mü'essir olmada sâye Hümâ görünmese de*
(İ.D./G.142-1)

Şeyhülislâm Mehmed Şerif Efendi, Hümâ'yı talih sembolü olmasının yanı sıra, gölge ve himaye eden tabiatıyla gerçek devlet ve ikbalin özünü simgeleyen bir unsur olarak ele alır. Şaire göre Hümâ'nın yüceliği koruyuculuğundan gelir; buna rağmen dar görüşlü kimseler devletin hakiki anlamını idrak edemezler:

*Hümâ'nın pâyesi hep sâye-bahş olmagladır ammâ
Sebük-mugân bu sırrı bulsa da devlet nedir bilmez*
(M.Ş.D./G.72-4)

Şeyhülislâm Mekkî Efendi, yere konmadığına inanılan Hümâ'yı tenez-zül kavramı üzerinden yeniden yorumlamıştır. Şair, bu beyti merhum Pirîzâde Osman Mollâ Efendi'nin konağı için kaleme aldığı tarih manzumesinde söylemiştir. Beyitte Hümâ'nın yeryüzüne inmeyi kabul etmesi, konağın devlet, saadet ve bereket bakımından eriştiği üstün mertebenin bir göstergesi olarak sunulmuştur. Şair, tenezzül ve ref kavramları arasındaki karıştıktan yararlanarak Hümâ'nın inişine karşılık konağın ve çevresindeki yapıların manevi bakımdan yüceltiğini ifade etmiştir:

*Eyledi bâke tenezzül bâkdan ref' eyleyüp
Oldu tahtânî büyütu arza meyletmış Hümâ*
(M.D./T.13-8)

Bir beytinde “Senin (tuzağa benzeyen) saçlarına bir de (yem gibi olan) beninin eklenmesine ne hacet; o zaten gönlü avlıyor. Zira aşk Hümâ'sı için yem ile tuzak birdir.” diyen Şeyhülislâm Sâhib Efendi, sevgilinin zülfünü

tuzak, benini ise yem olarak tasavvur etmiş; aşk karşısında âşığın mutlaka avlanacağını, bu sebeple yem ile tuzak arasında bir fark bulunmadığını şöyle ifade etmiştir.

*Ne bâcet zülfüne bâllün dabı eyler dili nahçır
Hümâ-yı aşka ister dâne ister dâm hep birdür*
(S.D./G.31-4)

Şeyhülislâm Yahyâ ise şu beytinde kendi mahlasına seslenerek: “Yah-yâ’nın başında yuva kuran aşk Hümâ’sı ona yeter. Onun, Mecnûn gibi kendi başına dertler açmasına ne gerek var?” demiştir:

*Hümâ-yı aşk besdür âşîyân-sâz-ı ser-i Yahyâ
Ne lâzım kendüsine Kayıs-âsâ derd-i ser virmek*
(Ş.Y.D./G.205-5)

Şair, bu beyitte aşkı Hümâ kuşu ile ilişkilendirerek aşkın kendisini başlı başına bir saadet ve baht vesilesi olarak tasavvur etmiştir. Bu sebeple, aşk Hümâ’sının başına konduğu kimsenin Mecnûn misali ilave çileler çekmesine ihtiyaç kalmadığını ifade etmiştir. Böylece beyitte Hümâ’nın devlet ve saadet çağrışımı ile Mecnûn’un çile ve ıstırapla özdeşleşen kişiliği karşılaştırılmıştır.

6. Karga

Divan şiirinde karga, genel olarak kara, yüzü kara, kara kanatlı, çirkin sesli, leş yiyici, vahşi, hırsız, rezil, aksi, aşağılık, cahil, faydasız, gammaz, günahkâr, hak yoldan çıkmış, hileci, yakışsız, zeki ve uğursuz gibi çeşitli vasıflarla tavsif edilmiş; bu nitelikleri çerçevesinde farklı benzetme ve hayallere konu edilmiştir (Demirkazık, 2011, s. 134). Şeyhülislâm şairlerin şiirleri incelendiğinde de Divan şiirindeki bu genel tasavvurun büyük ölçüde korunduğu ve karganın benzer vasıflar çerçevesinde ele alındığı değerlendirilmiştir.

Şeyhülislâm Bahâî Efendi şu beytinde, toplumdaki değer ölçülerinin tersine döndüğünü hicvetmektedir:

*Vekî etse dellâl-ı gerdûn harâc
Bulur zâg-ı bülbülden artık revâc*
(B.D./M.1-83)

Beyitte dellâl-ı gerdûn ifadesiyle felek, elindeki değerleri satışa çıkaran bir tellala benzetilmiştir. Normal şartlarda güzelliğin ve zarafetin sembolü olan bülbülün rağbet görmesi beklenirken, şair bunun aksine karganın daha fazla revaç bulduğunu ifade etmiştir. Böylece karga ile bülbül arasındaki zıtlıktan hareketle, liyakatin göz ardı edildiği; değersiz ve niteliksiz olanın kıymet kazandığı bozulmuş toplumsal düzen eleştirilmiştir.

Şeyhülislâm Es‘ad Efendi’nin “(Ey sevgili!) O benli yanağından rakiple-re neden öpücük vaat edersin? Kargaların o gül harmanından yem toplaması hiç reva mıdır?” dediği beyti şöyledir:

*Neden ağıvara va‘d-i bûse hadd-i hâl-dârından
Revâ mı zâğlar gül burmeninden dâne-çîn olmak*
(E.D./G.118-8)

Şair beyitte sevgilinin yanağını gül harmanına, yanağındaki beni ise taneye teşbih etmiştir. Bu gül bahçesinin hakiki sahibinin bülbül olması gerekirken; o harmana kargaların üşüşmesini şair yadırgamaktadır.

Şeyhülislâm Yahyâ Efendi’nin renginden ötürü yanaktaki benleri kargaya teşbih ettiği beyti şöyledir:

*Halka halka zülfi dâm u iki hâli iki zâğ
Mürg-i dil sayd itmege ben gösterüp kurmuş duzâğ*
(Ş.Y.D./G.144-1)

Beyitte sevgilinin halka halka kıvrılan saçları tuzak, siyah benleri ise renkleri sebebiyle iki karga olarak tasavvur edilmiştir. Şair, gönlü kuş; sevgilinin saç ve benlerini ise av düzeni içerisinde kurgulayarak gönül kuşunun bu tuzığa yakalanışını anlatmıştır.

Şeyhülislâm İbn Kemal, karganın tedirgin doğasını sevgilinin hareketli zülfüne teşbih ederek şunları söylemiştir:

*Zâğ-ı zülfün bî-karâr olub uçup gitmek diler
Tîr-i gamzenle kemân ebrûların çün baş çatar*
(İ.K.D./G.65-5)

İbn Kemal bu beyitte sevgilinin yüzünü bir savaş meydanı olarak tasavvur etmiştir. Kaşlar kemana, gamze oka benzetilirken; siyahlığı sebebiyle

kargaya teşbih edilen zülf ise bu savaş atmosferinde yerinde duramayan, her an uçmaya hazır huzursuz bir kuş görünümündedir.

Şeyhülislâm Yahyâ Tefvîk Efendi, baharın sona ermesiyle birlikte gül bahçesinde meydana gelen değişimi ve buna bağlı olarak değerli olanın yerini değersiz olana bırakmasını şu şekilde dile getirmiştir:

*Bülbül de gül de bâd-ı hazândan olup nihân
Zâg u zâgan tasallut ider gûlsitânına
(Y.T.D./G.125-4)*

Şair bu beyitte, sonbahar rüzgârıyla gül ve bülbülün ortadan kaybolmasını, buna karşılık karga ve karga sürülerinin gül bahçesine hâkim olmasını anlatmıştır. Divan şiirinde, güzelliğin ve zarafetin sembolleri olan gül ile bülbülün yerini kargaların alması, liyakat sahibi kimselerin çekilmesiyle değersiz ve kaba kişilerin hâkimiyet kurması sembolik bir dille ifade edilmiştir.

7. Kumru

Anadolu folklorunda yusufluk ismiyle de anılan kumru, efsaneleri ve kendine has “hû hû” şeklindeki ötüşüyle Divan şiirinde sembolize edilmiştir. Boratav’ın aktardığı üzere; pişmanlık, kaybolan sevgiliyi veya kardeşi arayış temaları üzerine kurulu olan bu kuşun hikâyesi, Divan edebiyatında kumruyu ebedî ve vefalı âşık tipiyle özdeşleştirmiştir (2012, s. 100). Kumru, özellikle boynundaki siyah halka (tavk) sebebiyle “kulluk” ve “sadakat” remzi kabul edilmiştir; bu özelliğiyle genellikle uzun boylu sevgiliyi temsil eden servi ağacıyla birlikte anılmıştır (Uysal, 2021, ss. 200-201).

Şeyhülislâm Âsım Efendi kumru-servi sembolizmi üzerinden gönlün sevgiliye duyduğu derin bağlılığı ve teslimiyeti şöyle dile getirmiştir:

*Dil ki bir serv-i sebîün âşık-ı şeydâsıdır
Tavk-ı kumrîden gerekdir balka-i zencir ana
(Ç.Â.D./G.5-2)*

Beyitte servi, Divan şiirinde olduğu gibi sevgilinin uzun boynunu temsil ederken; kumru ise serviye duyduğu bağlılıkla tanınan bir kuş olarak tasavvur

edilmiştir. Şair, gönlü sevgilinin serviye benzetilen boyuna vurulmuş bir âşık şeklinde kişileştirmiştir. Bu sebeple gönlün ancak kumrunun boynundaki halkalar gibi bir zincir halkasıyla bağlanabileceği ifade edilmiştir. Böylece kumru ile servi arasındaki ilişki, gönlün sevgiliye duyduğu vazgeçilmez bağlılığı ve aşk esaretini somutlaştıran bir hayal unsuru olarak tasvir edilmiştir.

Şeyhülislâm Es'ad Efendi, sevgilinin farklı güzellik vasıflarını kumru ve papağan imgeleriyle bir araya getirerek şöyle sunmuştur:

Ey kumrî-i nahl-i bâğ-ı âşûb
V'ey tûtî-i kand-bâr-ı işve
 (E.D./TB.1-6)

Bu beyitte sevgili, kumru ve papağan metaforlarıyla tasvir edilmiştir. Kumru, Divan şiirinde serviyle birlikte anılan zarif ve âşık bir kuş olması dolayısıyla sevgilinin ince ve uzun boyunu çağrıştıırken; papağan ise şekerden beslenmesi yönüyle sevgilinin tatlı ve işveli sözlerini temsil etmektedir.

Şeyhülislâm Muhyiddin Efendi'nin "Ey dost! Can, senin aşkınla ten kafesinin içinde bir kumruya dönüştü ki onun işi gücü sürekli ötüp inlemektir." dediği beyti şöyledir:

Can ten kafesine ıskun-ıla
Kumrî kim ana nevâdur ey dost
 (F.M.D./Naz.9-6)

Şeyhülislâm İbn Kemal ise kumrunun serviye olan tutkusunu, sevgilinin boyu ve saçları üzerinden şöyle tasavvur etmiştir:

Serve konmuş kumruya benzerdi ol kad üzre dil
Tavk idinse boynına ol zülfi anber-bârnı
 (İ.K.D./G.390-7)

Beyitte kumru, serviye konmuş bir kuş olarak tasavvur edilen âşığın gönlünü temsil etmektedir. Şair, sevgilinin amber kokulu zulfünü kumrunun boynundaki tavka benzeterek gönlün sevgiliye duyduğu bağlılığı kumru-servi sembolizmi üzerinden somutlaştırmıştır.

8. Papağan/Tûtî

Papağan, Divan şiiri geleneğinde konuşma yeteneği, şekerle beslenmesi ve eğitim sürecinde ayna kullanılması gibi ayırt edici özellikleriyle çok zengin bir metafor dünyasına sahiptir. Şairler; papağanın konuşmaya alıştırılırken bir aynanın arkasına konulması ve aynada gördüğü yansımayı başka bir kuş sanarak onu taklit etmesi gerçeğinden hareketle, “ayna” ve “hayal” temalı birçok mazmun üretmişlerdir. Bu özellikleri sebebiyle Divan şiirinde papağan daha çok sühendân (söz ustası), şîrîn-güftâr (tatlı dilli) ve lisan ehli gibi vasıflarla anılmıştır (Sefercioğlu, 2001, s. 417).

*Tab'-ı sâfî tynetin âyine mi Hikmet aceb
Kulke-i nazmın nutk ider tûtî-i gûyâlar gibi
(Â.H.D./G.5-159)*

Beyitte Şeyhülislâm Ârif Hikmet papağanın aynaya bakarak konuşmayı öğrenmesi gerçeğine telmihte bulunmuştur. Kendi berrak ve saf tabiatını aynaya, papağanı da kaleme teşbih eden şair bu ayna karşısında papağanın/kalemin dile geldiğini söylemiştir. Beyitten hareketle nasıl ki bir papağan aynadaki yansıma sayesinde nutuk atmaya başlarsa, şairin kalemi de onun tertemiz iç dünyasından ve ilhamından güç alarak hikmetli sözler üretmektedir.

Şeyhülislâm Bahâî şu beytinde Divan şiirinde güzel söz söylemenin sembolü olan papağanı alışılmışın aksine suskunlukla ilişkilendirmiştir:

*Tûtî-i bezm-i emel gonca gibi dem-beste
Bülbül-i gönce-i ikbâlüm ise ebkem ü lâl
(B.D./K.3-4)*

Şairin beyitte “emel meclisinin papağanı” ifadesi, geleceğe dair ümitlerini ve söylemek istediği arzularını temsil etse de bu papağan, bir papağandan bekleneyeceği üzere konuşmak yerine “gonca gibi dem-beste”dir. Gonca, yaprakları henüz açılmadığı için şiirde “ağzı kapalı/suskun” bir figürdür; papağanın bu hâle bürünmesi, hayallerin henüz filizlenmeden susturulduğunu gösterir. Yine ikinci mısradaki “talih gülünün bülbülü” tamlaması yer alırken şairin talihinin bülbülü dilsiz ve konuşamaz durumdadır. Bahâî Efendi, papağan ve bülbül gibi doğası gereği susmayan iki canlıyı suskun

tasvir ederek, yaşadığı talihsizliğin veya kederin boyutunu lirik bir dille tasvir etmiştir.

Divan şiirinde papağanın bir ayna karşısında konuşturulması, şairin ilhamı ve şiirsel yeteneği için zengin bir metafor kaynağıdır. Şeyhülislâm Âsım Efendi, kendi söz söyleme sanatını papağan imgesi üzerinden şu şekilde yüceltir:

*Bâ-busûs ol tûtî-yi mu'ciz-edâyam karşuma
Sâf-tab'ân cümleten âyîne-veş hayrân gelür
(Ç.Â.D./K.33-4)*

Âsım Efendi, bu imge aracılığıyla kendisini, muhataplarını hayret ve sükûta sevk eden bir şair olarak konumlandırır. Papağan burada artık taklit eden değil, taklit edilen ve hayranlık uyandıran bir söz ustası kimliğiyle karşımıza çıkmaktadır.

Şeyhülislâm Es'ad Efendi şu beytinde, papağanın şeker yeme özelliğini şairlik yeteneğiyle birleştirerek kendi yeteneğinin kaynağını hem kaliteli şekerlerin hem de renkli papağanların geldiği bir bölge olarak bilinen Kandehâr'a (Uz, 2020, ss. 272, 278) bağlamıştır:

*Şekker-feşân vasf-ı lebin olsa ger n'ola
Tûtî-i tab'-ı nâdire-gû Kandehârlıdır
(E.D./G.70-12)*

Papağanın Fars ve Türk edebiyatlarındaki yeri, büyük ölçüde Hint kültürü ve Hint masal geleneğiyle bağlantılıdır. Nitekim papağan, klasik şiirde sıklıkla Hindistan'a nispet edilmiştir (Güler, 2014, s. 68). Şeyhülislâm Muhyiddin Efendi şu betinde sevgilinin siyah saçlarını hem rengi hem de karışıklığı ve kokusuyla Hindistan'a benzetmiştir. Şaire göre gönül papağanı ancak bu siyah saçların gölgesinde huzur bulabilir. Sevgiliden ayrı olan gönül, vatanından uzak düşmüş bir papağan gibi kararsızdır, huzursuzdur:

*Tûtî-i dil bî-karâr olsa ne tan
Kam zülfi gibi Hindistân ana
(F.M.D./N.5-8)*

Şeyhülislâm İbn Kemal'in papağanı estetik bir unsurdan ziyade toplumsal bir hiciv vasıtası olarak kullandığı beyti şöyledir:

Tûtî kafesde zâg kılur seyr-i sebze-zâr
Gül bâr içinde zâr aceb rûzgârdur
 (İ.K.D./G.4-120)

Şair, bu beyitte papağanı kıymetli, bilgili ve zarif insanlara; kargayı ise liyakatsiz, kaba ve değersiz kişilere teşbih etmiştir. Değerli olanın kafeste (hapis veya baskı altında) olması, değersiz olanın ise sebze-zârda (refah ve özgürlük içinde) bulunması şair için büyük bir adaletsizliktir. Benzer zıtlık ikinci mısrada gül ve diken üzerinden de yapılmıştır. Kısacası şair “ne garip zamandır?” diyerek, liyakatin gözetilmediği bir sosyal düzen eleştirisinde bulunmaktadır.

Şeyhülislâm İshak Efendi'nin papağanı, peygamberlik makamı ve Hz. Peygamber'in vasıflarıyla birlikte tasavvur ettiği beyit şöyledir:

İmân-ı saff-ı rûsûl kâid-i ketîbe-i küll
Delîl-i bayr-ı sübûl tûtî-i hüdâ-gıyâ
 (İ.D./N.15-1)

Şair ilk mısrada Hz. Peygamber'in önderlik ve komutanlık vasıflarını vurgularken; ikinci mısrada onun hidayet yolundaki rehberliğini Allah'ı/hakikati söyleyen papağan tamlamasıyla zikretmiştir. Beyitte özellikle papağan imgesinin seçilmesi, papağanın kendisine öğretilen sözleri eksiksiz ve olduğu gibi aktarma yeteneği vesilesiyledir. Nitekim Peygamberler de ilahî vahyi, üzerine hiçbir şey katmadan ve eksiltmeden insanlara ulaştırmışlardır.

Papağana konuşmayı öğretirken veya konuştuğunda ödül olarak şeker verilmesi geleneği, şairlerin başarılı şiirleri karşılığında aldıkları caizelerle özdeşleştirilmiştir. Bu durum Şeyhülislâm Mehmed Şerif Efendi'nin dizelerine şöyle yansımıştır:

Âferin derse sezâdır sözüne yâr Şerif
Tûtîye şeker olur câ'îzeşi güftârın
 (M.Ş.D./G.92-5)

Beyitte papağanın tatlı sözleri karşılığında şekerle ödüllendirilmesi ile şairin şiirlerinin sevgili tarafından “aferin” ile taçlandırılması arasında ilgi kurulmuştur.

Şeyhülislâm Yahyâ Tefvîk Efendi şu beytinde papağanın aynada kendi yansımasını görünce şevke gelip konuşmaya başlaması gibi yüzlerinin parlaklığı ile aynaya teşbih edilen sâde-rû güzeller karşısında kendisinin bir papağan gibi sühân (söz/şiir) üretme şevkiyle dolduğunu ifade etmiştir:

*Misâl-i tûtî vü âyîne tab'a Tefvîkâ
Medâr-ı şevk-i sühân oldu sâde-rûlarımız
(Y.T.D./G.64-5)*

9. Sîmurg

Sîmurg, Farsçada Ankâ'nın karşılığı olup kaynaklarda Ankâ ile aynı özelliklere sahip hayali bir kuş olarak tanıtılır. “Otuz kuş” anlamına gelen Sîmurg'un Kaf Dağı'nın ardında veya Elbruz Dağı'nda yaşadığına inanılır. Her kuştan bir iz ya da tüy taşıdığı için bu adla anıldığı, insan yüzüne benzeyen bir yüze sahip olduğu rivayet edilir. Bazı rivayetlerde ise Sîmurg'un bir kuş değil, Rüstem'i yetiştiren bilge bir kişinin adı olduğu da belirtilmektedir (Batislam, 2002, s. 202).

Şeyhülislâm Âsım Efendi Sîmurg ve Kâf Dağı imgelerini mümteni/imkânsız kavramı etrafında birleştirmiştir. Divan edebiyatında Kâf Dağı'nda yaşadığına inanılan Sîmurg, erişilmesi güç ve olağanüstü bir varlığı temsil etmektedir. Şair beytinde, Sîmurg'u avlayıp onun yuvasına yerleşmenin ancak son derece güç ve neredeyse imkânsız bir işi başarmakla mümkün olacağını ifade ederek ulaşılması zor hedefleri sembolik bir dille şöyle dile getirmiştir:

*Kim varup Sîmurg'u kâh-ı Kâf'da sayd eyleyüp
Lânesin cây itmeğe derbâl ana imkân gelür
(Ç.Â.D./K.4-23)*

Şeyhülislâm Es'ad Efendi, yazdığı bir tahmiste aslan, Sîmurg, karınca ve doğana yer vererek görünüş ile hakikat arasındaki zıtlığa dikkat çekmiştir. Şair, dış görünüş itibarıyla kendisini karınca gibi değersiz olarak nitelerken;

cesaret ve himmet bakımından besâlet ormanının aslanı, celâdet âleminin Kâf Dağı’nda yuvalanan Sîmurg’u ve himmet çayırıların avcı doğanı olarak tasvir etmiştir. Böylece fizikî küçüklük ile manevî büyüklük arasında bir tezat kurarak gerçek değerın dış görünüşte değil, himmet, cesaret ve fazi-lette bulunduğunu vurgulamıştır:

*Şîr-i jiyân-ı gâbe-sitân-ı besâletim
Sîmurg-ı Kâf-lâne-i kevn-i celâdetim
Mânend-i mûr gerçi ki nâcîz-bey’etim
Bâz-ı şikâr-gîr-i çerâ-gâb-ı himmetim
Kâm-ı dü-kevn cünbüş-i bâl ü perimdedir*
(E.D./Tah.3-7)

Şeyhülislâm Sâhib Efendi Divan şiirinde erişilmesi son derece güç olan Sîmurg ve kimyâyı birlikte zikretmiştir. Sîmurg, efsanevî ve bulunması im-kânsız bir varlığı; kimyâ ise değersiz madeni altına dönüştürdüğüne inanılan iksiri temsil etmektedir. Şair, bunların dahi “safa” kadar nadir olmadığını söyleyerek gerçek huzurun ve gönül ferahlığının maddî veya efsanevî bütün değerlerden daha güç elde edileceğini şöyle dile getirmiştir:

*Ol denlû mümteni görinür kim vücûdda
Sîmurg ü kimyâda degüldür safâ kadar*
(S.D./G.33-2)

10. Şahbaz/Doğan

Divan edebiyatında gücün, süratin ve asaletin sembolü olan şahbaz; sevgilinin bakışları, gönül avcılığı ve yüce bir gayret bağlamında ele alınır. Sefercioğlu’nun belirttiği üzere, şahbaz; yüksekte uçması, keskin bakışları ve avına odaklanma yeteneğiyle memduhun kudretini veya sevgilinin can alan gamzesini nitelemek için kullanılır (2001, s. 419).

Şeyhülislâm Atâullah Efendi’nin, sevgilinin bakışını doğana benzeterek, gönlün bu güç karşısındaki çaresizliğini tasvir ettiği beyti şöyledir:

*Şeb-bâz-ı nigâhı ki ne dem sayda süzülmüş
Dil murgı girüp sebze-i hattında büzülmüş*
(A.D./G.20-1)

Atâullah Efendi bu beyitte sevgili ile âşık arasındaki ilişkiyi bir av sahnesi üzerinden tasvir etmiştir. Sevgilinin bakışı, avına yukarıdan süzülen bir doğana benzetilirken; âşığın gönlü bu avcı karşısında çaresiz kalan bir kuş olarak hayal edilmiştir.

Şeyhülislâm Âsım Efendi şu beytinde himmet sahibi gönlünü bilgi ufkunun Hümâ'sı olarak tasavvur etmiştir. İlk mısradan, böyle yüce bir gönlün her güzele meyletmeyeceğini ifade ederken; ikinci mısradan bu düşüncüyü Hümâ mazmunuyla pekiştirmiştir. Divan şiirinde erişilmesi güç olarak tasavvur edilen Hümâ, herhangi bir doğana av olmaz. Bu benzetmeyle şair, ilim ve yüksek himmetle yücelmiş gönlünün sıradan arzu ve heveslere kapılmayacak derecede üstün bir mertebede bulunduğunu vurgulamıştır:

*Dil-i himmet bülendim Âsımâ ber şüha meyl itmez
Hümâ-yı evc-i dâniş değme şebbâza şikâr olmaz
(Ç.Â.D./G.22-7)*

Şeyhülislâm Es'ad Efendi kendi mahlasına seslendiği şu beyitte aşkın insana hükmeden gücünü Mecnun telmihiyle dile getirmiştir. Şair, sevgilinin aşkını başına yuva kuran bir şahbaz olarak tasavvur etmiştir. Başta yuva kuran bu aşk doğanı, artık âşığın aklını ve iradesini tamamen ele geçirmiştir. Bunun sonucunda Es'ad da Mecnun gibi çöllerde dolaşan bir seyyaha dönüşmüştür:

*Seni seyyâh-ı deşt itdi misâl-i Kays ey Es'ad
İdelden ol mehin şeb-bâz-ı aşkı âşiyân serde
(E.D./G.176-5)*

Şeyhülislâm Mekki Efendi ise sevgilinin naz ve istiğna içindeki ulaşılmaz tavrını, yükseklerde süzülen bir şahbaza teşbih etmiştir. Beyitte bir taraftan sevgilinin kimseye ihtiyaç duymayan, erişilmesi güç güzelliği vurgulanırken diğer taraftan bütün güçlüğü rağmen ona kavuşmayı başaran âşık tasavvur edilmiştir:

*Onun pervâzı evc-i nâz u istiğnadır ammâ
Yine ol şâhbâz-ı dil-şikârı ohşadım öpdüm
(M.D./G.39-5)*

Son olarak Şeyhülislâm Sâhib Efendi, av sahnesine ait unsurlardan hareketle şahbazı güç ve kudretin timsali olarak tasavvur etmiştir. Tabancanın ateşlenmesiyle başlayan hadisenin ardından şahbazın yere yuvarlanması tasvir eden şair, beyitte hareket ve sürat duygusunu ön plana çıkararak etkileyici bir sahne ortaya koymuştur:

*Tabanca çakdığı sâ'at o şeh-bâz-ı kerâmet-sâz
Yuvarlandı misâl-i beftere sahn-ı zemîne tâ*
(S.D./T.12-9)

Sonuç

Divan şiirinin sembolik dünyasında önemli bir yer tutan mitolojik kuşlar, Şeyhülislâm şairlerin şiirlerinde dinî, siyasî ve estetik düşüncenin ifade edilmesini sağlayan başlıca sembolik unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışma kapsamında incelenen beyitler, söz konusu kuşların dünyevî ve manevî değerleri bir araya getiren çok katmanlı anlam alanları içinde kullanıldığını göstermektedir. Şeyhülislâm şairlerin ilmî birikimleri, dinî otoriteleri ve devlet tecrübeleri, bu kuşları yalnızca geleneksel mazmunlar olmaktan çıkararak ahlâkî, tasavvufî ve fıkîrî anlamlar yüklenen sembollere dönüştürmüştür. Böylece kuşlar, Şeyhülislâm şairlerin dünya görüşlerini ve değerler sistemlerini yansıtan önemli sembolik unsurlar olarak yorumlanmıştır.

Araştırma sonucunda, Şeyhülislâm şairlerin mitolojik kuşlara yükledikleri anlamların büyük ölçüde Divan şiiri geleneğiyle örtüştüğü, ancak bu figürleri sahip oldukları ilmî ve dinî birikim doğrultusunda yeniden yorumladıkları görülmüştür. Ankâ; istiğnâ, yüksek himmet, ulaşılmazlık ve manevî yükselişin; Hü mâ; devlet, talih, ilahî lütuf ve bazen de bunlardan bilinçli bir yüz çevirişin; Sîmurg ise hakikat, kemal ve erişilmesi güç hedeflerin sembolü olarak öne çıkmaktadır. Baykuş, nefis, gaflet ve manevî viranelikle; bülbül ise aşk, marifet, sadakat ve irfanla ilişkilendirilmiştir. Güvercin, kumru ve papağan gibi kuşlar ise haberleşme, bağlılık, hikmetli söz ve ilahî hakikatin tebliği gibi farklı anlamlar içerisinde değerlendirilmiştir. Karga ise hemen bütün örneklerde klasik şiirdeki yerleşik algıyı sürdürerek liyakatsizlik, çirkinlik ve toplumsal yozlaşmanın sembolü olarak kullanılmıştır.

Sonuç olarak, Şeyhülislâm şairler mitolojik kuş figürlerini yalnızca edebî geleneğin bir gereği olarak tekrar etmemiş; onları dinî kimlikleri, tasavvufî düşünceleri ve estetik anlayışları doğrultusunda yeniden yorumlayarak zengin bir anlam dünyası inşa etmişlerdir. Bu yönüyle mitolojik kuşlar, Şeyhülislâm şairlerin şiirlerinde insanın varlık, hakikat, aşk, iktidar, nefis ve kemal arayışını ifade eden semboller hâline gelmiştir. Bu çalışma, mitolojik kuş figürlerinin Şeyhülislâm şairlerin şiir dünyasındaki işlevlerini sistematik bir biçimde ortaya koyarak, Divan edebiyatındaki mitolojik sembolizm araştırmalarına katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Kaynakça

- Abukan, M. (2010). *Çelebizâde İsmail Âsım Efendi'nin hayatı, sanatı, eserleri ve Divanı'nın metin karşılaştırmalı incelemesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akçiçek, D. (2022). *Şeyhülislâm İshak Efendi Divanı tablîli* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Giresun Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Alpay Tekin, G. (2020). *Simurg'un kanadı: Mitoloji ve edebiyat makaleleri*. Yeditepe Yayınevi.
- Aydoğan, F. (2003). *Sabaflar Şeybizâde Es'ad Mehmed Efendi Divanı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Batıslam, H. D. (2002). Divan şiirinin mitolojik kuşları: Hüma, Anka ve Simurg. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 7, 185-208.
- Boratav, P. N. (2012). *Türk mitolojisi: Oğuzların, Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin mitolojisi*. Bilgesu Yayıncılık.
- Çetindağ, Y. (2006). *Atâullah Divanı: İnceleme-tenkitli metin*. Fatih Üniversitesi Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk mitolojisinin ana hatları*. Kabalcı Yayınevi.
- Demirel, M. (2005). Fenârîzâde Muhyiddin Çelebi ve Divanı. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 13, 167-194.
- Demirkazık, H. İ. (2011). Divan şiirinde karga. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 24, 131-178.
- Doğan, M. N. (1997a). *Şeyhülislâm Es'ad ve Divanı*. MEB.
- Doğan, M. N. (1997b). *Şeyhülislâm İshak ve Divanı*. MEB.
- Ertap, Ö. (1996). *Divan şiirinde hayvan motifi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Ertem, R. (1995). *Şeyhülislâm Yahyâ Divanı*. Akçağ Yayınları.
- Güler, Z. (2014). Divan şiirinde papağan. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(1), 61-71.
- Gürbüz, N. (2024). *Şeyhülislâm şairlerin divanlarında mitolojik unsurlar* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güven, M. (2026). Savaşın psikolojisini şairin yakarışlarında okumak: Dua-arbede-istidrak. *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 30(1), 111-131.
- Kaçar, M. (2010). *İbni Kemal Dîvânı'nın incelenmesi (Nazım bilgisi, belâgat, üslûp ve dil özellikleri, muhtevâ)* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kafesoğlu, İ. (1998). *Türk millî kültürü* (17. bs.). Ötüken Neşriyat.
- Karapanlı, G. (2005). *Mekkâî Divanı ve tablîli* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öner, E. (2008). Gevheri Divanında kuşlar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5, 554-575.
- Pala, İ. (2010). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü*. Kapı Yayınları.
- Sefercioğlu, M. N. (2001). *Nev'î Divanı'nın tablîli* (2. bs.). Akçağ Yayınları.
- Teryaki, F. (2022). *Şeyhülislâm Ârif Hikmet Divanı (Türkçe kısmı)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Topal, M. (2004). *Pîrîzâde Mehmed Sâhib: Hayatı, edebî kişiliği, eserleri ve Divanı'nın tenkitli metni* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uludağ, E. (1992). *Şeyhülislâm Babâî Divanı (İnceleme-karşılaştırmalı metin)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uslu, B. (2017). *Türk mitolojisi*. Kamer Yayınları.
- Uysal, Y. (2021). Halk ve Divan edebiyatı müşterekliği bağlamında Karacaoğlan şiirlerinde ve Bâkî Divanı'nda kumru kuşu. *Korkut Ata Türkîyat Araştırmaları Dergisi*, 5, 195-206.
- Uz, Ö. (2020). Divan şiirinde Kandehar. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 24(2), 267-284.
- Yağcı, Ö. G. (2006). *Mehmed Şerif Efendi Divanı (İnceleme-metin)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaztürk, H. (2014). *Yahyâ Terfîk ve Divanı (İnceleme-metin)* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ŞAHNÂME'DE ÖTEKİLİK SÖYLEMİ: ZÂL VE RÛDÂBE ÖRNEĞİ



Yasemin YAYLALI *

Fars edebiyatının önde gelen şairlerinden Firdevsî tarafından kaleme alınan ve İran'ın millî destanı olarak kabul edilen “Şahnâme”, ilk insan olarak görülen Keyûmers'in yaratılışından Arapların İran'da hâkimiyet kurmasına kadar uzanan süreci, mitolojik ve tarihsel unsurları bir arada sunarak anlatan önemli bir eserdir (Kantar, 2010: s. 289).

Firdevsî Pişdâdîler, Keyânîler, Eşkânîler ve Sâsânîler devirlerine dair hadiseleri konu alan eserine son şeklini vererek 404/1014 senesinde Gazne hükümdarı Sultan Mahmut'a sunmuş fakat beklediği karşılığı alamayarak geri dönmüştür (Yıldırım, 2012: s. 386). Bazı kaynaklarda, Firdevsî'nin Sultan Mahmud tarafından yeterince takdir edilmemesinin gerekçeleri arasında hükümdarın Sünnî, Firdevsî'nin ise Şîî olması; eserde İran kahramanları ve şahlarının yoğun biçimde övülmesine karşılık Türklerin yerilmesi ile Sultan Mahmud'un köle kökenli olduğuna yönelik vurgular dikkat çekmektedir (Ateş, 1954: s. 165).

Firdevsî, Arap işgalleri sonrasında unutulmaya başlayan İran'ın kadim geleneklerini yeniden canlandırmak ve kahramanlık anlatıları aracılığıyla millî duyguları harekete geçirmek amacıyla kaleme aldığı “Şahnâme”de

* Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü, yaylali@atauni.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-6904-1471.

(Çulha - Budak, 2019: s. 77), mümkün olduğunca Farsça kelimelere yer vermiş, Arapça sözcükleri ise sınırlı ölçüde kullanmıştır. Şairin edebî sanatlarla aşırı biçimde süslemeden, etkileyici betimlemeler ve kendine özgü üslup ile kaleme aldığı bu eser, dünya edebiyatında hamasî edebiyat alanının ilk örneklerinden biri olarak büyük bir ün kazanmıştır (Gültekin, 2013: s. 242–243).

Milli kahramanlık destanı olan “Şahnâme”nin yazımında Firdevsî’nin beslendiği en mühim kaynaklar arasında “Avesta” ve “Avesta Tefsirleri”; Sasaniler devrinin önemli tarih kitabı “Hudâynâme” gelmektedir. Ayrıca şairin büyük oranda istifade ettiği eserler arasında önemli bir yer teşkil eden “Şahnâme-yi Ebû Mansûrî” ve bin beytine yer verdiği “Goştâspnâme-yi Dakikî” gibi daha önce yazılan manzum ve mensur şahnâmeler bulunmaktadır. Firdevsî’den sonra İran edebiyatında kahramanlık anlatıları kaleme alınmış; Esedî-yi Tûsî’nin “Gerşâspnâme”si ve İranşâh b. Ebi’l Hayr’ın “Behmennâme”si ön plana çıkmıştır (Yıldırım, 2012: s. 378, 383-384, 401).

“Şahnâme”nin ünü ve tesiri İran edebiyatıyla sınırlı kalmamış doğu ve batı edebiyatlarında da bu türden pek çok eser yazılmıştır. Klasik Türk edebiyatında “Şahnâme”den esinlenerek mesnevîler vücuda getirilmiş; Şahnâme vezni çokça tercih edilmiş; Türkçe ve Farsça şahnâmeler kaleme alınmış; Anadolu Selçukluları ve Osmanlı dönemlerinde şahnâme yazma geleneği zuhur etmiştir (Gültekin, 2013: s. 243).

Firdevsî “Şahnâme”de yer alan kahramanların savaş alanında gösterdikleri yiğitlik ve cesaret hikâyeleri yanında sevdiklerine duydukları aşkları uğruna yaşadıkları maceraları da mükemmel ve tesirli bir anlatımla dile getirmiştir (Kantar, 2010: s. 290). “Şahnâme”de öne çıkan hikâyelerden biri de Romeo ve Juliet’le benzerlik gösteren Zâl ve Rûdâbe’nin hikâyesidir (Yûsufî, 1351 hş: s. 821). Hikâyenin konusu şu şekildedir:

Pehlivan Sâm’ın oğlu Zâl beyaz saçlı olarak dünyaya gelir. Bu sıra dışı durumun alay konusu olacağından endişe eden Sâm, Zâl’ın ülke dışına çıkarılarak Elburz Dağı’na bırakılması yönünde hüküm verir. Bu olayın ardından, İran mitolojisinde bilgelik ve koruyuculukla tanınan efsanevi kuş Sîmurg, Zâl’ı kendi yavrusu gibi sahiplenip büyütür ve ona Destân adını

verir (Serrâmî, 1392 hş: s. 167). Bir müddet geçtikten sonra Sâ'm gördüğü rüyaların tesiriyle delikanlılık çağına ulaşan oğlunu aramak için Elburz dağına gider ve onu Sîmurg'dan teslim alarak döner. Ayrılırken Sîmurg, Zâl'a başı dara düştüğünde onu çağırması için tüylerinden verir (Şemisâ, 1386 hş: s. 347). Sâ'm, hükümdar Menûcehr'in emriyle savaşmak için yola çıkarken Zâl'ı Sistân'da bırakır. Zâl, babasının yokluğunda Kabil'e gider ve buranın hükümdarı Dahhâk'ın soyundan gelen Mihrâb'ın kızı Rûdâbe'ye âşık olur. Sâ'm, bu durumdan endişeye kapılıp, hoşnut olmasa da sonunda padişah Menûcehr'e bir mektup yazarak onun bu birlikteliğe rıza göstermesini sağlar. Zâl ve Rûdâbe'nin evliliklerinden Şahnâme'nin meşhur kahramanı Rüstem dünyaya gelir (Yâhakkî, 1389 hş: s. 411).

Bu çalışma, Fırdevsî'nin "Şahnâme"sindeki Zâl hikâyesinde öteki kavramının öne çıkan yönlerini tespit etmeyi ve gerek metin içi gerekse metin dışı göndermeler üzerinden ötekilik söylemlerinin nasıl şekillendiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

1. Öteki kavramı

"Öteki" kelimesi Türkçe sözlükte "öbürü, diğeri; bahsedilen iki şeyden değer ve yer bakımından daha ıraktaki; diğer, öbür; dâhil olduğu kültürün içinde tecrit edilen" manalarını kapsamaktadır (Akalın, 2011, s. 1862). Latince "alius ve ceterus" kelimeleriyle ifade edilen "öteki" için; ayrıca Romalı olmayanları işaret eden "barbaria" sözcüğü de kullanılmıştır. Öteki olgusu genel manada bir kişi, grup veya toplumca eski ya da mevcut münasebetler göz önünde tutularak bazı açılardan ayrıştırılmış birey, topluluk ve sınıftır (Nahya, 2011: s. 29).

Topluma uyum sağlayan ve kararlı "ben/biz" in karşısında yer alan "öteki" düzeni sekteye uğratma kapasitesine sahip, kargaşa getiren dolayısıyla endişe uyandıran olarak görülmüştür (Kundakçı, 2013: s. 69). "Ben" den farklı olması nedeniyle menfî bir tavır takınılan "öteki" değersiz, aşağı ve noksan kabul edilmiştir. Ortaçağ'da insanları Hristiyan olanlar ve paganlar şeklinde kategorize edilmesi bu olumsuz tutumun sonucu olmuştur. Almanya'da Nazi-lerin üstün ırktan gelenler ve gelmeyenler olarak yaptıkları ayrıştırma bunun

başka bir örneğidir. Ayrıştırıcı tutum kimi zaman daha ileri boyutta düşmanca bir hal alarak ötekinin varlığına katlanamayarak onun yok sayılması ve ortadan kaldırılması şeklinde görülmüştür (Kiraz, 2011: s. 158).

Farklı yönlerden yapılan tüm bu ayrıştırma yani ötekileştirme yaklaşımının temelinde bir sınıf ya da topluluğun kendini, diğer topluluktan daha imtiyazlı ve üstün olduğunu düşünme eğilimi yatmaktadır. Öteki ayrımı çoğunlukla din, ırk, soy ve cinsiyet olmakla birlikte çeşitli açılardan yapılmıştır (Çay Sağlam-Yaşar, 2017: s. 140). Geçmişten günümüze ırksal farklılık üzerinden yapılan ötekileştirmeler daima süregelmis ve bazen tıpkı Güney Afrika’da buraya sonradan yerleşen beyazlar tarafından ülkenin asıl sahibi olan siyah yerli halka 1948-1994 seneleri arasında “apartheid (ayrımcılık)” rejimi adıyla uygulandığı gibi yasalarla resmileştirilmiştir. Güney Afrika’da beyazların yürürlüğe koyduğu söz konusu ırkçı siyaset nedeniyle siyahi halkın büyük bölümü türlü işkencelere uğramış, ölmüş, bir kısmı ise göçe zorlanmıştır (Büyüktavşan, 2021: s. 29). Cinsiyet yönünden yapılan öteki ayrımında ise toplumda kadının, yaratılıştan gelen biyolojik farklılıkları nedeniyle ötekileştirildiği göze çarpmaktadır. Bu bağlamda kadın, erkeğin zıttı şeklinde algılanarak öznelliğini yitirmiştir (Yazıcı, 2016: s. 56).

Öteki olgusunun ortaya çıktığı bir diğer alanda hasta insanlar ve engelli bireyler olmuştur. Nitekim eski devirlerden bu yana salgın dönemlerinde hastalık taşıyan kişiler, oluşan endişe, inanç ve hiçbir dayanağı olmayan fikirlerin de etkisiyle toplumun sağlıklı kesimi tarafından öteki olarak yaftalanmak suretiyle ayrıştırılmıştır (Çubuk-Yalçınkaya, 2022: s. 14). Bu bağlamda yine fiziksel yönden farklı ve kusurlu olması sebebiyle norm dışı görülen insanlar da öteki kategorisine dâhil edilmiş; olumsuz adlandırmalara uğramış, aşağılanmış hatta yaşama şansı ellerinden alınmıştır. Öyle ki geçmiş medeniyetlerde bedensel açıdan herhangi bir engelle dünyaya gelen bebeklerin, musibetlerin göstergesi ve Tanrıların gazabı olduğu inancı neticesinde yaşamlarına son verilmiş böylece kötülük ve musibetin ortadan kaldırıldığı düşünülmüştür (Nazlı, 2012: s. 16,19).

Öteki kavramına kuramsal yaklaşımlar açısından bakıldığında Edward Said’in, Batı’nın Doğu’yu bir iktidar ilişkisi çerçevesinde “öteki” olarak

konumlandığı görülmektedir. Said’in “Orientalism” adlı eserinde Batı’nın Doğu’yu temsil etme biçiminin sömürgeci hegemonik söylemlerle iç içe geçtiği vurgulanır; bu bağlamda ötekilik, yalnızca farklılık olarak değil, tarihsel, politik ve kültürel yapılar tarafından üretimi yapılan bir kavram olarak ele alınır (Said, 1978: s. 45). Bu çerçevede Said’in kuramsal çözümlemesi, metinlerdeki “öteki”yi yalnızca betimsel bir unsur olarak değil, aynı zamanda güç ilişkilerinin görünür kılındığı bir strateji olarak değerlendirir. Benzer biçimde, çeviri ve kültürlerarası etkileşim bağlamında yapılan çalışmalar, öteki kavramının yalnızca metin içi anlatılarla sınırlı olmadığını, aynı zamanda metin dışı anlatılarla da ilişkilendiğini göstermektedir; bu yaklaşım ötekilik söylemlerinin ortaya konulmasında tarihî ve söylemsel unsurların dikte alınmasının gerekliliğini vurgular (Öztürk, Gümüşoğlu & Gezer, 2018: s. 38). Böylece Said’in öteki kavramı, metin çözümlerinden tarihsel bağlam analizlerine kadar geniş bir kuramsal alan açar ve edebî metinlerde ötekileştirmeyi anlamada kritik bir kavram olma niteliğini korur.

Jacques Lacan’ın psikanalitik kuramında ise “öteki” kavramı, öznenin bilinçdışı ile dil ve sembolik düzen arasındaki ilişkisini inceleyen temel bir yapıdır; bu bağlamda Lacan’a göre bilinçdışı, öznenin kendi bilincinden bağımsız olarak “ötekinin söylevi” olarak tanımlanır, yani öteki dilin ve toplumsal düzenin özne üzerindeki belirleyici etkisini gösterir (Lacan, 1991: s. 45). Ayrıca Lacan’ın kuramında öteki kavramı, küçük öteki (imaşinal düzeyde benzerlik/ego yansıması) ve Büyük Öteki (simgesel düzen, dil, yasa ve toplumsal yapının toplamı) şeklinde iki ayrı düzeyde ele alınır; Büyük Öteki, bireyin arzularını, kimliğini ve sosyal normlara tabiiyetini şekillendiren sembolik düzeni temsil eder. Bu kuramsal çerçeve, ötekiliğin yalnızca metin içinde bireysel farklılık olarak değil, aynı zamanda dil, kültür ve toplumsal yapı gibi metin dışı sistemler aracılığıyla da üretildiğini göstermesi bakımından edebiyat çözümlemelerinde kullanılabilir bir yaklaşım sağlar (Evans, 1996: s. 32-35, 40).

Toplumların tarihsel süreçte farklı olana yönelik tutumları, sadece fiziksel farklılıkları değil, aynı zamanda bireyin kimlik oluşturma sürecinde diğerleriyle kurduğu ilişki biçimini de etkilemiştir. Birey, toplumsal yaşamda bir kimlik oluşturma çabası içinde kendini tanımlayan bir “ben” kavramı

geliştirir. Daha sonra ise kendisini “diğerlerinden” ayıran farklılıkları vurgulayarak diğerlerinden farklılaşır ve diğerlerinin farklı yönlerinin ortaya çıkmasına neden olur. “Ben” kimliğini oluşturma sürecinde, her iki tarafta da bir ayrılma durumu ortaya çıkar. Öznenin diğerlerini kendinden daha aşağıda konumlandırması durumunda “ötekileştirme” söz konusu olur (Ak-pınar-Şahin, 2017: s. 330).

Öteki kavramı bahsedilen bu sınıflandırmaların dışında daha birçok yönden her çağda toplumlarda daima değişim ve dönüşüm göstererek varlığını sürdürmeye devam ettirmiş; psikolojiden felsefeye, sosyolojiden siyaset bilimine değin daha pek çok farklı alanın malzemesi olmuştur (Saraçoğlu, 2023: s. 506).

Bu çalışmada ele alınan Zâl hikâyesi ise Şahnâme’de ötekiliğin farklı boyutlarını sergileyen bir örnek olarak öne çıkar. Zâl, fiziksel farklılıkları, yetiştirme tarzı ve akrabalık ilişkileri nedeniyle toplumsal gözlem ve yargılarla ötekileştirilir; buna karşılık, doğaüstü bir varlık tarafından sahiplenilmesi, onun hem imgesel hem de sembolik düzeydeki konumunu yeniden şekillendirir. Hikâye, ötekiliğin yalnızca bireysel farklılıklar üzerinden değil, aynı zamanda kültürel normlar, toplumsal değerler ve tarihsel bağlam aracılığıyla üretildiğini ortaya koyar.

2. Zâl Hikâyesinde Öteki Söylemi

2. 1. Fiziksel Farklılık Bağlamında Öteki:

Hikâyede, fiziksel farklılık üzerinden ötekiliğin oluşumu Zâl’ın doğumuyla başlar. Olağan dışı bir biçimde beyaz saçlarla dünyaya gelmesi, çevresinde derin bir şaşkınlık, üzüntü ve tedirginlik yaratmıştır. Bu sıra dışı durum öylesine belirgindir ki, çocuğun doğumu bir hafta boyunca babası Sâm’a bildirilmemiş ve kimse söz konusu olayı kendisine aktarmaya cesaret edememiştir. Böylece Zâl, doğduğu andan itibaren toplumsal ve kültürel normlar çerçevesinde ötekileştirilen bir konuma yerleştirilmiştir:

“Bu çocuğun yüzü güneş gibi güzel, fakat saçları bembeyazdı... Kimse böyle güzel bir eşten ihtiyar bir çocuğun doğduğunu Sâm’a söylemeye cesaret edemiyordu.” (Fırdevsî, 2009: s. 152).

Alıntıdaki ifadelerden, Zâl'ın özel durumunun babası Sâm'dan saklanmaya çalışıldığı açıkça anlaşılmaktadır. Sâm'ın beyaz saçlı olarak doğduğu ve “yaşlı” anlamındaki Zâl ismini taşıdığı (Yâhakkî, 1389 hş: s. 411) oğlunun görünümü, günümüzde albinizm olarak bilinen genetik durumla ilişkilendirilebilecek nitelikler göstermektedir. Nitekim “Vücudundaki bütün tüyler bembeyazdı; yalnız yanakları kırmızı ve biraz tuhaftı” (Fırdevsî, 2009: s. 153) biçiminde tasvir edilen Zâl'ın görünümü, albinizmle doğan bir bireyi çağrıştırmaktadır. Zâl'ın görünümüne ilişkin yapılan değerlendirme, albinizmin o dönemde bilinmemesi nedeniyle çalışma, çağdaş tıbbi bilgi ve genetik anlayış ışığında yorumlayıcı bir okuma gerektirmekte ve metnin fiziksel betimlemeler üzerinden karakter analizlerinin mümkün olduğunu göstermektedir.

Bedensel farklılık bakımından insan dışında diğer canlı türlerinde de çok fazla görülen albinizm (Azamet, 2024: s. 945), köken itibarıyla Latince beyaz manasındaki ‘albus’tan türemiştir (Samur-Polat-Canpolat, 2022: s. 36). 17. asırda Balthazar Telez tarafından tanımlanan albinizm, melanin yani renk pigmentinin azlığı veya bulunmamasından kaynaklanan; ten, saç ve gözlerde renk kaybına sebebiyet veren genetik bir hastalıktır (Kırıcı, 2018: s. 31). Albinizm hastalığının anlatının geçtiği dönemde bilinmemesi nedeniyle Zâl'ın farklı görünümüne verilen tepki ve bundan ötürü duyulan endişe bir derece tabii kabul edilebilmektedir.

Bu hastalık günümüzde bilinmesine rağmen hala Afrika’da “şeytan ruhlu ve domuzsu hayalet” diye adlandırılan albinizimli çocuklar, aileleri tarafından utanç ve uğursuzluk alameti sayılarak terk edilmekte; bunun yanında büyücüler tarafından talih, sağlık ve zenginlik getirdiği inanışıyla uzuvları kesilerek öldürülmekte ya da AIDS’i iyileştirdiği hurafesiyle cinsel istismara uğramaktadırlar (Öztürk - Öztürk, 2015: s. 177-178).

Sâm da albinizm belirtisi gösteren oğlunun diğer çocuklardan farklı olmasından ötürü büyük bir utanç ve üzüntü duymuş ve bunu işlediği bir günden sonra Tanrı tarafından kendisine verilen bir ceza olarak algılamıştır. Beyaz saçları ve siyah gözleri nedeniyle oğlunu uğursuzluk ve kötülüğün bir işareti olarak gören Sâm, Zâl’ı “Ehrimen yavrusu”, “dev yavrusu” ve “peri” gibi ifadelerle nitelendirilerek açıkça ötekileştirmiştir:

“Bir Ehrimen yavrusunu andıran bu kara gözlü ve ak saçlı çocuktan dolayı şu karanlık ruhum utanıp üzülüyor; vücudumda da sıcak kan kaynıyor. Meşhur pehlivanlar gelir de bu kötü alametli çocuğu görür ve bana sorarlarsa ben onlara ne söyleyeyim? Bu dev yavrusu neyin nesidir? İki renkli bir kaplan mı, yoksa bir peri mi?” (Firdevsî, 2009: s. 153)

Sâm, gerçekleştirdiği başarı ve kahramanlıklarıyla toplumda herkes tarafından takdir edilen ve değer gören bir pehlivandır. O, insanların nazarında her yönden yarattığı mükemmel imajını, üstünlük ve saygınlığını, tuhaf görünümlü, bu kusurlu çocuktan ötürü zarar görüp aşağılanacağını düşünmüş; bundan büyük bir üzüntü ve endişe duymuştur. Dolayısıyla onun sahip olduğu ün ve bulunduğu konumu kaybetme korkusu, babalık duygusuna galip gelmiştir. Onu böyle düşünmeye sevk eden şüphesiz yaşadığı toplumdaki batıl inançlar ve kabullerdir.

İnsanoğlu her devirde ve kültürde öteden beri vücut deformasyonu ya da değişik anormalliklere sahip bireyleri, insan dışı sayarak ötekileştirmiş; onları canavar ve ucube olarak görmüş; alay etmiş; şer ve günah odağı yapmış ve uğursuzluk alameti olduklarına dair kehanetler yaratmıştır. Hatta bu insanlar, sirklerde, panayırarda, eğlence parklarında ve bu amaçla inşa edilen ucuz müzelerde sergilenerken üzerlerinden kazanç sağlanmıştır. Örneğin Amerika’da 19. yüzyılda albinolardan, sakallı kadınlara, yapışık ikizlere, devlerden cüce üçüzlere değin pek çok ilginç görünüme sahip insanların sergilendiği müzeler arasında Barnum müzesi kayda değer bir yere sahip olmuştur (Azamet, 2024: s. 943-944).

Hikâyede ifade edildiği üzere, Sâm, fiziksel farklılığı nedeniyle uğursuz addederek ötekileştirdiği oğlu Zâl’ı Elburz Dağı’na bıraktırıp ölüme terk ederek ondan kurtulmayı tercih etmiştir. Bu eylem, Sâm’ın oğlunu yalnızca fiziksel farklılığı üzerinden utanç nesnesi hâline getirip görünmez kıldığı bir yok sayma stratejisi olarak okunabilir; aynı zamanda, ötekinin babası olarak tanımlanmanın getirdiği ayrıştırılma ve öteki konumundan kaçınma arzusunu da yansıtmaktadır.

Nitekim daima toplumsal açıdan alışagelenin dışında yani öteki olan bireyler dışlanmış; kolektif kimliğe tehdit olarak algılanarak günah keçisi

ilan edilmiş ve kötü yaftası yiyip hasım kabul edilmiştir (Kearney, 2012: s. 87-88).

Uzun bir zaman geçtikten sonra üst üste gördüğü rüyaların tesiriyle oğlu Zâl'in yaşadığını anlayan Sâm, Elburz dağına giderek Sîmurg tarafından büyütülen oğlunu bulup geri getirmiştir. Bu kâbus niteliğindeki rüya bir manada Sâm'ın bilinçaltındaki suçluluk duygusunu ortaya çıkarmış ve o da yaptığı hatayı telafi edip vicdanını rahatlatmak için Zâl'i bulmak istemiştir.

Sâm bir baba olarak Zâl'i bulup getirerek geçmişte yaptığı yanlışsı düzeltmek için çabılıyor gibi görünse de onun, farklılığından dolayı oğluna dair beslediği olumsuz duygularından tam manasıyla kurtulamadığı görülür. Öyle ki ilerleyen zamanlarda Sâm, Zâl'in Rûdâbe ile evlenmek istediğini dile getirdiği mektubunu okurken oğlunun tasvip etmediği bu tercihi karşısında hislerini dışa vurmuş "Yaradılışına yaraşan düşünceleri nihayet ortaya çıkmaya başladı." (Firdevsî, 2009: s. 182), şeklindeki olumsuz yorumuyla onu bir kez daha ötekileştirmiştir.

Zâl'la karşılaşışında farklılığından dolayı onu ayrıştırıp ötekileştirmeyen hatta ona oldukça sıcak ve samimi davranan kişilerden biri Kabil hükümdarı Mihrâb olmuştur. Mihrâb, kendisine Zâl'a dair izlenimlerini soran eşi Sînduht'a cevap olarak da beyaz saçlarından ziyade onun yiğitlik, cömertlik ve bilgi bakımından eşsizliğini övmüş; diğerleri tarafından kusur kabul edilen beyaz saçlarının aslında ona çekicilik kattığını ve üstünlük sağladığını ifade etmiştir:

"Pehlivanlıkta yeryüzünün ünlü pehlivanları içinde hiç kimse ona yetişemez. Yüreği erkek bir aslanı andırır; eli de cömertlikte, Nil deryasına benzer. Genç, dinç, uyanık talihli ve yanakları erguvan gibidir. Saçının ağırlığından başka hiçbir kusuru yok; kusur arayanlar onda bundan başka bir şey bulamazlar. Kaldı ki saçının aklığı da ona yakışıyor; hatta bununla birçok gönlü kendine bağlıyor." (Firdevsî, 2009. s. 167-168).

Mihrâb'ın Zâl'la ilgili dile getirdiği bu olumlu değerlendirmeleri kızı Rûdâbe'yi etkilemiş ve o da görmeden işittiği yiğitliği ve maharetleri dolayısıyla Zâl'a karşı büyük bir sevgi beslemiştir. Rûdâbe, güvendiği

cariyelerine Zâl'a duyduğu aşktan bahsederek bu konudaki görüşlerini almak istemiştir.

Cariyeler ilkin Rûdâbe'yi babasının bile kabullenmeyip yanından uzaklaştırdığı Zâl'a sevgi beslemesi sebebiyle eleştirip kınamışlar; her ne kadar asil bir ailenin ferdi olsa da herkesten farklı biçimde beyaz saçlı dünyaya gelmiş olması sebebiyle asil sayılmayacağını söyleyerek Zâl'ı ötekileştirmişlerdir: “Anasından böyle yaşlı doğan başka kimse yoktur; bu şekilde doğan biri soylu sayılamaz.” (Firdevsî, 2009: s. 168).

Rûdâbe, cariyelerin duyduklarından hareketle Zâl'a dair sarf ettiği kötü sözler karşısında sinirlenmiş ve onlara hadlerini bildirerek Zâl'a âşık olmasında görünümünün değil gösterdiği yığıtlığın ve ustalığın en büyük etken olduğunu ifade etmiştir:

“Ben ne kayser, ne Çin fağfuru ne de İran padişahlarının soyundan bir şehzade isterim. Bana eş olabilecek kimse aslan pazılı, omuzlu ve kollu Sâm'ın oğlu Zâl'dır. Ona ister yaşlı ister genç desinler; o benim canımın ve tenimin rahatıdır... Ben onun yüzüme ve saçına değil, hünerlerine âşığım!” (Firdevsî, 2009: s. 169).

Bu bağlamda Rûdâbe, Zâl'ı ötekileştirmeyerek onu farklılığına rağmen sevmiş; hatta Zâl'ın babası Sâm'ın aksine insanların yapacağı her türlü kötü eleştiriyi göze alarak bu birlikteliğin gerçekleşmesini istemiştir. Zâl'ın maharetlerini görmeleriyle birlikte cariyelerin onunla ilgili olumsuz düşünceleri tamamen değişmiş önceden kusur saydıkları beyaz saçları bu defa güzellik ve eşsizlik göstergesi haline gelmiştir:

“Biz şimdiye kadar böyle aslan gibi insan görmedik; yanakları gül gibi kırmızı yüzüyle saçları da beyaz...” dediler. O Saçları baştanbaşa beyaz, ama bu onun için bir kusur değil bir güzellik... Bu saçlar erguvan renkli bir gülün üzerine geçirilmiş gümüşten bir zırha benziyor. İnsan bu hali görünce onun saçlarının muhakkak beyaz olması gerektiğini, böyle olmadığı takdirde başkalarında bir sevgi uyandırmayacağını sanır”. (Firdevsî, 2009: s. 173).

Cariyelerin duyduklarının tesiriyle zihinlerinde oluşan Zâl tasavvurunun bir anda olumlu manada değişmesinde onun maharetlerini görmelerinin

büyük etkisi olmakla birlikte Rûdâbe'nin bu konuda ne derece istekli ve kararlı olduğunu görmeleri de büyük bir faktördür. Cariyelerin bir anda böylesine fikir değiştirmesi Rûdâbe'yi de şaşırtmış ve onlara şakayla karışık “Sizin sözleriniz birbirini tutmuyor. Sîmug’un beslediği ihtiyar başlı ve çirkin yüzlü Zâl, şimdi de erguvan renkli, servi boylu ve güzel yanaklı bir pehlivan oluverdi.” (Firdevsî, 2009: s. 174), diyerek Zâl’dan hediyeler aldıkları için böyle konuştuklarını ima etmiştir.

Zâl hususunda cariyeler gibi söylemleri değişen bir diğer kişi de Mihrâb olmuştur. Ancak onunki cariyelerinki gibi olumsuzdan olumluya dönüşmemiş; aksine müspet yönde iken menfiye kaymıştır. Başlangıçta Mihrâb, Zâl’ın cesareti ve yiğitliği karşısında olumlu bir tavır sergilerken, kızı Rûdâbe’nin Zâl’la evlenmek istemesiyle birlikte bu olumlu bakış açısı tersine dönmektedir ve onun “Bir perinin bir şeytana eş olduğu görülmüş şey mi?” (Firdevsî, 2009: s. 189) şeklindeki sözü, Zâl’ın fiziksel görünümüne (özellikle beyaz saçlarına) karşı duyduğu önyargıyı ve kızına uygun görmediği eş tercihinin net biçimde ortaya koymaktadır. Bu söylem, toplumsal kabuller ve dış görünüş üzerinden yapılan değer yargılarının ne kadar güçlü olduğunu gösterir. Benzer şekilde Rûdâbe’nin annesi Sînduht da Zâl’ın olağanüstü yeteneklerini kabul etmekle birlikte, beyaz saçlarını onun en büyük kusuru olarak değerlendirmektedir. Bu ifade, toplumun fiziksel farklılıklara karşı olan önyargılarını ve bireyin sahip olduğu üstün niteliklerin bile bu tür “kusurlar” karşısında göz ardı edilebildiğini ortaya koymaktadır:

“Destan (Zâl) gibi bir pehlivanın büyükler arasında bile eşi yoktur. O veryüzü pehlivanının oğludur; akıllı, düşünceli ve aydın canlıdır. Onun hünerleri çoktur ama öyle bir özrü vardır ki bunun yanında bütün hünerleri değerini kaybeder.” (Firdevsî, 2009: s. 186)

Yukarıdaki alıntılardan destanda Zâl karakterine yönelik algıların zaman içinde nasıl değiştiği, özellikle Mihrâb ve Sînduht gibi önemli karakterlerin bakış açılarının örnekleminde ortaya koymaktadır. Metinde dikkat çeken temel tema, dış görünüşün sosyal algı ve yargılar üzerindeki etkisidir. Sonuç olarak bu pasaj, Şâhnâme’de sadece kahramanlık ya da savas değil, aynı zamanda toplumsal normlar, fiziksel görünüşe dair

yargılar ve bireysel önyargılar gibi insani temaların da derinlemesine işlendiğini göstermektedir.

2.2. Yetiştirilme Farklılıkları Bağlamında Öteki:

Hikâyede, Zâl'ın annesi hakkında herhangi bir bilgi verilmemekte; onun işlevi yalnızca çocuğu dünyaya getirmekle sınırlı bırakılmaktadır. Hatta ismine dahi her verilmeyerek, yalnızca Sâm'ın haremünde bulunan güzel ve çocuk dünyaya getirebilecek bir kadın olarak tasvir edilmektedir.

“Sâm'ın o zamana kadar hiç çocuğu olmamıştı. Onun için bütün aklı fikri hep gönlüne rahatlık verecek bir çocuk sahibi olmaktaydı... Kendi harem dairesinde yanakları gül yaprağından, saçları da miskten olan güzel bir kız vardı. Sâm bu ay gibi kızıdan bir çocuk ummaktaydı; çünkü bu güneş yüz-lü kızı çocuk yapmaya uygun görüyordu.” (Firdevsî, 2009: s. 152).

Alıntıda Zâl'ın annesi, yalnızca güzelliği ve hamile kalıp çocuk doğurabilecek bir kadın olarak betimlenmekte; bu tasvir, onun erkek egemen normlar çerçevesinde ötekileştirilmiş bir figür olarak konumlandırıldığını düşündürmektedir. Kadın, annelik işlevinden ziyade çekiciliği ve doğurganlığıyla ön plana çıkarılmakta ve hikâyede Zâl'ın hayatının diğer evrelerinde onun hakkında hiçbir bilgiye yer verilmemesi, bu düşünceyi güçlendirmektedir. Daha henüz küçük bir bebekken ebeveynleri tarafından reddedilerek anne baba sevgisi ve ilgisinden mahrum bırakılan Zâl'ı efsanevi bir kuş olmasına rağmen Sîmurg sahiplenerek ona hem anne hem de baba olmuş; onu şefkatle besleyip büyütmüş ve himaye etmiştir.

Sâm'ın gözünde Zâl, doğumundaki fiziksel görünümü ve yaratılış özellikleri nedeniyle ötekileştirilmiş bir konumdayken, Sîmurg'un onu besleyip büyütmesiyle bu ötekilik farklı bir boyut kazanmıştır. Zâl'ın Sîmurg tarafından büyütülmesi, Sâm tarafından tekrar tekrar gündeme getirilmiş ve böylece oğluna yönelik ötekileştirme süreci sürdürülmüştür. Bu mevzunun Zâl için olumsuz bir nitelendirmeye dönüşmesi ilkin onun Dahhâk'ın soyundan gelen Rûdâbe'yle evlenmek istediğinde ortaya çıkmıştır. Sâm, Zâl'ın bu arzusu karşısında doğduğunda yaptığı hakaret içeren “dev yavrusu” tanımlamasına “Büyüteni vahşi bir kuş olan insanın felekten istediği de

ancak böyle bir şey olur!” (Firdevsî, 2009: s. 182), söylemiyle pekiştirerek oğlunu yeniden ve farklı bir açıdan ötekileştirmiştir. Sâm daha sonra her ne kadar istemese de oğluna verdiği sözden dolayı razı olduğu bu birlikteliğe padişah Menûçehr’in de rıza göstermesi için yazdığı bir mektupta şu ifadelere yer vermiştir:

“İnsanlardan uzak bir yere atılıp bir kuş tarafından büyütülen bir kimse gider de Kabil gibi bir yerde başı gül bahçesini ve boyu da düzgün bir serviye andıran bir kızı görüp ona deli gibi tutulursa, buna şaşılmaz ki...” (Firdevsî, 2009: s. 198).

Alıntıda da görüldüğü üzere, Sâm, oğlunun bu tercihini onun öteki konumuyla ilişkilendirerek, Zâl hakkında yalnızca ayrımcı ve tahkir içerikli ifadeler kullanmakla kalmamış, aynı zamanda baba-oğul ilişkisi üzerinden normatif ve hiyerarşik bir güç dengesini yeniden üretmiştir. Zâl’ın yetiştirilme bakımından farklılığının Sâm tarafından bir kez daha gündeme gelmesi Rûdâbe’nin annesi Sînduh’ta evlilik meselesi hakkında konuşurken dile gelmiş ve Sâm, oğlunun bu aşktan ötürü ağlayıp üzülmelerini de yine “...döktüğü göz yaşlarıyla yerleri ıslatıp ayakları çamura batacak kadar âşık olan, nihayet bir kuşun büyüttüğü bir adamcağızdır.” (Firdevsî, 2009: s. 202), şeklinde sarf ettiği sözlerle Zâl’ın farklılığını vurgulayan açıklamalarda bulunmuştur.

Diğerlerinden farklı olarak doğada Sîmurg’un bakımında büyütülmesini gerekçe göstererek Zâl’ı ötekileştirenlerden biri de, daha önce değinildiği üzere, Rûdâbe’nin görüşlerine danıştığı cariyeler olmuştur. Cariyeler, Rûdâbe’yi, babasının gözünde bile evladı olarak kabul edilmeyip terk etmesine ve Sîmurg’un besleyip yetiştirdiği Zâl ile evlenme arzusundan ötürü kınamışlardır: “Sende hiç utanma yok mu? Babandan da mı çekinmiyorsun? Bu adam, bir kuş tarafından dağlarda büyütülmüştür. Onu herkes böyle tanıyor. ” (Firdevsî, 2009: s. 168). Bu alıntı, Zâl’ın yalnızca fiziksel görünüşüyle değil, aynı zamanda yetiştirilme biçimiyle de toplumsal dışlanmaya maruz kaldığını göstermektedir. Cariyelerin sözleri, Zâl’ın insan olmayan bir varlık tarafından büyütülmesinin, onu toplumun gözünde aşağılayıcı ve kabul edilemez kıldığına işaret eder; bu da destanda farklı olana karşı duyulan güçlü önyargının bir yansımasıdır.

2.3. Soy Bağlamında Öteki:

Destanda ötekilik olgusunun belirgin biçimde görünür hâle geldiği bir diğer düzlem, soy meselesidir ve bu tartışmanın merkezinde Rûdâbe yer almaktadır. Zâl'ın Rûdâbe ile evlenme kararının ardından, gerek babası Sâm gerekse padişah Menûçehr bu birlikteliğe açık bir biçimde karşı çıkmışlardır. Şüphesiz bu tepkinin sebebi Rûdâbe'nin babası Mihrâb'ın uzun süre İran'da insanlara eziyet eden Dahhâk'ın soyundan gelmesidir. Zâl, mübedlere babasının ve padişah Menûçehr'in bu evliliğe onay verip vermeyeceğini danıştığında onlar da bu işin önündeki en büyük maninin Rûdâbe'nin atasının Dahhâk olduğunu söylemişlerdir:

“Dahhâk, Mihrâb'ın, büyükbabasıydı ve padişahın yüreği ona karşı öfkeyle doluydu. Zehirle balın karıştırılabildiğini gören olmadığı için hiç kimse ona bir şey söyleyemedi. ...Mihrâb seninle aynı derecede değildir. Fakat büyük adamdır, pehlivandır, değerlidir. Arapların padişahıysa da ejderlerin soyundandır.” (Fırdevsî, 2009: s. 180).

Rûdâbe her ne kadar asil bir aileye mensup olsa da yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere atasının kötü şöhreti kan bağından ötürü ona taşınarak bunu gölgelemektedir.

Bu evliliğin gerçekleşmesini zora sokan Dahhâk aslında Arap ırkından gelen ve iyi bir insan olan Mirdâs'ın oğludur. Şeytanın hilesiyle tuzak kurup babasını öldürmüş; Cemşîd'den sonra İran hükümdarı olmuş ve onun kızları Şehrînâz ve Ernevâz ile evlenmiştir (Şemisâ, 1386 hş: s. 435). Daha sonra onu aldatan şeytanın aşçı kılığında onu öpmesi sonucu omuzlarından iki yılan çıkan Dahhâk bu yılanların verdiği acıyı dindirmek için yine hekim suretinde gelen şeytanın sunduğu çözüm gereğince her gün iki genci öldürtüp onların beyinlerini yılanlara yedirtmiştir Dahhâk'ın binyıl süren zulmüne Âbtûn oğlu Ferîdûn son vererek İran tahtına geçmiştir (Yâhakkî, 1389 hş: s. 548-549).

Dahhâk'ın bu kötü şöhreti insanlar tarafından onun soyundan gelenlere de olumsuz bir tutum içerisinde olmalarına sebebiyet vermiştir. Sâm da bu nedenle Rûdâbe'den hoşnut olmamış ve onun için “dev kızı” ve “ejderha yavrusu” gibi hakaret niteliğindeki ötekileştirici ifadeler kullanmıştır. Sâm'ın bu husustaki en büyük endişesi bilhassa bu birliktelikten dünyaya

gelecek çocukla alakalıdır. O, doğuştan öteki olarak görülen oğlunun yetiştirme ortamı açısından da farklı olmasını tam olarak kabul edememişken; ileride doğacak torunun kişilik ve karakter olarak atası Dahhâk'ın soyuna çekmesi ihtimalini düşünüp huzursuzluk duymaktadır:

“Bu sefer de, bir kuşun büyüttüğü çocukla eşi olacak o dev kızından nasıl bir dölün ortaya çıkacağını düşünmek gerek! diye düşündü. ...Sen o ejderha yavrusunu bir kere de bana göster, sonra benden ne dilersen dile. Belki onun yüzü ve saçları benim de hoşuma gider! dedi.” (Firdevsî, 2009: s. 182, 202).

Padişah Menûçeher'in bu evliliğe dair en büyük kaygısı, Rûdâbe'nin atası Dahhâk gibi zalim biri olma ihtimali taşıyan bir çocuğun dünyaya gelmesi ve bunun sonucunda İran halkının yeniden zulümle karşı karşıya kalmasıdır: “...bu çocuğun ana tarafı bastın çıkar da kafası kötü düşüncelerle dolarsa İran'ı altüst etmeye kalkar...” (Firdevsî, 2009: s. 190).

Menûçeher, böyle bir felaketin yeniden yaşanma ihtimalini ortadan kaldırmak ve bu endişeden tamamen kurtulmak amacıyla, Sâm'a Kabil'e sefere çıkarak Dahhâk'ın neslinden gelen herkesi ortadan kaldırma emrini vermiştir:

“Sen hemen yanındaki kahramanlarla git ve Hindistan'a ateş sal! O Mih-râb'ın sarayını ve Kâbil'i altüst et! Onun senin elinden kurtulması, o ejder tohumunun yeryüzünde kalması doğru sayılmaz... Dahhâk'ın soyundan olanların hepsinin kafasını gövdelerinden ayır, yeryüzünü Dahhâk'ın soyundan temizle!” (Firdevsî, 2009: s. 193).

Başlangıçta Menûçeher, Rûdâbe ile Zâl'in evliliğine şiddetle karşı çıkmış, Dahhâk soyundan gelecek bir çocuğun İran için yeniden tehdit oluşturabileceği endişesiyle sert önlemler almıştır. Ancak Sâm, hem yıldızbilimcilerin bu evliliğin hayırlı sonuçlar doğuracağı yönündeki kehanetlerini hem de Zâl'a verdiği sözün sorumluluğunu göz önünde bulundurarak Menûçeher'i ikna etmiş ve bu evliliğin gerçekleşmesini sağlamıştır.

Bu durum, bireysel irade ile kader arasında kurulan dengeyi ve toplumsal önyargıların aşılabileceğini göstermesi açısından önemlidir. Bu bağlamda, Rûdâbe ile Zâl'in evliliği etrafında şekillenen tepkiler, soyun ötekileştirici bir ölçüt olarak nasıl işlev gördüğünü açıkça ortaya koyarken;

nihayetinde bu birliğin kabul edilmesi, kader, bireysel irade ve siyasal otorite arasında kurulan denge aracılığıyla, kökleşmiş toplumsal önyargıların aşılabilirliğini göstermektedir.

3. Öteki Damgasının Aktarımı:

Damga terimi ilkin Yunanlar tarafından suçlu ve köleleri belirgin kılma gayesiyle bedenlerine yapılan çeşitli şekillerde kalıcı bir takım işaretleri ifade etmek için kullanılmıştır. Bu şekilde bu insanlar, uzak durulması ve sakınılması gereken kişi konumuna sokularak diğerlerinden ayrıştırılmıştır. Goffman, zamanla yüklenen anlamlarla öteki olarak algılanın itibarını ortadan kaldırdığını ifade ettiği “damga” kavramını üç türe ayırmıştır: 1. Çeşitli beden deformasyonları 2. İrade zayıflığı, anormal tutkular, sapkın inançlar; 3. Irk ve din gibi etnolojik damgalar; bunlar soy yoluyla sonraki kuşaklara taşınıp, ailenin bütün bireylerini etkileyebilmektedir (Goffman, 2014: s. 29, 33). Bu durum Zâl hikâyesinde de karşımıza çıkmaktadır. Sâm’ın oğlu Zâl’in görünüş bakımından özür kabul edilen farklılığı ve onun evlendiği eşi Rûdâbe’nin de nesebinin hem görünüş hem de davranış olarak kötülük ve şer odağı sayılan Dahhâk’a dayanması nedeniyle soy bakımından farklılığının yarattığı olumsuz durum oğulları Rüstem’e de yansımıştır.

Hikâyede ötekilik, yalnızca bireyin kendi bedeni, soyu ya da yaşam öyküsüyle sınırlı kalmamakta; ebeveyn-çocuk ilişkisi ve toplumsal hafıza aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılan kalıcı bir damga olarak yeniden üretilmektedir.

Zâl’in oğlu Rüstem’in iyi bir savaşçı ve yenilmez bir pehlivan olduğu herkes tarafından kabul edilse de o, zaman zaman anne ve babasının farklılıkları ile ötekileştirilmiş kimlikleri üzerinden aşağılanmaya ve dışlanmaya çalışılmıştır. Nitekim Rüstem, girdiği bir atışmada İsfendiyar tarafından soyu nedeniyle kınanmış; böylece ötekileştirici söylem bir kuşak sonrasına da taşınmıştır:

“Destân, kötü yaradılışlı biri ve bir dev yavrusu; bundan da öte onun bu dünyada soyu da belli değil! Uzun zaman onu Sam’dan sakladı, ona göstermediler; onun dünyayı karıştırıp yok edecek kişi olduğunu sandılar. Teni esmer, yüzü ve saçları bembeyazdı; Sam onu gördüğünde gönülden üzüldü. Götürün kurda kuşa, balıklara yem olsun dedi. ...Simorg aç olmasına, başta

yiyeceği olmamasına rağmen, onun küçücük bedenini yemeye değer bulmadı. Hakaret edercesine yuvasına fırlattı, kimsenin görmek istemediği bir haldeydi. ...Değişik türlerde leşleri tattıktan sonra Simorg onu çırılçıplak hâliyle Sistan'a doğru götürdü. Sam, çocuğu olmadığı, yaşlılığı ve kim olduğunu bilmediği için onu evlatlık olarak kabul etti.” (Firdevsî, 2016: s. 219).

İsfendiyâr, büyük bir savaşçı ve pehlivan olan Rüstem'e babası Zâl'ın acayip bir şekilde beyaz saçlı doğduğunu ve bu yüzden de öz babası Sâm tarafından bile istenmeyerek ötekileştirildiğini söyleyerek tuhaf bir soydan geldiğini hatırlatmış; böylece ötekinin evladı olduğunu vurgulayarak herkesin önünde onun itibarını zedeleyip aşağılamak istemiştir.

İsfendiyâr, görünürde Rüstem'i küçümsemeye çalışsa da, bu sözleriyle aslında kendi iç dünyasındaki kibir, öfke ve ötekileştirici bakış açısını açığa vurmuştur. Bu durum, söylemin yöneldiği kişiden ziyade, söyleyenin zihinsel ve ahlaki konumunu yansıtmaktadır. Rüstem, İsfendiyâr'ın bu sözlerini dinledikten sonra “Böyle çirkin, hoş olmayan sözleri ne söyleyip duruyorsun? Anlaşılan gönlün kötülülere yönelmiş, ruhun devlerin yoluna meyletmiş senin!” (Firdevsî, 2016: s. 220) diyerek olgunluk göstermiş ve ona bu kötü sözleri sarf ederek aslında kendi içinin dev gibi çirkin olduğunu göstermiştir.

İsfendiyâr'ın söylediği sözlerle Zâl'ın farklı fiziksel görünümünü ötekileştirici bir unsur olarak kullanmasına karşılık, Rüstem, babası Zâl'ın bilgeliği ve üstün pehlivanlığı ile tanındığını; büyükbabası Sâm'ın ise olağanüstü kahramanlıklarıyla ün kazandığını vurgulamıştır. Böylece Rüstem, Zâl'ın görünüşünden kaynaklanan ötekiliğini olumsuz değil, aksine onun yiğitlik, erdem ve cesaretle beslenen ayrıcalıklı bir niteliği olarak sunmuştur:

“Sam'ın oğlu Destân ulu, bilgili ve iyiliğiyle bilinen bir kişi; Sâm, Neriman'ın oğlu; kahraman Neriman da ulu kişilerdendir. O çok uludur. Babası Hûşeng başına taç giymiş olan üçüncü hükümdardır. Sam'ın ününü ve şanını duymuşsundur; yaşadığı dönemde onun gibi iyi kimse yoktu.” (Firdevsî, 2016: s. 220).

Rüstem ayrıca annesinin de iyi ve asil bir soydan olduğunu dile getirerek İsfendiyâr'ın onu soy bakımından ötekileştirip itibarsızlaştırmasına izin vermemiştir:

“Öte yandan benim annem de varlığıyla Hint ülkesini huzur ve mutluluklara boğan Mihrab’ın kızıydı. Beşinci atası, bütün dünya hükümdarlarının önünde bulunan Dahhâk idi. Bundan daha üstün, daha asil bir soy kimin soyudur?” (Firdevsî, 2016: s. 220).

Rüstem’in bu sözleri, yalnızca kişisel onurunu savunma çabası değil, aynı zamanda soyluluk ve kimlik bağlamında ötekileştirmeye karşı güçlü bir tepki niteliğindedir. İsfendiyâr’ın soy temelli ithamlarına karşılık Rüstem, hem annesi Rûdâbe’nin Hint diyarına refah getiren asil bir soydan geldiğini hem de kökeninin Dahhâk gibi büyük bir hükümdara dayandığını ifade ederek kendi soyluluğunu açıkça ortaya koyar. Böylece Rüstem, dış görünüş ya da geçmişten gelen etnik-soy kökeni gibi unsurlar üzerinden yapılan ayrıştırmaı reddederken, ötekileştirmenin söylemsel düzeyde nasıl tersine çevrilebileceğini de göstermektedir. Bu durum, destanın genelinde ötekiliğe dair sunulan çok katmanlı bakış açılarının bir uzantısı olarak değerlendirilebilir.

Rüstem’in söylemi, destanda ötekileştirmenin yalnızca bedensel ya da soya dayalı bir dışlama pratiği olmadığını; aynı zamanda dil, kimlik ve iktidar ilişkileri üzerinden yeniden üretilebilen ya da dönüştürülebilen bir olgu olduğunu ortaya koymaktadır. Zâl’dan Rüstem’e uzanan anlatı hattında öteki damgası, kimi zaman içselleştirilen, kimi zaman ise bilinçli bir söylemsel karşı duruşla aşılıma çalışılan bir sınav alanı hâline gelmiştir. Bu bağlamda destan, ötekiliği sabit ve değişmez bir yazgı olarak sunmaktan ziyade, toplumsal kabuller, bireysel irade ve söylemsel mücadele aracılığıyla müzakere edilebilen dinamik bir süreç olarak ele almaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada Zâl hikâyesinde öteki olgusunun çok katmanlı bir biçimde tezahür ettiği görülmektedir. Zâl’ın fiziksel farklılıkları, başta babası Sâm olmak üzere çevresindeki insanlar tarafından dışlanmasına ve ötekileştirilmesine yol açarken, bu durum aynı zamanda toplumda baskın olan batıl inanç ve hurafelerin etkisiyle şekillenmiştir. Öteki olgusu yalnızca bireysel bir düzeyde değil, toplumsal yapılar, cinsiyet rolleri ve soy gibi kolektif değerlerle de iç içe geçmiştir. Annenin yok sayılması ve kadınların ötekileştirilmesi, cinsiyet

temelli bir ayrımcılığın varlığına işaret ederken, Zâl'ın ve Rûdâbe'nin etnik ve soy temelli ötekileştirilmesi de toplumsal damgaların nesilden nesile aktarılabilceğini göstermektedir. Bu bağlamda, öteki olgusunun, sadece bireysel bir dışlanma deneyimi değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve tarihsel bir yeneden üretim süreci olarak ele alınması gerektiği anlaşılmaktadır.

Kaynaklar

- Akalın, Ş. H. (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akpınar, S. Şahin, B. (2017). Orhan Pamuk Romanlarında “Öteki”, *AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 5 (11), 330-344.
- Ateş, A. (1954). “Şâh-nâme'nin Yazılış Tarihi Ve Firdevsî'nin Sultan Mahmud'a Yazdığı Hicviye Meselesi Hakkında”. *Belleten*, 18 (70), 159-168.
- Azamet, A. (2024). Sanatta Genetik Anomali ve Albino Teması. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (38), 938-951.
- Büyüktavşan, H. Z. (2021). “Güney Afrika'daki Irkçı Apartheid Rejimi: 1948-1994”. *Africana-İnönü Üniversitesi Uluslararası Afrika Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), 26-41.
- Çay Sağlam, T. ve Yaşar, M. (2017). “Teoride, Pratikte ve Araştırmalarda Öteki ve Ötekileştirme”. *Turkish Studies*, 12 (3), 135-154.
- Çubuk, B. ve Yalçınkaya, S.(2022). “Covid-19'da “Ötekinin Ötekisi Olma” ve “Bakıştaki Yokluk”: Sağlık Çalışanlarına Yönelik Nitel Bir Çalışma”. *Journal of Vocational and Social Sciences of Turkey*, 4 (8), 2, 13-24.
- Evans, D. (1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge
- Firdevsî. (2009). *Şahnâme I* (Çev. N. Lugal). İstanbul: Kabalcı.
- Firdevsî (2016). *Şahnâme II* (Çev. N. Yıldırım). İstanbul: Kabalcı.
- Goffman, E. (2014). *Damga Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*. (Çev. Ş. Geniş, L. Ünsaldı, S. N. Ağırnaslı.). Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Gültekin, H. (2013). “Firdevsî, Şeh-nâme, Şeh-nâmecilik ve Meşâhîr-i İslâm'da Firdevsî Maddesi”. *International Journal of Social Science*. 6 (3), 239-261.
- Kanar, M. (2010). “Şâhnâme”. *DİA*, (38), 289-290, İstanbul: TDV Yayınları.
- Kearney, R. (2012). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar: Ötekiliği Yorumlamak*. (Çev. B. Özkul). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kırıcı, İ. (2018). “Türkiye’de Yaşayan Albinizimli Bireylerin Eğitim Sorunları”. *International Journal of Contemporary Educational Studies (IntJCES)*, 4 (1), 29-40.

- Kiraz, S. (2011). “Yabancılaşmanın Kökeni Üzerine”. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (12), 147-169.
- Kundakcı, F. S. (2013), “Heteroseksizm ve Ötekileştirme Eleştirisi”. *liberal düşünce*, 18 (71), 65- 79.
- Lacan, J. (1991). *The Seminar. Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis (1954–1955)* (Jacques Alain Miller, Ed.). New York: W. W. Norton & Company.
- Nahya, Z. N. (2011). “İmgeler ve Ötekileştirme: Cadılar, Yerliler, Avrupalılar”. *Atılım Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 27-38.
- Nazlı, A. (2012). “Öteki Beden: Bir Ötekilik Biçimi Olarak Engelli Beden ve Engellilik”. *Sosyoloji Dergisi*, (27), 17-32.
- Öztürk, İ., Gümüsoğlu, T., & Gezer, G. (2018). “Kültürlerarası Çeviri Kapsamında Oryantalizm ve Öteki Kavramı”. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 4(8), s. 17–45.
- Öztürk, O. ve Öztürk, G. (2015). “Afrika’da Lanetlenmiş Bir Hastalık, Katliamın Diğer Adı: Albinizm”. *Turkish Journal of Family Medicine & Primary Care*, 9 (4), 176-180.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Samur, B. M. ve Polat, A. ve Canpolat, M. (2022). “Albinizm Temelinde Engelli/Kısıtlı Çocukların Sosyal ve Hukuki Problemleri Üzerine Değerlendirme”. *Çocuk ve Medeniyet*, (13), 29-65.
- Saraçoğlu, A. D. (2023). “Öteki İle Beraber Yaşamının Sosyolojik Zeminini”. *Abant Sosyal Bilimler Dergisi*, 23 (1), 505-517.
- Serrâmî, K. A. (1392 hş). *Ez Reng-i Gül tâ Renc-i Hâr*. Tahran: Şirket-i İntişârât-i İlmi ve Ferhengî.
- Şemisâ, S. (1386 hş). *Ferheng-i Telmibat*. Tahran. Mitrâ.
- Yâhakkî, M. C. (1389 hş). *Ferheng-i Esâtîr ve Dâstân-vârehâ der Edebiyyât-i Fârsî*. Tahran: Ferheng-i Muâsır.
- Yazıcı, Ç. (2016). “Toplumsal Cinsiyet ve Irk Kesişimlerinde Çoğulluğun İmkânını Düşünmek”. Z. Direk (Ed.), *Cinsiyeti Yazmak Kitabı* içinde (s. 55-65). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yıldırım, N. (2012). *İran Mitolojisi*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Yûsufî, G. (1351 hş). “Aşk-ı Pehlivânân”, *Mecelle-i Dânişkede-i Edebiyyât ve Ulûm-i İnsânî-yi Meşhed*, 8 (4), 803-842.

ÇAĞDAŞ İRAN ÖYKÜCÜLERİNDEN BÜYÜKLERE MASALLAR



Emine ZEYTUNLU *

Çocuk edebiyatının temel kaynaklarından biri olarak kabul edilen masal Türk Dil Kurumu sözlüğünde “*Genellikle balkın yarattığı, ağızdan ağıza, kuşaktan kuşağa süriüp gelen, çoğunlukla insanların veya tanrıların başından geçen, olağandışı olayları anlatan hikâye*” şeklinde tanımlanır (2005, s.1349) Bu tanımındaki “ağızdan ağıza” ve “kuşaktan kuşağa” kelimelerinden de anlaşılacağı üzere masallar öncelikle şifâhî sonrasında da yazılı olarak yaşanan toplumların edebî ve kültürel kodlarını taşır. Sakaoğlu’nun tanımında ise masal kahramanlarının bazılarının hayvanlar ve tabiatüstü varlıklar olduğu; hayal mahsulü olduğu halde dinleyenleri inandırabilen bir anlatım türü olduğu vurgulanır (1999, s.2). Çocuk edebiyatı çerçevesinden bakıldığında masallar çocuğun ruhunu beslerken dolaylı yoldan da onu hayata hazırlar. Çocukların ahlâk duygusunu geliştirmede önemli bir edebî araç olan masallar taşıdıkları sembolik unsurlardan ayıklandığında ise ortaya gerçek hayat yani diğer bir anlamda verilmek istenen mesaj kalır (Ungan, Arıcı ve Şimşek, 2020, s.165,166,170,215). Çalışmamızın esasını oluşturan “büyükler masalları” başlığı da yukarıda bahsettiğimiz tanımlardan uzak değildir. Çünkü çalışmaya yaptığımız seçkilerin yazarları başta olmak üzere birçok çağdaş İran öykü

* Arş. Gör. Dr., Kilis 7 Aralık Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Doğru Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, e-posta: emnzeytunlu@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-1299-0542

ve roman yazarı masalsı unsurlar taşıyan eserler vererek adeta büyüklere mesaj verme kaygısı gütmüştür. İranlı öykücülerin bu tarzdaki eserleri çoğu zaman folklorik kaynaklardan beslenmekten ziyade kendi bireysel kaynaklarından beslenirler ve oradan izler taşırlar. Folklorik kaynakların yeniden yorumlanarak yazıldığı eserlere rastlamak da mümkündür.

Masallar, halk hikâyeleri, efsaneler, destanlar, ninni ve tekerlemeler, fabl denilen hayvan masalları ile iç içedir. İran edebiyatı da bu zikredilen türler açısından oldukça zengin bir muhtevaya sahiptir. *Şahnâme*, *Sindbâdnâme*, *Ke-lile ve Dimne*, *Marzûbânnâme*, *Mesnevî* gibi klâsik eserler bu konuda örnek gösterilebilecek sayısız kaynaklardandır. İranlı öykü ve roman yazarları bir yandan bu klâsik ve folklorik kaynaklardan beslenmiş diğer yandan da masallara ve çocukluk çağlarına atıfta bulunan modern edebiyat akımlarından etkilenmişlerdir. Örneğin sanatın tek konusu olarak insan bilinçaltının karanlık ve karmaşık sınırlarını kabul eden sürrealistler için “çocukluğa dönüş” ilkesi önemli bir noktadır. Çünkü çocukluk insan hayatının en saf ve gerçekçi dönemidir. Modern toplumun yarattığı hayal kırıklığı evresinde insan tek avuntusunu çocukluk günlerinde bulur. Sürrealistlere göre sanat büyüklüğün oynadığı bir oyundur. Çocukların oyuncakları ile her şeyden uzak bir şekilde kendi dünyasında yaşadığı gibi sanatçı yani yazar da kendi kurduğu çocukluk dünyasına dönerek bastırdığı duygularını sanatın imkânları içinde yaşar. Postmodernistler ise her ne kadar geleneksel sanat anlayışlarına karşı bir duruş sergileseler de bazı noktalarda buna yaklaşırlar ya da yeniden yorumlama yoluna giderler. Çünkü onlar eserlerinde gerçek ile kurmacanın iç içe olduğu bir imaj dünyasını ortaya çıkarırlar (Çetişli, 2012, s.149,152,175). İranlı öykücüler masalsı unsurlar taşıyan eserler ortaya koyarken ya çocuk gözüyle yazarlar ya da çocukluklarını yazarlar. Hasan-ı Mîr Âbidînî İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı adlı eserinde bu konuya şöyle değinmiştir:

“Çocuk gözüyle öyküler yazma, bu dönemdeki pek çok yazarın ilgisini çeker. Acımasızlığa uğramış bir toplumda gerçek yalnızca, yozlaşma ve umutsuzluktan uzak kalmış çocukların masum gözlerinde tecelli etmektedir ve dağılmakta olan bir dünyanın yeniden inşasına duyulan umut sadece çocukların varlığında gizlenmiştir. Bu öykülerin pek çoğunun, yazarın kendi kabuğundan çıkma çabasını ifade etmekle birlikte,

bir boşnutesuzluğa, şaşkınlığa ve ızdıraba verilen tepkisel bir cevap olduğu da anlaşılmaktadır. Çünkü çocukça düşüncelere sığınmanın toplumsal sorumluluğun bir başka yere taşınması olarak kabul edilmesi mümkündür. Yazar bu yolla uzun zamandır yitirmiş olduğu çocukça bir saflıkla şimdinin istenmedik durumundan kaçmakta ve çocukluk döneminin güven verici değerlerine hasret duygusu çekmektedir (2002, s.286,287).”

Âbidî'nin sözlerinden yola çıkarak edebiyatın sosyal ve siyasal olaylarla yakından ilişkisini hatta zaman zaman onların bir sonucu olduğunu hatırlarız. İranlı yazarlar da bu şekilde sosyal ve siyasal buhranların yaşandığı dönemlerde eserlerini verirken tıpkı masallarda olduğu gibi sembolik-alegorik bir dil kullanarak duygu, düşüncelerini dile getirmiş ya da çocuk gözüyle yazarak vermek istediği mesajı yumuşatmış veya gizlemiştir. Bütün dünya edebiyatların arî olarak düşündüğümüzde *Küçük Prens* ve *Küçük Kara Balık* eserleri çalışmada oluşturmak istediğimiz kapsama ve bu kapsamda anlatmak istediklerimize çok önemli iki örnektir. Bu iki önemli çok ses getiren dünyaca ünlü eser ilk bakışta çocuklar için yazılmış düşüncesi ile okunsa da son sayfasına gelindiğinde aslında çocuklar kadar hatta onlardan daha çok büyükler için yazılmış olduklarını söylememiz yanlış olmayacaktır.

Bu bağlamda çalışmada çağdaş İran öykücülüğünün önemli temsilcilerinden olan Behrâm-i Sâdıkî, Zoya Pirzad, Simin Dânişver ve Sâdık Çûbek hakkında kısa biyografik bilgilere yer verildikten sonra onların masalsı unsurlar ile yazdığı seçme öykülerinden pasajlara yer verilerek vermek istedikleri mesajlar tespit edilmiş ve yorumlanmıştır. Çünkü bazen büyükler de masal dinlemek ister...

1. Behrâm-i Sâdıkî – Çocuklar İçin Bir Öykü

19.yüzyılda başlayıp 20.yüzyılda gelişimini sürdüren çağdaş İran öykücülüğünün önemli bir ismi olan Behrâm-i Sâdıkî 1936 yılında İsfahan'da doğmuştur. Edebiyata olan ilgisi henüz bir lise öğrencisiyken başlamış ve Sahbâ Mikdârî mahlasıyla şiirler yazmıştır. 1955 yılında Tahran Üniversitesi Tıp Fakültesi'ndeki eğitimine başlayan Sâdıkî ilk öykülerini yazmaya başlamıştır. Dönemin çeşitli edebiyat dergilerinde yayınlanan bu öyküler çok

beğenilmiştir. Henüz 25 yaşındayken yazdığı *Melekût (Rublar Âlemi)* adlı ilk ve tek romanıyla üne kavuşmuştur. 1984 yılında 48 yaşında Tahran'da hayata gözlerini yuman Sâdıkî'den geriye tek romanının yanı sıra 30 öyküden oluşan *Senger ve Kumkumehâ-yi Hâlî (Siper ve Boş Mataralar)* adlı öykü kitabı kalmıştır (Zeytunlu, 2019, s.107). Eleştirmenler tarafından Sâdıkî Hidâyet ile Franz Kafka arasında bir yerde konumlandırılan Sâdıkî eserlerinde ölüm, cinnet, intihar, kimliksizleşme, ümitsizlik gibi sarsıcı temaları işlemiştir. Konumlandırıldığı durum itibariyle de eserlerinde sürrealizm ve postmodernizmin giriş bölümünde zikrettiğimiz etkilerini görmek mümkündür.

Sâdıkî'nin *Çocuklar İçin Bir Öykü (Dâstân Berây-i Kudekân)* adlı öyküsü ismiyle müsemma bir şekilde çocuklar için yazılmış hissiyle başlar. Öykü Âşî, Mâşî ve Mirza Süleyman adında üç çocuğun evlerinin bahçesindeki oyunlarıyla başlar. Türlü yaramazlıklar ile ilgili planlar kuran bu üç çocuğun yeni hedefinde bahçedeki Horoz ve Tavuk vardır. Buradan sonra öykü hayvanların konuştuğu bir fabl havasına bürünür. Horoz ve Tavuk birbiriyle evlidir. Çocukların niyetini fark eden Horoz hem kendisi hem de eşi Tavuk için endişelenir:

“Hakkında planlar yapıldığını anlayan Horoz, bahçenin köşesinde çocukların düşünmekte olduğunu gördü ve kendi kendine biraz yakınlaştıyım da ne konuştuklarını duyayım dedi. Çocuklar gayet rahattı. Peki bu durumda Horoz ne yapabildi? Örneğin onun yerinde ben olsam ne yapabildim ya da siz olsanız ne yapardınız? Tecrübesiz ve henüz feleğin çemberinden geçmemiş genç ve köylü bir Horoz... Sonuçta Horoz'dan çok fazla beklentimiz olmamalı. İnsan ve tecrübesizlik... Horoz ve saplantı aynı şeydir... Horoz bir köşeye çekildi ve acaba bizi yakalayınca ne yapacaklar diye dalgın dalgın düşünmeye başladı... (Sâdıkî, 2016, s.52)”

Derin düşüncelere dalan Horoz çocukların onları yakalayınca kesip yiyeceklerini anlamış ve ölüm korkusu yaşamaya başlamıştır. Eşi Tavuk birlikte kaçma planları yapar ve ona şöyle söyler:

“Ben kaderimden korkmuyorum, işin sonunda başıma ne geleceğini biliyorum ama ben biraz da cehaletimden korkuyorum. Eğer benimle ne yapacaklarını bilsem daha az korkardım. Daha önce de söylemişimdir belki ben bilinenden değil bilinmeyenden korkarım. Yapmaya çalıştığımız şey gerçeklerden değil kaderden kaçmaktır... (Sâdıkî, 2016, s.57).”

Bu endişeleri taşıyan Horoz eşi Tavuk'un elinden tutup aralık kalmış bahçe kapısından kaçarak kurtulurlar. Çocukların aileleri bu kaçıştan dola-yı çocukları kabahatli bulur ve onları azarlarlar. Öykünün sonunda anlaşılır ki Horoz ve eşi Tavuk bu üç aile tarafından ortak olarak satın alınmıştır ve akşam yemeği için kesilip pişirileceklerdir. Horoz başlarına gelecek şeyi doğru hissetmiş ve eşiyle birlikte makus talihine karşı gelmiştir.

Buradan sonrası ise yazarın okurlarına vermeye çalıştığı mesajı anlayabilmekte gizlidir. Eserlerinde ölüm korkusunu sıkça ve çekinmeden işleyen Sâdıkî bu masal ve fabl tadında yazdığı öyküsünde kişiler yerine hayvanları merkezî kişi konumunda kullanmıştır. Peki insanlar kaçınılmaz sonları olan ve çok korktukları ölümden Horoz ve eşi Tavuk gibi kaçıp kurtulabilecek midir?

2. Zoya Pirzad – Çekirgeler

Zoya Pirzad 1952'de Abadan'da dünyaya gelmiştir. İranlı bir baba ile Ermeni bir annenin çocuğu olan Zoya Pirzad eğitimini Abadan'da tamamlamış ve sonra Tahran'a yerleşmiştir. Yazın faaliyetlerini burada sürdürmüştür. Pirzad'ın Şervin ve Saşa adını verdiği iki erkek çocuğu vardır. Abadan, Ermeni nüfusun yoğun olduğu bir İran şehridir. Bu nedenle kendisi de Ermeni asıllı olan Pirzad'ın edebî yazın süreci sadece Çağdaş İran Edebiyatı'na değil aynı zamanda Ermeni Diaspora Edebiyatı'na da yenilikler katmış ve diasporanın bir üyesi kabul edilerek çok yakından takip edilmiştir. Öykü yazmaya 1979 İslam Devrimi'nden sonra başlayan Pirzad'ın ilk kısa öyküleri çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanmıştır. Çağdaş İran öykücülüğüne kadın bir yazar olarak ilk adımını ise 1991 yılında yayımladığı *Misl-i Heme-yi Asrhâ (Bütün Öğleden Sonraları Gibi)* adlı on sekiz kısa öykü içeren kitabı ile atar. Bunu 1997 yılında yayımlanan ve beş kısa öyküden oluşan *Taam-i Ges-i Hurmâlû (Hurmanın Kekremesi Tadı)* adlı kitabı takip eder. Son olarak 1998 yılında *Yek Rûz Mânde Be İyd-i Pâk (Paskalya'ya Bir Gün Kala)* adlı üçüncü öykü kitabı yayımlanır. 2001 yılında bu üç ayrı öykü kitabı bir araya getirilerek *Se Ketâb (Üç Kitap)* adıyla yeniden basılmıştır. Yazarın bu öyküler dışında 2002 yılında yayımlanan *Çerağhâ Râ Men Hâmûş Mî Konem (Işıkları Ben Söndürürüm)* ve 2004 yılında yayımlanan *Âdet Mî Konîm (Buna Alışacağız)* adlı iki

romanı bulunmaktadır (Zeytunlu ve Altınoluk, 2025, s.171). Zoya Pirzad kadın bir yazar olarak kadın gözüyle kadınların öykülerini yalın ve sade bir dille ele almıştır. Onun öykülerinin merkezinde kadınların evleri, ev içi emekleri, eş ve çocuklarıyla ilişkileri, hayalleri, arzuları, gelenekler ve görenekler, gerçekleştiremedikleri benlikleri ve bazen de başkaldırıları vardır.

Çalışmamıza konu olan *Çekirgeler* öyküsü ise diğerlerinden çok farklı olarak dikkati çekmektedir. *Bütün Öğleden Sonraları* adlı öykü mecmuasındaki öykülerden biri olan *Çekirgeler* masalsı unsurların sıkça kullanıldığı büyüğü gerçekçiliğin izlerini de taşır. Öykü, adı belli olmayan bir şehirde sıradan bir sabah rutiniyle başlar. Güneş doğar, fırıncılar ekmek yapmak için ateşlerini yakar, kadınlar evlerinde kahvaltı hazırlamak ve sonrasında çocuklarını okula, eşlerini işe uğurlamak için hazırlıklara başlarlar. Araçların gürültülü sabah trafiği şehri kaplar ve bu esnada radyodan duyulan bir anons olağan ilerleyen her şeyi alt üst eder:

“O günün, diğer günlerden bir farkı yoktu. Yeşil, beyaz ve ciğer kırmızısı bir Peykan otomobil sürüsü caddelere dökülmüştü. Peykan arabalar dış gıcırdatarak kükrediler ve birbirlerinin üzerine atladılar. Birbirlerine vurdular, çarptılar ve kırılıp döküldüler. Trafik memurları, yoğun trafiğin ortasında başlarını kaldırıp öksürerek uçan kargalara baktılar. Trafik ışıklarının gözleri ağrıyordu. Kediler, susuz lağımın biiyük farelerinin korkusundan, kuru çınar ağaçlarının dallarına tırmandılar. Dallar kırıldı ve kediler kaldırımların kenarlarında naylon poşetleri çiğneyen köpeklerin üstüne düştüler. Köpekler kaçmaya başladılar. Mağaza sahipleri yerlerinden sıçrayarak malları pahalıya sattıkları için kendilerine küfür eden müşterilere küfür ettiler. Tam o sırada garip bir olay oldu. Kimse dahi radyosunu açmamıştı ki büyüklü-küçüklü, elektrikli-transistörlü, sarı, siyah ve kahverengi, net veya anlaşılmayan, yüksek veya alçak sesli olan bütün şehir radyoları hep birden açılarak “Çekirgeler şehre saldırmak üzere!” anonsunu yaptılar (Pirzad, 2018, s.67)”

Çekirge istilası olacağını duyan halk büyük bir panikle evlerinden çıkıp erzak stoğu yapmak için dükkanları yağmalarcasına alışverişe başlarlar. O sırada çekirgelerden önce karıncalar gelir ve çekirge istilası olduğunda insanlara yardım edeceklerini söylerler. Küçük karıncalar bisiklet lastiği pompalarıyla şişirilir ve hepsi birer dev karıncaya dönüşür. Bu dev karıncalar

büyüdükten sonra insanlara üstünlük kurmaya çalışıp yapacakları koruma görevi karşılığında insanlardan yüksek miktarda paralar talep ederler. Bunun üzerine kadınlar eşarplarındaki çengelli iğneler ile bu dev karıncaları patlatıp yeniden küçültürler ve dev karıncalar tehlikesini önlerler. Çekirgeler gelecek diye korkuya kapılan halk evlerine hapsolur ve gece gündüz aralıksız bir şekilde yemek yemeye başlarlar. Bu öyle bir yemek yiyiştir ki insanın aklına Miyazaki'nin *Ruhların Kaçışı* adlı anime filmindeki korkunç yaratıkların yemek yiyişini akla getirir:

“İnsanların oturmaktan ve beklemekten dolayı canları sıkıldı ve sürekli yemeye başladılar. İlk günler sadece doymak için sonraki günler ise can sıkıntısından yiyorlardı. Yemek yemek, yavaş yavaş alışkanlık haline geldi. Sabahları uyandıklarında yemek yemeye başlıyorlar ta akşam olup uyuşana kadar, tekrar sabah uyanıp, pişiriyorlar ve yiyorlardı. Yemek onların işi, hobisi, aşkları ve yaşamlarının nedeni olmuştu. Bir gün, şehirde sesler yükseldi. Adamların şişman göbekleri, pantolonlarının düğmelerini kopardı. Kadınların büyük göğüsleri gömleklerini parçaladı ve şişman kolları astarlarını yırttı. Kargalar şehrin üstünde korkarak kol kanat çırpı, insanlar yedikçe yedi ve daha da şişmanladı. Sonra artık kimsenin canı yemek pişirmek istemiyordu. Çuvalları, torbaları, paketleri ve teneke kutularını önlerine çekip, avuç avuç ne varsa ağızlarına atarak çiğnediler ve yuttular. Dişlerin de bu işe tabammüli kalmadı ve kırılıp döküldüler. Aynalar da insanların bu dağılmış halini görmekten o kadar korktu ki korkunç bir sesle kırıldı. Köpekler ve kediler de kaçmaya başladı. Fareler şehri ele geçirerek kutlama yaptılar. İnsanlar ise yediler ve yediler. Dilleri o kadar şişti ki dışsız ağızlarında dilleri hareket edemedi. Konuşmak çok zorlaştı. Kimse birbirinin ne söylediğini anlamıyordu. Konuşmak yerine kükreyerek, gırtlaklarından tuhaf sesler çıkardılar. Bu defa kargalar da şebirden kaçtı. Sadece hiçbir şeyden korkmayan fareler kaldı. Boş ve toz kaplamış şebre ve çirkin, hayâsız farelere bakmaktan dolayı güneşin yüreği o kadar tutulmuştu ki güneş yolunu değiştirdi ve artık şehrin gökyüzünden geçmedi. İnsanların görünüşleri artık insana benzemiyordu (Pirzad, 2018, s.69).”

Şehirde bütün bunlar yaşanırken bir yandan da radyolardan hâlen “çekirgeler geldi, geliyor, gelmek üzere” anonsları devam ediyordu. Marquez öyküsü hissi veren bu eserinde Pirzad insanların korkuları karşısında aciz ve çaresiz kaldıklarını anlatmaktadır. Özellikle henüz ortaya çıkmamış bir tehlike bu duyguyu daha da tetiklemektedir. Bu çaresizlik anlarında güçlü

olan ise güçsüz olanı her zaman ezmeye kararlıdır. Burada Pirzad mesajını karıncalar üzerinden vermeye çalışmıştır. Normalde insanların ayakları altında ezilen karıncalar şişirilip kuvvetlendiklerinde insanlara üstünlük kurmaya çalışırlar. Açlık, yokluk, savaş gibi tehlikeli anlarda insanlar hep ben-cil olmuştur ve ilk etapta sadece beslenip hayatta kalmayı düşünmüşlerdir. Öykünün sonunda korkunun kapanına düşen insanlarla birlikte şehir de kimliğini kaybetmiştir. Öykü Pirzad'ın şu çarpıcı cümlesi ile son bulur:

“Hiç kimse, hiçbir zaman çekirgelerin neden şehre gelmediğini anlamadı (Pirzad, 2018, s.70).”

3. Simin Dânişver – Yılan ve Adam

Simin Dânişver 1921 yılında Şiraz'da dünyaya gelmiştir. Doktor bir baba ve öğretmen bir annenin çocuğu olan Dânişver ilk ve orta öğrenimini Şiraz İngiliz Mihr-Ayin tamamlamış ve bu sayede iyi derecede İngilizce öğrenmiştir. Tahran Üniversitesi Fars Dili ve Edebiyatı bölümünde lisans ve yüksek lisans eğitimini tamamladı. Babasının ölümü üzerine çalışma hayatına atılmak durumunda kalan Dânişver radyoculuk ve gazetecilik yaptı. Yazın hayatına da gazete yazılarıyla başlamış oldu. Anne ve babasının sayesinde edebiyata önem veren bir ailede büyüyen Dânişver 1948 yılında henüz 27 yaşındayken ilk öykü kitabı olan Âteş-i Hâmûş (Sönmüş Ateş) adlı öykü kitabını yayınladı. Bu kitap İran edebiyatında bir kadın yazarın kaleminden çıkan ilk öykü olması hasebiyle çok önemli bir yere sahiptir. Yazın hayatı devam ederken 1949 yılında Tahran Üniversitesi'nde doktorasını tamamlayan Danişver, 1950 yılında İran edebiyatının önde gelen isimlerinden Celal Âl-i Ahmed ile evlenmiştir. 1951 yılında Amerika'ya eğitim almaya giden Dânişver 1954 yılında döndükten sonra 1979 yılına kadar Tahran Üniversitesi Sanat Tarihi ve Arkeoloji kürsüsünde görev yapmıştır. 2012 yılında vefat eden Dânişver geride çok ses getiren kıymetli öyküler ve romanlar bırakmıştır (Çiftçi ve Uzunoglu Sayın, 2018, s.61-62).

Simin Dânişver eserlerinde çocukluğuna dönen, çocuk gözüyle yazan ya da çocukları anlatan yazarlardandır. Bütün bunların yanında çalışmamıza konu edindiğimiz *Yılan ve Adam* öyküsü diğerlerinden çok ayrı bir

yerde durur. Dânişver'in *Kime Selam Vereyim* adlı öykü mecmuasında yer alan bu öykü kimi zaman gerçek, kimi zaman masal kimi zaman da gerçeküstü kurmacalar ile bezelidir. Olağanüstü bir durumun hâkim olduğu öykü okuru şaşırttığı kadar gerçek olduğuna inandıracak ölçüde de etkili bir anlatıma sahiptir.

Yılan birçok toplumun mitlerinde, halk anlatılarında ve mitlerinde yoğun olarak karşımıza çıkan hayvanlardan biridir. Eserlerinde duygularını, düşüncelerini ve yaşadığı toplumun sorunlarını ele alırken dinî ve mitolojik unsurlardan istifade eden Dânişver, bu öyküde de yılan sembolünü kullanmıştır. Birçok kültürde olumlu ve olumsuz olmak üzere farklı anlamlar yüklenen yılan bu öyküde doğurganlık, yeniden doğuş, yok edicilik, ölümsüzlük ve hilekârlığın temsili olmuştur (Gedik, 2023, s.539).

Yılan ve Adam öyküsü Nesrin ve Enver'in evliliği üzerine kuruludur. Nesrin ve Enver uzun yıllardır istemelerine rağmen bir türlü çocuk sahibi olamıyorlardır. Başta kayınvalidesi olmak üzere etrafındaki insanların çocuk baskısına ve bu çocuk sahibi olamayıştan dolayı suçluluk duygusunun hissettirilmesine dayanamaz:

“Yeryüzü bekar ve çocuksuz kimseye lanet eder. Çocuksuz kimseler bizim çocuklarımızı naazar değdiriyorlar. (Dânişver, 2016, s.115,131).

Bunun gibi birçok yaralayıcı söze muhatap olan Nesrin Meşhed'e türbe ziyareti yapmak için yola çıkar. Nesrin'in niyeti Meşhed'deki türbede dua etmektir. Fakat yolda karşılaştığı çingene bir falcı kadın onun hayatını baştan aşağıya değiştirecektir. Çingene kadın Nesrin'e bir parça ot verir ve gökyüzünde yeni ay doğduğunda bu otu rahmine doğru itmesini salık verir. Kadının dediklerini harfîyen yerine getiren Nesrin hamile kalır fakat bu hamilelik beklendiği gibi geçmemektedir. Çingene kadın Nesrin'e verdiği şifalı otu yılan yuvasının etrafından topladığı için Nesrin rahminde çocuk yerine bir yılan taşımaktadır. Doktor gerçeği Enver'e söyler fakat Nesrin'den birlikte gizlerler. Doğum gerçekleştiğinde yılanı bir kafese koyan Enver Nesrin'e çocuklarının ölü doğduğunu ve onun yerine yılanı sahiplendiğini belirtir. Öykünün sonunda anlaşılacağı üzere Nesrin de her şeyin farkındadır fakat o da bunu gizlemeyi tercih eder.

Eve döndüklerinde ise artık kâbus dolu günler başlayacaktır. Nesrin ve Enver’in cennetten bir köşeyi andıran bahçeleri yılan yüzünden harabeye döner. Girdiği ve dokunduğu her yere zarar veren yılan Nesrin tarafından evden uzaklaştırmak istenir fakat Enver bir baba edasıyla onu savunur nitelikte konuşur ve yılanın şifa sembolü oluşuna vurgu yapar:

“Biliyor musun yılan şifa sembolüdür. Yoksa tıbbın armasında şifa bahşeden Allah’ın esasına kıvrılıp sarılan yılan değil midir? (Dânişver, 2016, s.149).”

Evin cennet köşesine benzeyen bahçesinin ağaçlarının kurumması, sularının kesilmesi, kuşlarının kaçışıyla bir cehenneme dönüşmesinde ise yılanın kötücül ve ölümcül tarafı vurgulanmıştır. Çünkü yılan Âdem ve Havva’nın cennetten kovulmasına sebep olan hayvandır (Gedik, 2023, s.538). Bahçesinin dönüştüğü bu kötü hâle daha fazla dayanamayan Nesrin’in ısrarı üzerine yılan hayvanat bahçesi görevlileri tarafından evden uzaklaştırılır ve Nesrin bahçesine kavuşur.

Dânişver’in masalsı unsurlar, mitolojik öğeler, büyü gerçekizmden izler taşıyan bu öyküsünde dünyaya çocuk getiremeyen kadınlara yapılan toplumsal baskı ve hurafeleri hedefine aldığı açıktır. Bu öykünün Dânişver’in kendi hayatıyla ilgili gördüğü toplumsal baskılara karşı bir başkaldırı olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır. Çünkü Simin Dânişver ve eşi Celal Âl-i Ahmed de evlilikleri boyunca çocuk sahibi olamamışlar ve bu baskıyı hissetmişlerdir. Öyle ki Âhmed *Sengî ber Gûrî* adlı eserinde bundan bahsetmiştir. Diğer yandan eşi Celal Âl-i Ahmed’in ölümünden sonra dile getirdiği duygu yüklü şu sözleriyle bu konuya da değinmektedir:

“Yakınlarım ve arkadaşlarım bana çocuğum olmadığı için acıdıkları zaman benimden onlara gülüyordum, çünkü benimkinden daha aydınlık bir yuva yoktu. İki gün önce öğle yemeğinde bana ve Mebin’e “Nerede yaşamayı istersiniz?” diye sormuştu. “Senin olduğun her yerde” dedim ve ona bu şiiri okudum:

“Söyle hangi şehir daha iyidir?

Dedi: Sevilenin olduğu şehir.”

Doktor Hubreẓâde herkesi benim Celal ile son defa vedalaşmama izin vermeleri için razı etti. Ne sızıldım ne de ağladım... Söz vermiştim. Onu öptüm ve öptüm. Bu

dünyada az sayıda kadın kendi uygun eşini bulma konusunda benim şansına sahiptir... Birbirini bulan, bir kafeste diğeriyle azlığını paylaşan ve bu kafese de birbirleri için tahammül eden iki göçmen kuş gibi...

Tabutu ambulansa yerleştirdiler, yola koyulduk. Kereste fabrikasının önünde durduk. İşçilerin çoğu caddede karşılamaya gelmişlerdi. Çok sayıda dostumuz da bizî İmamzâde Hâşim'e kadar uğurladı ve bilmiyorum kimin emriyle fabrikanın düdüğü çaldı. Üç defa... (Mete, 2006, s.21-22)."

4. Sadık Çûbek – Yoldaş

Çağdaş İran edebiyatının önde gelen temsilcilerinden olan Sadık Çûbek 1916 yılında Buşehr'de dünyaya gelmiştir. İlkokul eğitimini Buşehr ve Şiraz'da tamamlayan Çûbek lise eğitimini Tahran Amerikan kolejinde tamamlamıştır. Lise eğitiminden sonra bir süre Kültür Bakanlığı'nda çalışan Çûbek daha sonra İngiliz Petrol şirketinde uzun yıllar mütercimlik yapmıştır. İngilizcesinin iyi olması sayesinde hatırı sayılır derecede önemli tercümeler yapmıştır. 73 yaşında görevinden emekli olduktan sonra İngiltere ve Amerika'ya giden Çûbek 82 yaşında Berkeley şehrinde vefat etmiştir. Ondan geriye *Tengsir* ve *Sabır Taşı* romanları başta olmak üzere çok sayıda öyküsünü muhteva eden öykü mecmuaları kalmıştır. Çûbek eserlerinde toplumun aksayan yönlerine değinmiştir. Bunu yaparken de eserlerinde çoğu zaman kurmaca ile gerçeği harmanlamıştır. Ayrıca çalışmamıza konu olarak seçtiğimiz Yoldaş öyküsünde olduğu gibi İran öykücülüğünde hayvanları en çok konu edinen yazar olarak da karşımıza çıkar (Kına, 2016, s.214-215; Yıldırım, 2025, s.257).

Sâdik Çûbek'in Yoldaş (Hemrâh) adlı öyküsü Rûz-i Evvel-i Kabr (Kabrin İlk Günü) adlı öykü mecmuasındaki dokuz kısa öyküden biridir. Öykülerinde hayvanlara sıkça yer veren Çûbek bu öyküsünde de hem masal unsurlarına hem de fabl öğelerine yer vermiştir. Öyküde küçüklüğünden beri beraber büyüyen iki kurdun yoldaşlığı anlatılır. Çok çetin geçen bir kışın ardından iki kurt da aç kalmıştır ve bu durumdan birbirlerine şikâyet etmektedirler. Kurtlardan biri iynin diğeri kötünün sembolü olarak karşımıza çıkar. Kötü kurt açlığa dayanamadığını ve köye inip ağıldan bir koyun çalmak istediğini söylerken iyi kurt bunun doğru olmadığını ve köylülerden yemek

istemeleri gerektiğini söyler. Tam da burada kurtlar ölen babaları üzerinden birbirlerini itham ederler:

“Unuttun mu baban nasıl öldü? Acemi hırsız gibi samanlığa daldı da bin parça oldu (...) Yine mi karıştırıyorsun babamın adını? Senin ölüyle işin ne? Ben senin babanı anıyor muyum? O kadar dangalaktı ki sümüklü bir insanoğlu onu evcilleştirmişti de köye götürmüştü tavuklara, eşeklere göz kulak olsun diye. Sahibi o kadar aç bıraktı ki öldü gitti açlıktan. Sonra da postuna saman doldurdu. Böylece baban bütün kurtların şerefini beş paralıktan etmiş oldu (...) Benim babam dangalak değil, herkesten daha akıllıydı. Bugün insanoğlu bana güvenseydi gider yaşardım onunla. Biz köyde insanoğlu gibi bir hamimiz olsun istiyoruz, sen köye hırsızlığa gitmeyi düşünüyorsun. Hadi git de kelleni kesip dolaştırsınlar köyde! (Çübek, 2013, s.122-123).”

Bu konuşmanın ardından iyi kurt daha fazla açlığa dayanamaz ve olduğu yerde yığılır. Bunu gören kötü kurt üzölmek ve yardım etmek yerine yere yığılan yoldaşının etrafında dolanmaya başlar ve onu birkaç yerinden ısır-maya başlar. Yoldaşının kendisini yiyeceğini anlayan iyi kurt şaşırır ve buna itiraz eder ama kötü kurdun bunu anlamaya niyeti yoktur. “Hiç kurt kurdu yer mi?” diye soran yoldaşına yanlış bir şey yapmadığını, açlıktan ölmekten-se şimdiye kadar birlikte geçen günlerinin hatırına kendisine iyilik yapma-sını ve onu açlıktan kurtarıp öyle ölmesini ister. Canının yanacağını hisse-den iyi kurt yoldaşından ölmesini beklemesini ve öldükten sonra kendisini yemesini kabul ettiğini iletir. Bunun üzerine kötü kurdun cevabı ve sonra-sında yaptıkları iyi günde ve kötü günde yoldaşlık etmek adına biz okurları derin düşüncelere sevk eder:

“Gerçekten sana ne denilse azdır. Ben fedakârlık yapıyorum, dostluğumu göster-mek için seni canlı canlı yemek istiyorum. Bilmiyor musun seni yemezsem leşin yerde kalacak. O zaman leş yiyenlere yem olacaksın. Üstelik öldüğün vakit etin kokar, has-ta eder beni (...) Bunu söyledikten sonra canlı canlı dostunun karnını parçaladı; ciğ-e-rini, kalbini sıcak sıcak yuttu. (Çübek, 2013, s.124).”

Öykünün son cümlesinde ise verilmek istenen mesaj ironik bir yolla biz-zat Çübek’in kendisi tarafından verilmiştir:

“Ablâksal sonuç: Bu öykü ya vejetaryen olmayı ya da asla beklemiş et yememeyi öğretiyor bize (Çübek, 2013, s.124).”

Sonuç

Çocuk edebiyatının temel kaynaklarından biri olan masal, halk hikâyeleri ve efsaneleri, dinî anlatılar, mitolojik unsurlar, bilmeceler, tekerlemeler gibi türlü kaynaklardan beslenir. İran edebiyatı da bu kaynaklar bakımından oldukça önemli eserleri muhteva eder. Masal ve masalsı ögeler sadece çocuk edebiyatının bir anlatı türü olmasının yanı sıra eserlerinde çocukluk dönemine değinen, çocuk gözüyle bakan ve yazan, çocukluğunu yazan öykücü ve romancılara da katkı sağlayan bir tür olmuştur. Masalların ilk hedefi çocuklar olsa da büyükler de masal dinlemek ister. Çünkü çocuklar kadar büyüklerin de okuduklarından bir ders çıkarmaya ihtiyacı vardır. Çağdaş İran öykücülüğünün önde gelen isimlerin çoğu da eserlerinde büyüklerle masallar anlatmayı denemiştir. Duygu, düşünce, dilek ya da şikâyetlerini bu yolla dile getirerek mesajını verme yoluna gitmişlerdir. Çalışmamıza konu edindiğimiz dört önemli temsilci ve birer öyküsü ve sonundaki tespitlerimiz de açıklamaya çalıştığımız “büyüklerle masallar” kavramını desteklemiştir. Behrâm-i Sâdıkî’nin *Çocuklar İçin Bir Öykü* eserinde Horoz ve eşi Tavuk’un başından geçenleri okuyup insanoğlunun ölüm korkusunu ve ne yaparsa yapsın ondan kaçamayacağı gerçeğini anlamış olduk. Zoya Pirzad *Çekirgeler* öyküsüyle bize insanların beklenmeyen ve görünmeyenden korktuğunu, çaresiz ve aciz duruma düştüğünde nasıl bencilleştiğini, umarsızca tükettiğini, zayıfın eli güçlendiğinde etrafındakilere nasıl hükmetmeye çalıştığını gördük. Simin Dânişver *Yılan ve Adam* öyküsüyle kadınlara çocuk sahibi olmak üzerine yapılan baskıya ve çaresizce başvuru hırsı ile itiraz etmiştir. Son olarak Sâdık Çûbek *Yoldaş* öyküsü üzerinden gerçek yoldaşlığın ne olduğuna, iyi ile kötünün mücadelesine, açgözlülük ve tamahkarlığın çekişmesine dikkati çekmiştir.

Kaynakça

- Arıcı, A.F., Ungan, S. ve Şimşek, T. (2020). Çocuk Edebiyatı Türleri ve Çocuk Eğitimine Katkıları. *Kuramdan Uygulamaya Çocuk Edebiyatı El Kitabı*. T. Şimşek (Ed.). 215-326. Grafiker Yayınları.
- Âbidînî, Hasan-i Mîr. (2002). *İran Öykü ve Romanının Yüzyılı*. D. Örs (Çev.). Nüşa Yayınları.

- Çetışli, İ. (2012). *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*. Akçağ Yayınları.
- Çiftçi H. ve Uzunoğlu Sayın, E. (2018). Sîmîn-i Dânişver'in Sokağın Geçmişi Adlı Hikâyesinin İncelenmesi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 58, 61-66.
- Çûbek, S. (2013). Yoldaş. M. Kanar (Çev). *Modern İran ve Afgan Öyküleri Antolojisi* (122-124). Yapı Kredi Yayınları.
- Dânişver, S. (2016). Yılan ve Adam. H.İ. Sarioğlu (Çev). *Kime Selam Vereyim?* (108-173). Demavend Yayınları.
- Gedik, M. (2023). Sîmîn Dânişver'in Yılan ve Adam Adlı Öyküsünde Yılan Sembolü. *Dilbilim ve Karşılaştırmalı Edebiyat*. A. Kırkan ve Y. Cengiz (Ed.). 533-541, Mardin Artuklu Üniversitesi Yayınları.
- Kına, N. (2016). Sâdık Çûbek, Natüralizmin Öykülerine Yansıması ve Kafes Adlı Sembolik Hikâyenin Türkçe Çevirisi. *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2 (2), 207-240.
- Mete, B. (2006). Celâl-i Âl-i Âhmed'in Eserleri ve Edebî Üslubu. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi.
- Pirzad, Z. (2018). *Se Ketâb*. Neşr-i Merkez.
- Sâdikî, B. (2016). *Senger ve Kumkumehâ-yi Hâlî*. İntişârât-i Nilüfer.
- Sakaoğlu, S. (1999). *Masal Araştırmaları*. Akçağ Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe Sözlük*. TDK Yayınları.
- Ungan, S., Arıcı, A.F. ve Şimşek, T. (2020). Çocuk Edebiyatının Kaynakları. *Kuramdan Uygulamaya Çocuk Edebiyatı El Kitabı*. T. Şimşek (Ed.). 175-214. Grafiker Yayınları.
- Yıldırım, S. (2025). Sadık Çûbek'in Tengsir Romanına Realist Bir Yaklaşım. *Uluslararası Dil Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 8(1), 257-269.
- Zeytunlu, E. (2019). Behrâm-i Sâdikî'nin Öykülerinde Ölüm Kavramı. *Nüşa Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*, 19 (48), 107-136.
- Zeytunlu, E., & Altınoluk, D. (2025). Gündeliğin Politikasında Kadınlık: Zoya Pirzad Edebiyatında Toplumsal Cinsiyet, Direniş ve Sessizlik. *Fiscaoeconomia*, 9 (Toplumsal Cinsiyet Özel Sayısı), 168-190.

GAZNELİ SULTAN MAHMÛD DÖNEMİ DİVAN ŞİİRİNDE BAYRAMLAR: ŞAİRLERİN GÖZÜNDEN BAYRAM ANLAYIŞI VE KUTLAMA GELENEĞİ



Dilek SAKAROĞLU *

Bayramlar, bir toplumun dinî inançlarını, kültürel hafızasını ve toplumsal yaşamını yansıtan en önemli törenler arasında yer almaktadır. Gazneli Sultan Mahmûd (ö.421/1030) döneminde kaleme alınan Farsça divanlar ise bayramları şiirin hayal, imge ve ifade dünyası içerisinde işleyerek devrin dinî, sosyal ve kültürel hayatına ışık tutmuştur. Saray çevresinde yetişen şairler, bayramları hükümdarlık anlayışı, devlet törenleri, dinî uygulamalar ve toplumsal yaşamla ilişkilendirerek şiirlerinin dikkat çekici temalarından biri hâline getirmiştir. Bu şiirlerde bayramlar, yalnızca belirli günleri ifade eden kutlamalar olarak değil; hükümdarlık anlayışını, kutlama merasimleri, toplumsal ilişkileri ve dinî-geleneksel ritüelleri görünür kılan bir edebî unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gazneli dönemi şairlerinin bayram anlayışına dair önemli bilgiler sunan metinlerden biri, Unsuri'nin (ö. 431/1039-40) beş farklı bayramı bir arada zikrettiği beyitlerdir.

* Arş. Gör. Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Arap Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, dsakaroglu@hotmail.com, Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-6223-4318>

به سالی اندر هموار پنج جشن بود دو رسم دین عرابی سه رسم ملک عجم
 سه مر عجم را نوروز و مهرگان و سده بهار و تیر که آباد زو شود عالم
 بهار صورت رویی که عارض و زلفش ز لاله دارد رنگ و ز مشک دارد شم
 ز مهرگان و سده بس دلیل روی و دلم پر آتشم دل و رخساره گشته زرد از غم
 دو عید رسم عرب عید اضحی و فطر است لقای مجلس میر است بر عبید و خدم
 (Unsurî, 1363, s.204-205)

Bir yıl içinde her zaman beş bayram vardır. İkisi Arapların dini bayramı üçü ise Acem hükümdarlarının bayramıdır.

Acemlerin üç bayramı Nevruz, Mibrigân ve Sede'dir. Dünya, ilkbahar ve sonbahar mevsiminde onunla abat olur.

Bahar mevsimi, onun yanağının ve saçının olduğu yüzün suretidir. Lalenin rengine sahiptir ve miskin güzel kokusunu taşır.

Yüzümde ve kalbimde Mibrigân ve Sede'den çokça delil var. Ateş içindeyim gönüm ve yüzüm gamdan sararmıştır.

Arapların iki geleneksel bayramı Kurban ve Fıtır Bayramı'dır. Bu iki törende Emir kulları ve hizmetçileriyle yüz yüze bayramlaşır.

Şair, bu beyitlerde bir yıl içinde kutlanan beş bayramdan söz ederek bunların ikisini Arapların dinî bayramları, üçünü ise Acem hükümdarlarının bayramları olarak tanımlamaktadır. Böylece Nevruz, Mibrigân ve Sede ile Ramazan (Fıtır) ve Kurban bayramlarını aynı şiir içerisinde bir araya getirerek Gazneli Devleti'nin İslamî değerlerle eski İran geleneğini birlikte yaşatan kültürel yapısına işaret eder. Söz konusu beyitler, Gazneli saray çevresinde İslâmî ve kadim İran geleneklerinin bir arada yaşatıldığını şiir diliyle açıklar.

Gazneli dönemi divan şiirinde bayramlar, çoğunlukla baharın gelişi, tabiatın yeniden canlanması, bereket, bolluk, sevinç ve cömertlik gibi kavramlarla kullanılır. Bunun yanında resmî kabuller, bayramlaşmalar, ihsanlar, şarap meclisleri, bayram sofraları ve eğlenceler ayrıntılı biçimde tasvir edilir. Şiirlerde bayram tasvirleri, bahçe, saray, köşk ve meydan gibi

mekânlar ile hilalin görülmesi ve bayram sabahı gibi zaman unsurları etrafında şekillenir. Böylece bayramlar, dinî ve geleneksel ritüellerin ötesinde, Gazneli saray hayatını ve dönemin toplumsal yaşamını yansıtan zengin bir şiir dünyasının parçası hâline gelir.

Bu çalışmada, Gazneli Sultan Mahmûd dönemi Fars edebiyatının önde gelen şairlerinden Unsurî-i Belhî, Ferruhî-i Sîstânî (ö.429/1037-38) ve Me-nuçihri-i Dâmgânî'nin (ö.432/1040-41 [?]) divanlarından hareketle bayramların şairlerin bakış açısıyla nasıl ele alındığı incelenecektir. Bu doğrultuda Nevruz, Mihrigân, Sede, Ramazan ve Kurban bayramlarının şiirlerde hangi bağlamlarda işlendiği; kutlama sahneleri, bayram eğlenceleri, şarap meclisleri, bayram sofraları, hediyeleşme, ihsan ve saray törenleri, kutlama mekânları ve zaman gibi kavramlar değerlendirilecektir. Ayrıca şairlerin bayramlara yükledikleri anlamlar ile bu kutlamaları hangi benzetmeler, semboller ve imgeler aracılığıyla kurguladıkları ortaya konularak Gazneli dönemi bayram anlayışının divan şiirindeki yeri ve işlevi ortaya konulacaktır.

1. İslam Öncesi Bayram Geleneği

Nevruz, Sede ve Mihrigân; özellikle eski İran kültüründe ve Türklerin İran coğrafyasıyla etkileşimde bulunduğu dönemlerde önem kazanmış üç mevsimlik bayramdır. Her biri doğa döngüsüne bağlı bu bayramların kökeni eski İran'a dayanır. Gazneli dönemi divanlarında bu mevsimlik bayramlar arasında en geniş şekilde işlenen ve en zengin tasvirlerle konu olan bayram ise Nevruz'dur.

1.1. Nevruz

Farsça “yeni gün” anlamına gelen Nevruz, İran güneş takviminde yılın başlangıcıdır ve Güneşin Koç (Hamel) burcuna girdiği, ferverdîn ayının ilk gününe (21 Mart) denk gelir. Arapçada *nevruz*, Pehlevicede *nivegrûz*, *nögröz* veya *nîrûz* şekillerinde telaffuz edilmiştir. Türkler arasında ise Nevruz, uzun süre Rûmî takvime göre kutlanmış ve “Mart Dokuzu” adıyla da anılmıştır (Öztürk, 2012, s.173/ Yıldırım, 2008, s.547).

Nevruz töreninin ortaya çıkışıyla ilgili eski Farsça kaynaklarda farklı rivayetler aktarılır. Bu rivayetlerin en yaygın olanı bu törenlerin başlangıcını

Pîşdâdiler hanedanının dördüncü ve en büyük hükümdarı Cemşîd'e dayanırılır (Behrâmî, 2016, s.48). Rivayete göre Azerbaycan'a gelen Cem, mücevherlerle süslü tahtına oturmuş; güneşin taç ve tahttan yansıyan ışığı halkı etkileyincede kendisine Cemşîd adı verilmiş, o gün de Nevruz (yeni gün) olarak adlandırılmıştır (Yıldırım, 2008, s.206). Fîrdevsî'nin *Şahnâme*'sine göre Cemşîd, uzun yıllar süren başarılı hükümdarlığı boyunca büyük eserler yaptırmış, ardından mücevherlerle süslü görkemli bir taht yaptırmış; istediği zaman devler o tahtı göğe yükseltebilmiştir. Güneş gibi parlayan Cemşîd'i gören halk sevinçle etrafında toplanmış, üzerine mücevherler saçmış, eğlenip kutlamalar yapmıştır. Bu mutlu gün, yeni yılın ilk günü olan Ferverdin ayının birinci gününe rastladığından "Nevruz" adı verilmiş ve o günden itibaren Cemşîd'in hatırasına bayram olarak kutlanmaya başlanmıştır (Fîrdevsî, 2020, s.68-71). Ömer Hayyâm'ın *Nevruz Nâme*'sinde ise Nevruz adı, Güneş'in Koç burcunun ilk derecesine ulaştığı günün Cemşîd tarafından yeni yılın başlangıcı olarak kabul edilmesiyle ortaya çıkmıştır. Cemşîd bu günü "Nevruz" adıyla bayram ilan etmiş, daha sonra hükümdarlar ve halk bu geleneği sürdürmüştür. Rivayette ayrıca ilk Acem hükümdarı Keyumers'in, zamanı düzenlemek amacıyla ay ve günlere ad verilmesini emrettiği, mübidlerin ise güneşin Koç burcuna girişini esas alarak takvimin başlangıcını belirledikleri anlatılır. Metinde kozmolojik bir anlayış da yer almakta; Tanrı'nın evreni ve melekleri belirli bir düzen içinde yarattığı, güneşin ise ilahî nurun bir tecellisi olarak hayatın ve düzenin kaynağı kabul edildiği belirtilmektedir. Böylece Nevruz, yalnızca takvim yılının başlangıcı değil, aynı zamanda kozmik düzenin, ilahî yaratılışın ve evrenin yenilenmesinin sembolü olarak sunulmaktadır (Hayyam, 2017, s.150-151). Zira eski inanışlara göre Allah, kâinatı ve insanı Nevruz gününde yaratmıştır. Bu nedenle Nevruz hem tabiatın hem de insan ruhunun yeniden canlanışını simgeleyen bir bayram olarak kabul edilmiştir (Yıldırım, 2008, s.548).

Bazı araştırmacılar, Nevruz adının Avesta'da geçmemesinden hareketle bu bayramın daha sonraki dönemlerde ortaya çıktığını ileri sürerler. Ancak Nevruz'un, Zerdüştlükten önceki Hint-İran (Aryan) ortak kültürüne uzanan çok eski bir gelenek olduğu kabul edilmektedir. İslam öncesi İran'ın en eski bayramlarından biri olan Nevruz, yalnızca İranlılara özgü olmayıp Sümer, Mısır, Mezopotamya, Babil ve Hindistan gibi birçok eski uygarlıkta

görülen yeni yıl kutlamalarıyla benzerlik göstermektedir. Bununla birlikte İranlılar, bu bayrama zamanla dinî ve kültürel anlamlar yükleyerek onu zenginleştirmiş ve günümüze kadar yaşatmışlardır (Yıldırım, 2008, s.548).

تا ز صنعش هر درختی لعبتی دیگر شود	باد نورزی همی در بوستان بتگر شود
باد همچون طلبه عطار پر عنبر شود	باغ همچون کلبه بزاز پر دیا شود
باز همچون عارض خوبان زمین اخضر شود	سونس سیم سپید از باغ بردارد همی
گوشوار هر درختی رشته گوهر شود	روی بند هر زمینی حله چینی شود
گه برون آید ز میغ و که بمیغ اندر شود	چون حجابی لعبتان خورشید را بینی ز ناز
تا کواکب نقطه اوراق آن دفتر شود	دفتر نوروز بندد بوستان کردار شب
باز مینا چشم و دیا روی و مشکین سر شود	افسر سیمین فرو گیرد ز سر کوه بلند

(Unsurî, 1363, s.24)

Kutlamalar ilk beş gün boyunca halk arasında devam ederken, altıncı gün Nevruz-ı Bozorg (Büyük Nevruz) veya Nevruz-ı Mülûk adıyla hükümdarlara özel törenlerle kutlanır. Bu kutlama gününde, hükümdarın halkın dilek ve şikâyetlerini dinlediği belirtilmektedir (Behrâmî, 2016, s.51-52). Eski dönemlerde ise Taht-ı Cemşid’de (Persepolis) düzenlenen törenlerde hükümdarlar halkın ve farklı kesimlerin elçilerini kabul eder, elçiler de liderlere özel hediyeler sunardı. Günümüzde bu sahneleri anlatan kabartmalar Persepolis saray merdiven duvarlarında yer almaktadır (Yıldırım, 2008, s.549).

*Nevruz rüzgârı bahçede adeta bir put yontucusuna dönüşür;
öyle ki onun sanatı sayesinde her ağaç yeni bir güzel hâline gelir.*

*Bahçe, ipek kumaşlarla dolu bir kumaş tüccarının dükkânına döner;
rüzgâr ise amber kokularıyla dolu bir aktarın tablası gibi olur.*

*Kış, beyaz gümüşünü [karını] bahçeden kaldırıp götürür;
yer yeniden güzellerin yanağı gibi yemyeşil olur.*

*Her toprağın örtüsü Çin ipeğinden bir elbiseye dönüşür;
her ağacın küpesi ise inci dizileri olur.*

*Nazlı güzeller gibi örtüye bürünen güneşi görürsün;
bazen bulutların arasından çıkar, bazen de yeniden bulutların içine girer.*

*Gece, bahçeye Nevruz'un bir defterini açar;
yıldızlar da o defterin sayfalarındaki noktalar olur.*

Unsurî, Nevruz'u genellikle doğada meydana getirdiği güzellikler çerçevesinde ele alır ve bu tasvirleri daha çok methiye kurgusunu destekleyen bir mazmun olarak kullanır. Sultan Mahmûd adına kaleme aldığı yukarıdaki kaside, şairin Nevruz tasvirlerinin en başarılı örneklerinden biridir. Unsurî, Nevruz'u yalnızca mevsim değişikliğini haber veren bir zaman dilimi olarak değil, tabiatı yeniden yaratan kudretli bir sanatkar gibi tasvir eder. Bahçe bir kumaşçı dükkânına, rüzgâr bir attara, ağaçlar mücevherlerle süslenmiş güzellere, dağ ise tacını çıkarıp yeniden kuşanmış bir hükümdara benzetilir. Bu zengin hayal dünyası, Gazneli saray şiiirinde Nevruz'un yenilenmenin, güzelliğin, bolluğun ve ihtişamın sembolü olarak algılandığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Şair, Nevruz'un kökenine de temas eder. Başka bir kasidesinin matla beytinde, bu bayramın Acem hükümdarlarından Cem'den miras kaldığını dile getirerek Nevruz'un İran hükümdarlık geleneğiyle olan tarihî bağını vurgular (Unsurî, 1363, s.193).

Menuçihri'nin Nevruz tasvirlerinde baharın tabiata kazandırdığı güzelliklerden çok, bayramın coşkulu kutlama atmosferi öne çıkar. Şair, Nevruz'u içki meclisleri, sâkî, ihsan ve eğlence unsurlarıyla birlikte ele alarak bu bayramın saray hayatını dile getirir. Nitekim şu beyitlerde bu husus açıkça görülmektedir:

داد زمانه بده کایزد داد تو داد	روزی بس خرمست، می گیر از بامداد
هر روز تا شامگاه، هر شب تا بامداد	آمد نوروز ماه، می خور و می ده چگاه
وقت طرب کردن است، می خورکت نوش باد	رعد تبیره زن است، برق کمند افکن است
ساقی، مهتاب گون ترکی، حورانژاد	زان می عَناب گون، در قدح آبگون
ور ندهی بی شکى، ز ایزد خواهم عیاذ	جایزه خواهم یکی، کم بدهی اندکی
جام بیاید کشید، جامه بیایدت داد	سیم توزی من رسید، جامه نیامد پدید
فرخ و امیدوار، چون پسر کی قباد	بنشین خورشیدوار، می خور جمشیدوار

(Menuçihri, 1370, s.17-18)

*Bugün neşe günüdür; sabahın ilk ışıklarıyla birlikte kadehi eline al.
Dünyanın nimetlerinden payını al; çünkü Tanrı da sana lütfunu esirgememiştir.*

*Nevruz geldi. Sabah erkenden kadehler dolaşsın;
gündüz akşama, gece sabaha kadar meclisin neşesi eksik olmasın.*

*Gök gürültüsü davulunu çalıyor, şimşek göğe kement atıyor.
Artık eğlenme vaktidir; iç şarabını, kutlu ve afiyet olsun.*

*Ey ay yüzlü, Türk güzeli, huri yaradılışlı sâkî!
Üzüm kırmızı şarabı berrak kadehlere doldur.*

*Senden bir ihsan bekliyorum; az da olsa beni mahrum bırakma.
Eğer lütfun erişmezse, sığınacağım tek kapı Allah'ın kapısıdır.*

*Gümüş ihsanın bana ulaştı; fakat hil'at henüz gelmedi.
Madem öyle, kadehler dolaşsın; hil'ati de sen ihsan et.*

*Güneş gibi ibtişamla tahtına kurul; Cemşîd gibi şarap meclisini şenlendir.
Keykubâd soyundan bir hükümdar gibi kutlu, bahı açık ve daima umutlu ol.*

بوستانبانا! حال و خبر بستان چیست	وندین بستان چندین طرب مستان چیست
در سروسن بازست، به سروسن چیست	اورمزدست، خجسته سر سال و سرماه
زندوافان بهی زند زیر بر خواندند	بلبلان وقت سحر زیروستا جنابندند

(Menuçihri, 1370, s.189)

*Ey bahçivan! Söyle, bahçede neler oluyor?
Bu bahçeyi dolduran bunca sevinç ve coşkunun kaynağı nedir?*

*Serviler yeniden dirilmiş gibi salınıyor; söyle, bu serviliğe böylesine hayat veren nedir?
Nevruz gelmiştir; Ahura Mazda'nın kutlu saydığı, yılın ve yeni ayın başlangıcını
müjdeleyen uğurlu gündür bu.*

*Mûbedler Zend ve Avesta'yı okumaya koyulmuş;
bülbüller de seher vaktinde onlara katılırcasına kutsal nağmeler söylemektedir.*

Menuçihri, bu musammatında Zend, Avesta ve Ahura Mazda gibi Zerdüşti geleneğe ait kavramları bahar tasviri içerisine yerleştirmesi bakımından önceki Nevruz kasidelerinden ayrılır. Şairin mûbedlerin Zend ve Avesta'yı okuduklarını dile getirmesi, Nevruz kutlamalarında Zerdüşti dinî unsurların da yer aldığına işaret etmektedir.

عشق تو و یار نو و نوروز و سر سال فرخنده کناد ایزد بر میر من این حال
 روزیست که در سال نیابند چنین روز سالیست که در عمر نیابند چنین سال
 در روی من امروز بخندد لب امید بر چهر من امروز بخندد دل اقبال
 (Ferruhî, 1335, s.217)

Yeni bir aşk, yeni bir sevgili, Nevruz ve yılın başlangıcı...
Allah bu bâli hükümdarım için kutlu ve uğurlu kalsın.

Yıl içinde böylesi bir gün bulunmaz;
ömür boyunca da böylesi bir yıl ele geçmez;
Bugün yüzümde ümidin tebessümü belirdi;
bugün talibin gönlü de bana güldü.

Bu kaside, Ferruhî'nin Nevruz anlayışını ortaya koyar. Özellikle “عشق تو و یار نو و نوروز و سر سال” mısrası, Nevruz'u yalnızca baharın gelişini müjdeleyen bir bayram olarak değil; yenilenmenin, aşkın, baht açıklığının ve umudun başlangıcı olarak ele alması bakımından önemlidir. Şair, Nevruz'un tabiatı meydana getirdiği değişimi insan ruhuna da yansıtarak bu kutlu günü mutluluk ve iyimserliğin sembolü hâline getirir. Bu yönüyle Ferruhî'nin Nevruz tasvirleri, Unsuri'nin daha çok sanatkârane tabiat betimlemeleri ve hükümdarlık sembolleri etrafında şekillenen yaklaşımına kıyasla daha lirik ve duygusal bir nitelik kazanır.

Sonuç olarak Unsuri, Menuçihri ve Ferruhî'nin Nevruz tasvirleri ortak bir geleneğin izlerini taşımakla birlikte farklı estetik anlayışlarını aktarır. Unsuri tabiat tasvirleri ve hükümdarlık ideolojisine, Menuçihri kutlama kültürü ile Zerdüşti unsurlara, Ferruhî ise tabiatın yanı sıra insan ruhundaki yenilenmeye dikkat çeker.

Mihrigân

Mihrigân (Ceşn-i Mihrigân), eski İran'da Nevruz'dan sonra kutlanan en önemli bayram olup başlangıçta *Mitrakana* adıyla bilinmekteydi. Zerdüşt takvimine göre Mihr ayının 16. gününde başlayarak beş gün süren bu bayramın ilk günü “Küçük Mihrigân”, son günü ise “Büyük Mihrigân” olarak

kutlanmıştır (Yıldırım, 2008, s.523). Klasik İran rivayetlerinde Mihrigân, ilk insanın yaratılışına atfedilen kutsal günlerden biridir. Rivayete göre Keyümers'in tohumunun toprağa düşmesinden kırk yıl sonra, Mihr ayının Mihr gününde iki dallı ravent bitkisi filizlenmiş; bu bitki zamanla Meşyâ ve Meşyâne'ye dönüşerek insan neslinin başlangıcını oluşturmuştur (Yıldırım, 2012, s.521). *Şahnâme*'de Mihrigân'ın kökeni, Ferîdûn'un Dahhâk'a karşı kazandığı zafere dayandırılır. Eserde, Ferîdûn, Mihrigân gününde tahta çıktığı, Dahhâk'ı Demâvend Dağı'na hapsettiği ve bu zaferin şükürü olarak bayram kutlamalarını *Şahnâme*'de Mihrigân'ın kökeni, Ferîdûn'un Dahhâk'a karşı kazandığı zafere dayandırılır. Eserde, Ferîdûn'un Mihrigân gününde tahta çıktığı, Dahhâk'ı Demâvend Dağı'na hapsettiği ve bu zaferin şükürü olarak Mihrigân kutlamalarını başlattığı anlatılır (Armutlu, 2021, s.120). Bu yönüyle Mihrigân, İran mitolojik geleneğinde adaletin zulme karşı zaferini simgeleyen bir bayram olarak kabul edilmiştir.

Bîrûnî'ye göre bu ayda güneşin âlem ehli için ortaya çıkması sebebiyle bayram “Mihrigân” adını almıştır. Ayrıca Sâsânî hükümdarları bu günde güneşi simgeleyen bir taç takarak özel törenler düzenlemişlerdir. (Behrâmî, 2016, s.69).

آمد خجسته مهرگان، جشن بزرگ خسروان نارنج و نار و اقحوان، آورد از هر ناحیه
شد گونه گونه تاکِ رَز، چون پیرهن رنگرز اکنونت باید خَز و بَز گرد آوری و اوعیه
(Menuçihri, 1370, s.101)

Kutlu Mihrigân geldi; hükümdarların büyük bayramı erişti.

Her yandan turunç, nar ve kasımpatılar getirerek yeryüzünü süsledi.

Bağdaki asmalar, boyacıların rengârenk gömlekleri gibi türlü renklere büründü.

Artık kürkleri, derileri ve erzak kaplarını hazırlamanın vakti geldi.

مهرگان رسم عجم داشت بیای جشن او بود چو چشم اندر بای
هر کجا در شدم از اول روز با می اندر شدم و بربط و نای
تا مه روزه در آمیخت بدوی آنهمه رسم نکو ماند بجای
کارها تنگ گرفتست بدوی روزه تنگ خوی کج فرمای
با چنین ماه چنین جشن بود همچو در مزکت آدینه سرای

Bu beyitlerde Mihrigân hem bayram hem mevsim değişiminin ve bolluk döneminin habercisi olarak sunulur. İlk beyitte turunç, nar ve kasımpatı gibi sonbahara özgü meyve ve çiçekler zikredilerek Mihrigân'ın tabiat üzerindeki etkisi tasvir edilir. İkinci beyitte ise sonbaharla birlikte kızaran ve sararan üzüm yaprakları, boyacının rengârenk gömleğine benzetilir. Ardından kış hazırlıklarına işaret edilerek kürk, deri giysiler ve erzak kaplarının hazırlanması öğütlenir. Böylece şair, Mihrigân'ı hem tabiatın renk değiştirdiği hem de toplumun kışa hazırlanarak yeni bir döneme girdiği bereket mevsimi olarak resmetmektedir. Bu yönüyle beyitler, Gazneli dönemi Mihrigân kutlamalarının mevsimsel ve kültürel arka planını gösteren güzel örneklerden biridir. (Ferruhî, 1335, s.388)

*Mihrigân, Acemlerin öteden beri sürdürdükleri köklü bir gelenektir;
onun bayramı göz bebeği gibi azîz tutulurdu.*

*Eskiden günün ilk saatlerinden itibaren nereye gütsem,
şarap meclisleri, bârbut ve ney nağmeleriyle karşılaştırdım.*

*Fakat Ramazan ayı onunla aynı zamana denk gelince,
o güzel âdetlerin hepsi olduğu gibi yerinde kaldı*

*Bu defa ise Ramazan onunla aynı zamana denk geldi;
o güzel âdetlerin hepsi olduğu gibi yerinde kaldı.*

*Ramazan gelince her iş daraldı;
çünkü oruç, sert tabiatlı ve katı davranan bir hükümdar gibidir.*

*Böyle bir ay ile böyle bir bayramın bir araya gelmesi,
kilisenin cuma mescidi hâline gelmesine benzer.*

Ferruhî, bu beyitlerde Mihrigân Bayramı ile Ramazan ayının aynı döneme rastlamasını konu edinmektedir. Şair, Mihrigân'ın Acemler arasında eskiden beri büyük coşkuyla kutlanan köklü bir bayram olduğunu, ancak bu yıl Ramazan ayıyla aynı zamana rastlaması nedeniyle geleneksel eğlence ve kutlamaların gerçekleştirilemediğini dile getirir. Şarap meclisleri ve mûsikiyle özdeşleşen Mihrigân'ın yerini Ramazan'ın ibadet ve oruç atmosferi almış; şair bu durumu, kilisenin cuma mescidine dönüşmesine benzeterek iki farklı dinî ve kültürel geleneğin aynı zamana denk gelmesinden doğan tezatı etkileyici bir benzetmeyle ifade etmiştir. Târîh-i Beyhakî'de bu konu şu

şekilde aktarılmıştır: “[Sultan] Ramaẓan’ın çıkmasına iki gün kala (18 Eylül 1031) Pazartesi günü Mihrigân bayramını kutlamak için sarayda kaldı. Bugün kendisine haddinden fazla saçılar, ẓarîf şeyler, hayvanlar ve türlü türlü bediyeler getirdiler...” (Beyhakî, 2019, s.256). Ramazan ayının başlamasına iki gün kala Mihrigân’ın Gazneli sarayında kutlandığı kaydedilmektedir.

مبارک باد این جشن مهرگان بزرگ نصب شادی ازین جشن بطرگ بریای
بساط بزم کن از گونه گونه تحفه باع سرای خلد کن از نعمه سرود سرای
(Unsurî, 1363, s.292)

Bu büyük Mihrigân Bayramı kutlu olsun!

Gerçekleşen bu bayramdan mutluluk nasibin çok olsun!

Çeşit çeşit bağ ve bahçe armağanlarıyla bezem sofrasını kur;

nağmelerin nimetiyle sarayı cennet yurduna çevir. (Sakaroğlu, 2024, s.400)

Unsurî, Mihrigân kutlamalarının ihtişamını tasvir ederken bir yandan sonbaharın sunduğu nimetlerle bezem meclisinin hazırlanmasını, diğer yandan mûsikiyle sarayın cennet gibi bir mekâna dönüşmesini ister. Bu beyitler, Gazneli sarayında Mihrigân kutlamalarının zengin sofralar ve mûsiki eşliğinde icra edildiğine işaret etmektedir.

Gazneli dönem şairleri bayram vesilesiyle hükümdarın ihtişamını, cömertliğini ve düzenlenen şöenleri övmüş; bunun yanında Mihrigân’ın mitolojik kökeni ile dinî ve kültürel anlamlarını da şiirlerinde işlemişlerdir. Bu yönüyle Mihrigân, Gazneli dönemi Fars şiirinde hem İran kültürel mirasının devamlılığını hem de saray geleneğinin önemli bir parçasını temsil etmektedir.

Sede

İran’ın en önemli bayramları arasında yer alan Sede, geleneğe göre Behmen ayının onuncu gecesinde kutlanır. Bu bayramın en belirgin özelliği ateş yakma törenleridir. Kutlamalar sırasında ateş etrafında eğlenceler düzenlenir, çeşitli şiirler okunur, oyunlar oynanır ve şarap meclisleri kurulur. Ateşin kötü güçleri uzaklaştırdığına inanılması nedeniyle törenlerde ateşin etrafında çeşitli ritüeller gerçekleştirilmiş, bu gelenek günümüze kadar varlığını sürdürmüştür (Yıldırım, 2008, s.609).

İran mitolojisine göre Sede Bayramı'nın kökeni, Hüşeng'e dayandırılır. *Şahnâme*'de anlatıldığı üzere Hüşeng, ava çıktığı sırada karşılaştığı bir yılanı öldürmek için attığı taşın başka bir taşla çarpması sonucu ateşi keşfetmiştir. Ateşin ortaya çıkmasını ilahî bir lütuf olarak gören Hüşeng, Tanrı'ya şükcrünü sunmak amacıyla o günü bayram ilan etmiş; bu kutlama zamanla "Sede" adıyla her yıl törenlerle kutlanan bir bayram hâline gelmiştir (Yıldırım, 2012, s.482).

سده جشن ملوک نامدارست	ز فریدون و ز جم یادگار
چه چیزست آن درخت روشنایی	که بر یک اصل و شاخش صد هزارست
گهی سرو بلندست و گهی باز	عقیقین گنبد زرین نکارست
ار ایدون کو به صورت روشن آمد	چرا تیره دمش همرمگ قارست
گر از فصل زمستان است بهمن	چرا امشب جهان چون لازار است

(Unsurî, 1363, s.21)

Sede, namlı padişahların törenidir. Ferîdûn ve Cem'den hatıradır.

Şu ıstık saçan ağaç nedir ki, tek bir kökü vardır ama yüz binlerce dalı bulunur?

Kimi zaman uzun bir serviye, kimi zaman da yakutlarla süslü altın bir kubbeye benzer.

Madem görüntüsü böylesine parlaktır, öyleyse neden dumanı katran gibi karadır?

Behmen kış mevsimindeyse neden dünya bu gece lale bahçesine dönüşmüştür?

Bu kasidede şair, Sede Bayramı'nı eski İran hükümdarlarından Ferîdûn ve Cem'e kadar uzanan kadim bir gelenek olarak tanıtır. Bayramın en belirgin unsuru olan ateş, yalnızca fizikî bir unsur değil; ilâhî nurun, ihtişamın ve bereketin sembolü olarak sunulur. Ateşin yeryüzünü gündüze çevirdiği, gök ile yerin aynı parlaklıkta birleştiği, dünyanın cennete ve lâle bahçesine dönüştüğü yönündeki tassavvurlar, Sede gecesinin görkemini yansıtır. Şair, ateşi tabiatı dönüştüren kutsal bir güç olarak tasvir ederken, ıstık, nur, Tûr Dağı ve cennet gibi dinî ve mitolojik sembollerden yararlanarak bayramın ihtişamını etkileyici bir şekilde dile getirir.

بر لشکر زمستان نوروز نامدار	کرده ست رای تاختن و قصد کارزار
وینک بیامده ست به پنجاه روز پیش	جشن سده، طلایه نوروز و نوبهار

(Menuçihri, 1370, s.19)

*Ey hükümdar! Keyümers ile İsfendiyâr'dan miras kalan
Sede Bayramı kutlu olsun!*

*Yükselen o ateş, meyve vermiş bir hurma ağacını andırır;
kökü nurdan, dalları ise ateştedir.*

جشن سده امیرا! رسم کبار باشد این آیین گیومرث و اسفندیار باشد
آن آتشی که گویی نخلی بیار باشد اصلش ز نور باشد، فرعش ز نار باشد
(Menuçihri, 1370, s.39)

*Şanlı Nevruz, kışın ordusuna hücum etmek için savaş hazırlığına koyulmuştur.
İşte bunun içindir ki Sede Bayramı, elli gün önceden gelerek
Nevruz'un ve baharın ilk müjdecisi olmuştur.*

گر نه آیین جهان از سر همی دیگر شود چون شب تاری همی از روز روشن تر شود
روشنایی آسمان را باشد و امشب همی روشنی بر آسمان از خاک تیره بر شود
روشنی بر آسمان زین آتش جشن سده است کز سرای خواجه با گردون همی همسر شود
آتشی کرده ست خواجه کز فراوان معجزات هر زمان دگیر نهادی گیرد و دیگر شود

Menuçihri, Sede Bayramı'nı eski İran geleneğinin bir mirası olarak ele almış; bayram ateşini kökü nurdan, dalları ateşten meyveli bir hurma ağacına benzetmiş, ayrıca Sede'nin Nevruz'dan elli gün önce kutlanması sebebiyle onu baharın ve Nevruz'un habercisi olarak nitelendirmiştir. (Ferruhî, 1335, s.48)

*Dünyanın düzeni değişmemiş olsaydı,
karanlık gece nasıl olurdu da parlak gündüzü geride bırakırdı?*

*Işık aslında gökyüzüne aittir; fakat bu gece
karanlık topraktan yükselen bir nur semayı kuşatmaktadır.*

*Gökyüzünü aydınlatan bu parıltı, Sede Bayramı'nın ateşindendir;
öyle bir ateş ki, hükümdarın sarayından yükselerek göklerle yarışmaktadır.*

*Hükümdarın yaktığı bu ateş, mucizelerle doludur;
her an başka bir şekil alır, her an yeniden doğmuş gibi görünür.*

Ferruhî, Sede gecesinde yakılan ateşin gökyüzünü aydınlatmasını ve bunun hükümdarın görkemi ve devletin yüceliğiyle ilişkilendirerek bayramın siyasî ve sembolik yönünü göstermek istemiştir.

Genel olarak Unsurî, Menuçihri ve Ferruhî, Sede Bayramı'nı eski İran kültürünün köklü bir mirası olarak ele almış; bayram ateşini ışık, bereket, ihtişam ve hükümdarlık sembolü şeklinde tasvir ederken, Sede'yi aynı zamanda Nevruz'un ve baharın gelişini müjdeleyen önemli bir bayram olarak yansıtmışlardır.

2. İslamî Bayramlar

İslâmiyetin kabulüyle birlikte Ramazan ve Kurban bayramları Müslüman toplumların en önemli dinî bayramları hâline gelmiş; zamanla dinî anlamlarının yanında sosyal ve resmî törenlerle de zenginleşmiştir. Bu bayramlar, ibadetlerin yanı sıra toplumsal dayanışma, hediyeleşme ve çeşitli merasimlerle kutlanmıştır. Gazneli döneminde de Ramazan ve Kurban bayramları, dinî hayatın önemli unsurları arasında yer almış; saray çevresinde ve halk arasında düzenlenen merasimlerle kutlanmıştır.

2.1. Ramazân (Fıtr) Bayramı

Ramazan, kamerî yılın dokuzuncu ayıdır. Bu ayda oruç tutmak Müslümanlar için farzdır. Hilâlin görülmesiyle başlayan Ramazan ayı yirmi dokuz veya otuz gün sürer. Kur'ân-ı Kerîm'in bu ayda indirilmeye başlanmış olması, Ramazan'a dinî açıdan ayrı bir önem kazandırmıştır (Pala, 2015, s.374).

رمضان رفت و رهی دور گرفت اندر بر	خنک آن کو رمضان را بسزا برد به سر
رمضان گر بشد، از راه فراز آمد عید	عید فرخنده ز ماه رمضان فرخ تر
مجلسی باید آراسته چون باغ بهشت	مطربی مدح امیرالامرا کرده زبر
بادۀ صافی و پالوده و روشن چو گلاب	ساقی دلبر و شایسته و شیرین چو شکر
خوش به گوش آید شعری که در آن شعر بود	مدحت خسرو با نعت رخی همچو قمر
مطربا! آن غزل نغز دل آویز بیا	ور ندانی، بشنو تا غزلی گویم تر

(Ferruhî, 1335, s.104-105)

Ramazan gitti, ardında uzak yollar bıraktı; ne mutlu onu bakkıyla geçirip uğurlayana.

Ramazan ayrılmış olsa da onun ardından bayram geldi. Kutlu bayram, Ramazan ayından da kutlu bir sevinç getirdi.

Cennet bahçesi gibi süslenmiş bir meclis kurulmalı; çalgıcı da emirler emîrini öven ezgiler söylemelidir.

Şarap, gül suyu gibi duru, saf ve berrak olmalı; sâkî ise sevgili gibi güzel, zarif ve şeker kadar tatlı olmalıdır.

İçinde ay yüzlü sevgilinin tasviriyle birlikte hükümdarın övgüsü bulunan şiir kulağa ne hoş gelir!

Ey mutrib! O latif ve gönül okşayan gazeli söyle; eğer bilmiyorsan dinle de sana daha güzel bir gazel okuyayım.

Bu beyitlerde Ferruhî, Ramazan'ın ardından gelen bayram sevincini saray hayatının ihtişamı içinde tasvir eder. Cennet bahçesine benzetilen meclis, mutrib, sâkî, şiir ve hükümdar övgüsü gibi unsurlar aracılığıyla Ramazan Bayramı'nın Gazneli sarayında ihtişamlı törenler ve eğlencelerle kutlanan sosyal bir merasim olduğunu ortaya koymaktadır. Buna karşın dönem şairleri, şiirlerinde Ramazan ayında tutulan oruçları ve bu ayda insanların dinî vecibeleri yerine getirdiklerini de söylerler.

عید رمضان آمد، المنة لله	ماه رمضان رفت و مرا رفتن او به
آسیمه سر و ساده دل و خیره و واله	من بنده که نزدیک تو شعر آرم، باشم
این شعر، تو نیکوتر از آن روزِ دوشنبه	ای خواجه فرخنده، ار ایدون که نیامد
شعریت بیارم که بود صد ره از این به	معذور همی دار که این بار دگر من

(Menuçihri, 1370, s.99-100)

Ramazan geçti; onun sona ermesi benim için bayırlı oldu.
Ardından Ramazan Bayramı geldi. Hamdolsun Allah'a!

Ben, huzuruna şiir getiren bir kul olarak,
heyecanlı, saf gönüllü, şaşkın ve hayran bir hâldeyim.

*Ey kutlu Hâce! Eğer bu şiir bugün huzuruna gelemiyse,
bil ki o pazartesi günü sana sunacağım şiir bundan daha güzel olacaktır.*

*Beni mazur gör; bir dahaki gelişimde,
bundan yüz kat daha güzel şiirler getireceğim.*

Bu kasidede Menuçihri, Ramazan Bayramı'nı Allah'a şükür vesilesi olarak karşılarken, memduhuna sunduğu methiyeyi de bayramın bir parçası hâline getirir. Şair, memduhunun huzuruna çıkmanın heyecanını dile getirir; şiirini zamanında takdim edemediği için özür diler ve bunu daha güzel bir kaside sunarak telafi edeceğini ifade eder.

2.2. Kurban Bayramı

Kurban Bayramı, Müslümanların Ramazan Bayramı'ndan sonraki ikinci büyük dinî bayramıdır. Zilhicce ayının onuncu gününde başlayan bu bayram, Hz. İbrahim'in Allah'a teslimiyetini ve kurban ibadetini anmak amacıyla kutlanır. Bayramın en önemli ibadeti kurban kesmek olup, namazın ardından hediyeleşme, ziyaretleşme ve paylaşma gibi geleneklerle kutlamalar devam eder (Behrâmî, 2016, s.91-92).

خدایگانا دانی که عید قربان است به عید نبود چیزی ز رسم قربان کم
به حال عنصری اندر همی خورد امدوز از آنکه خوانند ای شاه تا زیانش غنم
(Unsurî, 1363, s.206)

*Ey hükümdar! Bilirsin ki Kurban Bayramı'dır.
Bayramda adetinden hiçbir şey eksik değildir.*

*Bugün Unsurî, durumdan nasipleniyor.
Çünkü Şabım, koyunların ona kurban edildiğini söylüyorlar.*

Unsurî burada, Kurban Bayramı dolayısıyla memduhun ihsanlarından pay aldığını nükteli bir ifadeyle dile getirerek bayramın saraydaki hediye ve ihsan geleneğini vurgular.

دوش تا اول سپیده بام می همی خورد می به رطل و به جام
 با بتانی که می ندانم گفت که از ایشان هوای من به کدام
 همه با جعدهای مشکین بوی همه با زلفهای غالیه فام
 کاخ او پر بتان آهو چشم باغ او پر بتان کبک خرام
 عید قربان بر او مبارک باد هم بر آنسان که بود عید صیام
 (Ferruhî, 1335, s.224-225)

*Dün gece, tan yeri ağarınca dek
 Kadehle, büyük kâselerle durmadan şarap içildi.*

*Öyle put yüzlü güzeller vardı ki,
 Gönlüm hangisine meyletti, ben de bilemedim.*

*Hepsinin misk kokulu kıvrık saçları,
 Hepsinin amberle kokulandırılmış siyah zülüfleri vardı.*

*Onun sarayı ceylan gözlü güzellerle dolu,
 Bahçesi keklik yürüyüşlü dilberlerle şendi.*

*Kurban Bayramı ona kutlu olsun;
 Nasıl ki Ramazan Bayramı kutlu olmuşsa, öylece daim kutlu kalsın.*

Ferruhî, Sultan Mahmûd adına kaleme aldığı bu kasidede, methiyeye geçmeden önce zengin bir bezm tasviri sunmaktadır. Şafak vaktine kadar süren eğlence meclisi, şarap, güzel yüzlü sâkiler ile ceylan gözlü ve keklik yürüyüşlü güzellerle dolu saray ve bahçe tasvirleri, hükümdarın ihtişamını yansıtan bir atmosfer meydana getirir. Kasidenin sonunda Kurban Bayramı'nın tebrik edilmesi, söz konusu bezm tasvirinin de bayram münasebetiyle sarayda düzenlenen kutlama meclisini yansıtıyor olabileceğini düşündürmektedir. Bu bağlamda şair, hükümdarın Kurban Bayramı'nı Ramazan Bayramı gibi uğurlu ve mübarek olması temennişiyle kutlarken, Gazneli sarayında bayramların dinî yönlerinin yanı sıra ihtişamlı eğlence meclisleri ve resmî merasimlerle de kutlandığına işaret etmektedir.

عید عرب گشاد به فرخندگی علم فرخنده باد عید عرب بر شه عجم
 آن سال خوش نخسبد و از عمر نشمرد کز جمع کافران نکند صد هزار کم
 امسال نام چند حصار قوی نوشت در هر یکی شهی سپه آرای و محتشم
 اینک همی رود که به هر قلعه بر کند از کشته پشته پشته وز آتش علم علم
 تا چند روز دیگر از آن قلعه‌های صعب ده خشت بر نهاده نبیند کسی به هم
 (Ferruhî, 1335, s.225-226)

Arapların bayramı, uğur ve saadet sancagını açtı, Arap bayramı, Acem ülkesinin hükümdarına kutlu olsun.

Kâfirler topluluğundan yüz bin kişiyi eksiltmeyen kimse, o yılı hayırla geçirmiş, ömründen saymış olmaz.

Bu yıl nice sağlam kalenin adını yazdı; her birinde ordular düzenleyen kudretli bir hükümdar vardı.

İşte şimdi öyle ilerliyor ki her kaleyi yerle bir edecek, ölümlerden yığın yığın tepeler, ateşten ise sancak sancak yükseltecek.

Birkaç gün sonra o sarp kalelerden, üst üste konmuş on tuğlayı bile kimse bir arada göremeyecek.

Ferruhî bu kasidesinde “عید عرب” ifadesiyle İslâm bayramını tebrik etmekte; ancak şîrde bunun Ramazan Bayramı mı yoksa Kurban Bayramı mı olduğuna dair açık bir ifade yer almamaktadır. Bu nedenle söz konusu tabir, genel anlamıyla İslâm bayramı olarak değerlendirilmelidir. Bu kasidede şair, hamisinin bayramını tebrik ettikten sonra sözü doğrudan Sultan Mahmûd’un gazâ ve fetihlerine getirir. Bayram, burada yalnızca dinî bir kutlama vesilesi değil, aynı zamanda hükümdarın İslâm uğruna gerçekleştirdiği askerî başarıların övülmesine zemin hazırlayan bir öge olarak kullanılmıştır. Özellikle ikinci beyitte yer alan “kâfirlerden yüz bin kişiyi eksiltmek” ifadesi, dönemin methiye geleneğinde hükümdarın gazi kimliğini yüceltme ye yönelik mübalağalı bir övgü örneğidir. Sonraki beyitlerde ise fethedilecek kalelerin tamamen yıkılacağı ve düşman ordularının yok edileceği tasvir edilerek Sultan Mahmûd’un askerî kudreti ön plana çıkarılır.

Görüldüğü üzere kasidelerde Kurban Bayramı, hükümdara sunulan tebrik ve iyi dileklerin yanı sıra saray hayatını yansıtan önemli bir kutlama vesilesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Şairler, hükümdarın saadetini ve devletin devamını temenni ettikleri şiirlerinde, Kurban Bayramı münasebetiyle düzenlenen kutlama meclislerine de işaret etmektedir. Bu yönüyle Kurban Bayramı, hem Gazneli dönemi divan şiirinin dinî kimliğini hem hükümdarlık ideolojisini ve saray kutlama geleneğini ifade eder.

Sonuç

Bu çalışmada Unsurî-i Belhî, Ferruhî-i Sîstânî ve Menuçihri-i Dâmgânî'nin divanlarında yer alan bayramlarla ilgili kasideler incelenmiş; bayramların yalnızca dinî veya geleneksel kutlamalar olmadığı, aynı zamanda saray hayatını, hükümdarlık anlayışını ve dönemin sosyal-kültürel yapısına ışık tuttuğu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Dönem şairleri, İslâm öncesi İran geleneğine ait Nevruz, Sede ve Mihrigân için genellikle “ceşn” (جشن), Ramazan ve Kurban bayramları için ise “îd/iyd” (عيد) kelimesini tercih etmişlerdir. Bu durum, Gazneli sarayında İran kültürüne ait geleneksel bayramlarla İslâmî bayramların birlikte yaşatıldığını ve her iki bayram geleneğinin dönemin edebî dilinde farklı kavramlarla karşılandığını göstermektedir.

İnceleme sonucunda İslâm öncesi İran geleneğine ait Nevruz, Sede ve Mihrigân bayramlarının daha çok tabiatın canlanması, bereket, hükümdarın cömertliği, saray ihtişamı ve eğlence meclisleriyle ilişkilendirildiği görülür. Bu bayramlar, şairlerin hayal dünyasında baharın gelişi, ateş kültü, av ve eğlence gibi kavramlarla oluşturulan mazmunlarla zenginleştirilerek hükümdarın iktidarını ve refahını yücelten methiyelerin önemli bir zeminini oluşturur.

Buna karşılık Ramazan ve Kurban bayramları, İslâmî kimliğin ve dinî anlamlarının bir arada bulunduğu şiirlerde hükümdara yöneltilen tebrik, dua ve iyi dileklerle birlikte ele alınır. Bazı kasidelerde ise bayram vesilesiyle düzenlenen saray merasimleri ve eğlence meclislerine işaret edilirken, bazı örneklerde bayram kutlamaları gazâ ve fetih temaları şiire değer katmış; bu yolla Sultan Mahmûd'un gazi hükümdar kimliği gözler önüne serilmiştir.

Böylece İslâmî bayramlar da methiye geleneği içerisinde siyasî ve ideolojik bir işleve kavuşmuştur.

Kaynakça

- Armurtlu, S. (2021). *Klasik Arap, Fars ve Türk Edebiyatı İncelemeleri Şahsiyetler, Türler, Gelenekler II*, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Behramî, A. (2016). *İran Bayramları*, çev. Değirmenci, N., İstanbul: Demavend Yayınları.
- Beyhakî. Ebu'l-Fazl Muhammed b. Hüseyin. (2019). *Târîh -i Beyhakî*, çev. Lügal N., haz. Kırlangıç H., Ankara, AYK Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ferruhî-i Sîstânî. (1335 hş.). *Dîvân-ı Hekîm-i Ferruhî-i Sîstânî*, (S. M. Debîr-i Siyâkî, Neşr.). Tahran: İntişârât-ı İkbâl.
- Fidevî. (2020). *Şahnâme*, çev. Lugal, N. 2. bs., İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Hayyam, Ö. (2017). *Nevrûz Nâme*, çev. Öztürk, M., Tarih Araştırmaları Dergisi (C.36, S.61), Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Menûçihri-i Dâmgânî. (1394 hş.). *Dîvân-ı Menûçihri-yi Dâmgânî*, (S. M. Debîr-i Siyâkî, Neşr.; 8. bs.). Tahran: İntişârât-ı Zevvâr
- Öztürk, M. (2012). *Doğu'nun Ortak Mirası*, İstanbul: İlk Harf Yayınevi.
- Pala, İ. (2015). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Sakaroğlu, D. (2024). *Unsurî Belhî'nin Kasideciliği*, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Unsurî-i Belhî. (1363 hş.). *Dîvân-ı Üstâd-ı Unsurî-i Belhî*, (S. M. Debîr-i Siyâkî, Neşr.; 2. bs.). Tahran: Çâphâne-yi Ahmedi.
- Yıldırım, N. (2008). *Fars Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Yıldırım, N. (2018). *İran Mitolojisi*, (3. bs.), İstanbul: Pinhan Yayınevi.

MEVLANA'NIN MESNEVİ'SİNDEKİ MİTOLOJİK İNSAN FİGÜRLERİ ÜZERİNE YAPISALCI-ARKETİPSEL BİR ANALİZ¹



Uğur Köroğlu *

Dünyaca tanınan Mevlana Celaleddin Rumi'nin ünlü eseri *Mesnevi* (Farsça özgün adı: *Mesnevi-yé Me'nevî*), din, irfan ve ahlak gibi konuların yanında yüzlerce insan tipini de barındırmaktadır. *Mevlana'nın Mesnevisi'ndeki İnsan Tipleri* (2014) adlı doktora tezinde, *Mesnevi* metninden toplam 411 insan tipi tespit edilmiş; sosyolojik, ekonomik, antropolojik ve hayali gibi bağlamlarda sınıflandırılmıştır. Bu geniş yelpazenin uç noktalarından birini oluşturan mitolojik insan figürleri, *Mesnevi*'nin anlatı dokusunda özel bir yer tutar. Mevlana, söz konusu figürleri *Şahname*'deki mitolojik çerçeveden çıkarıp kendi inanç, düşünce ve felsefesine göre yeniden yorumlamıştır.

Adı geçen tezde “insan tipi” kavramının kullanılması başlıca iki gerekçeye dayanır: a) İnsan tipi, edebiyat ve toplumbilimde belli bir davranış kalıbı, düşünce tarzı veya toplumsal rolü temsil eder ve bireysel özellikleri belirgin kişileri ifade eder; b) Söz konusu 411 kişinin bir edebiyat kuramıyla

¹ Bu çalışma, yazarın Mevlana'nın Mesnevisi'ndeki İnsan Tipleri (2014) adlı doktora tezinden türetilmiştir.

* Öğr. Gör. Dr. Uğur Köroğlu, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Kalite Koordinatörlüğü. E-posta: ukoroglu@metu.edu.tr ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5420-8806>

detaylı analizi tezin hacimsel sınırını aşacağından daha dar kapsamlı olan insan tipi seçilmiştir. Bu makale ise tezin “Mitolojik Bağlamda İnsan Tipleri” bölümünde sınıflandırılan dört kişiyi yani “Keykubad” dışında, Rüstem, Sohrab, Zal’ı “tip” kavramının alan darlığından çıkarıp edebiyat ve mitoloji araştırmalarında daha yerleşik olan *figür* kavramıyla değerlendirmeyi hedeflemektedir. Edebiyat kuramlarında figür, salt bir tipolojik örnek olmanın ötesinde, metnin anlam üretim dinamiklerine aktif olarak katılan, arketipsel derinliği olan ve kültürel bellekle bağlantılı sembolik bir “aktör”ü ifade eder (Bal, 2017, s. 104, 165). Bu terim aynı zamanda metin içi somutluğu, yapısal işlevselliği ve sembolik/arketipsel boyutu bir arada tutan genel bir üst kavram olarak işlev görür. “Keykubad” ise *Mesnevî*’de sadece ‘yüce hükümdar’ anlamında bir tipoloji imgesi olarak kullanıldığı için mitolojik figür kategorisine alınmamış ve analiz dışı bırakılmıştır.

Mevlana’nın Firdevsi tarafından kaleme alınan *Şahname* adlı eserden veya belki de benzeri destansı yapıtlardan alıntılar yapması, İran mitolojisindeki kahramanları bilinçli bir şekilde kullanması, onun Fars/İran mitolojisinden haberdar olduğunu gösterir. Öte yandan 411 kişi içinde sadece üç mitolojik insan figürünün *Mesnevî*’de yer alması dikkate değerdir. Adı anılan üç figür çıkarıldığında geriye kalan 408 insan tipinin gerçek veya gerçeğe yakın kişiler olması, uzaktan bakılınca soyut bir eser gibi görünen *Mesnevî*’nin aslında ne ölçüde gerçekçi bir zemine dayandığını ortaya koyar. Bu tespit *Mesnevî*’nin gerçekçiliği üzerine yapılacak başka bir akademik araştırmanın temelini oluşturabilir.

Literatürde *Mesnevî*’nin mitolojik insan figürlerine doğrudan odaklanan çalışmalar sınırlı sayıdadır. Bu bağlamda iki temel çalışma öne çıkmaktadır. İlki, Hajjeforush, Razaghpoor ve Sadeghi Shahpar (2023, s. 39-63) tarafından yapılan ve İran mitolojisindeki kahramanların Mevlana’nın şiirlerindeki estetik işlevini inceleyen çalışmadır. Bu çalışma, figürlerin estetik boyutunu ortaya koyması bakımından değerli olmakla birlikte dört figürü aynı anda ele almamış ve sistematik bir kuramsal çerçeveye başvurmamıştır. İkinci çalışma ise Aghayarizahed, Nikoubakht, Ghobadi ve Bozorgbighdeli (2020, s. 1-16)’nin makalesidir. Makalenin yazarları, *Mesnevî* şarihlerinin mitolojik elemanları yorumlama yaklaşımlarını eleştirel bir gözle incelemiş

ve şarihlerin çoğunun figürleri “lafzi” düzeyde değerlendirdiğini, sembolik ve arketipsel boyutları göz ardı ettiğini ortaya koymuşlardır. Makale, değerli katkılarına karşılık sadece Rüstem figürünü incelemiş, diğer üç figür değerlendirmeye almamıştır.

Mevcut literatürdeki bu boşluklar göz önüne alındığında, Rüstem, Sohrab ve Zal figürlerinin hem metin içi yapısal öğeler hem de kültürel belleğin evrensel imgeleri bağlamında eşzamanlı olarak incelendiği, dört kuramcının çerçevesiyle (Greimas, Jung, Frye, Campbell) analiz edildiği bir çalışmanın alana önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu makale, söz konusu boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır.

Bu makalenin ortaya koyduğu analiz, çeşitli sorunsal ve kısıtlamalar içinde şekillenmiştir:

Semantik ve yazılış sorunsalı: İnsan tiplerini belirlemeye yönelik *Mesnevi*’de yapılan taramalarda ortaya çıkan en önemli sorun semantik bağlamdadır. Arap-Fars alfabesiyle yazılan dillerde sık karşılaşılan eş yazımlı (homograph) sözcükler bu sorunun temelini oluşturur. Örneğin “Rüstem”’in yazılışını gösteren “r-s-t-m (رستم)” ünsüz kümesi (consonant cluster), “restem (kurtuldum)” için de geçerlidir. Bu sebeple “r-s-t-m” ünsüz kümesinin geçtiği beyitler tek tek tespit edilip beyit bağlamından hangi “r-s-t-m”’nin hangi anlamda kullanıldığı anlaşılabilmektedir. Ayrıca bu konuda Gölpınarlı’nın yanı sıra İzbudakın (1988) çevirisi; Zamani (2002) ve Nicholson’ın (2025) şerhleri de yardımcı olmuştur.

Şerhlerin çağdaş edebiyat kuramları bağlamında yetersizliği: Mesnevi şarihleri geleneksel şerh yöntemlerini izlemişlerdir. Modern edebiyat teorilerinin yayıldığı ve bilindiği 20. yy. içinde yaşayan şarihler bile bu teorileri analizlerine uygulamamışlardır. Bu yüzden mitolojik insan figürleri büyük ölçüde geleneksel olarak “lafzi” ve “manevi” düzeyde yorumlanmış (Aghayarizahed vd., 2020, s. 1); figürlerin arketipsel ve sembolik boyutları gibi öğeler çözümlenmemiştir. Güçlü bir *Mesnevi* kültürü ve geleneğine sahip Türkiye, İran, Afganistan ve Pakistan’da çağdaş ve bilimsel edebiyat kuramlarının yakın dönem şarihleri tarafından *Mesnevi*’ye uygulanmaması, bu makalede şerhlere başvurmayı sınırlamıştır.

Mitoloji teriminin anakronik olması riski: “Mitolojik” terimi modern bir kavram olup Mevlana’nın çağında kullanılan “destan (Far. dāstān)” terimiyle aynı olmayıp o dönemlerin terminolojisine ait değildir. Çalışmada bu terim, *Şahname*’deki kahramanların modern edebiyat araştırmalarındaki konumlandırmasını belirtmek üzere kullanılmaktadır.

1. Kuramsal çerçeve

Bu bölümde, makale için kullanılacak yazınsal kuramlar ve onların uygulanış yöntemleri açıklanacaktır.

1.1. Mitolojik figür kavramı ve Greimas’ın aktant modeli

Makalede *figür* teriminin kullanılması, edebiyat ve mitoloji araştırmalarında hem metinsel somutluğu hem sembolik/arketipsel boyutu aynı anda kapsayan yerleşik bir kullanıma sahip olmasından kaynaklanır. *Karakter* terimi, bu çalışmanın nesnesine yeterince oturmamaktadır. Mieke Bal’e göre karakter, öykü katmanında belirgin özelliklerle donatılmış antropomorfik figürlerdir; okuyucuda “karakter etkisi” yaratır ancak “gerçek bir psişe, kişilik, ideoloji veya eylem yetisi”ne sahip değildir; bireysel gelişim gösteren, psikolojik derinliği olan varlıklar izlenimi verir (2017, s. 104-105). Makalenin ele aldığı Rüstem, Sohrab ve Zal, *Mesnevî* bağlamında bireysel bir karakter gelişimi sergilemezler; onlar olay örgüsü içinde *eyleyen* ve *dönüşen birey*lerden çok, anlatsal işlevlerin taşıyıcılarıdır. Bu nedenle Bal’ın “fabula (olay öyküsü)” katmanında önerdiği “aktör” kavramı daha uygundur. Aktör, “yapısal bir pozisyon”dur ve olay dizilerine neden olan ya da onları yaşayan figür olarak tanımlanır (2017, s. 104, 165). Algirdas Julien Greimas’ın yapısalci anlatıbiliminde ise “aktant”ların metin yüzeyinde somutlaştığı varlıklardır. *Figür*, söylemin figüratif izotopisini oluşturan somut ve tematik anlam birimleridir (1973, s. 161-176; 1983, s. 153-159). Oluşan üç katmanlı ayırım yani: aktant (yapısal rol), aktör (metin-içi somutluk) ve figür (tematik-anlamsal bütünlük) mitolojik varlıkların hem somut metiniçi varlıklar hem de sembolik/arketipsel boyutlar olarak analiz edilmesini olanaklı kılar.

Tip terimi ise mitolojik kişilerin evrensel anlam boyutunu daraltır. E. M. Forster’ın belirttiği üzere, “yalnızca kişilere... kimi zaman tip, kimi zaman

karikatür de denmektedir” (2014, s. 105-106). Tıp, David Fishelov’un da vurguladığı gibi tek-boyutlu, gelişmeyen, bir toplumsal grubu veya davranış kalıbını temsil eden figürlerdir ve mitolojik varlıkların çok katmanlı sembolik işlevini kısıtlar (1990, s. 422-439). Buna karşılık figür, anlatıda somut bir varlık olarak yer alan ama aynı zamanda kültürel bellekle bağlantılı, arketipsel derinliği olan ve metnin anlam üretimine aktif olarak katılan bir “aktör”ü ifade eder (Bal, 2017, s. 104, 165). Greimas’ın “figüratif izotopi” (1982, s. 117-118; 1983, s. 153-155) kavramıyla da uyumlu olması, figür teriminin bu makalede kullanılmasının diğer bir gerekçesidir.

Analiz düzeyinde yapısalcı incelemenin temel aracı olarak Algirdas Julien Greimas’ın “aktör (acteur)” kavramı kullanılacaktır. Greimas, *Structural Semantics* (1983) adlı eserinde yazınsal metinlerdeki kişileri analiz etmek amacıyla üçlü bir model önermiştir: “actant” (aktant: anlatının derin yapısındaki soyut işlevsel roller), “acteur” (aktör; aktantların metin yüzeyinde somutlaştığı, adlandırılmış varlıklar) ve “figure” (figür: söylemin figüratif izotopisini oluşturan somut ve tematik anlam birimleri) (1983, s. 153-159, 196-211). Bu çalışmada figür terimi genel betimleme düzeyinde, “aktör” terimi ise Greimas’ın modeline dayalı analizde işletilecektir.

Greimas’ın “eylemsel model (modèle actantiel)”ine göre her anlatıda altı temel aktant bulunur (1983, s. 196-217): “özne (sujet)”, “nesne (objet)”, “gönderici (destinateur)”, “alıcı (destinataire)”, “yardımcı (adjuvant)” ve “karşıt (opposant)” (1983, s. 202-205). Bu aktantlar anlatının sözdizimsel düzeyinde belirli işlevleri yerine getirir. Bir aktör, bir veya birden fazla aktant rolünü üstlenebilir (1983, s. 211). Greimas’ın modeli ayrıca aktörlerin “modalite edinimi (acquisition des modalités)” sürecini de analiz etme imkânı sunar: özne, eylemi gerçekleştirebilmek için “isteme (vouloir)”, “zorunluluk (devoir)”, “yapabilme (pouvoir)” ve “bilme (savoir)” modalitelerini edinmelidir (1982, s. 44-45, 193-195). Bu süreç, Greimas’ın “kanonik anlatı şeması (schéma narratif canonique)” (1982, s. 203-205) içinde “yetkinlik (compétence)” (1982, s. 44-45) aşamasına karşılık gelir.

Aynı kuramcının “sözleşme (contrat)” (1983, s. 225-227) ve “negatif transformasyon” (1983, s. 209) modeli de mitolojik figürlerin analizinde

işletilecektir. Modele göre anlatı, bir sözleşmenin kurulması ve bozulması çevresinde şekillenir: “görevlendirme (mandate) + onay (acceptance) = sözleşmenin kurulması”; “yasaklama (interdiction) + bozma (violation) = sözleşmenin bozulması” (1983, s. 226). *Şahname* kahramanları bir kahramanlık görevi altındadır; *Mesnevi*’de ise bu sözleşme şehvet, korku veya iktidar vazgeçişiyse bozulur ve figürlerin pedagojik işlevini tetikler. “Negatif transformasyon” kavramına göre, “kahramanlık arzusu (*vouloir*)” şehvet karşısında takıntıya, “güç (*pouvoir*)” ise “fobi”ye dönüşebilir (1983, s. 209). Rüstem’in *Mesnevi*’deki dönüşümü, negatif transformasyonun tipik bir örneğidir.

Greimas’ın aktant modelindeki karşıtlık eksenleri (güç-güçsüzlük, bilgi-cehalet, tanıma-tanımama), mitolojik figürlerin seçiminde belirleyicidir. Bu karşıtlıkların mitolojik figürler üzerinden kurulmasının kuramsal kökeni, Claude Lévi-Strauss’un yapısalcı antropolojisindeki ikili karşıtlıklar kavramına dayanır: Mitolojik düşünce, insan zihninin temel karşıtlıklarını sembolik olarak çözme çabasıdır (1963, s. 206-231). Buna karşılık, makalede Lévi-Strauss yöntemleri doğrudan kullanılmamıştır çünkü Greimas’ın aktant modeli, Lévi-Strauss’tan devraldığı yapısalcı çerçeveyi kendi aktant ve sözleşme modelleriyle daha da geliştirmiştir. Dolayısıyla Rüstem-Zal karşıtlığı yalnızca yapısal bir güç-güçsüzlük eksenine değil, aynı zamanda mitolojik bilgeliğin (Zal) fiziksel güç (Rüstem) karşısındaki eylemsizliğini temsil eden bir ikili karşıtlıktır.

1.2. Arketipsel çerçeve: Jung ve persona kavramı

Arketipsel analiz, Carl Gustav Jung’un analitik psikolojisine dayanır. Jung, “kolektif bilinçdışı”nda evrensel olarak bulunan ve insanlığın ortak deneyimlerini yansıtan ilksel imgeleri “arketip” olarak tanımlamıştır (2003, s. 17-21; 2025, s. 57-70). Arketipler “kahraman (der Held)”, “gölge (der Schatten)”, “bilge yaşlı adam (der alte Weise)”, “anima-animus”, “kendilik/öz (das Selbst)” gibi evrensel imgeler aracılığıyla kendilerini gösterir.

Jung’un arketip sistemine ek olarak “persona” kavramı bu makalede merkezi bir öneme sahiptir. Persona, bireyin toplumla uyum sağlamak için

takındığı sosyal maskedir ve gerçek kişilikten farklı, dışa dönük bir “rol” olarak işlev görür (2003, s. 55; 2025, s. 317-334). Jung’a göre “hemen her mesleğin kendine özgü bir personası vardır” (2003, s. 55). Persona mitolojik figürler açısından kahramanlığın, iktidarın ve bilgeliliğin dışa dönük görünümelerini ifade eder ama bu maskenin ardında yatan gerçeklik farklıdır.

Makale, yukarıda verilen bilgiler ışığında üç mitolojik figür için Jung’un kahraman (der Held), persona, gölge (der Schatten) ve animus arketiplerini referans alacaktır.

1.3. Northrop Frye’in yazınsal arketip ve türel analizi

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* adlı eserinde, arketip kavramını derinlik psikolojisinden bağımsızlaştırarak yazınsal bir kuram hâline getirmiştir. Kendisi Jung’un “kolektif bilinçdışı” hipotezini edebiyat eleştirisi açısından gereksiz bulur. Ona göre arketipler, yazınsal eserlerin içinde tekrar eden imgeler ve yapılarıdır; psikolojik bir hipoteze gerek kalmadan yazınsal analizde kullanılabilirler (2000, s. 98-99, 111). Buna karşılık, karakteri eylem gücüne göre sınıflandıran işlevsel yaklaşımı (2000, s. 29-34) makale için oldukça kullanışlıdır. Frye, kahramanın eylem gücüne göre “kurgusal modlara (fictional modes)” ayrılmasını önerir. Figür, anlatı içindeki konumuna göre “romans”, “yüksek ve düşük yansılama” veya “ironik mod”da işlev görür (2000, s. 33-34). Adı geçen beş kurgusal modunun tamamı, bu çalışmanın konusunu oluşturan mitolojik figürlerin türel konumunu belirlemek için kullanılacaktır: “mit (myth)”, “romans (romance)”, “yüksek mimetik (high mimetic)”, “düşük mimetik (low mimetic)” ve “ironik (ironic)” mod.

1.4. Joseph Campbell’ın mitin işlevleri kuramı

Joseph Campbell, dünya mitolojilerindeki kahramanlık anlatılarının ortak bir yapıya (“monomit” veya “kahramanın yolculuğu”) sergilediğini öne sürer (2010, s. 41). Buna karşılık *Mesnevi*’deki mitolojik figürler kısa göndermeler şeklinde geçtiği ve tam bir yolculuk anlatısı sunmadığı için makalede Campbell’ın monomiti yerine “mitin dört işlevi” kavramı ağırlıklı olarak kullanılacaktır (1988, s. 38-39). Monomit ise makalenin yardımcı bir aracı

olarak ana çerçevenin dışında kalan bireysel açıklamalarda devreye girecektir. *Mesnevi*'deki figürler tam monomiti izlemese de bireysel aşamaları ayrı ayrı yansıtır.

Campbell'a göre mitlerin canlı kalabilmesi için “ikincil kahramanların (secondary heroes)” ortaya çıkması gerekir. Bu figürler “eski geleneği” yeniden yorumlayarak onu “bugünün yaşayan deneyimi” olarak geçerli kılarlar (1988, s. 141). Mevlana, *Mesnevi*'de *Şahname* kökenli mitolojik figürleri tam olarak bu “ikincil kahraman” konumundan dönüştürmüştür.

2. Yöntem

Bu çalışma nitel araştırma deseninde bir metin analizidir. Analiz birimi, Mevlana Celaleddin Rumi'nin *Mesnevi* adlı eserinde geçen mitolojik insan figürleridir. Kullanılacak yöntem üç aşamalıdır: Verilerin toplanması ve sınırlandırılması; kuramsal düzeylerde analiz; Bulguların sentezlenmesi. Aşağıda bu aşamalar ayrıntılı olarak açıklanmaktadır.

2.1. Veri toplama: Korpusun oluşturulması ve sınırlandırılması

Çalışmanın veri tabanını, Giriş bölümünde sınırlandırılan üç mitolojik insan figürün *Mesnevi*'de geçtiği beyitler oluşturmaktadır. Köroğlu'nun doktora tezi (2014) ve tezde yer almayan diğer beyitler için *Mesnevi* metninin elektronik versiyonu taranarak gerekli beyitler elde edilmiştir. Böylece her figür için beyit listesi kesinleştirilmiş ve analiz birimi olan korpus oluşturulmuştur.

2.2. Analiz: Dört kuramsal düzeyin işletilmesi

Oluşturulan korpus, “1. Kuramsal çerçeve” bölümünde açıklanan dört yaklaşımın kavramlarıyla çözümlenecektir. Analiz her figür için yapısal düzey, arketipsel düzey, türel düzey ve işlevsel düzey olmak üzere dört düzeyde gerçekleştirilecektir

Yapısal düzeyde Greimas'ın “aktant modeli”; “sözleşme” ve “negatif transformasyon” kavramları işletilecektir. Çalışmanın “Kuramsal Çerçeve”

bölümünde tanımlanan sözleşme modeli, figürlerin *Mesnevi*'deki dönüşümünün yapısal karşılığı olarak okunacaktır.

Arketipsel düzeyde Jung'un "arketip" ve "persona" kavramları uygulanmıştır. Analizde figürlerin *Şahname*'deki görkemli dış görünüşleri persona olarak kavranmış; *Mesnevi*'de bu maskenin sökülüşü (Rüstem), hiç inşa edilememesi (Sohrab) ya da ters yüz edilmesi (Zal) izlenmiştir. "Kahraman (der Held)", "gölge (der Schatten)" ve anima/animus arketipleri, figürlerin evrensel insan deneyimiyle bağlantısını kurmak üzere kullanılmıştır.

Türel düzeyde Frye'in kurgusal modları kullanılmıştır. Figürlerin *Şahname*'deki romans/mit konumundan *Mesnevi*'deki "yüksek mimetik" ve "ironik mod"lara geçişi, "mod değişimi" kavramıyla izlenmiştir. Frye'in "alazon (sahte kahraman)", "eiron (kendini küçümseyen aslında yüce olan) ve "pharmakos (günah keçisi)" karakter tipleri figürlerin yeniden sınıflandırılmasında kullanılmış; Zal'ın eironun olumsuzlanmış bir biçimi, Sohrab'ın ise kolektifleştirilmiş bir pharmakos olarak okunabileceği gösterilmiştir.

İşlevsel bağlamda ise Campbell'in "mitin dört işlevi" esas alınmış; monomit aşamaları ise yalnızca "tanrıçayla karşılaşma" gibi tek tek beyitlerin açıklanmasında yardımcı araç olarak kullanılmıştır. Her beyit, içinde geçtiği öykü veya bölüm bağlamıyla birlikte çözümlenmiş; figürlerin anlatı dokusuna nasıl entegre olduğu bu bağlamsal okuma ile belirlenmiştir. Bal'ın "metin-öykü-fabula katmanları" (2017, s. 5-6), figürlerin hangi anlatı düzleminde işlev gördüğünü ayırt etmede yol gösterici olmuştur.

2.3. Sentez: Çok kuramsal yaklaşımın bütünleştirilmesi

Kuramsal çerçevede gerekçelendirilen çok düzeyli yaklaşım, analizde dört düzeyin bir arada işletilmesiyle uygulanmıştır. Bu sentezde Greimas "Metinde ne oluyor?", Jung "Bu neden evrensel?", Frye "Yazınsal gelenekteki yeri nedir?", Campbell ise "Bu ne öğretiyor?" sorularına karşılık gelir. Analiz bulguları önce her figür için ayrı ayrı (bkz. Tablo 2, 3 ve 4), sonra üç figürün karşılaştırmalı değerlendirmesiyle bir araya getirilmiştir. Çalışmanın sınırlılığı, Sohrab'ın tek beyitte geçmesi nedeniyle bu figür için aktant

haritasının ancak kavramsal düzeyde kalmasıdır; bu durum ilgili analiz bölümünde ayrıca belirtilmiştir. Dört kuramın işlev dağılımı aşağıdaki tabloda özetlenmektedir:

Tablo 1
Dört kuramın işlev dağılımı

Kuramcı	Sorusu	İşlev	Anahtar Kavramlar
Greimas	“Metinde ne oluyor?”	Aktant rolleri, karşıtlık eksenleri, negatif transformasyon, modaliteler, sözleşme modeli	aktant, aktör, kontrat, negatif transformasyon, savoir/pouvoir/vouloir
Jung	“Bu neden evrensel?”	Arketipsel karşılıklar (Persona dahil), enflasyon, enantiodromia	persona, gölge, animus, kahraman arketipi, kolektif bilinçdışı
Frye	“Edebi gelenekteki yeri nedir?”	Karakter tipleri (alazon, eiron, pharmakos), kurgusal mod değişimi	alazon, eiron, pharmakos, romance, high mimetic, ironic
Campbell	“Bu ne öğretiyor?”	Mitin dört işlevi (ana), monomit aşamaları (yardımcı), ikincil kahraman	pedagojik, mistik, sosyolojik, kozmolojik; maceraya çağrı, tanrıçayla karşılaşma

3. Bulgular ve analiz

Bu bölümde ve bölümün alt başlıklarında, her bir mitolojik insan figürü harf sırasıyla yer alacaktır. Figürlerin önce kısa bir tanıtımı yapılacak ardından adlarının geçtiği beyitlerin Türkçeleri verilecektir. Türkçe çeviriler Abdülkâki Gölpınarlı’nın *Mesnevi Tercemesi ve Şerhi* (1984) adlı eserinden makaleye birebir aktarılacaktır. Dipnot veya referans kalabalığına yol açmamak için figür adlarının geçtiği beyitlere kaynak göstermede parantez içinde önce Roma rakamlarıyla defter numarası, devamında ise beyit numarası verilecektir (Örnek: III/1234).

Analizler makalenin “Kuramsal Çerçeve ve Yöntem” bölümünde açıklanan kuram ve yöntemlerle Rüstem, Sohrab ve Zal’a yönelik yapılacaktır. *Mesnevi*’de Rüstem adı 20, Zal adı 4, Sohrab adı ise bir beyitte geçmektedir. İlgili

beyitler, makalenin “Kuramsal Çerçeve ve Yöntem” bölümünde de belirtildiği gibi yer aldıkları öykü veya bölüm bağlamına göre incelenecektir. Bölüm veya öykülerin tamamını yazmak makalenin sınırlarını aşacağı için bölümleri tanıtan “Anlatı” alt başlıklarında birkaç cümlelik özetlerle yetinilecektir.

3.1. Rüstem

Rüstem, Fars/İran mitolojisinin en ünlü kahramanıdır. Ak saçlı Zal ve Kabil şahının kızı Rûdâbe’nin oğlu olarak dünyaya gelmiş, altı yüz yıl yaşamış; Keykubad, Keykavus ve Keyhusrev dönemlerinin dünya kahramanı olmuştur. İran şahlarının yardımına koşmuş, Beyaz Dev ile savaşmış, oğlu olduğunu bilmediği Sohrab’ı öldürmüş, sonunda üvey kardeşi Şeğadın hilesiyle bir kuyuya düşürülerek atı Rahş’la birlikte öldürülmüştür. “Tehemten” (uzun boylu, iri yapılı, güçlü) lakabıyla anılan Rüstem, kahramanlığı, cesareti ve yardımseverliğiyle İran kültüründe simgeleşmiştir (Yıldırım, 2023, s. 576-578).

Rüstem, *Mesnevî*’de adı geçen üç mitolojik figür arasında hem beyit sayısı (20) hem de tematik çeşitlilik açısından en zengin figürdür. *Şahname*’nin en büyük kahramanı Rüstem, Firdevsi’nin destanında fiziksel gücün, cesaretin ve kahramanlığın zirvesini temsil eder. Mevlana, bu zengin mitolojik birikimi kendi söylem yapısı içinde dönüştürerek Rüstem’i yalnızca övülen bir kahraman değil, aynı zamanda sorgulanan, sınırlandırılan ve eleştirilen bir figür olarak yeniden konumlandırır. Rüstem içerikli beyitler aşağıda kategoriler hâlinde verilmiş ve analiz edilmiştir.

3.1.1. Personanın sökülmesi

1. Beyit:

“Kişi yigütlükte Zaloğlu Rüstem bile olsa Hamza’dan bile ileri geçse yine hükmetme
hususunda karısının esiridir.” (1/2429)

Anlatı: Bir kadınla kocası arasındaki gerilimi konu alır. Koca, pazardan eşinin istediği içkiyi almak için gider ama yolda sel basar ve içki dökülür. Eve eli boş dönen koca, olanları kaderine atarak kendini

sorumluluktan kurtarmaya çalışır. Kadın ise bu bahaneyi dinlemez ve kocasını sert bir dille eleştirir. Koca öfkelenince kadın ağlamaya başlar, kendini suçlayarak kocasını yatıştırır; kendisinin onun toprağı olduğunu, her şeyinin ona ait olduğunu söyleyerek gönlünü alır. Devamında ise Mevlana yukarıdaki beyti söyler.

Analiz: Rüstem burada kıyas ölçütü olarak ortaya çıkar. Anlatıda aktant kadındır. Rüstem ise kadının sözünde somutlaşan aktör işlevindedir. Rüstem’in kahramanlığı ev dışındaki kamusal personasıdır; ev içi ise personanın geçerli olmadığı bir alandır. “Zaloğlu Rüstem” sıfatı, soyun mitolojik maskesini güçlendirir. Trajedi türündeki güçlü ama kusurlu kahraman figürü işlerlik kazanır. Rüstem’in buradaki konumu, Frye’n Aristoteles’ten devraldığı “hamartia” kavramına karşılık gelir. Mitin pedagojik işlevine göre ise güçlü olmak sorumluluktan kaçmaya yetmez.

2. Beyit:

*“Rüstem’in kellesi, kulağı yerindedir, sakallı, bıyıklı bir adamdır
ama ayağını tutup onu kafese sokan tuzak, şehvettir.” (III/818)*

Anlatı: Harut ve Marut adlı meleklerin şehvet karşısında düşüşünü konu alan anlatıda yer alır. Melekler, insanların günahlarına şaşar ve kendilerine sınav uygulansa kesinlikle günah işlemeyeceklerini söylerler. Allah onları sınav için yeryüzüne gönderir. İki melek, bir kadının cazibesine kapılıp şehvete yenik düşer. Mevlana, meleklerin bile şehvet karşısında düştüğünü anlattıktan sonra, dağ keçisi benzetmesiyle insanın kendini güvende sanırken tuzığa düşebileceğini vurgular.

Analiz: Rüstem, bu anlatıda hiyerarşik ölçü birimi olarak belirir. Rüstem adının geçtiği beyit, meleklerin düşüşünü insan ölçeğine taşır: “Rüstem bile...” ifadesi, meleklerden sonra ikinci halkayı oluşturur. Ruhani varlıkların yanı sıra fiziksel kahramanların da şehvet karşısında çaresiz kalabileceğini gösterir. Rüstem’in bedensel niteliklerinin (sakallı, bıyıklı) ayrıntılı betimi, kahramanlığın somut ve maddi boyutunu vurgular. Somut kahramanlık personası, şehvet karşısında dağılır. Rüstem burada hem kahramanlık ölçütü hem de personası dağılan kahraman figürüdür.

Rüstem ve meleklerin durumu kahraman yolculuğu çerçevesinde “tanrıçayla karşılaşma aşaması”nda uğranılan başarısızlıktır çünkü ikisi de “kaddın ve şehvet” karşısında yenilgiye uğramışlardır.

3. Beyit:

*“Korkuyla gam, Rüstemleri öne saldırtır;
o kötü gönüllüye korkudan, olduğu yerde geberir-gider.”* (IV/2919)

Anlatı: “Gökleri ve yeryüzünü ve ikisi arasındakileri gerçek olarak yarattık ancak”, yâni gördüğünüz şeyler için yaratmadım; sizin görmediğiniz mânâ ve hikmet için yarattım ayetinin tefsiri” (Gölpınarlı, 1981-1984, c. IV, s. 575). Mevlana, dünyadaki hiçbir şeyin sırf görünen biçimi için yaratılmadığını, her şeyin bir hikmete ve görünmeyen bir amaca bağlı olduğunu anlatır. Nakkaşın resmi, çömlekçinin testiye belli bir fayda için yapması gibi, evren de içsel bir amaç için yaratılmıştır. İnsanlar “basiret”leri ölçüsünce gayelerini anlayabilir. Bu bağlamda korkunun iki türlü etkisinden söz eder: Cesur kişiyi ileri atılmaya sevk ederken korkak kişiyi olduğu yerde öldürür.

Analiz: “Rüstemler” ifadesi, Rüstem’in tek bir figür değil, türsel bir kalıp olduğunu gösterir ve korku karşısında nasıl davranılacağına ölçütüdür. Beyitte iki farklı figür tipi karşılaştırılır: korkuyu cesarete dönüştüren (gerçek kahraman) ve korkudan içinde çürüyen (kötü gönüllü/sahte kahraman). Rüstem, eşik değeri oluşturur ki Frye’in romans modundaki kahramanlık idealinin bir yansımasıdır. “Kötü gönüllü” figür ise bu ideale ulaşamayan, yani Rüstem personasını taşımayan kişidir. Korku, gerçek kahraman ile sahte kahramanı (alazon) ayıran bir test aracıdır (Greimas, 1983, s. 227).

3.1.2. Manevi gücün üstünlüğü

4. Beyit:

*“Onun gençekliği, sarboşun gençekliği gibidir.
O gençelikte bile güçlü kuvvetlidir, Rüstem bile ona haset eder.”* (V/975)

Anlatı: “Esfele’s-safilin” (aşağıların aşağısı) ayetinin, “ancak iman edip salih amel işleyenler müstesna” istisnasıyla tefsir edildiği bölümde yer alır.

Mevlana, yaşlılık ve hastalığın bile hak erlerine zarar vermediğini çünkü onların nurunun dünyevi zaafı aştığını anlatır. Dünya nimetlerinin gelip geçici olduğunu, asıl güzellik ve kuvvetin Allah’tan geldiğini, onun bir anlık tecellisiyle bütün varlığın değiştiğini söyler. Bu çerçevede velilerin görünüşteki gevşekliğinin aslında Hak aşkıyla sarhoşluktan kaynaklandığını belirtir.

Analiz: Rüstem, bu beyitte tersine çevrilmiş ölçüt olarak belirir. Başka bir deyişle Rüstem, diğer beyitlerde başkalarına göre hep en üstte yer alırken bu kez sahip olduğu eşik değerinin bile üstüne çıkan “veli” figürü kendini göstermiştir. Üstelik negatif bir betimleyle yani “Velinin gevşekliği” bile Rüstem’in fiziksel gücünden daha üstün olarak sunulur. “Rüstem bile ona haset eder” ifadesi kritiktir çünkü “haset”, üstünlüğü kabul edişin bir tür itirafıdır. Böylece kahramanlık personası manevi gücün en alt düzeyine bile boyun eğer. Veli figürü ise romans kahramanının ötesine geçerek mistik bir konuma yerleşir.

3.1.3. Personanın olumlu yüzleri

5. Beyit:

*“Çocuğun evlenmesi, bir Rüstem’in,
bir gazinin evlenmesine karşı nedir ki?” (1/3447)*

Anlatı: İlahi aşkın ve kendinden geçme hâlinin cahillerden gizlenmesi gerektiğini anlatan bölümde yer alır. Mevlana, Hak şarabıyla sarhoş olan ârifin sokakta düşüp kalkan, çocukların alay ettiği bir sarhoşa benzediğini söyler. Dünya ehli, tıpkı çocuklar gibi, bu manevi sarhoşluğun farkında değildir. İnsanların dünyevi savaş ve arzuları, çocukların tahta kılıçlarla oynamasına benzer. Asıl aşk ve asıl kahramanlık, ilahi olandır. Yukarıdaki beyit bu karşılaştırma içinde, dünyevi şehveti (çocuğun evlenmesi) ilahi aşkın kahramanlığıyla (Rüstem’in evlenmesi) karşılaştırmak için söylenir.

Analiz: Rüstem bu beyitte ölçüt olarak belirir ama diğer beyitlerden farklı olarak olumlu bir ölçüttür. İlahi aşkın gizliliğini konu alan anlatıda, “Çocuğun evlenmesi, bir Rüstem’in evlenmesine karşı nedir ki?” ifadesi, iki farklı aşk türünü karşılaştırır: çocuğun evlenmesi sıradan, dünyevi aşkı

temsıl ederken; Rüstem'in evlenmesi ilahi aşkın doruğunu temsıl eder. Burada Rüstem fiziksel kahraman değil, aşkın kahramanı olarak sunulur. Frye çerçevesinde Rüstem romans modundaki kahraman tipidir. Doğal çevreye göre "derece olarak üstün" (Frye, 2000, s. 33-34), yani sıradan insan ölçeğinin üzerindedir ancak bu üstünlük fiziksel değil, aşkla ilgilidir. İlahi aşkın sıradan aşka üstünlüğü, Rüstem'in sıradan insana üstünlüğüne benzetilerek ifade edilir. Campbell'in mistik işlevi burada devreye girer: aşkın gizemi karşısında hayret ve şaşkınlık (Campbell, 1988, s. 38). Persona bu bağlamda dağılmaz; aksine Rüstem aşkın kahramanı olarak yeni bir persona kazanır.

6. Beyit:

*"Mirasyedi, mal kadrini ne bilsin? Rüstem can çekmişti;
Zal bedava şeref kazandı!" (II/372)*

Anlatı: Padişahın şahininin kaçıp bir kocakarının evine sığınmasını anlatan öyküde yer alır. Şahin, padişahın sarayından kaçır, kocakarı onu yakalar; tırnaklarını keser, kanatlarını kısaltır ve samanla besler. Padişah, günlerce aradıktan sonra şahininin bu perişan hâlde bulur, ağlar ve ona sitem eder: "Cennetten cehenneme kaçtın; bu, vefasızlığının cezasıdır." Şahin pişman olur, padişahın eline kanadını sürterek suçunu itiraf eder. Mevlana bu olay üzerine, asıl nimetlerin farkına varmanın onların kıymetini bilmekle mümkün olduğunu, mirasyedinin ise emeksiz elde ettiği için değer bilmediğini söyler ve yukarıdaki beyti ekler.

Analiz: Rüstem, bu beyitte emekle kazanan kahraman olarak karşımıza çıkar: can çekişerek, yani bütün gücünü harcayarak şeref kazanmıştır. Zal ise emeksiz kazandır: "bedava şeref" ifadesi, soy bağlantısı (Rüstem'in babası olması) yoluyla elde ettiği statüyü eleştirir. Bu karşıtlık "güç eksenini"nden ziyade "emek/emeksizlik eksenini" üzerinden okunmalıdır. Rüstem, kahramanlığını fiili mücadeleyle inşa ederken; Zal bu kahramanlığa soy hattı üzerinden ortak olur. Frye çerçevesinde Zal "eiron (kendini küçülten, alttan alan figür)" gibi görünebilir ama burada durum farklıdır: Zal gerçekten de eylemsizdir; kendini küçültmez, gerçekten küçüktür. "Yüz Zal'a değer bir Rüstem" ifadesinde olduğu gibi (V/3966), Zal'ın şerefi eleştirel bir tonda sunulur: miras gelen statü, fiili kahramanlığın yerini tutamaz.

3.1.4. Kahramanlığın sınırları

7. Beyit:

*“Kişi Rüstemlerin silahını kuşansa, zırbını giyse,
o silahın eri değilse canı gider.” (II/3173)*

Anlatı: Ormanda karşılaşan bir okçu ile süvarinin hikâyesinde yer alır. İri cüsseli ve heybetli bir süvari ormanda at sürerken, bir okçu onu görüp korkar ve okunu ona doğrultmak için yayını gerer. Süvari bağırır: “Korkma, iri görüyorum ama savaşta kocakarından âcizim.” Okçu, “Doğru söyledin, yoksa korkumdan okumu sana atacaktım” der. Mevlana, bu olaydan hareketle görünüşün aldatıcılığını, nice kişilerin savaş aletleri kuşandığı hâlde onları kullanacak yiğitlikten yoksun olduğunu söyler.

Analiz: Rüstem, kahramanlığın en üst standartını belirler. Silahları kuşanan kişi, kahramanlık personasını takınır ama içsel olarak ona sahip olmayabilir. Şart kipi taşıyan “silahın eri değilse” ifadesi olası bir alazonun oluşmasını öngörür. “Canı gider” yargısı, sadece fiziksel ölüm değil, aynı zamanda personanın taşıyıcısını da perişan eden çöküşü belirtir. Beytin bağlamına göre ise okçu korkudan kama çekmiştir ve süvari güçsüzdür. İkisi de Rüstem silahlarını hak edemeyen figürlere dönüşür. Bu bağlamda “Rüstemler” nesne değil, ulaşılmak istenen kahramanlık idealinin çoğullaştırılmış ölçütüdür. Romans moduna göre kahramanlığın sahte yansılmasıdır. Test kavramı doğrultusunda ise silahlar yetkinlik testini geçemeyen kişiyi perişan eder (Greimas, 1983, s. 227).

8. Beyit:

*“Sınav olmasaydı her kötü kişi savaşta Rüstem kesilirdi.”
(III/686)*

Anlatı: Bir hoca ve öğrencilerinin, köyde tanıdıkları bir köylünün evine gitmeleri ve orada yaşadıkları hayal kırıklığını anlatan hikâyede yer alır. Köylü, önceden kendisine iyilik yapmış hocayı ve beraberindekileri tanımazlıktan gelir, kapıyı yüzlerine kapar. Beş gün boyunca soğuk ve yağmur altında dışarıda beklerler. Sonunda hoca, “Bizi içeri al, bahçeni bekleyeyim” diye yalvarır. Köylü, bahçede bir kurt olduğunu, hoca orada yatarsa kurdun

saldırabileceğini söyler. Hoca geceyi yine de dışarıda geçirir; köylünün “kurt” diye korktuğu şeyin aslında kendi eşiği olduğunu fark eder ve köylünün ikiyüzlülüğünü anlar. Mevlana bu olaydan hareketle, imtihanın insanın gerçek yüzünü ortaya çıkardığını belirtir ve bu beyti söyler.

Analiz: Rüstem, yine kahramanlığın zirvesini belirleyen eşik değerini oluşturur. “Her kötü kişi Rüstem kesilirdi” denilerek bu eşiğe ulaşılabilceği, kahramanlık personasının yansınabilirliğini gösterir ancak bu bir sına-va bağlıdır. Sınav, gerçek kahramanlık ve sahte kahramanlığı ayıran filtre görevini görür (Greimas, 1983, s. 227). Yüksek mimetik trajedi testi ise gerçek kahramanı sahte kahramandan ayırır.

3.1.5. İdeal kahraman ve sahte persona

9. Beyit:

*“Bu büyük cihaddır, o küçük cihad. Her ikisi de Rüstem’in işidir,
Haydar’ın harcıdır.” (V/3802)*

Anlatı: Ayyaz’ın hikâyesinde yer alır. Ayyaz, yetmiş gazaya katılmış, şehit olmayı umarak göğsünü düşman okuna açmış, fakat bir türlü ölümcül bir yara almamıştır. Şehitlik nasip olmayınca inzivaya çekilir, nefsiyle mücadele (cihad-ı ekber) yönelir. Bir gün dışarıdan gaza davullarının sesini duyar; nefsi heyecanlanır, onu tekrar savaşa çağırır. Ayyaz, nefsine çıkışır: “Sen nereden gaza istiyorsun? Sen gösteriş için savaşmak istiyorsun.” Nefsiyle hesaplaştıktan sonra asıl büyük cihadın nefisle mücadele olduğunu idrak eder. Yukarıdaki beyit bu bağlamda söylenir.

Analiz: Ulaşılması imkânsız idealin sembolü olarak belirtilen Rüstem, hem dünyevi (cihad-ı asgar) hem ilahi (cihad-ı ekber) kahramanlığın zirvesini temsil eder ancak bu kez yalnız değildir: “Haydar’ın harcıdır” ifadesiyle İslam kahramanı Hz. Ali de bu idealin sembolüdür. Bu ikili, romans modundaki kahraman tipidir, yani doğal çevre ve sıradan insan ölçeğinin üzerindedir (Frye, 2000, s. 33-34). Öte yandan bu mükemmellik Ayyaz için bir eleştiri içerir. Kendisi yetmiş gazve yapmış olmasına rağmen nefsine yenik düşmüştür. Nefis *karşıt (opponent)* konumundadır. Ayyaz ise Rüstem/Haydar idealine ulaşmaya çalışan ama başarısız olan figürdür.

10, 11 ve 12. Beyitler:

*“Ahlaksız da savaş hayalini kurar da,
Rüstem’ler gibi böbürlenir, yüzlerce caka satar.”* (V/3918)

“Hamama yapılmış Rüstem resmine her ham kişi saldırmayı kurar.” (V/3919)

*“Fakat duymakla, işitmekle beliren savaş hayali, gerçekleşti de gözle görüldü mü,
ahlaksız kim oluyor? Rüstem bile dara düşer.”* (V/3920)

Anlatı: Üç beyit, Mısır halifesinin bir cariyeye âşık olması ve onu almak için Musul’a ordu göndermesi öyküsünün devamında, gönderilen kumandanın pişmanlık duyması bölümünde yer alır. Kumandan, cariyeyi halifeye götürmeden önce onunla birlikte olur, sonra yaptığından pişman olup cariyeye yemin ettirir: “Halifeye olanları söyleme.” Cariye halifeye teslim edildiğinde, halife onu görür görmez tarif edilenden yüz kat daha güzel bulur. Mevlana bu noktada, duymakla görmek arasındaki farkı vurgular: “İşitilen hayal, görülenden başkadır; hamama yapılmış Rüstem resmi gibidir.” Savaş hayali kuran ahlaksız kişi, gerçek savaşla karşılaştığında kahramanlık iddiasının çöktüğünü görür. Beyitler bu bağlamda söylenmiştir.

Analiz: Beyitler persona kavramının en somut yansımasıdır. V/3918’de ahlaksız kişi, Rüstem gibi davranmaya çalışır. Rüstem, yansılanan ideal, ulaşılmak istenen kahramanlık ölçütüdür. Ahlaksız figür ise dışarıdan Rüstem gibi görünmeye çalışan ama içeriden ahlaksız alazondur. V/3918 kritik bir metafor sunar: “Hamama yapılmış Rüstem resmi”. Bu ifade personanın en soyut, en sahte halidir. Resim, içi boş bir yüzeydir; “Her ham kişi” bu sahte kahramanlığa saldırmayı ister çünkü gerçek kahramanlık yerine taklit edilebilen bir maskeyle savaşmak daha kolaydır. V/3919 beyti ise bu sahteliğin çöküşünü gösterir. Savaş hayali gerçekleştiğinde yani ham kişilerin sahte personaları gerçek dünyayla yüzleştğinde sahte personalar taşıyan figürler dara düşerler.

3.1.6. Cinsiyet ve persona

13. Beyit:

“Rüstem, Hamza, ahlaksız olsaydı bilgi de boş olurdu, hikmet de.”
(VI/1756)

Anlatı: Bir kadı ile bir sofı arasındaki tartışmanın anlatıldığı bölümde yer alır. Sofı, dünyadaki kötülüklerin, nefsin ve şeytanın varlığının sebebi- ni sorgular; imtihanın olmadığı bir dünya hayal eder. Kadı ona cevap verir: Eğer kötülük, şeytan, nefis ve savaş olmasaydı, Allah’ın “sabırlı, halim, şecaatli, hikmetli” sıfatlarının tecelli ettiği kullar nasıl bilinecekti? “Sabredenler, sadıklar, infak edenler” gibi vasıflar, imtihan olmadan ortaya çıkmazdı. Yukarıdaki beyit, kadının bu cevabı içinde yer alır: Kahramanlık, ahlak temeli üzerinde yükselmezse hiçbir anlam ifade etmez.

Analiz: Rüstem, bu beyitte *erdem*in zirvesi olarak belirir. Başka bir İslam kahramanı olan Hz. Hamza ile birlikte ölçüt konumundadır. “Ahlaksız ol- saydı” koşulu, erdemin kırılmasını gösterir. Kahramanlık personası “ahlaksızlık”la dağılırsa bilgi ve hikmet işe yaramayacaktır. Rüstem ve Hamza, gerçek kahraman ile alazon arasındaki farkın önemini vurgulayan bir ölçüt- tür. Persona, sadece bireysel bir maske değil, aynı zamanda toplumsal bir rol işlevi de görür. Jung’un da belirttiği gibi “Hemen her mesleğin kendine özgü bir persona’sı vardır” (2003, s. 55). Sahte kahramanlık personası sahte bilgi ve sahte hikmet üretir. Böylece yüksek mimetik trajedi kahramanının varsayımsal hamartiası olduğu sonucuna ulaşılır.

14. Beyit:

“Kadın bunalınca hâli anlattı; o yüzlerce Zal’a değer Rüstem’in erliğini bildirdi.”
(V/3966)

Anlatı: Mısır halifesinin cariyeye kılıç çekip cariyenin gülmesinin sebe- bini sorması üzerine gelişen sahnede yer alır. Cariye gülmeye devam eder ve Halife: “Doğruyu söyle, yoksa seni öldürürüm” der. Cariye çaresiz ka- lınca olanları anlatır: Kumandanın yolda aslan öldürmesini, çadıra gelişini, erkeklik uzvunun gergin hâlini ve onu korkutan bir fareden ibaret şey yü- zünden bütün o erkekliğin sönüp gidişini bir bir sayar. “Yüzlerce Zal’a de- ğer Rüstem’in erliği” sözü, cariyenin kumandanı tarif ederken kullandığı abartılı bir benzetmedir. Hikâyenin devamında, yüceltilen erkekliğin bir fare yüzünden çökmesi, asıl ironiyi oluşturur.

Analiz: Bu beyitte Rüstem, kadın tarafından dile getirilen bir dışsal öl- çüttür. Kadın, kumandanın “erliğini” Rüstem-Zal karşıtlığı üzerinden

büyütür: “yüzlerce Zal bir Rüstem etmez” imasıyla kumandanı yüceltir. Anlatının devamında, yüceltilen erkeklığın bir fare korkusuyla sönmesi, o ölçütün aslında içi boş bir personaya dönüştüğünü gösterir. Rüstem, burada ideal kahraman olarak anılır, fakat bağlam onu eleştirel bir karşılaştırma içinde kullanır. Görünüşte Rüstem olan, özde Zal’dan farksız kalabilir. Beyit bu yönüyle personanın kırılğanlığını ve aldatıcılığını imleyen bir ironi taşıır. Rüstem-Zal karşıtlığı yine belirgindir. Zal tümüyle değersizleştirilir, Rüstem mutlak değer kazanır. Bu değer ona sahip olduğunu iddia eden kişide çöker.

15. Beyit:

*“Ama pek az olmakla beraber kimi kadın yüreğinde bir Rüstem vardır hani..
Meryem gibi gizlenmiştir o.”*

(VI/1888)

Anlatı: “Kazanç yoluyla olmadan rızık dileyen yoksul hikâyesinin kalan bölümü”nde (Gölpınarlı, 1981-1984, c. VI, s. 285) yer alır. Mevlana, dünyanın zıtlıklarla dolu olduğunu, her şeyin çift yaratıldığını, kulların da derece derece olduğunu anlatır. Dünya bir sınav yeridir; gerçek yiğitlik yalnızca savaş meydanında değil, nefisle mücadelede ortaya çıkar. Nefisle savaş (cihad-ı ekber) kadınlar için de geçerli olup bazı kadınların içinde Rüstem gibi bir yiğitliğin gizlenmiş olabileceğini söyler. İçsel yiğitlik, Meryem’in “ıffet” ve “takvası” gibi dışarıdan görünmez, gizlidir. Ardından cinsiyet rollerine dair aşağıda verilen 16. beyit meydan okuyucu bir dille söylenir.

Analiz: “Kimi kadın yüreğinde bir Rüstem vardır” ifadesi kahramanlığın dışsal, fiziksel bir özellik değil, içsel bir erdem olduğunu vurgular. Rüstem, kahramanlık sembolü olarak kullanılır. “Meryem gibi gizlenmiştir o” ifadesindeki Meryem, alçakgönüllülüğün ve içsel gücün simgesidir. Rüstem, burada onun gibi gizli, içsel bir kahramanlık olarak sunulur. Düşük mimetik figürün (kimi kadın) romans kahramanına (Rüstem) ulaşmasıdır; başka bir deyişle sıradan insan düzeyinden kahramanlık düzeyine yükseliştir. Jung çerçevesinde ise kadının eril ilkesinin (animus) en olumlu yansımasıdır. Toplumsal bağlamda “zayıf” olarak kodlanan kadın personası, içindeki Rüstem’i gizli bir cevher olarak taşır.

16. Beyit:

“Dişilik hoşuna gidiyorsa çarşafa gir; Rüstemlik hoşuna gidiyorsa hançer al eline.”
(VI/1910)

Anlatı: Bir üstteki beyitle aynı öyküde, hemen devamında geçer. Mevlana, insanın seçimlerinin onun doğasını belirlediğini vurgular: Kimi helvaya, kimi şaraba, kimi savaşçılığa yatkındır. İnsan neye eğilimliyse onu yapmalıdır. Dişilikten hoşlanan çarşafını giyip pasif kalsın; yiğitlikten hoşlanan hançerini alıp savaşınsın. Bu seçim aynı zamanda bir samimiyet çağrısıdır: olduğun gibi görün, göründüğün gibi ol.

Analiz: Rüstem, cinsiyet normunun kendisi olarak görünür. “Rüstemlik = erkeklik = savaş” denklemi kurulur. Çarşaf (pasiflik, içe kapanma) ile hançer (aktiflik, dışa açılma) arasında sunulan seçim, aslında cinsiyet rollerinin mitolojik kahramanlık üzerinden kodlandığını gösterir. Rüstem personası burada “savaşçı/erkek” kimliğinin arketipidir. “Hançer al eline”, bu personayı benimsemeye yönelik bir davettir. Seçim aynı zamanda bir eleştiri içerir: Cinsiyet normu, mitolojik kahramanlık maskesi üzerinden kurulduğunda hem kadın hem erkek için kısıtlayıcıdır. Kadın çarşafa girerse pasifleşir, Rüstemlik seçerse eril norma girer. Cinsiyet rollerinin personasızlığını, yani her iki seçimin de bir maske takmayı gerektirdiğini gösterir.

3.1.7. Bilge kahraman, içsel kahraman ve kozmik alegori

17. Beyit:

*“Senin erliğine mahrem olacak Rüstem
nerede ki yüz harmandan bir arpa söyleyeyim ona.”*
(VI/2017)

Anlatı: Padişahın, define yerini gösteren kâğıdı bir yoksula vermesi öyküsünde yer alır. Yoksul, define kâğıdını alıp sevinçle gider fakat kâğıttaki işaretleri çözemez, defineyi bulamaz. Mevlana, bu bağlamda sırrı taşıyabilecek, manevi defineyi hak edecek gerçek er kişinin ne kadar nadir olduğunu vurgular. İnsanların çoğu sırra mahrem olamaz; yüzlerce harman dolusu bilgi içinden seçilmiş bir tek hakikati anlayacak derinlikte biri bile zor bulunur.

Analiz: “Senin erliğine mahrem olacak Rüstem nerede ki” ifadesi, Rüstem’i sadece fiziksel kahraman değil, aynı zamanda bilge kahraman olarak konumlandırır. “Mahrem” kelimesi, sırrı taşıyabilecek niteliği vurgular. “Yüz harmandan bir arpa söyleyeyim ona” ifadesi ise Rüstem’in “seçici bilgelik” kapasitesine sahip olduğunu belirtir. Sayısız bilginin içinden bir tanesini ayıklayabilecek derinliği temsil eder. Rüstem’in V/975. beyitteki manevi gücün daha da gelişmiş halidir. O beyitte fiziksel kahramanlık manevi güce boyun eğerken bu beyitte fiziksel kahramanlık bilgelikle bütünleşir. “Rüstem nerede ki” sorusu, Rüstem gibi insanların nadir olduğunu hatta var olmayabileceğini belirtir. Bilge kahraman personası, ideal bir hedef olarak sunulur ancak gerçekleşmiş bir durum değildir. Yüksek mimetik, liderin *hamartias*ından kaçışı gösterir. Rüstem burada “düşen lider” değil, erişilmek istenen bilgelik idealidir.

18. Beyit:

*“Bu güneşe karşı yeniay parlar, görünür mü hiç?
Böylesine Rüstem’e karşı Zal’in zoru da nedir ki?”*
(VI/3220)

Anlatı: Bir garibin, şehirdeki bir “muhtesib”e bel bağlamasının ve sonra onun ölümüyle pişmanlık duymasının anlatıldığı bölümde yer alır. Garip, bir muhtesibin iyiliğine ve cömertliğine güvenerek her şeyini bırakıp onun himayesine sığınır; muhtesip ona ev, maaş ve yiyecek verir. Garip kişi tam bir refaha kavuştuğunu sanarken muhtesip ölür. Bütün bu nimetlerin asıl sahibinin Allah olduğunu geç de olsa anlayan garip, pişmanlıkla Allah’a yönelir. Mevlana bu hikâyeden hareketle, Allah’ın veli kullarının aslında sıfatlarının birer aynası olduğunu, gerçek güneşin Hak olduğunu, velilerin ise ay gibi ondan yansıyan ışığı taşıdığını anlatır. Yukarıdaki beyit bu bağlamda, Allah’ın nuru karşısında beşerî gücün hiçliğini vurgulamak için söylenmiştir.

Analiz: Rüstem, kozmik ölçekte üstünlüğün simgesi olarak betimlenir. “Bu güneşe karşı yeniay parlar, görünür mü hiç?” ifadesi, Rüstem-Zal karşıtlığını kozmik bir alegori hâline getirir: Rüstem = güneş (ışık kaynağı, merkez), Zal = hilâl (yansıtan ama ışık üretmeyen, marjinal). Rüstem’in *Mesnevi*’deki en parlak konumlandırılmasıdır. Burada “en yüce” değil, “en baskın”dır çünkü güneşin hilâli görünmez kılması, Zal’ın bilgelik personası için bir eleştiri

içerir. Bilgelik eyleme dönüşmediğinde fiziksel kahramanlık karşısında yeni-ay gibi olur; vardır ama görünmez ve etkisizdir. Zal, güçlü persona Rüstem'in gölgede bıraktığı figürdür. Bu baskınlık, önceki beyitlerde (II/372, V/3965) yapılan Zal eleştirisinin kozmik düzeydeki yinelemesidir.

19. Beyit:

*“Düşüp kalkarken canımı feda ederim sana;
sen bir Rüstem'sin, hadi, ercesine savaş der.”*

(VI/3613)

Anlatı: Allah'ın şeytan hakkındaki sözlerinin Mevlana tarafından aktarıldığı bölümde yer alır. Şeytan, insana yaklaşır ve türlü vaatlerle onu kandırmaya çalışır: “Sana yardım ederim, kalkan olurum, canımı feda ederim; sen bir Rüstem'sin, yiğitsin, ercesine savaş” der. İnsan bu sözlerle kanıp cesaretle ileri atılır; fakat şeytanın gösterdiği yolda yürüyünce hendeğe düşer. Şeytan ise kahkahalarla gülererek çekilir: “Ben senden daha çok şey umuyordum, git işte!” Şeytanın aldatıcı dilinin ve sahte cesaretlendirmesinin bir örneğidir. Mevlana, kıyamet gününde hem aldatanın hem aldananın taşlanacağını söyleyerek hikâyeyi bağlar.

Analiz: Şeytanın dilinde araçsallaştırılmış bir “kahramanlık etiketi” olarak belirir. “Sen bir Rüstem'sin” ifadesi, yüceltme maskesi altında kişiyi tehlikeye sürükleyen sahte bir çağrıdır. Burada Rüstem, ulaşılması gereken içsel bir ideal değil, kişinin gururunu okşayarak onu gaflete düşüren aldatıcı bir ayna işlevi görür. Rüstem personasının şeytani bir söylem tarafından ele geçirilip, bir tuzak olarak kullanılabileceği analizi yapılabilir. Campbell'ın “maceraya çağrı” aşamasının değil, sahte çağrının ve aldatıcı kılavuzun bir örneğidir. Beyit kahramanlık dilinin manipülasyona ne denli açık olduğunu göstererek Rüstem figürünün *Mesnevî*'deki en ironik kullanımlarından birini oluşturur.

3.1.8. Personanın kitlelere yayılması

20. Beyit:

“Yiğit, orduyla, binlerce Rüstem'le, binlerce davulla, bayrakla Musul'a yürüdü.”

(V/3838)

Anlatı: Mısır halifesinin bir cariyeye âşık olması öyküsünde yer alır. Bir dedikoducu, Musul padişahının eşsiz güzellikte bir cariyesi olduğunu halife anlatır hatta onun resmini kâğıt üzerinde gösterir. Halife resmi görür görmez kendinden geçer ve hemen bir kumandanı büyük bir orduyla Musul’a gönderir. Kumandan, çekirge sürüsü gibi kalabalık bir orduyla, binlerce Rüstem’le, davullarla, bayraklarla Musul’a yürür ve şehri kuşatır. Bir hafta süren kuşatmada surları mancınıkla döver, şehri kana boğar.

Analiz: “Binlerce Rüstem” ifadesi, mitolojik kahramanlığın araçsallaştırılmasıdır. Anlatıdan anlaşıldığı kadarıyla Halife, kendi şehveti uğruna orduyu Rüstem’e benzetir ki Rüstem mitinin bir “örtü” olarak kullanılmasıdır. Campbell’in mitin sosyolojik işlevi burada eleştirel olarak işler: Mit toplumsal düzeni meşrulaştırmak yerine, iktidarın haksız çıkarlarını gizlemek için de kullanılır (Campbell, 1988, s. 38-39). Frye çerçevesinde ise alazon tipinin toplu yansımasıdır. Ordudaki herkes dışarıdan Rüstem görünür. Oysa şehvet uğruna savaşan sahte kahramanın erleridir. “Binlerce Rüstem” aslında *hiçbir Rüstem* demektir.

3.1.9. Genel değerlendirme: Rüstem’in Mesnevi’deki işlevleri

Yukarıdaki analizler, Rüstem’in *Mesnevi*’deki kullanımının tek bir figür olmadığını, farklı işlevler üstlendiğini ortaya koymaktadır. Öte yandan bu çeşitlilik arasında bir düzen de vardır. Rüstem’in temel işlevi, neredeyse her beyitte ölçü birimi (standart, eşik) olarak belirmesidir.

Yineleyen bu ölçü birimi işlevi, Mevlana’nın Rüstem’i sabit, tek anlamlı bir kahraman olarak kullanmadığını, onu esnek bir anlam üretim aracına dönüştürdüğünü gösterir. *Şahname*’deki Rüstem (romans kahramanı) *Mesnevi*’de de yüksek mimetik ve ironik modlara denk düşer ama hiçbir beyitte bütünü yok olmaz; her zaman bir anlamda, bir bağlamda, bir karşılaştırmada vardır.

Persona kavramı analizlerin merkezindedir ancak tek düzeyde işlemez: Persona dağılır (III/818), sahte persona çöker (V/3918–3920), persona karşılaştırılır (V/975), persona kazanılır (I/3447), persona ölçüt olarak kullanılır (II/3173), persona kötüye kullanılır (VI/3613) ve personanın kırıl-ganlığı açığa vurulur (V/3966).

Tablo 2

Rüstem beyitlerinin kavram haritası

Kavram/Terim	Kuramcı	Rüstem'deki Karşılığı
Ölçü birimi / standart / eşik	Greimas / Frye	En temel işlev. Kahramanlığın zirvesini temsil eden eşik değer: ev içi gücün (I/2429), şehvetin (III/818), korkunun (IV/2919), yetkinliğin (II/3173), sınavın (III/686), erdemin (VI/1756), erkeklik göstergesinin (V/3966) ölçütü
Persona	Jung	Kahramanlık personası; ev içinde geçersizleşir (I/2429), şehvet karşısında dağılır (III/818), aşkın kahramanı olarak yeni persona kazanır (I/3447), sahte hali çöker (V/3918–3920), şeytan tarafından araçsallaştırılır (VI/3613), dışsal gösterimle kırılganlığı açığa çıkar (V/3966)
Aktant modeli	Greimas	Kadın özne, Rüstem aktör (I/2429); Rüstem nesne / ulaşılmak istenen ideal (V/3802); test aracı (II/3173, III/686)
Tersine çevrilmiş ölçü	Frye / Tasavvuf	Velinin gevşekliği, Rüstem'in fiziksel gücünden üstün; haset, üstünlüğün itirafı (V/975)
Hiyerarşik ölçü birimi	Greimas	Meleklerin düşüşünden sonra ikinci halka: ruhani varlıklar gibi fiziksel kahramanlar da şehvete yenik düşer (III/818)
Test / Sınav	Greimas	Potansiyel filtrelendir; sahte kahraman (alazon) ayıklanır (III/686, IV/2919)
Modalite eksikliği (savoir)	Greimas	Silah kuşanmak yetmez, bilgi/yetkinlik gerekir (II/3173)
Hamartia	Frye (Aristoteles)	Güçlü karakterin savunmasız pozisyonda olması (I/2429); varsayımsal çöküş (VI/1756)
Alazon	Frye	Rüstem alazon değildir; o, alazon'un ölçütüdür. Alazon: melekler (III/818), kötü gönüllü (IV/2919), yetkinliksiz figür (II/3173), ahlaksız (V/3918), halife ordusu (V/3838), şeytanın muhatabı (VI/3613), görünüşte Rüstem olan kumandan (V/3966)
Karşıtlık eksen (Rüstem-Zal)	Greimas / Frye	Emek/emeksizlik (II/372); güç/bilgelik (VI/3220); gerçek erkeklik/sahte erkeklik (V/3966)
High mimetic tragedy	Frye	Lider kahramanının çöküşü (I/2429, VI/1756)
Romans kahramanı	Frye	Aşkın kahramanı (I/3447); ulaşılmaz ideal (V/3802)

Kavram/Terim	Kuramcı	Rüstem'deki Karşılığı
Manevi gücün üstünlüğü	Frye / Tasavvuf	Rüstem veliye boyun eğer (V/975)
Pedagojik işlev	Campbell	Gücün sorumluluktan kaçmaya yetmeyeceği (I/2429)
Tanrıçayla karşılaşma	Campbell	Sınavın başarısızlığı (persona sahiplerinin, Rüstem'in değil) (III/818)
Sınavlar yolu	Campbell	İmtihan potansiyeli filtreler (III/686)
Mistik işlev	Campbell	Aşkın gizemi karşısında hayret (I/3447); cinsiyet ötesi kahramanlık (VI/1888)
Sosyolojik işlev (eleştirel)	Campbell	Mit, toplumsal düzeni meşrulaştırmak yerine iktidarın haksız çıkarını gizler (V/3838)
Personanın kitlelere yayılması	Frye / Campbell	"Binlerce Rüstem" = mitolojik kahramanlığın araçsallaştırılması; gerçek kahramanlık kolektif taklit edilemez (V/3838)
Sahte kahramanlık çağrısı	Campbell	Şeytan, Rüstem etiketini kullanarak kişiyi gurur tuzakına düşürür (VI/3613)
Kahramanlık maskesinin dışsal gösterimi	Jung / Frye	Kadın, kumandanın Rüstem benzeri gücünü anlatır; görünüşte Rüstem olan özde Zal'den farksız kalır (V/3966)
Gölge	Jung	Ahlaksızlık, potansiyel çöküş (VI/1756)
Kahraman arketipi (Held)	Jung	Fiziksel kahramanlık; emekle hak eden (II/372); bilge kahraman (VI/2017)
Animus	Jung	Kadındaki eril ilke; içsel ve gizli yansıması (VI/1888)

3.2. Sohrab

Sohrab, Rüstem ve Semengân hükümdarının kızı Tehmine'nin evliliğinden dünyaya gelmiştir. Kısa zamanda hızla büyümüş, 12-14 yaşlarında babasının atı Rahş'ın soyundan bir at edinmiştir. Efrasiyab, İran'a ordu sürdüğünde baba-oğulun birbirini tanımamasından yararlanmayı planlamıştır. Plan savaş sırasında işe yaramıştır. Rüstem, oğlu olduğunu bilmediği Sohrab'ı yaralamış ve Sohrab'ın ölümüne neden olmuştur. Farsçada kullanılan ve "Sohrâb'ın ölümünden sonra nûşdârû" sözü bu trajediden gelmektedir (Yıldırım, 2023, s. 617).

Sohrab, *Mesnevî*'de tek bir beyitte (V/466) geçer ama bu tek beyit "akılların farklılığı" bölümündeki geniş felsefi bağlam içinde yoğun bir anlam taşır.

3.2.1. Tutsaklık ve zulüm

Beyit:

*“O firavunlukta suya tutsak olmuş ve bu İsrailoğlu,
tutsaklık yüzünden yüzlerce Sohrab kesilmiştir [dönüşmüştür].”*

(V/466)

Anlatı: *Mesnevi*'nin V. defterinin 22. bölümünde, “Akılların farklılığı” başlığı altında yer alır. Mevlana, bu bölümde akılların fitraten eşit olmadığını, dünya sevdasının insanı manevi yoldan uzaklaştırdığını, hile ile hizmet arasındaki farkı anlatırken “le‘b-é me‘kūs (ters oyun)” kavramını merkeze alır: Zulüm, sanıldığı gibi mazlumu yok etmez, aksine zalimin kendi sonunu hazırlar. Firavun İsrailoğulları’na zulmedip onları tutsak eder fakat bu tutsaklık İsrailoğulları’nın manevi yükselişinin başlangıcı olur ve Hz. Musa onun sarayında peygamber olarak yetişir. Böylece “ters oyun” belirir. Firavun zulmeder ama kendi zincirini vurur; İsrailoğulları tutsak düşer ama bu tutsaklık onları Allah’a yaklaştırır.

3.2.2. Kuramsal analiz

Sohrab analizinin tek bir beyit (V/466) üzerinden yürütülmesi, doğal olarak belirli metodolojik sınırlılıklar içermektedir. Bu bölümde uygulanan kuramsal çerçeve, bir okuma önerisi niteliğindedir; kesin kategorik göndermeler değil, metnin çok anlamlılığı içinde yorumlama olanakları sunmaktadır. “yüzlerce Sohrab” ifadesinin, zulmün masumları dönüştürdüğü trajik bir kolektif kimlik olarak okunması, metnin pedagojik tonuyla uyumludur. Aşağıdaki kuramsal uygulamalar bu sınırlılık bilinciyle sunulmaktadır.

Sohrab’ın işlevi: “Yüzlerce Sohrab kesilmiştir (Sohrab’a dönüşmüştür)” ifadesi, “ters oyun”un en acıklı dönüşümünü temsil eder. İsrailoğulları, Firavun’un zulmü altında âdeta yüzlerce Sohrab’a dönüşmüştür. Sohrab, masumiyetin ve yarım kalan potansiyelin sembolüdür. *Mesnevi*’de Sohrab, çoğullaştırılmış (“yüzlerce”) bir figürdür. Artık tek bir birey değil, Firavun zulmü altında Sohrab’a dönüşen tüm masumların simgesidir.

Pharmakos: Frye’in “pharmakos (günah keçisi)” kavramı (2000, s. 40-44), Sohrab’ın konumunu isabetli biçimde açıklar. Pharmakos, “ne tam masum ne tam suçlu” figürdür. Masumdur çünkü zulüm karşısında savunmasızdır; aynı zamanda “suçludur” çünkü bir “suçlu toplumun” (Firavun düzeninin) içinde yer alır. “Yüzlerce Sohrab kesildi” ifadesi, bireysel pharmakos figürünün kolektif bir kimliğe dönüştürülmesidir: Zulüm, yalnızca bir masumu değil, yüzlerce masumu Sohrab’a çevirir.

Pedagojik İşlev: Campbell’in “mitin dört işlevi” içinde, Sohrab için en uygun olanı “Bireyin yaşam yolculuğuna rehberlik etmek.” bağlamındaki pedagojik işlevdir. Sohrab’ın trajik dönüşümü, okuyucuya iki ders sunar: 1) Zulmün masumları nasıl dönüştürdüğünü ve onlara yüklediği acıyı gösterir. 2) Tutsaklığın ve acının, manevi yükselişin kapısı olabileceğini hatırlatır zira Firavun’un zulmü Musa peygamberin gelişine zemin hazırlar. Mevlana’nın “ters oyun” betimlemesi, pedagojik mesajın anahtarıdır: Zulüm, sandıldığı gibi sadece mazlumu yok etmez; aksine mazlumun çektiği acı, sonunda zulmün yıkılışını da getirir.

Negatif Transformasyon: Greimas’ın negatif transformasyon kavramıyla, Firavun’un zulmü (kötüye kullanılan güç), masumun (Sohrab) dönüşümüne yol açan bir sözleşme ihlali olarak okunabilir. Firavun, hükümdarlık görevini ihlal eder; ihlalin bedelini ise Sohrab’a dönüşen masumlar öder. Bu analiz, tek beyit üzerinden yürütüldüğü için sınırlı olup Greimas’ın aktant modeli burada kavramsal bir çerçeve sunar, detaylı bir aktant haritası çıkarmak mümkün değildir.

3.2.3. Genel değerlendirme

Sohrab, *Mesnevi*’de tek bir beyitle, zulmün mantığının evrensel bir eleştirisine dönüşür. “Yüzlerce Sohrab kesilmiştir” ifadesi, bireysel bir trajediyi kolektif bir sembole taşır ve zulüm altında Sohrab’a dönüşen tüm masum potansiyellerin temsilcisi olur. Bu trajik dönüşüm, “ters oyun” bağlamında, zalimin kendi sonunu hazırlayan ilahi düzenin bir parçası olarak sunulur. Sohrab’a dönüşenlerin acısı boşuna değildir; Firavun düzeninin yıkılışının ve Musa peygamberin gelişinin zeminini oluşturur.

Tablo 3*Sohrab beytinin kavram haritası*

Kavram / Terim	Kuramcı	Sohrab'daki Karşılığı
Pharmakos	Frye	“Ne tam masum ne tam suçlu” figür; zulüm düzeninin içinde ama ona kurban gider; “yüzlerce Sohrab” ifadesi bireysel pharmakos’un kolektif pharmakos’a dönüştürülmesidir
Kolektif dönüşüm	Frye	Bireysel trajedinin evrensel sembole dönüşümü; zulmün Sohrab’a dönüştürdüğü masum potansiyellerin temsili
Pedagojik işlev	Campbell	Zulmün masumları dönüştürme biçimini ve acının maliyetini gösterme; tutsaklığın manevi yükselişe kapı olabileceği dersi
Mistik işlev	Campbell	Firavun’un zulmünün Musa peygamberinin gelişine zemin hazırlaması; tutsaklığın ilahi plan içindeki yeri
Ters oyun	Mevlana	Zulüm mazlumu yok etmez, zalimin kendi sonunu hazırlar; Sohrab’a dönüşenlerin acısı Firavun düzeninin yıkılışını getirir
Negatif transformasyon	Greimas	Firavun’un hükümdarlık sözleşmesini ihlal etmesi; bu ihlalin bedelini Sohrab’a dönüşen masumların ödemesi

3.3. Zal

İranlı kahraman Sam’ın ak saçlı doğan oğlu olan Zal, bu özelliği yüzünden Elburz dağına bırakılmış, Simurg tarafından beslenip büyütülmüştür. Babasının rüyası üzerine Simurg’dan geri alınmış ve sonrasında Sistan hükümdarlığını elde etmiştir. Kabil sultanının kızı Rudabe ile evlenerek Rüstem’in babası olmuştur. İran milli kahramanlık efsanelerinde kahramanlıklarıyla öne çıkmazken Simurg’la olan ilişkisi, Rüstem’in doğumundaki rolü ve mistik boyutlarıyla dikkat çeker (Yıldırım, 2023, s. 717-718).

Zal, *Mesnevi*’nin dört beytinde geçer ve bu beyitlerin tamamında Rüstem’le karşıtlık ilişkisi içinde konumlanır. *Şahname*’de bilge hükümdar ve Rüstem’in babası olarak yer alan Zal, Mevlana’nın söyleminde mitolojik konumundan çıkarılarak olumsuz bir ölçüt hâline getirilir.

Bu bölümde geçen beyit ve anlatılar, çalışmanın Rüstem maddesindeki dört beyitle aynı olduğu için yalnızca beyitlerin Türkçeleri verilecek; anlatı özetleri ise ilgili Rüstem alt bölümlerine yapılan göndermelerle yetinilecek, Zal’a özgü konumlanış analiz paragrafında ele alınacaktır.

3.3.1. “Zaloğlu” sıfatı

1. Beyit:

*“Kişi yiğitlikte Zaloğlu Rüstem bile olsa Hamza’dan bile ileri geçse yine hükmetme
hususunda karısının esiridir.” (I/2429)*

Anlatı: Beytin yer aldığı kadın-koca öyküsü için bkz. 3.1.1. Bu öyküde Zal doğrudan görünmez; “Zaloğlu” sıfatı, Rüstem’in kamusal gücünü besleyen soy hattını görünür kılar ama ev içi iktidar ilişkisinde hiçbir ağırlık taşımaz. Böylece sıfat, taşıyıcısına kimlik verirken onu aynı zamanda sınırlandıran ikili bir işlev üstlenir.

Analiz: Zal burada sıfat “Zaloğlu” olarak kullanılır: Bu sıfat, Rüstem’in kimliğini iki yönlü olarak belirler: Hem soy bağının taşıyıcısıdır hem de soy bağının sınırlayıcılığını imler. Rüstem’in kahramanlığı “Zaloğlu” sıfatıyla güçlenir (soyunun mitolojik derinliği) ancak *ev içi* ilişkilerde bu sıfatın hiçbir ağırlığı yoktur. Bu bağlamda görünmez ama belirleyici bir figürdür; adı geçmez, ancak oğlunun kimliğini şekillendirir. Rüstem’in personası (kahramanlık maskesi), “Zaloğlu” sıfatıyla güçlenirken maskenin ev içinde geçersiz olduğu gerçeği de aynı sıfatla açığa çıkar.

3.3.2. Emek ve miras: “Bedava şeref”

2. Beyit:

*“Mirasyedi, mal kadrini ne bilsin? Rüstem can çekmişti;
Zal bedava şeref kazandı!” (II/372)*

Anlatı: Beytin yer aldığı şahin öyküsü için bkz. 3.1.3. Öyküdeki mirasyedi motifinin beytin hedefidir Zal’dır: Şahinin kıymet bilmezliği, soy yoluyla elde edilen şerefin emeksizliğine açılan penceredir. Beyit bu bağlamda mirasla gelen statüyü fiili mücadelenin karşısına koyar.

Analiz: Zal, burada emeksiz kazanan kişidir. “Bedava şeref” ifadesi, miras yoluyla elde edilen statünün değersizliğini vurgular. Rüstem “can çekişerek” yani bütün gücünü harcayarak şeref kazanmıştır. Zal ise bu onura soy bağlantısı (Rüstem’in babası olması) yoluyla ortak olmuştur. Karşıtlık “güç eksen”inden çok “emek/emeksizlik eksen”i üzerinden okunmalıdır. Rüstem kahramanlığını eylemsel mücadeleyle inşa ederken Zal, ününü soy hattı üzerinden kazanır. Öte yandan kendini küçülten bir figür değildir ama eylemsizdir ve küçüktür. “Yüz Zal’a değer bir Rüstem” ifadesinde olduğu gibi, Zal’ın onuru eleştirel bir tonda sunulur. Böylece soydan gelen statü, eylemsel kahramanlığın yerini tutamaz sonucuna varılır.

3.3.3. Değersizliğin ölçütü: “Yüz Zal’a değer”

3. Beyit:

“Cariye âciz kalınca ahvali anlattı.

O yüz Zal’a bedel olan Rüstem’in erliğini söyledi.”

(V/3965)

Anlatı: Beytin yer aldığı halife-cariye sahnesi için bkz. 3.1.6. Sahnede cariyenin ağzından çıkan bu ölçüt, abartılı bir yüceltme aracıdır; ancak Zal’ın adı yalnızca Rüstem’in değerini katlamak için bir sıfır çarpanı olarak geçer. Öykünün devamındaki ironi, bu hesabın her iki ucundaki figürü de sarsar.

Analiz: “Yüz Zal’a değer bir Rüstem” ifadesi, Zal’ın tamamen sıfırlandığı, Rüstem’in ise mutlak değer kazandığı bir hesaplama. Zal, değersizlik ölçütü olur ve onun için ağır bir eleştiridir: II/372’deki “bedava” da olsa bir onur kazanan Zal, bu beyitte kendi başına hiçbir değeri olmayan ve yalnızca Rüstem’le var olabilen bir figürdür. Rüstem-Zal karşıtlığı sayısal bir abartıyla (yüze karşı bir) somutlaştırılır. Onun varlığı, Rüstem’in üstünlüğünü vurgulamak dışında bir anlam taşımaz. Ne var ki öykünün ironik yapısı içinde, cariyenin Rüstem’e benzettiği kumandanın da aslında bir Zal kadar aciz olduğu ortaya çıkar; böylece Rüstem’e atfedilen mutlak değer de ironik olarak sarsılır.

3.3.4. Kozmik alegori: Güneş ve hilâl

4. Beyit:

*“Bu güneşin önünde yeni ay parlayabilir,
yabut böyle bir Rüstem’e karşı Zal’ın kuvveti nedir ki?”*
(VI/3220)

Anlatı: Beytin yer aldığı garip-muhtesip öyküsü için bkz. 3.1.7. Öyküdeki “asıl nimet sahibi” vurgusu beytin alegorisini hazırlar: Zal’ın ışığı tıpkı hilâl gibi kendi kaynağından değil, karşısındaki güneşten ödünç alınmıştır; güneş doğduğunda hilâl görünmez olur.

Analiz: Zal burada tamamen geçersizleştirilir. Güneş-hilâl alegorisi, Rüstem-Zal karşıtlığını kozmik bir düzeye çıkarır: Rüstem güneştir (ışık kaynağı, merkez, kendi ışığını üreten), Zal ise hilâldir (yansıtan ama ışık üretmeyen, marjinal, güneşe bağımlı). Zal’ın *Mesnevî*’deki en düşük konumlandırmasıdır. II/372’de “bedava onur kazanıyor” ve V/3965’te “yüz tanesi bir Rüstem etmiyor” iken Zal’ın varlığı bile sorgulanır: “Zal’ın kuvveti nedir ki?” Bu soru, Zal’ın fiili eylem kapasitesinin sıfır olduğunu ima eder. Güneş karşısında hilâl nasıl görünmezse, Rüstem karşısında Zal da öyle etkisizdir. Bu, önceki beyitlerdeki Zal eleştirisinin kozmik düzeydeki yinelemesidir.

3.3.5. Genel değerlendirme

Zal’ın dört kullanımı arasında bir sertleşme eğilimi gözlemlenir. İlk beyitte (I/2429) Zal hâlâ “Zaloğlu” sıfatıyla bir kimliğe sahiptir. Görünmez ama belirleyicidir. İkinci beyitte (II/372) “bedava şeref” kazanan biri olarak eleştirilir. Üçüncü beyitte (V/3965) “yüz Zal’a değer bir Rüstem” ifadesiyle tamamen değersizleştirilir. Dördüncü beyitte (VI/3220) ise “Zal’ın kuvveti nedir ki?” sorusuyla gücünün varlığı bile sorgulanır hâle gelir.

Bu dördümlü yapı, Zal’ın *Mesnevî*’deki işlevini netleştirir: Zal, Rüstem’in karşıt kutbudur ve onun olumsuz ölçütüdür. Rüstem ne kadar çok anlam kazanırsa (kahraman, aşk kahramanı, bilge kahraman), Zal o kadar azalır (emeksiz, değersiz, etkisiz). Bu asimetrik karşıtlık, Mevlana’nın mitolojik figürleri nasıl bir sistem içinde konumlandığını gösterir: Zal,

Rüstem olmayan her şeydir: eylemsizlik, mirasyedilik, güçsüzlük, marjinallik.

Frye'in romans modundaki kahraman ile ironik moddaki figür arasındaki mesafe, Zal'ın *Mesnevî*'deki dönüşümünü açıklar: *Şahname*'de bilge hükümdar ve romans kahramanıyken *Mesnevî*'de bu konumdan çıkarılarak ironik modda olumsuz bir ölçüt olarak yeniden konumlandırılır. Frye'da "eiron" kavramı, kendini küçülten ama aslında üstün olan figürü tanımlar. Oysa *Mesnevî*'de Zal gerçekten küçüktür, gerçekten eylemsizdir. Eiron kavramı Mevlana tarafından dönüştürülmüş, olumsuzlanmış bir kullanım kazanır.

Tablo 4

Zal beyitlerinin kavram haritası

Kavram / Terim	Kuramcı	Zal'daki Karşılığı
Karşıtlık eksenini (Rüstem-Zal)	Greimas / Frye	Güç/güçsüzlük, emek/emeksizlik, merkez/marjinal; Rüstem'in karşıt kutbu ve olumsuz ölçütü
Romans kahramanı	Frye	Şahname'de bilge hükümdar, destekleyici figür; Mesnevî'de bu konumdan çıkarılır
Eiron (dönüştürülmüş)	Frye	Kendini küçültmez, gerçekten küçüktür; eleştirel tonda sunulur; Frye'in eiron kavramının olumsuzlanmış hâli
İronik mod	Frye	Romantik konumdan çıkarılarak yeniden konumlandırılma; kahramanlığın değil, kahramanlık yoksunluğunun ölçütü
Güneş-hilâl alegorisi	Mevlana	Rüstem = güneş (merkez, ışık kaynağı); Zal = hilâl (marjinal, yansıtan, bağımlı)
Emeksizlik	Campbell	Mirasla gelen statü, fiili kahramanlığın yerini tutamaz (II/372)
Değersizleştirme	Frye	"Yüz Zal'a değer bir Rüstem" (V/3965); Zal'ın değeri sıfırlanır, yalnızca Rüstem'e oranıyla var olur
Geçersizleştirme	Frye	"Zal'ın kuvveti nedir ki?" (VI/3220); varlığı ve eylem kapasitesi sorgulanır
Boş işaret	Greimas	Varlığı, Rüstem'in üstünlüğünü vurgulamak dışında anlam taşımaz (V/3965)
Soy bağının çift yönlülüğü	Bu çalışmada	"Zaloğlu" sıfatı Rüstem'in kimliğini hem güçlendirir hem de ev içinde sınırlar (I/2429)

4. Değerlendirme ve sonuç

Bu makale, Mevlana Celaleddin Rumi'nin *Mesnevi*'sinde geçen İran/Fars mitolojisi kökenli üç figürü (Rüstem, Sohrab, Zal) Algirdas Julien Greimas'ın yapısalcı anlatıbilimi; Carl Gustav Jung, Northrop Frye ve Joseph Campbell'in arketipsel yaklaşımları çerçevesinde analiz etmiştir. Analiz bulguları, Mevlana'nın adı geçen üç figürü salt mitolojik referans olmaktan çıkarıp ahlaki ve tasavvufî mesajlar taşıyan sembolik aktörler hâline getirmiştir. Edebiyat kuramları gözüyle bakıldığında bu durumun personanın sökülmesi ve türel mod değişimi olmak üzere iki temele dayandığı ortaya çıkmıştır.

Personanın sökülmesi (mitolojik maskelerin düşüşü) bağlamında, Jung'un persona kavramı, bu makalede mitolojik figürlerin *Mesnevi*'deki dönüşümünü açıklayan temel araçlardan biri olmuştur. Analiz her üç figürün de personasının *Mesnevi* bağlamında farklı bir biçimde söküldüğünü göstermiştir.

Rüstem'in kahramanlık personası en çok katmanlı sökülme örneğini sunar. *Şahname*'deki fiziksel kahramanlığın zirvesi, *Mesnevi*'de şehvet karşısında çaresizlik (III/818), ev içi güçsüzlük (I/2429), sahte yansılama (V/3918–3920) ve manevi güce boyun eğme (V/975) gibi çok yönlü bir eleştiriyile sunulur. Buna karşılık Rüstem'in personası tamamen yok olmaz ve ölçü birimine dönüşür; kahramanlığın eşik değeri olarak kalır ama bu eşğin taşıyıcısı değil, tanımlayıcısı olur.

Zal'ın bilgelik personası, Rüstem karşısında eylemsizliğin eleştirisi olarak işlev görür. *Şahname*'deki bilge hükümdar imajı, *Mesnevi*'de önce “Zaloğlu” sıfatının gölgesinde (I/2429), sonra emeksiz kazanan (II/372), ardından değersizleştirilen (V/3965) ve sonunda büsbütün geçersizleştirilen (VI/3220) bir figür olarak yeniden yazılır. Zal'ın personası sökülmez çünkü hiçbir zaman gerçekten var olmamıştır.

Sohrab'ın kahramanlık personası ise tamamlanamamıştır. *Şahname*'de babası tarafından bilmeden öldürülen genç kahraman, *Mesnevi*'de “yüzlerce Sohrab kesildi” ifadesiyle kolektifleştirilir. Burada persona sökülmez

çünkü persona hiçbir zaman tam olarak inşa edilememiştir. Sohrab, kesilmiş potansiyelin, gerçekleşmemiş kahramanlığın sembolüdür.

Üç figürün persona analizleri bir arada düşünüldüğünde, Mevlana'nın mitolojik figürlere yönelik tutarlı bir strateji izlediği görülür: *Şahname* kahramanlarının dışa dönük, görkemli maskeleri sistematik olarak çözülür ve bu çözülme figürleri okuyucuya daha yakın, daha pedagojik, daha “insani” kılar. Bu stratejiyi, figürlerin mitolojik görkemden sıyrılarak insani ölçüğe indirilmesi anlamında *insanlaştırma* olarak adlandırmak mümkündür.

Makalenin ikinci ana bulgusu, üç figürün Frye'in kurgusal modlarında bir “mod değişimi” (mode shift) geçirmesidir. *Şahname*'deki mitolojik figürler, Frye'in tanımladığı üst modlarda (mit, romans) işlev görürken; *Mesnevi*'de alt modlara (yüksek mimetik, ironik) düşürülür.

Tablo 5

Üç figürün Şahname'den Mesnevi'ye kurgusal mod değişimi

Figür	Şahname Modu	Mesnevi Modu	Değişim Yönü
Rüstem	Romans (doğa-üstü kahraman)	Yüksek mimetik → İronik	Mucizevi kahraman → ölçü birimi/eleştirilen figür
Sohrab	Romans (genç kahraman)	İronik (pharmakos)	Bireysel kahraman → kolektifleştirilmiş kurban
Zal	Romans (bilge hükümdar)	İronik (eiron)	Destekleyici bilge → eleştirilen eylemsiz figür

Bu mod değişimi, persona'nın sökülmesinin yazınsal türler düzeyindeki karşılığıdır. Kahramanlık maskesi söküldükçe figür romans modundan yüksek mimetik ve ironik modlara düşer. Jung'un persona kavramı ile Frye'in mod kavramı arasındaki bu paralellik, makalenin kuramsal sentezinin en güçlü noktasını oluşturur.

Mod değişiminin en dikkat çekici yönü, Mevlana'nın bunu tek yönlü ve deterministik bir süreç olarak sunmamasıdır. Rüstem, V/975'te

manevi güce boyun eğerken üstün bir konuma yükselir ama V/3918–3920’de sahte personanın eleştirisi aracılığıyla ironik moda düşürülür. Bu çok yönlülük, Mevlana’nın mitolojik figürleri tek anlamlı araçlar olarak kullanmadığını, aksine onları *esnek anlam üretim araçları* olarak dönüştürdüğünü gösterir.

Analiz bulguları, üç mitolojik figürün *Mesnevi*’de birbiriyle ilişkili bir *sistem* içinde konumlandığını ortaya koymaktadır. *Figürlerarası konumlandırma* olarak nitelendirilebilecek bu durum bağlamında Rüstem-Zal karşıtlığı sistemin temel eksenini oluşturur. *Güç ve güçsüzlük, emek ve emeksizlik, merkez ve marjinal* arasındaki ikili karşıtlık, Greimas’ın aktant modelindeki karşıtlık eksenlerinin mitolojik yansımasıdır. Rüstem, ne kadar çok anlam kazanırsa (kahraman, aşk kahramanı, bilge kahraman, içsel kahraman), Zal o kadar azalır (emeksiz, değersiz, etkisiz, geçersiz). Oluşan asimetrik karşıtlık, Mevlana’nın mitolojik figürleri bir *sistem* içinde konumlandırma stratejisinin en net örneğidir.

Sohrab, bu sistemin dışında ama ona bağlı olarak konumlanır. Rüstem’in oğlu, babasının kahramanlık mirasının taşıyıcısıdır. Öte yandan bu miras gerçekleşmeden kesilir. Sohrab, sistemin *trajik boşluğudur*: Eğer Rüstem’in kahramanlığı devam etseydi, Sohrab onun mirasçısı olacaktı ancak hem *Şahname*’de hem *Mesnevi*’de bu miras kesilir. “Yüzlerce Sohrab” ifadesi “bireysel trajedi”nin sistem düzeyinde kolektifleştirilmesidir.

Sohrab’ın sistem dışı konumu, Rüstem-Zal karşıtlığının oluşturduğu üçlü yapıyı tamamlar: merkez (Rüstem), marjinal (Zal) ve dışarıda kalan (Sohrab). Oluşan üçlü sistem, Frye’in mevsimsel mitos kavramıyla da okunabilir: *Şahname*’de üç figürün de “yaz (romans)” döneminde işlev gördüğü bir metinken *Mesnevi*’de bu figürler “sonbahar (trajedi)” ve “kış (ironi)” mitoslarına (2000, s. 158-162) taşınır. Rüstem’in kahramanlığının sorgulanması, Zal’ın bilgeliğinin çöküşü ve Sohrab’ın trajik bedeli öğelerinin hepsi birlikte *mitolojik yazın* sona erişinin göstergeleridir.

Kaynakça

- Aghayarizahed, R., Nikoubakht, N., Ghobadi, H. ve Bozorgbighdeli, S. (2020). A criticism on the viewpoints in resources on Masnavi research regarding the interpretation of the mythical elements in Masnavi-ye Molavi. *Persian Language and Literature*, 73(241), 1-16. <https://doi.org/10.22034/perlit.2020.11101>
- Bal, M. (2017). *Narratology: Introduction to the theory of narrative* (4. bs.). University of Toronto Press.
- Campbell, J. (1988). *The power of myth* (B. S. Flowers, Ed.). Doubleday.
- Campbell, J. (2010). *Kabramanın sonsuz yolculuğu [The hero with a thousand faces]* (S. Gürses, Çev.). Kabalcı Yayınevi. (Orijinal çalışma 1949).
- Fishelov, D. (1990). Types of characters, characteristics of types. *Style*, 24(3), 422-439.
- Forster, E. M. (2014). *Roman sanatı* (Ü. Aytür, Çev.). Milenyum Yayınları. (Orijinal çalışma 1927).
- Frye, N. (2000). *Anatomy of criticism: Four essays*. Princeton University Press. (Orijinal çalışma 1957).
- Gölpınarlı, A. (Çev.). (1981-1984). *Mesnevî tercemesi ve şerhi* (c. 1-6). İnkılâp Kitabevi.
- Greimas, A. J. (1973). Les actants, les acteurs et les figures. İçinde C. Chabrol (dir.), *Sémiotique narrative et textuelle* (s. 161-176). Larousse.
- Greimas, A. J. (1983). *Structural semantics: An attempt at a method* (D. McDowell, R. Schleifer ve A. Velie, Çev.). University of Nebraska Press. (Orijinal çalışma 1966).
- Greimas, A. J. ve Courtés, J. (1982). *Semiotics and language: An analytical dictionary* (L. Crist ve D. Patte vd., Çev.). Indiana University Press. (Orijinal çalışma 1979).
- Hajjeforush, F., Razaghpoor, M. ve Sadeghi Shahpar, R. (2023). Aesthetics of Iranian mythological and epic figures in Rumi's poems. *Literary Aesthetics Journal (Zibayi-shinasi-ye Adabi)*, 14(56), 39-63. <https://sanad.iau.ir/fa/Article/910954>
- İzbudak, V. Ç. (Çev.). (1988). *Mesnevî-i şerif: Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî* (c. 1-6). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Jung, C. G. (2003). *Dört arketip* (Z. A. Yılmaz, Çev.). Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2025). *Arketipler ve kolektif bilinçdışı* (C. Şeref, Çev.). Pinhan Yayıncılık. (Orijinal çalışma 1959).

- Köroğlu, U. (2014). *Mevlana'nın Mesnevisi'ndeki insan tipleri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Lévi-Strauss, C. (1963). *Structural anthropology* (C. Jacobson ve B. G. Schoepf, Çev.). Basic Books.
- Nicholson, R. A. (Ed.). (2025). *The Mathnawí of Jalálu'ddín Rúmí, Volume I-VI: English translation*. Edinburgh University Press.
- Yıldırım, N. (2023). *Fars mitolojisi sözlüğü*. Dergâh Yayınları.
- Zamani, K. (2002). *Şerh-é Câmé'-é Mesnevî-yé Me'nevî* (c. 1-7). Ettelâ'ât.

MOLLA CÂMÎ VE LÂMÎÎ ÇELEBÎ DİVÂN'INDA HAYVAN SEMBOLLERİ



Esra Yalçıntaş *

Klasik Türk ve Fars edebiyatı estetik anlayışını çoğunlukla tabiatın sunmuş olduğu zengin imaj üzerine inşa etmiş köklü bir edebi gelenektir. Her iki edebiyatın şiirlerinde tabiat sadece fiziksel görünümün tasviriyle sınırlı kalmamış; insanın iç âlemini, metafizik düşüncesini ve estetik algısını yansıttığı sembolik bir sistem olarak değerlendirilmiştir. Bu sebeple de nebatat, coğrafi şekiller ve hayvanlar âlemi gibi doğal unsurlar şiirlerin anlam dünyasını zenginleştiren temel estetik araçlar haline gelmiştir. Özellikle Fars edebiyatının zengin mazmunları, İslam düşüncesi, tasavvuf edebiyatı ve mitolojiden ilham alarak tabiat unsurlarına çok derin anlamlar yüklenmiştir.

Doğal tabiat unsurları içerisinde de hayvanlar, klasik Türk ve Fars şiirinin en dikkat çekici sembolik öğeleri arasında yer almaktadır. Hayvanlar bazen bir benzetme unsuru olarak kullanılmış; bazen de fiziksel görüntüleriyle, sesleriyle ya da hareketleriyle mevsimlerin değiştiğinin habercisi olmuş ve tabiatın doğal süsü olarak değerlendirilmiştir (Yaylalı, 2022: 53). Hayvanlar yalnızca biyolojik varlıklar olarak değil, belirli karakter özelliklerini, ahlaki değerleri, tasavvufi mertebeleri ve sosyal tipleri temsil eden semboller olarak da kullanılmıştır. Örneğin Attâr'ın *Mantıku't-Tayr* adlı eserinde ruhun yolculuğu

* Doktora Öğrencisi; Atatürk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Eski Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı, yalcntsesra@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-7981-8811>

sırasında karşılaştığı tüm zorluklar işlenmiş ve ruhu bir kuşa teşbih etmiştir. Kuşların hükümdarı Simurg’u aramak üzere yola çıkan 30 kuşun sonunda kendilerinin Simurg olduğunu anlaması olağanüstü bir alegorinin örneğidir. Ayrıca klasik şiirde yine sıkça kullanılan güle âşık, hasret duyan ve durmadan feryat eden bülbül, dünyevi var oluşun çirkin yönleriyle ilişkilendirilen karga, Ashâb-ı kehf’e yoldaşlık etmesinden dolayı sadık olup arınan köpek, daima sevgiliye giden yolu süren kumru ve birçok hayvan hem bireysel hem de toplumsal anlam dünyasının ifade edildiği önemli imge alanları oluşturmuştur (Schimmel, 1975: 306-308). Söz konusu semboller, Kur’ân-ı Kerîm kıssaları, hadisler, İran mitolojisi, temsili hikâyeleri hayvanlar arasında geçen, nasihat ve ders çıkarma gibi ahlaki öğretileri olan *Kelîle ve Dimne* (Ritter, 2003: 89-97) ve *Mantıkı’t-Tayr* gibi alegorik eserler ile edebiyat sahasında geniş bir çağrışım ağı oluşturmuştur.

Hayvan sembollerinin klasik Türk ve Fars şiirindeki kullanımını incelemek, yalnızca edebî mazmunların açıklanmasını değil; aynı zamanda iki edebiyat arasındaki ortak kültürel mirasın, sembolik düşünce biçiminin ve tasavvufî dünya görüşünün anlaşılmasını da mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda hayvanlar, şiirin estetik dünyasında anlamı çoğaltan, soyut kavramları somutlaştıran ve metnin çok katmanlı yapısını görünür kılan temel sembolik unsurlar arasında değerlendirilmektedir. Bu çalışmada Molla Câmi ve Lâmiî Çelebi *Divân*’ında yer alan hayvanların kullanımlarının kapsamlı olmaları sebebiyle en belirgin sembolik kullanımları açıklanmaya çalışılmıştır.¹

Molla Câmi ve Lâmiî Çelebi *Divân*’ında yer alan bazı hayvanların sembolik kullanımları:

1. Anka:

Araplarda “anka”, İranlılarda “simurg”, Türklerde ise her iki şekliyle birlikte “Zümrüdüanka” olarak tanınmaktadır. Ön Asya efsanelerindeki bu kuş birçok kaynakta birlikte anılan Batı’daki Mısır kökenli “phoenix”

¹ Farsça beyitler için bkz. Abdurrahman, Câmi. (1378 hş.) *Divân-ı Câmi I-III*. Tahran., Türkçe beyitler için bkz. Burmalıoğlu, H, B. (2023). *Lâmiî Çelebi Divânı* (Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divânı’nın Tenkidli Metni). Bursa: Yıldırım Belediyesi Kültür Yayınları.

ve İslam kültüründeki Hüma kuşundan tamamen, Hint mitinde yer alan “garuda” ve Altay mitolojisindeki çift başlı kartaldan kısmen farklı özelliklere sahiptir. Efsaneye göre Kaf dağının tepesinde yaşayan, başı yassı burunlu bir köpeğe benzemektedir. İri cüsseli olmasından ötürü uçtuğunda sel veya gök gürültüsüne benzer bir ses çıkarmaktadır. Çok parlak bir kuş olan anka, bakanların gözlerini kamaştırır. İnsan gibi düşünebildiği ve konuşabildiği için kendisine başvuran hükümdar ve kahramanlara akıl hocalığı yapar. Tüylerinin yaraları iyileştirdiği söylenmektedir. İran’ın efsanevi kahramanlarından olan ve babası tarafından terk edilen Zâl’ı bulmuş ve onu büyütmüştür. Anadolu’da ise Keloğlan’ın koruyucusu olarak bilinmektedir. Kaf dağına çıkabilmek için ona binmek gerekir. Zülkarneyn onunla göğe çıkmıştır (Erdem, 1991: 198). Uzak diyarlara yolculuk eder. Bütün kuşlardan büyüktür. Çok büyük hayvanları bile pençesiyle kaldırdığına inanılmaktadır. Tasavvuf edebiyatında *Mantıku’t-Tayr* ve *Lisânü’t-Tayr*’dan esinlenerek adem-i mutlakın sembolüdür (Ceylan, 2015: 33).

Câmî örnek beyitte klasik edebiyatta mazmun olarak sıkça kullanılan, erişilmesi oldukça güç hatta kimsenin göremediği efsanevi bir kuşun yuvasını aradığını dile getirmiştir. Ona ulaşmak için Kaf dağına gidilmesi gerekmektedir ki bu dağ da gerçek bir mekân değildir. Efsane ve hayal âleminde bulunan ulaşılması zor bir yerdir. Dolayısıyla Anka’nın yuvasını Kaf dağında aramak ile aslında gerçek aşka kolay yollardan ulaşılmasını kastetmiştir. Hakiki aşk sıradan isteklerle elde edilemez. Ona ulaşmak için kişinin uzun bir arınma ve arayış sürecinden geçmesi gerekir. Tasavvufî manada beyitteki aşk, ilahî aşktır. Bu makama ulaşabilmek için insanın dünyevi bağlardan kurtulması; manevî yolculuğunu tamamlaması gerekmektedir. Bu beyitte Kafdağı bu yolculuğun zorluğunu, Anka ise yüce hakikati simgelemektedir:

کناره کن ز جهان تا رسی به مامن عشق به کوه قاف طلب آشیان عنقا را

*Dünyadan uzaklaş ki aşkın sığınağına ulaşasın,
Anka’nın yuvasını Kaf Dağı’nda ara!*

(Câmî, 1378 hş: I, 198).

Lâmiî de örnek beyitte tasavvufta nefis terbiyesinden sonra oluşan manevi yükselişi anlatmıştır. Şair, nefis devini kendi tabiatında kontrol altına aldığını onu etkisiz hale getirdiğini ima etmiştir. İkinci mısradan da kişinin verdiği mücadele neticesinde ilahi tecellinin gerçekleştiği kalbi Kaf dağına teşbih ederek artık onun merkezine ulaştığını söylemiştir. Gönül âleminde yolculuğa çıkan salık, bu yolculuğun sonunda Anka'ya ulaşır. Anka bu beyitte hakikati, ilahi sevgiliyi sembolize etmektedir:

*Başuban ğâr-ı tabî 'at içre nefsum dîvini
Seyr idüp kâfında kalbün uğradum 'anķāya ben*
(Lâmiî, 2023: 344).

2. Balık:

Omurgalı, suda yaşayan, yumurtadan üreyen ve solungaçla nefes alan hayvanların genel adıdır (Akalin, 2011: 243). Türk ve Fars edebiyatında denizde ve suda olması, ağ veya olta ile yakalanması ile aşışın canı ve gönlü ona teşbih edilmiştir (Pala, 2015: 294).

Câmî örnek beyitte balığın sudan çıktığı andaki çırpınmasını aşışın sevgiliden ayrı kalan gönlü ile ilişkilendirmiştir. Balık için su sadece yaşadığı yer değil, yaşamın kendisidir. Sudan çıktığında nefes alamaz ve çırpınmaya başlar. Aşışın gönlü de sevgiliye kavuşmadıkça tıpkı bir balık edasıyla çırpınacak ve huzur bulamayacaktır. Tasavvufi anlamıyla vatanından uzak kalan, hasret içindeki ruhu temsil eder. Kulun gerçek hayatı vuslattır. Gönlü, ilahi sevgiliden ayrı kalan kul can çekişecektir. Şair ilk örnekte gönlü balığa teşbih etmiştir. İkinci örnekte ise denizin derinliğinde yaşayan balık ile arifi kastetmiş, gerçek bilgi sahiplerinin kendilerini ön plana çıkarmaktan kaçındıklarını ve gösteriştan uzak durduklarını ima etmiştir. İkinci mısradan ise kurbağa ile hakikate ulaşamayan sözde âlimden bahsetmiştir. Gerçek âlim bildiklerini gösteriş konusu yapmaz. Hakikatten uzak olan kimseler ise iddialarını yüksek sesle dile getirmekten kaçınmazlar:

چو آن ماهی که بیرون افتد از آب ز بزم وصل بیرون می طپد دل
Sudan çıkan bir balık gibi, kavuşma meclisinden ayrı kalan gönlü çırpınır
(Câmî, 1378 hş: I, 558).

در قعر بحر ماهی بسته دهان و غوکان بگشاده لب به دعوی بی معنی ازکناره

Deniz'in dibindeki balık susmuş ve kuyudaki kurbağalar manasız iddiayla ağzını açmıştır
(Câmî, 1378 hş: III, 648).

Lâmiî de ilk örnekte sevgilinin saçlarını bir girdaba benzetirken âşıkla-
rın gönüllerini de o girdaba sürüklenen balıklara teşbih etmiştir. Balıkların
su içindeki hareketleri gibi gönüller de sevgilinin saçları arasında dönüp dur-
maktadır. İkinci örnekte de kendisini kanlı gözyaşları döken bir âşık olarak
aşk denizinde yüzen bir balığa benzetmiştir. İlk bakışta denizdeki balığın
susamış olması bir çelişki gibi görünse de aslında şair aşkın doyumsuzluğu-
nu anlatmak istemiştir. Tasavvufi manada ise balığa teşbih edilen âşık, aşk
yolundaki bir sufi olarak da yorumlanabilir. Umman ilahi hakikatin sonsuz-
luğunu temsil ederken ona susamış balık da ilahi aşkın en yüksek mertebe-
lerini arzulayan sufünün sembolüne dönüşmüştür:

Bahr-i çîn dirsem 'aceb mi zülfünüñ gird-âbına
Kaynaşur mahî gibi diller içinde her taraf
(Lâmiî, 2023: 520).

Dem-â-dem Lâmi'î kan yaş içinde
Şu mahî gibidür 'ummana teşne
(Lâmiî, 2023: 664).

3. Bülbül:

Karatavukgillerden olan bu kuş türü sesinin güzelliği ile tanınmaktadır
(Akalin, 2011: 423). Türkçede “sandavaç”, Arapçada “andelib” ve Farsça-
da “bülbül, hezâr” denilmektedir. 15-17 cm uzunluğunda vücut yapısı kü-
çük, hızlı, ancak görülmesi nadir bir türdür. İlkbahar mevsiminin başlangı-
cında zengin nağmelerle öten diğer zamanlarda ise ötmeyen; klasik edebi-
yatta seher vakti gülü bekleyen, sevgilinin güzelliğini layıkıyla anlatan bir
âşık olarak sıkça kullanılmıştır (Onay, 2019: 97; Ceylan, 2015: 61; Taşkesenlioğ-
lu, 2020: 425; Şemîsâ, 1387 hş: I, 177-179).

Câmî aşağıdaki ilk beyitte bir kimsenin gülü sadece bir çiçek olarak algı-
layıp rengi ve kokusuna göre değerlendirirse yanılacağını ima etmiştir.

Çünkü şairler gülü sadece bir çiçek olarak düşünmemiş onu sevgilinin ve ilahi tecellinin dünyadaki sembolü olarak vasfetmişlerdir. Dolayısıyla ona sadece bir çiçek edasıyla bakan bir kimse onun taşıdığı ilahi manayı anlayamayacaktır. Onu anlamak isteyen kişi bülbülün sesine kulak verirse, onun feryadında kitaplarda yazmayan sırların tercümesini bulacaktır. Şair bu beyitte gülü ilahi güzelliğin bir tecellisi, bülbülü ise güle âşık olan kişi; arif olarak sembolize etmiştir. İkinci örnek beyitte de şair gülün sevgili olmasının gereklerini açıklamasıyla aslında baharın geldiğini, gülün açılıp rengini kuşandığını, bütün cazibesini ortaya çıkardığını kastetmiştir. Bülbül de sevdiğini görmesiyle birlikte aklını kaybederek ondan başka bir şey düşünemez bir hale dönüşmüş ve âşıklık feryadına başlamıştır. Tasavvufi anlamda Allah'ın güzel cemali yeryüzünde görünür olduğunda, Hak aşığı yeniden zikre, aşka ve ilahi coşkunluğa yönelmektedir. Şair bu beyitte gülü ilahi cema lin tecellisi, bülbülü Hak aşığı bir arif olarak dile getirmiştir:

هر کس از جلوه گل فهم معانی نکند شرح آن دفتر نوشته ز بلبل بشنو

Gülün cilvesindeki anlamı kavrayamayan kimse,

yazılmamış o defterin şerhini bülbülden dinle!

(Câmî, 1378 hş: I, 702).

باز گل اسباب معشوقی به بستان ساز کرد بلبل بیدل نوای عاشقی آغاز کرد

Yine gül bahçede sevgili olmanın sebeplerini hazırladı,

âşık bülbül de âşıklık nağmesine başladı.

(Câmî, 1378 hş: II, 222).

Lâmîî ilk beyitte âşıkların bülbül gibi feryat etmelerine şaşmamak gerektiğini çünkü sevgilinin olmadığı yerde bülbül için her yerin bir kafes olduğunu dile getirmiştir. Tasavvufi manada ilahi güzelliğin fark edilmediği her yerde insanın ruhu kendini tutsak hissetmektedir. Dünya ne kadar güzel olursa olsun Allah'tan uzak olan gönül tüm güzelliklere kayıtsız kalacaktır. Böyle bir durumda âşığın feryat etmesi, özlem duyması tabi bir durumdur. İkinci beyitte şair, sevgilinin gece gündüz aşığa yüz vermemesinin, naz etmesinin âşığın inleyerek feryat etmesine sebep olduğunu ima etmiştir. Klasik edebiyatta sevgilinin bu tavrı bir eksiklik olarak algılanmaz. Aksine onun

kemalinin bir işareti olarak görülür. Çünkü gerçek sevgili aşığın ilgisine ve aşkına muhtaç değildir, âşık ona muhtaçtır. Bu nedenle gül konuşmaz ve aşığa dönüp bakmaz. Bu ilgisizlik de bülbülün feryadını arttırır. Şair her iki beyitte de gülü sevgili, ilahi güzelliğin tecellisi; bülbülü de âşık yani Hak aşığı bir arif olarak sembolize etmiştir:

*Nice bülbül gibi feryād itmesün ‘aşıklarun
Būsitān-ı debrdür ey gül cemālünşüz kâfes*
(Lâmî, 2023: 489).

*Rûz u şeb ‘âlemde istîgnâ-yı gül
Bülbül-i bî-çâreyi zâr eyledi*
(Lâmî, 2023: 703).

4. Doğan:

Kartalgillerden olup sırtı kül renginde, enine çizgili, küçük kuşlar ve fare ile beslenen, avlarda kullanılan yırtıcı bir kuştur (Akalın, 2011: 689). Erkeği ve dişisi farklı görünümlü olan orta irilikte, kuyrukları ve ayakları uzun, kanatları kısa hilal gibi ve uçları sivridir. Hızlı uçmalarıyla tanınırlar. Arap ve Rum diyarlarından daha çok ‘Türkistan’da yaşadığına inanılan aksungur ve şâhbâz olarak da bilinen iri türüyle sultanların avlanmak için kullandığı ve zamanla bir gelenek haline gelerek birbirlerine hediye ettiği bir kuştur. İhtişamı, gücü ve muzaffer olması bakımından klasik şiirin en önemli kuşlarından (Ceylan, 2015: 85-86).

Câmî ilk beyitte sevgiliye ulaşmanın ve onun sevgisini taşımanın herkesin harcı olmadığını ifade etmiştir. Bunu anlatırken yükseklerde uçan güçlü doğanla (şâhbâz) suya bağlı olan ördeği karşılaştırmış; nasıl ki ördekten doğan olması beklenemezse gerçek aşkın sorumluluğunu da herkesin üstlenemeyeceğini söylemiştir. Dolayısıyla beyit, hem sevgilinin erişilmezliğini hem de aşkın zor bir yol olduğunu tabiat teşbihleriyle ortaya koymuştur. Tasavvufi bakımdan doğan, nefsini yenmiş arifi temsil ederken ördek dünyaya bağlı manevi olgunluğa ulaşamamış kişiyi simgelemektedir. İkinci beyitte şair, sevgiliyi kutsal haremın doğanı olarak tasvir etmiş ve onun uçuşunun rastgele olmadığını, amacının gönülleri ve canları avlamak olduğunu

ifade etmiştir. Doğanın avını pençesiyle yakaladığı gibi sevgili de güzelliği ve cazibesiyle gönülleri fetheder. Doğan, gönül ve canı avlamasından dolayı kişiyi dünyevi bağlardan kurtardığı için ilahi hakikatin sembolüdür:

عشق‌بازی با تو نبود کار هر تردامنی در هوا پرواز شهبازان نمی آید ز بط

Sana âşık olmak her liyakatsiz kişinin harcı değildir,

şâhbazın gökteki uçuşu ördekten beklenmez.

(Câmî, 1378 hş: I, 519).

شاهباز حرم قدسی و در ملک وجود نیست جز بهر شکار دل و جان پروازت

Sen, kutsal haremın şâhbazsın; varlık ülkesindeki uçuşun,

gönülleri ve canları avlamaktan başka bir amaç taşımaz

(Câmî, 1378 hş: II, 124).

Lâmiî de beytinde manevi olgunluğun tek başına kazanılacak bir başarı olmadığını, ilahi veya bir mürşid tarafından himmet vasıtasıyla mümkün olacak bir lütuf olduğunu dile getirmiştir. Eğer himmet hümasının gölgesi üzerine düşerse, kendisinin de kutsi âlemde doğanlarla birlikte uçabileceğini; yüksek bir manevi mertebeye erişebileceğini umut etmiştir. Beyitte Hüma, mürşid veya ilahi lütuf; doğan ise Allah’a yakın veli kimse olarak sembolize edilmiştir:

Umaram pervâz uram şeb-bâz-ı kudsiyle ben

Ger hüma-yı himmetüñ zıllı düşe anısuñ baña

(Lâmiî, 2023: 378).

5. Ejderha:

Farsçada büyük yılan olarak bilinen “ejder, ejdhâ, ejderhâ” olarak anılan timsah görünümlü, yüzü ata benzeyen, kanatlı ve ağzından ateş püskürten, hazinelerin koruyucusu olduğuna inanılan efsanevi yaratıktır (Yıldırım, 2017: 302). Soğuk, korkutucu, zehirli ve saldırgan bir tür olarak betimlenmiştir. Masallarda genellikle yedi başlı ve kanatlı büyük canavar olarak geçmektedir (Zavotçu, 2018: 200). Türk ve Fars edebiyatında sevgilinin saçları kıvrım kıvrım olmasından ötürü ejderhaya teşbih edilmiştir. Ayrıca hazinelerin de ejderhalar tarafından korunduğuna inanılmıştır (Pala, 2015: 136).

Câmî aşağıdaki beyitte muradı bir hazine olarak tasavvur etmiş ve onun kolay ulaşılabilir bir hazine olmadığını, üzerinde zorluklardan bir kilit olduğunu; ancak bela ve sıkıntı imtihanlarından sonra açılacağını ifade etmiştir. İkinci mısırda da bu kilidin anahtarının sıradan bir anahtar olmadığını, ejderhanın dişlerinden yapıldığını dile getirmiş ve büyük tehlikelerin, güç engellerin aşılması gerektiğini ima etmiştir. Ejderha burada korkunun ve aşılması güç engellerin sembolü olmuştur. Tasavvufi manada ise murat hazinesine ulaşmak isteyen kişinin ejderhayı yenmeyi göze almak durumunda olduğu belirtilmiştir. Kişi nefisiyle ve dünya bağılıklarıyla mücadele etmelidir. Bu açıdan bakıldığında da ejderha nefisin sembolü konumundadır:

گنج مراد را که بر او قفل ابتلاست دندان کلید ز دندان اژدهاست

*Murad hazinesinin üstünde sıkıntı kilidi vardır,
anahtarın dişleri ejderhanın dişlerindendir*
(Câmî, 1378 hş: III, 488).

Lâmî de benzer şekilde nefisin sembolü olarak ejderhayı kullanmış, nefis ve şeytanın yol kesen tehlikeleri karşısında kişinin korku ve ümitsizliğe kapılmamasını, yalnızca Allah'a sığınmasını öğütlemiştir:

*Keserse ejder-i nefsiyle dîv-i şeytân yol
Kayırma üstine söz eyle 'avn-i Hakkı penâh*
(Lâmî, 2023: 633).

6. Fare:

Sıçangillerden küçük vücutlu, kemirgen ve memeli bir hayvandır (Akalin, 2011: 850). Türk ve Fars edebiyatında genellikle hırs kavramıyla birlikte kullanılmıştır. Hırs sözlük anlamıyla sonu olmayan istek ve aşırı tutku demektir (Akalin, 2011: 1094). Tasavvufi manada ise bir amaca ulaşmak için her yolu meşru ve mubah görme, haram ve helali gözetmeden ihtiraslı ve tamahkâr olmaktır (Uludağ, 2012: 167).

Câmî aşağıdaki örnek beyitte hırsı bir fareye benzeterek farenin girdiği yerde delikler açması gibi, insanın da dünya malına tamahı yüzünden ölüp mezara konulduğunda cehennem ehlinen olduğu vurgulamıştır. Fare

örnek beyitte insan hırsının ve tamah duygusunun bir sembolü olarak kullanılmıştır. Lâmiû de ise fare ile ilgili bir kullanım tespit edilememiştir:

بر هر که موش حرص ز خارف گماشتی زد حفره سوی موقد نیرانش از لحد

*Hırs faresi her kimin ambarına musallat olmuşsa,
mezâarından cebennem ateşine doğru delik açmıştır*

(Câmî, 1378 hş: I, 45).

7. Fil:

Karada yaşayan hayvanların en irisidir. “Fil” sözcük olarak Akkadcada “pîru” kelimesinden gelmiş, ancak Arapçada “p” sesi olmadığından “fil” halini almıştır. Farsçada ise “pîl” şeklinde kullanılmaktadır (Yazıcı, 1996: 67). Ayrıca fil, satranç denilen bir oyunun iki taşına verilen bir isimdir (Altınay, 2009: 178). Klasik şairler fili hem hayvan hem de satranç oyunundaki göreviyle şiirlerinde kullanmışlardır.

Câmî örnek beyitte harabat ile dünyaya olan bağlılığın terk edilmesini ve hakikate ulaştıran manevi yolu kastederek bu yolda çekilen sıkıntı ve dertlerden korkulmamasını öğütlemiştir. İkinci mısırda da Kâbe’yi yıkmak isteyen Ebrehe’nin fil ordusuyla Mekke’ye saldırdığı ve yenilgiye uğradığı Ashâb-ı Fil kıssasına telmihte bulunmuş (Karaman ve başk. 2020: 687) ve Allah’a yöneldiği için en büyük tehditlerden bile korkmasına gerek olmadığını ifade etmiştir. Fil bu beyitte insanı korkutan büyük musibet ve düşmanları temsil etmektedir:

در خرابات از لگدکوب بلا جامی مترس کعبه را کردی پناه خود هراس پیل چیست

*Câmî harabatta bela altında ezilmekten korkma,
Kâbe’yi kendine sığınak yaptın fil korkusu nedir?*

(Câmî, 1378 hş: III, 512).

Lâmiû ise fili satrançtaki taş olarak kullanmıştır. Aşğın gönlünü piyon olarak tasvir etmiş ve sevgilinin atı; gücü ve ihtişamı karşısında aşğın değersiz olduğunu söylemiştir. İkinci mısırda da satrançtaki en güçlü taşlar olan fil ve vezirin dahi sevgili karşısında esir olduğunu ifade etmiştir. Dolayısıyla en güçlülerin bile sevgilinin karşısında güçsüzleştiği aşk yolunda en zayıf taş olan piyonun ona teslim olması son derece normal bir durumdur:

*Beydağ-ı dil tañ mî pây-ı rahşuna ruh urmasa
Fîl ü ferzîn bend olupdur şimdi her bir şâh-râh
(Lâmî, 2023: 259).*

8. Güvercin:

Evcilleştirilmiş birçok türü olan hızlı ve uzun zaman uçabilen, kısa vücutlu, tüyleri sık ve yemle beslenen bir kuştur (Akah, 2011: 1013). Türk lehçelerinde “güvercin” sözcüğü ile birlikte klasik şiirde “kebûter, hamâme” sözcükleri de kullanılmaktadır. Güvercinlerin ötüşleri boğuk ve derindir. Çok uzak mesafelerden tekrar yuvasına dönmesinden ötürü zeki ve sadık bir kuş olarak bilinmektedirler. Osmanlı döneminde haberleşme amacıyla da kullanılmıştır (Ceylan, 2015: 98-101).

Câmî örnek beyitte sevgilinin makamını yücelterek onun haremünde yaşayan güvercinin dahi en kutsal mekân ve ağaç olarak kabul edilen Sidre ve Tûbâ'nın dallarından başka bir yere konmadığını abartılı bir üslupla dile getirmiştir. Sevgilinin makamı hepsinden üstün tutulmuştur. Tasavvufi anlamda harem Allah dostunun huzuru, güvercin o huzurda yaşayan arif, Sidre ve Tûbâ da cennet nimetlerini temsil etmektedir. Hakiki aşkı arayan âşık için amaç cennet değil, Allah'a yakın olmaktır. Bu nedenle ilahi sevgilinin huzurunda cennetin nimetlerine dahi iltifat edilmez. Arifin yöneldiği nimet değil, nimeti veren Allah'tır:

کبوتر حرم او به شاخ سدره و طوبی نمی دهد خس و خاشاک آشیانه خود را

*Onun haremının güvercini, Sidre ve Tûbâ dallarında,
kendi yuvasını çer çöp ve dikenlere bile bırakmaz
(Câmî, 1378 hş: I, 217).*

Lâmî de sevgiliye kavuşmanın tek yolunun ona haber göndermek olduğunu ima etmiş ve saba rüzgârını, âşık ve sevgili arasında haber taşıyan bir elçi olarak tasavvur etmiştir. Ancak saba rüzgârı bu görevi yerine getirmezse beden burcundan can güvercinini uçurarak öleceğini mecazi bir dille ifade etmiştir. Bedeni canı içinde tutan bir kale, canı ise vuslata kavuşmayı bekleyen bir güvercin olarak sembolize etmiştir. Tasavvufi manada beden,

can için geçici bir mekân, can ise asıl vatanına kavuşmayı bekleyendir. Sevgiliye haberin ulaşmaması artık âşık için vuslata dair bir umudun kalmadığını göstermektedir. Bunun neticesinde canın bedenden ayrılması hem aşk uğruna ölmeyi hem de gerçek sevgiliye kavuşmayı ima etmektedir:

*Haberüm yâre iletmezse eger murğ-ı saba
Burc-ı tenden uçaram cânı kebûter yirine*
(Lâmî, 2023: 644).

9. Karga:

Kanatları geniş, tüyleri siyah, tarla ve bahçelere zarar veren bir kuş türüdür (Akalın, 2011: 1326). Kalın ve uzun gagası, bet sesi, zekâsı ve sürü halinde yaşaması ile tanınmaktadır. Klasik şiirde “zağ, gurâb” adlarıyla da bilinmektedir. Klasik şiirde çirkin sesi, görüntüsü, leşe olan tamahı sebebiyle fitneci ve gammaz olarak tasvir edilmiştir. Diğer kuşlarla karşılaştırıldığında bütün olumsuz özellikler kargaya yüklenmiştir (Ceylan, 2015: 141-142).

Câmî ilk örnekte aşığın bahtsızlığına, aşkına, hasretine durmadan ağladığını söylemiş ve ne kadar ağlasa da kara talihinin değişmediğini ifade etmiştir. İkinci mısra da ilk mısraının delili olarak ne kadar yağmur yağsa ve o yağmurda karga ıslanıp yıkansa da renginin karalığının değişmeyeceği bildirilmiştir. Şair bu beyitte kara talihin sembolü olarak kargayı kullanmıştır. Şairin aşağıya alınan ikinci beytinde ise kargaların gürültüsü sadece bir gürültü kirliliği değil, zarafeti, muhabbeti ve düzeni bozan fitneci insanların sembolü olarak kullanılmıştır. Nitekim bu gürültü sonuncunda gül ile bülbülün muhabbet bağı kopmuş, âşık ve sevgili arasındaki ilişki bozulmuştur. Tasavvufi açıdan ise bülbül hakikate âşık bir sufi, karga ise gaflete düşmüş insanı temsil etmektedir. Gaflet ve dünya meşgaleleri çoğaldığı zaman kul ile Allah arasındaki muhabbet zedelenir. Dolayısıyla beyitte dış dünyanın gürültüsünün kişinin iç huzurunu bozduğu dile getirilmiştir:

گریه دایم سیاهی را نبرد از بخت من زاغ را بسیاری باران نسازد پر سفید

*Durmadan ağlamam, bahtımın karasını silmez,
ne kadar çok yağmur yağsa da karganın tiyü beyaz olmaz*
(Câmî, 1378 hş: II, 195).

غوڭای زاغان بیریده گل را پیوند صحبت از عندلیبان

Kargaların yaygarası, gülü bülbüllerle olan sohbetinden kopardı

(Câmî, 1378 hş: III, 632).

Lâmiî örnek beyitte aşığın bedenini viran olmuş, harabeye dönmüş bir yer olarak tasavvur etmiş, duvarlarının yıkılmasıyla canlılığını kaybettiğini ima etmiştir. Baykuş ve karga türlerinin de meskeni genel olarak viran olmuş yapılardır. Bu sebeple şair ah ve sıkıntıyı onlarla sembolize ederek aşığın viran olmuş bedeninin artık uğursuz kuşlarla çevrili olduğunu dile getirmiştir. Tasavvufî açıdan da virane beden, nefsin ve dünyevi benliğin yıkılışını simgelemektedir. Bu yıkılış, olumsuz bir son değil bazen hakikatin tecellisine hazırlık olarak görülmektedir. Ancak bu beyitte ağırlık, fenâdan çok ayrılık acısına verilmiştir. Sevgiliden uzak kalan âşığın bedeni, artık hayatın değil, yalnızca ahların ve mihnetlerin barındığı bir viranedir. İkinci örnekte de şair, sevgilinin yüzündeki siyah ayva tüylerini, papağanın başına konmuş kargalara benzetmiştir. Bu benzetme ilk bakışta biraz tuhaf görülebilir. Çünkü karga güzelliği temsil etmez. Ancak burada önemli olan renk benzerliğidir. Şair, sevgilinin benli yüzünde beliren ince siyah ayva tüylerini sıra dışı bir kuş benzetmesiyle tasvir etmiş ve sevgilinin yüzünü yeşil bir papağan, yüzündeki siyah tüyleri ise onun başına üşüşmüş kargalar olarak tasavvur etmiştir. İlk bakışta karga olumsuz bir imge olsa da burada amaç çirkinlik değil, yeşil zemin üzerindeki siyah çizgilerin oluşturduğu resmi göstermektir. Böylece Lâmiî, sevgilinin güzelliğini tabiatın renkleri ve kuşları aracılığıyla resmeden canlı ve özgün bir hayal kurmuştur:

Şeb u rûz âşîyân-ı zâğ-ı bum-ı âb u mihnetdür

Bu vîrân cismümüñ cânâ cihândârında dîvârı

(Lâmiî, 2023: 702).

Kıl temâşâ Lâmi'î ol haldârüñ hattım

Beñzer ol tûtiye kim başına üşmiş zâğlar

(Lâmiî, 2023: 450).

10. Karınca:

Zar kanatlılardan, koloni halinde toprağın altında yaşayan ve birçok türü bulunan böceklerin genel adıdır (Akalin, 2011: 1329). Klasik edebiyatta genellikle Süleyman peygamber ile birlikte anılmıştır. Bazen de sevgilinin yüzündeki ayva tüyleri için teşbih unsuru olarak kullanılmıştır (Pala, 2015: 258).

Câmî aşağıdaki beyitte aşığın sevgiliye ulaşamadığını, sadece hayaliyle meşgul olduğunu ifade etmiştir. İkinci mısra da karıncanın bir yemek tanesini yuvasına taşıması gibi sevgilinin beninin de aşığı görünmez bir kuvvet gibi kendine çektiğini ima etmiştir. Tasavvufi manada beyitteki ben, ilahi tecellinin bir işareti olarak yorumlanabilir. Karınca ilahi cezbe, tane kulun nefsi ve yuva da Allah’a dönüştür. Kul, küçük bir işaret ile aslına doğru çekilir. Karınca ilk bakışta zayıf ve küçük bir varlık olarak görünse de sabır ve çekim gücü sayesinde kendisinden kat kat büyük bir tane yi veya yükü istediği yere taşıyabilir. Bu beyitte aşkın çekim gücü işlenmiştir. Sevgilinin yüzündeki küçük bir ben aşığı kendisine doğru çekmeye yetmiştir. Karınca hem sevgilinin beni hem de ilahi bir işaret olarak sembolize edilmiştir:

خیال خال تو بردم من ضعیف به خاک چنانکه دانه کشد مور سوی خانه خویش

*Senin beninin hayalini aciz ben toprağa götürdüm,
tıpkı karıncanın taneyi yuvasına doğru götürmesi gibi*
(Câmî, 1378 hş: I, 510).

Lâmî de örnek beyitte sevgilinin saçının bütün güzelliğine bir sultan gibi hükmettiğini ancak bu hâkimiyetin de sonsuza kadar süremeyeceğini ifade etmiştir. Çünkü hiç kimsenin gücü kalıcı değildir. Nitekim kuşdilini bilen, rüzgâr ve cinlere hükmeden sultan bir peygamber olan Hz. Süleyman (Cebecioglu, 2020: 448) Beytü'l-Makdis'in yapımında iki ay bulunmuş ve ölümünden cinlerin haberi olmamıştır. Bir gün asasına yaslanmış bir şekilde vefat etmiş ve asasını ağaç kurtlarının yemesinden ötürü yere düşünce öldüğü anlaşılmıştır (Yıldırım, 2017: 718). Şair de karınca ve Süleyman peygamber karılaştırmasıyla karıncanın Süleyman peygamber gibi bir güce sahip olabileceğini, dünya makamının geçici olduğunu anlatmak istemiştir:

*Gam degül şimdi şaçuñ hüsnüñe sultānlığ ide
Gele bir devr ki kārınca Süleymānlığ ide
(Lâmî, 2023: 648).*

11. Keklik:

Yuvarlak gövdeli, orta boylu ve kahverengidir. Kuyrukları uçtukları zaman kırmızıdır. Etinin lezzeti oluşu ve avlanmasının zorluğu ile tanınmaktadır. Klasik şiirde “kebk” ismiyle bilinir. Farsçada “âteş-hâr, âteş-hâre, hâcel ve zeriç” diye de bilinmektedir. İri ve daha güzel öten cinsisine ise “kebk-i derî” denilmektedir (Ceylan, 2015: 160).

Câmî örnek beyitte sevgiliyi överken onu bir keklige benzetmiş ve onun zarafetinin seçkin insanlar tarafından örnek alındığını söylemiştir. Öte yandan da bunun herkesin harcı olmadığı belirterek karga gibi kaba ve ağır hareketli bir mizaca sahip kimselerin keklik gibi salınarak yürüyemeyeceğini dile getirmiştir. Tasavvufî açıdan düşünüldüğünde her varlığın aslında kendine özgü bir kabiliyeti mevcuttur. Allah her kulu farklı bir fıtratta yaratmıştır. Bu sebeple başkasının makamını istemek ya da halini taklit etmek kulu kemale erdirmez. Gerçek olgunluk insanın yaratılışına uygun yolu benimsemesidir. Karganın keklik gibi davranmaya çalışması nefsin gösteriş ve taklit arzusunu temsil etmektedir. Keklik de insanın kendine has zarafetini sembolize etmiştir. Lâmiî de ise keklik ilgili bir beyit tespit edilememiştir:

در چابکی طریق تو ورزند نیکوان لیکن خرام کبک دری نیست کار زاغ

Seçkin kimseler senin zarîf tavrını benimsemeye çalışırlar, ama dağ keklığının salınışı karganın harcı değildir (Câmî, 1378 hs: I, 523).

12. Köpek:

Boy ve cins bakımından birçok türü olan, koku alma duyusu oldukça gelişmiş, bekçilik ve avcılık gibi işlerde kullanılmak için beslenen memeli bir hayvandır (Akalin, 2011: 1498). Klasik edebiyatta “seg” adı ile anılmış; genellikle olumsuz manaları karşılamak için kullanılmıştır (Durkaya, 2010: 23).

Câmî ilk örnekte kendini sevgilinin kapısında bekleyen bir köpeğe benzetmiş ve niyaz eşigi dediği sevgilinin yahut mürşidin kapısında bir köpek

edasıyla vefalı bir şekilde beklediğini dile getirmiştir. Tasma ile o kapıya bağlılığını ifade etmiş; Allah'a ya da müşidine gönül bağıyla bağlı olduğunu kasdetmiştir. Bu beyitte tasavvufun temel ilkelerinden biri olan benliğini küçültme, vefa ile teslimiyet birleştirilmiştir. Eşikte köpek olmak bir aşağılanma değil, ilahi sevgilinin veya müşidinin eşliğini terk etmemenin, sadık olmanın işaretidir. İkinci beyitte de şair, aşkın sevgilinin kapısındaki köpekle dahi kendini eşit görmediğini ifade etmiştir. Bu durum sevgiliye olan bağlılığın en yüksek mertebesidir. İkinci mısra bu durumu açıklayarak sevgilinin kapısında ona yakın olmasından dolayı köpekten daha seçkin ve değerli bir kimse olmadığını dile getirmiştir. Çünkü köpek sevgilinin kapısından bir an olsun ayrılmamaktadır. Bu sebeple âşıktan daha seçkin bir konumdadır. Tasavvufi anlamda kulun asıl değeri kendi varlığında değil, Allah'a olan yakınlığındadır. Sevgili Allah'ı, kapı ilahi dergâhı, köpek de sadık kulu temsil etmektedir:

سگ آستان نیازم که دارم به گردن ز طوق وفایش قلاده

Ben niyaz eşiginin köpeğiyim; çünkü boynumda onun vefasının tasmaından bir halka vardır

(Câmî, 1378 hş: I, 835).

بی نسبت است بحث مساوات با سگت کس نیست بر در تو ازو مطلقا اخص

Senin köpeğinle eşitlik iddiasında bulunmak yersizdir, senin kapında ondan daha seçkin ve daha yakın hiç kimse yoktur

(Câmî, 1378 hş: I, 515).

Lâmî de ilk beyitte kendini köpeğe teşbih etmiş; eğer sevgiliye bağlılık iddiasında bulunduyşan artık bu iddianın gereğini yap ve onun peşinden ayrılma demiştir. Tasavvufi manada da sözle sevginin ifade edilmesinin yeterli olmadığı, gerçek sevginin itaat, sadakat ve istikamet ile pekiştirilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Eğer Hak yolundaysan, artık o yoldan geri dönmek olmaz. Sadık bir köpek gibi müşidini ve Hakk'ı izlemek gerekir. Vefa tasmaı ile Allah'a bağlılık, köpekle teslimiyet halindeki mürid kastedilmiştir.

İkinci beyitte de şair, aşkın sevgiliye sitemini yanındaki rakibi köpeğe teşbih ederek; ona rahatça yaklaşmasından, onunla konuşabilmesinden; hatta bir gölge gibi sürekli yanında olmasından rahatsız olduğunu ifade

etmiştir. İkinci mısradaki âşık sevgiliden yanındaki köpek kadar değerli olmayı niyaz etmiştir. Tasavvufî manada ise kulun Allah’tan duası büyük makamlar değil, O’nun huzurunda sadık bir köpek gibi yakınlık ve kabul görmesidir. Bu beyitte sevgili Allah, rakip kulu alıkoyan tüm engeller ve köpek de sadık mürid olarak sembolize edilmektedir:

*Kılâde itdün ise boynuña vefâ tavkın
Uy imdi Lâmi’îya iti gibi ardına sen
(Lâmîî, 2023: 614).*

*Rakîbi uydurup sâyeñ gibi her dem kılursın ‘ıys
N’ola ol seg kıadar yanuñda olsam muhterem bir gün
(Lâmîî, 2023: 613).*

13. Kumru:

Güvercin takımından ancak ondan küçük, boz, gri renkli bir kuştur (Akalin, 2011: 1525). Anadolu’da “eveyik, efeyik, dirvana” olarak bilinen kumru, Farsçada o ve ona benzer kuşlar için “kârâsî, kâlince, mâsûçe, nâzû, şifnîn, verşân” klasik şiirde “fâhte” diye de kullanılmaktadır. Hızlı kanat çırpması, çevikliği, yuvalarının yerlerini dişilerin seçmesi, av kuşu oluşu, tek eşli olması ile tanınmaktadır (Ceylan, 2015: 171-172).

Câmî aşağıdaki beyitte insanı kumruya teşbih etmiş, rahat ve özgür yaşayan kimseye seslenerek hiç esaret görmeyen birinin tutsak olan ve acı çekenlerin iç dünyasını anlayamayacağını ifade etmiştir. Refah içinde yaşayan, acıyla sıranmayan kimsenin; yoksulun, sürgünün, tutsağın, çile çekenin halini tam manasıyla kavrayamayacağını dile getirmiştir. Tasavvufî manada özgür kuş kumru henüz ilahî aşkın ve ayrılığın acısını çekmemiş kişiyi temsil etmektedir. Aşkın imtihanlarında olgunlaşan kuş da aşığı sembolize etmektedir:

ای فاخته پروازکنان بر سر سروی درد دل مرغان گرفتار چه دانی

*Ey bir servinin üzerinde uçarak dolaşan kumru,
tutsak kuşların derdini nereden bileceksin?
(Câmî, 1378 hş: I, 825).*

Lâmiî kumrunun sevgilinin boyunu gördüğü için serviye cüretkâr bir şekilde öttüğünü ifade etmiştir. Aslında kumru için servi güzellik bakımından üstün ve erişilmez bir varlıktır. Fakat kumrunun sevgilinin boyunu görmesi ona hakiki güzelliği öğretmiştir. Dolayısıyla servi ona eskisi gibi güzel görünmediği için ona meydan okur gibi ötmektedir. Tasavvufi manada servi dünya güzelliğini, sevgili ilahi cemali ve kumru da hakikati gören aşığı temsil etmektedir. Hakiki güzelliği gören âşık, artık dünya nimetlerinden vazgeçerek onlara hayranlık beslemez. Çünkü var olan her şeyin hakikatin birer yansıması olduğunun bilincindedir:

*Meger ki kâmet-i yâri görüp durur kumrî
Ki serve karşı ider nağme her şehir güstaî*
(Lâmiî, 2023: 416).

14. Örümcek:

İnce bir ağ örerek küçük böcekleri avlayan eklemli bir hayvandır (Akalin, 2011: 1861). Klasik şiirde genellikle sevgilin saçları, aşığın bedeni ile ilişkilendirilmiştir.

Câmî aşığıdaki beyitte bedeni son derece narin, dayanıksız olan örümcek ağı olarak tasavvur etmiş ve bir sineğin kanadını çırpmasıyla oluşan rüzgârın bile onu parçalayabileceğini ifade etmiştir. Yani âşık son derece zayıf ve narin bir haldedir. Tasavvufi açıdan ise kul, ilahi aşk karşısında öylesine incelmıştır ki artık maddi bir varlığı kalmamıştır. Bu sebeple en küçük bir etki bile onu dağıtmaya yeter. Şair bu beyitte örümcek ağı ve beden arasında bir ilişki kurmuştur:

چون تنم گر بودی اندر ضعف تار عنكبوت از همش بگسیختی باد پر و بال مگس

*Eğer bedenim örümcek ağı gibi zayıf olsaydı,
sineğin kanadının rüzgârı onu bağlarından ayırırdı*
(Câmî, 1378 hş: I, 489).

Lâmiî ise gönlün artık aşkın esiri, aşığın boynuna geçen esaret zincirinin ise sevgilinin saçları olduğunu ifade etmiştir. İkinci mısra da gönlü örümceğin ağına düşmüş bir sineğe benzeterek kurtulmaya çalıştıkça daha çok

ona bağlandığını dile getirmiştir. Bu beyitte de sevgilin saçları örümcek ağı ile sembolize edilmiştir:

Dil esîr-i ışk'dur boynında zülfiñ bağı var
Şan şikâr-ı 'ankebü't olmuş megesdür ağı var
 (Lâmîî, 2023: 469).

15. Papağan:

Eğri gagalı, tırmanıcı, birçok türü bulunan ve insan sesini taklit edebilen kuşların genel adıdır (Akalin, 2011: 1881). “Tûtî” ve “bebgâ” hatta “dudu kuşu” diye de anılan bu kuş, evcilleştirilmeye en müsait türdür. Bazı kuşlar gibi onunda anavatanı Hindistan kabul edilmektedir. Şeker ve tatlıya düşkünlüğüyle bilinir. Güzel görüntüsü ve konuşabildiğine inanılmasıyla klasik şiirde sevgilinin ve şairin kendisinin benzetildiği unsurlar olarak sıkça kullanılmıştır. Yine klasik şiirde ayna, şeker ve renkleri ile birlikte anılmıştır (Ceylan, 2015: 194-195; Pala, 2015: 461).

Câmî örnek beyitte papağanın konuşabildiği için insanlar tarafından yakalanarak kafese konulmasına dikkat çekerek onu diğer kuşlardan ayıran bu özelliğin onun özgürlüğünün elinden alınmasına neden olduğunu ifade etmiştir. Şair bu durumu kendisine öğüt maksadıyla “sen de çok konuşma çünkü insanı belaya sürükleyen dilidir” mesajını vermek istemiştir. Papağan bu burada insanı temsil etmektedir. Tasavvufi manada dünya ve beden, ruhun kafesidir. Nefis ve arzular, insanı kuşatan birer kafestir. Dolayısıyla papağanın esareti, insanın manevi tutsaklığını sembolize etmektedir. Papağanın güzel konuşması onu şöhret sahibi yapar. Ancak aynı şöhret onun hapsedilmesine neden olmaktadır. Yani insan için de her söz fayda getirmez. Bazen konuşmak kıskanılmaya, düşman kazanmaya yol açabilir. Tasavvufta susmak hikmetin bir parçası; önemli bir edeptir. Tasavvuf ehli gereksiz konuşmanın kalbi meşgul ettiği görüşündedirler. Bu açıdan beyitte papağan, nefis veya benlik olarak düşünülebilir. Kişinin konuşarak kendini ortaya koyma çabası, benliğini sergilemektedir. Hakikate ulaşmak için yeri geldiğinde susmak, çokça dinlemek gerekmektedir:

لب فروبند از سخن جامی که طوطی این همه بینوایی در قفس از گفت و گوی خود کشد

Ey Câmî, söz söylemeyi bırak, çünkü papağan bu bütün kafes perişanlığını kendi konuşup durmasından çeker
(Câmî, 1378 hş: I, 413).

Lâmî de sevgilinin dudağını ve sözünü üstün görmüş ve güzel konuşmasıyla ünlü papağanların bile onun yanında değersiz kaldığını ima etmiş, güzelliği ve tatlı konuşmasıyla sevgili yüceltilmiştir:

Çanda mümkündür nigâra tutıyân-ı herze-güny
Ura dem güftardan bu la 'l-i şekker-hâyile
(Lâmî, 2023: 641).

16. Sinek:

Çift kanatlı uçan böceklerin genel adıdır (Akalın, 2011: 2116). Klasik şiirde zararlı ve asalak olarak anılır; bu özelliği ile olumsuz, asalak bir kişinin sembolüdür (Zavotçu, 2018: 616).

Câmî örneğinde şair gönlüne seslenerek sevgilini dudağını düşünmekten kendini kaybettiğini dile getirmiştir. Sevgilinin dudağı tatlılığın ve güzelliğin sembolüdür. İkinci mısırda da gönlü balın içine düşen bir sineğe benzetmiştir. Sinek balın tatlılığına kapılmış ve bala konduğu zaman ondan kurtulamayarak aşkın içinde boğulmuştur:

گشته‌ای گم دلا به فکر لبش چون مگس غرق انگبین شده‌ای
Ey gönül onun dudağının düşüncesinde kendini kaybetmişsin,
sinek gibi balın içinde boğulmuşsun
(Câmî, 1378 hş: I, 770).

Lâmî de gönlü aşkın esiri şeklinde tasvir ederek bu esaretin sebebinin sevgilinin zülfü olduğunu söylemiştir. İkinci mısırda da gönlü, örümceğin ağına düşmüş bir sineğe benzetmiştir. Sinek güçsüz ve küçük olması bakımından örümceğin ağından kurtulamaz. Aynı şekilde gönül de sevgilinin saçlarına yakalandıktan sonra aşk hastalığına yakalanmaktan kurtulamayacaktır. Şair ikinci örneğinde ise Kaf dağında yuva kurmanın ancak Anka

kuşunun himmetiyle mümkün olacağını ifade etmiştir. Anka klasik edebiyatta sıradan bir kuş değildir; ulaşılması güç yerlerde yaşayan ve yükseklerde uçan nadir görülen efsanevi bir türdür. Bu sebeple yüceliğin, kemalin sembolüdür. Böyle yüksek bir mertebeye ulaşabilmek için sıradan bir çaba değil, Anka'ya has bir himmet gerekir. İkinci mısradan ise aşk denizi geçmek için sinek kanatlarının yetersiz kalacağı dile getirilmiştir. Sinek küçük ve güçsüz olduğundan onun kanatları aşk denizinde yol almak için bir yelken olamaz. Yani şair küçük çabalarla büyük hedeflere ulaşmanın zorluğundan bahsetmiştir. Tasavvufi manada ise aşk denizi, ilahi aşk ve hakikat yoludur. Bu denizi aşmak için güçlü bir irade ve büyük bir himmet gerekmektedir. Bu beyitte Anka kemale ermiş derviş, sinek ise sınırlı imkânlarla sahip insanı sembolize etmektedir:

*Dil esîr-i 'ışkdur boynında zülfiñ bağı var
Şan şikâr-ı 'ankebü't olmuş megesdür ağı var*
(Lâmîî, 2023: 469).

*Himmet-i 'ankâ gerek kâfî nişîmen kılmağa
Yelken olmağ 'ışk bahrın geçmege bal-ı meges*
(Lâmîî, 2023: 485).

17. Tâvûs:

Sülüngillerden erkeğinin tüyleri uzun, kuyruğu parlak, güzel renkli, tiz sesli bir süs hayvanı olan kuş türüdür (Akalin, 2011: 2290). Kuşlar âleminin en göz alıcı türlerinden biridir. Ona bahşedilen güzelliğinden dolayı Türkler “Tanrı kuşu, alakuş, gelin kuşu” da demektedirler. Büyük İskender’in Hindistan’dan getirdiğine inanılmaktadır. Görenleri kendine hayran bırakmasından ötürü cennet kuşu kabul edilmektedir. Şairler onu genellikle iffetin, rengin, gösterişin, güzelliğin, itibarın ve kendini beğenmenin sembolü olarak kullanmışlardır (Ceylan, 2015: 227-228). Ayrıca tüylerinin göze benzer desenleri olması sebebiyle göz ile tâvûs arasında benzerlik kurulmuş; salınışı, gezmesi ile de sevgili ile ilişkilendirilmiştir (Pala, 2015: 443).

Câmî aşağıdaki ilk örnekte can papağını ile insan ruhunu kastetmiş ve ruhun ulaştığı manevi olgunluğu üç kuş türüyle imgelemiştir. Ruhu önce

bir papağan olarak tasvir ederek kendisine bahsedilen Hümâ'nın kutlu ihtişamı sayesinde artık tavus gibi göz alıcı bir hale geldiğini söylemiştir. Beyitte, himmet ve ilahi feyzin insan ruhunu dönüştürerek yücelttiği anlatılmıştır. İnsan ruhu, himmetten nasibini aldığı anda eski haline geride bırakarak güzelliğini ve manevi değerini yüceltir. Buradaki tâvûs benzetmesi nefsin değil, arınmış ruhun ihtişamını anlatmak için kullanılmıştır. Hümâ, mürşidi; tâvûs ise kemale ermiş kişiyi temsil etmektedir:

طاووس وار طوطی جان جلوه می کند از فر این همای که آمد به دام ما

*Can papağan, bizim tuzağımızda olan bu
Hümâ'nın kutlu ihtişamı sayesinde tâvûs gibi cihelenir*
(Câmî, 1378 hş: I, 231).

Lâmîî ise sevgilinin çene çukurunu Hümâ'nın yuvasına, parlak ve dalgalı saçlarını da cennet tâvûsuna teşbih etmiştir. Böylece sevgilinin yüzü sıradan bir insan güzelliğinin ötesine geçerek ihtişamın ve cennet güzelliğinin birleştiği bir âleme dönüşmüştür. Şair bu beyitte sevgilinin güzelliğini ifade etmek için tâvûsun ihtişam ve güzelliğinden istifade etmiştir:

*Âşyân itmiş hümâ mîdur zenehdânun çebîn
Yoksa tâvûs-ı cinân mîdur bu zülf-i tâbdâr*
(Lâmîî, 2023: 430).

Sonuç

Klasik şiirde tabiat, çoğu zaman gerçekçi bir gözlem nesnesi olmaktan ziyade ideal güzelliğin ve ilahî hakikatin sembolik ifadesi niteliğindedir. Şair, tabiatı birebir tasvir etmek yerine, kültürel hafızada yerleşmiş mazmunlar aracılığıyla yeniden üretir. Böylece her doğal unsur, metin içerisinde kendi sözlük anlamının ötesine geçerek aşkı, ayrılığı, sadakati, bilgeliği, faniliği veya tasavvufî hakikatleri temsil eden çok yönlü göstergelere dönüşmektedir.

Bu çalışmada Mollâ Câmî ve Lâmiî Çelebî *Divân*'ındaki Anka, balık, bülbül, doğan, ejderha, fare, fil, güvercin, karga, karınca, keklik, köpek, kumru, örümcek, papağan, sinek ve tâvûs gibi hayvanlar tespit edilmiştir. Karşılaşılan bu hayvan sembollerinden Anka; Câmî'nin beyitlerinde Kafdağı ile

birlikte kullanılarak, hakikat ve ilahi sevgili, Kafdağı ile manevi yolculuğun güçlüğü temsil edilmiştir. Lâmiî'nin beytinde nefis terbiyesi sonucunda gerçekleşen manevi yükselişi; salikin gönül yolculuğunu tamamlayarak hakikate, Anka'ya ulaştığı ifade edilmiştir.

Balık mazmunu, Câmi tarafından sudan çıktığında nefes alamayıp çırpınması sebebiyle sevgiliden ayrı kalan âşığın hâline benzetilmiş ve tasavvufi anlamda kulun ilahi sevgiliye duyduğu özlem anlatılmıştır. Ayrıca denizin derinliklerindeki balık ile hakiki ârif, kurbağa ile hakikatten uzak, gösterişçi sözde âlime işaret edilmek suretiyle karşılaştırılmıştır. Lâmiî'de ise balık, sevgilinin saçlarının girdabına kapılan âşık ve aşk denizinde ilahi hakikati arayan sufi için bir sembol olarak kullanılmış; aşkın sonsuzluğu ve doyumsuzluğu vurgulanmıştır.

Bülbül genellikle her iki şairin beyitlerine ilahi sevgiliye âşık olan arif olarak ele alınmıştır.

Doğan mazmununa Câmi'nin beyitlerinde, doğan ve ördek karşıtlığı üzerinden hakiki aşkın ve sevgiliye ulaşmanın herkes için mümkün olmayacağını ifade etmek için yer verilmiştir. Tasavvufi anlamda doğan, nefisini terbiye etmiş arifi ve ilahi hakikati; ördek ise dünyaya bağlı kişiyi simgelemiştir. Lâmiî'nin beytinde manevi yükselişin ancak ilahi lütf veya mürşidin himmetiyle gerçekleşeceği vurgulanmış ve Hümâ, ilahi yardımın, doğan ise Allah'a yakın veli kişinin sembolü olarak kullanılmıştır.

Ejderha, Câmi'de ancak bela ve imtihanlardan sonra ulaşılacak bir hazine olarak tasvir edilmiş ve ejderha ile de bu yoldaki büyük engeller ve tasavvufi anlamda nefis simgelenmiştir. Lâmiî'de de ejderha nefis ve şeytanın sembolü olarak kullanılmıştır.

Câmi'nin beytinde fare mazmunu insanın hırs ve tamahının sembolü olarak kullanılmış; dünya malına aşırı düşkünlüğün kişiyi manevi felakete sürüklediği ifade edilmiştir. Tasavvufi açıdan fare, insanı hakikatten uzaklaştıran nefsanî arzuları temsil etmiştir. Lâmiî'nin *Divân*'ında ise fare mazmununa ilişkin bir kullanım tespit edilmemiştir.

Fil, Câmi'de insanın karşısına çıkan büyük musibet ve tehditlerin

sembolü olarak kullanılmış; Allah'a yönelen kimsenin bu zorluklardan korkmaması gerektiği, Ashâb-ı Fil kıssasına telmihle vurgulanmıştır. Lâmiî de ise fil, satranç taşı olarak ele alınmış ve sevgili karşısında en güçlü taşların bile güçsüz kaldığı, bu yüzden âşığın teslimiyetinin doğal olduğu ifade edilmiştir. Böylece her iki şair tarafından fil mazmunu farklı bağlamlarda kullanılarak güç, teslimiyet ve manevi hakikat ön plana çıkarılmıştır.

Güvercin, Câmî'nin beytinde ilahi sevgilinin huzurunda bulunan arifin sembolü olarak kullanılmış; hakiki âşığın amacının cennet nimetleri değil, Allah'a yakınlık olduğu vurgulanmıştır. Lâmiî'de ise güvercin vuslatı bekleyen canın sembolü olarak ele alınmış, sevgiliye haber ulaşmazsa canın bedenden ayrılarak gerçek sevgiliye kavuşacağı ifade edilmiştir. Böylece güvercin mazmunu üzerinden ilahi aşk, vuslat özlemi ve manevi yolculuk anlatılmıştır.

Câmî'nin beytinde karga mazmunu ilk beyitte kara talihin, ikinci beyitte ise fitne, gaflet ve âşık ile sevgili arasındaki bağı bozan dünyevi engellerin sembolü olarak kullanılmıştır. Lâmiî'de ise karga, ayrılık acısıyla viraneye dönen âşığın bedenini ve ahını çağrıştıran bir unsur olarak; ayrıca sevgilinin yüzündeki siyah ayva tüylerini tasvir etmek için renk benzerliğine dayalı estetik bir benzetme olarak değerlendirilmiştir. Karga mazmununu farklı bağlamlarda kullanılarak hem tasavvufi hem de estetik anlamlar yüklenmiştir.

Karınca, Câmî'de sevgilinin beni ve ilahi cezbenin sembolü olarak kullanılmış; küçük bir işaretin bile âşığı ve tasavvufi anlamda kulu hakikate yöneltmeye yeterli olduğu ifade edilmiştir. Lâmiî'nin beytinde ise Hz. Süleyman ile karınca kıssasına telmih yapılarak dünya makamı ve gücünün geçiciliği vurgulanmış, gerçek hâkimiyetin yalnızca Allah'a ait olduğu ima edilmiştir. Karınca mazmunu üzerinden ilahi hakikat, manevi çekim ve fanilik teması işlenmiştir.

Keklik, Câmî'de sevgilinin zarafetinin ve seçkinliğinin sembolü olarak ele alınmıştır. Lâmiî'de ise keklik mazmununa ilişkin bir kullanım tespit edilememiştir.

Câmî ve Lâmiî'de köpek mazmunu sevgiliye veya Allah'a bağlılık, sadakat ve teslimiyetin sembolü olarak kullanılmıştır. Köpeğin sevgilinin kapısından ayrılmaması ile âşığın ilahi sevgiliye olan vefası ve yakınlık arzusu temsil edilmiştir.

Kumru, Câmî'nin beytinde aşk yolunda olgunlaşan âşığın sembolü olarak kullanılmış; sıkıntı yaşamayan kişilerin, acı çekenlerin hâlini anlayamayacağı vurgulanmıştır. Lâmiî'nin beytinde kumru hakikati gören âşık olarak ele alınmış, sevgilinin ilahi güzelliğini gören kişinin dünya güzelliklerine artık değer vermeyeceği ifade edilmiştir. Böylece kumru mazmunu, aşk, manevi olgunluk ve hakikati idrak etme temalarıyla ilişkilendirilmiştir.

Örümcek, Câmî'de örümcek ağı âşığın zayıf ve narin bedeninin sembolü olarak kullanılmış; ilahi aşk karşısında insanın maddi varlığının ne kadar güçsüz hâle geldiği ifade edilmiştir. Lâmiî'de ise sevgilinin saçları örümcek ağına, âşığın gönlünü ise bu ağa yakalanan sineğe benzetilerek aşkın insanı kuşatan ve kurtulması zor bir hâl olduğu anlatılmıştır.

Papağan, Câmî'de konuşma yeteneği sebebiyle özgürlüğünü kaybeden insanın sembolü olarak kullanılmış; gereksiz sözün kişiyi sıkıntıya sürükleyebileceği ve tasavvufi anlamda susmanın bir olgunluk göstergesi olduğu vurgulanmıştır. Lâmiî'de ise papağan mazmunuyla sevgilinin güzel sözleri yüceltilmiş, onun konuşmasının en güzel konuşan kuşlardan bile üstün olduğu ifade edilmiştir.

Câmî'nin beytinde sevgilinin dudağının güzelliği karşısında kendinden geçen gönül, bala düşerek kurtulamayan sineğe benzetilmiş ve aşkın insanı etkisi altına alan gücü anlatılmıştır. Lâmiî'de ise gönül, sevgilinin saçlarına ve aşkına esir olan sinek gibi tasvir edilmiş; ayrıca Anka ve sinek karşılaşmasıyla büyük manevi hedeflere ulaşmak için sıradan çabaların yeterli olmayacağı vurgulanmıştır. Tasavvufi anlamda Anka ile kemale ermiş derviş, sinek ile ilahi aşk yolunda henüz yetersiz olan insan temsil edilmiştir.

Câmî'de Hüma ve tâvûs mazmunlarıyla insan ruhunun ilahi himmet sayesinde geçirdiği manevi yükseliş anlatılmıştır. Hüma mürşidi, tâvûs ise kemale ermiş ruhu temsil ederek; ruhun ilahi feyizle güzelleşip yücelmesi vurgulanmıştır. Lâmiî'de ise tâvûs benzetmesiyle sevgilinin güzelliğini ve ihtişamını övmüş, onun yüzünü cennet güzelliğiyle ilişkilendirmiştir. Klasik şiirde kullanılan bu sembolik yapı, yalnızca estetik bir tercih değil; aynı zamanda dönemin dinî, felsefî ve kültürel düşünce sisteminin şiire yansımaları olarak değerlendirilmelidir.

Kaynakça

- Câmî, A. (1378 hş.) *Divân-ı Câmî I-III*. Tahran.
- Akalın, Ş. H. ve başk. (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Altınay, R. (2009). “Satranç”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (Cilt 36. 178-181.) İstanbul: TDV Yayıncılık.
- Burmalioglu, H, B. (2023). *Lâmî’i Çelebi Dîvânı (Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Dîvânı’nın Tenkidli Metni)*. Bursa: Yıldırım Belediyesi Kültür Yayınları.
- Ceylan, Ö. (2015). *Kuşlar Dîvânı Osmanlı Şiir Kuşları*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Durkaya, H. (2010). Fehîm-i Kadîm Dîvânı’nda Hayvanlar Üzerine Bir İnceleme. *Uluslararası Sosyal ve Araştırmalar Dergisi*. 3 (15). 13-27.
- Erdem, S. (1991). “Anka”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (Cilt 3. 198-200). İstanbul: TDV Yayınları.
- Karaman, H., Çağrıci, M., Dönmez, İ, K., Gümüş, S. (2020). *Kur’an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir V*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Onay, A. T. (2019). *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı* (Haz. Cemal Kurnaz). Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Pala, İr. (2015). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Schimmel, A. (1975). *Mystical Dimensions of Islam*. America: The University of North Carolina Press Chapel Hill.
- Şemîsâ, S. (1385 hş.) *Ferbeng-i Telmihât*. Tahran.
- Taşkesenlioğlu, L. (2020). *Klasik Türk Edebiyatı Kavramlar, Şekil ve Tür Bilgisi Ses ve Ahenk Unsurları Anlam ve Meczâ Dünyası*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Uludağ, S. (2012). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Yaylalı, Y. (2022). Nizâmî’nin Hüsrev ü Şîrîn’inde Bahar Mevsiminin Betimlenmesi. *Anasay*. 6 (21). 51-66.
- Yazıcı, T. (1996). “Fîl”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (Cilt 13. 67-68). İstanbul: TDV Yayıncılık.
- Yıldırım, N. (2017). *Fars Mitolojisi Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Zavotçu, G. (2018). *Klasik Türk Edebiyatı Sözlüğü*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.