

The International Science, Health and Art Congress

Sanat ve Edebiyat'ta Güncel Araştırmalar

Editörler:

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe YILDIRIM
Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül HAMAMCI
Dr. Öğr. Üyesi Mariyam YEZİYEVA
Doç. Dr. Fatma TOKGÖZ GÜN
Doç. Dr. Didem AKYILDIZ AY

PALET YAYINLARI ®
YAYIN NUMARASI: 899

T.C. KÜLTÜR ve TURİZM BAKANLIĞI SERTİFİKA NO: 44040
ISBN: 978-625-5603-24-1

The International Science, Health and Art Congress
Sanat ve Edebiyat'ta Güncel Araştırmalar

Editörler:

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe YILDIRIM
Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül HAMAMCI
Dr. Öğr. Üyesi Mariyam YEZİYEVA
Doç. Dr. Fatma TOKGÖZ GÜN
Doç. Dr. Didem AKYILDIZ AY

Temmuz 2025

www.paletyayinlari.com
bilgi@paletyayinlari.com
Mimar Muzaffer Mah. Rampalı Çarşı No: 42 Meram / Konya
Tel: (0332) 353 62 27

Dizgi-Tasarım: Palet Grafik



Baskı: Sebat Ofset
Fevzi Çakmak Mah. Hacı Bayram Cad. No: 57 Karatay / Konya
Sertifika Numarası: 74481

The International Science, Health and Art Congress

Sanat ve Edebiyat'ta Güncel Araştırmalar

Editörler:

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe YILDIRIM

Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül HAMAMCI

Dr. Öğr. Üyesi Mariyam YEZİYEVA

Doç. Dr. Fatma TOKGÖZ GÜN

Doç. Dr. Didem AKYILDIZ AY



İÇİNDEKİLER

DİSİPLİNLERARASILIĞIN KAVRAMSAL ALANI.....7	
KUBİLAY AKTULUM	
BURDUR VE ÇEVRESİNDE TESPİT EDİLEN DOKUMALARDA “ELİBELİNDE” MOTİFİ..... 13	
AYŞE YILDIRIM	
BURDUR VE ISPARTA DOKUMALARINDA KOÇBOYNUZU MOTİFİ 20	
AYŞE YILDIRIM	
AKVARYUM, SANAT VE TEKNOLOJİNİN BİRLEŞİMİ 31	
CEM ERKEBAY - ŞEBNEM ERKEBAY - ARZU MORKOYUNLU	
FARKLI YÜZYILLARDA ÇAĞATAY TÜRKÇESİYLE YAZILMIŞ İKİ KUR’AN TEFSİRİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME..... 38	
EZGİ DEMİREL KAMANLI	
SANATTA BİYOLOJİK ESİNTİLER..... 48	
GÜLÇİN KARACA - İSMAİL KARACA - GÜRSEL KARACA - ÖZNUR KARACA - CANSU KARACA	
MAŞÛK ÂŞIK OLUNCA: ÇEŞM-İ ÂFET’İN EŞİNE YAZDIĞI METHİYELER 60	
GÜLNİHAL ALIŞ - MURAT ESER	
ARTIRILMIŞ GERÇEKLİK TABANLI GÖRSEL ANLATI: ÇOCUK KİTAPLARINDA YENİ GRAFİKSEL İFADE BİÇİMLERİ..... 70	
HAKAN YAMAN	
ÇAĞDAŞ SANATTA NESNENİN EVRİMİ VE SANATÇILARDAN ÖRNEKLER 86	
HANDAN SABRİYE YAMAN - DOÇ. Ü. ILGAZ ÖZGEN TOPCUOĞLU	
DERLEME SÖZLÜĞÜ’NE GÖRE BURDUR’DAKİ YÖRÜK/GÖÇER KÜLTÜRÜNÜN KAVRAM ALANI 95	
HİMMET BÜKE - SERKAN YÜKSEL	
ZERRE İLE GÜNEŞ ARASINDA: CELİLÎ’NİN MELANKOLİK KOZMOSU 103	
KAMİLE PALTA	

TÜRKÇEDE EŞ ADLI BİRLEŞİKLER	118
MERVE KARAGÖZ KELİR	
AZİZ MAHMUD HÜDÂYÎ'NİN DİVAN-I İLÂHÎYYATI'NDA SAYI SEMBOİZMİ THE NUMBER SYMBOLISM IN THE DIVAN-I İLÂHÎYYAT OF AZİZ MAHMUD HÜDÂYÎ	127
NALAN TETİK	
TÜRKÇE SÖZLÜK'ÜN İLK VE SON BASIMINDAKİ DUYU FİİLLERİNİN ÇOK ANLAMLILIK BAKIMINDAN İNCELENMESİ	135
NUR ÖZKAN - DİDEM AKYILDIZ AY	
KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE İPEK BÖCEĞİNİN YOLCULUĞU.....	153
ŞEVKİYE KAZAN NAS	
VIBRATIONAL TESTING METHODS FOR DYNAMIC ELASTIC MODULUS OF PINE WOOD	169
TUĞBA YILMAZ AYDIN - MURAT AYDIN - MEHRAN ROOHNİA	
MEHMET AKİF'İN SAFAHAT'TAKİ YAZILARINDA MEDENİYET ANLAYIŞI.....	175
NİHAT KARAER	
BÜRÜNGÜZ (KAYSERİ) HALILARI.....	183
ZAHİDE ŞAHİN	
INDIVIDUALIZED APPROACH IN TROUSER DESIGN: AN ORIGINAL METHOD ADAPTED TO VARIOUS BODY TYPES.....	196
Mariyam YEZYIEVA	

DİSİPLİNLERARASILIĞIN KAVRAMSAL ALANI

Kubilay Aktulum

Hacattepe Üniversitesi

Jean Piaget, “*L’épistémologie des relations interdisciplinaires*”,¹ (Disiplinlerarası ilişkilerin epistemolojisi) başlıklı yazısında şunları söyler: “Artık hiçbir şey bizi gerçekliği su sızdırmaz bölmelere ya da bilimsel disiplinlerimizin görünürdeki sınırlarına karşılık gelen üst üste bindirilmiş katlara bölmeye zorlamıyor; tersine her şey bizi ortak etkileşimler ve mekanizmalar arayışına girmeye zorluyor.” İnsan bilimleri konusunda disiplinlerarası bir kuramdan söz etmeye kalkıştığımızda (disiplinlerarası bir kuramdan söz edilebilir mi?) aslında kendi içinde bir çoğulluk içeren, bir çoğulluğu çağırان bir kavramı aynı sözlüksel ve kavramsal alan içinde yer alan öteki kavramlara koşut biçimde konumlandırmak, gösterilenini böylelikle belirlemek gerekir koşulunu yerine getirmesi beklenir. Sıklıkla sorulan bir sorudur: Disiplinlerarasılık konusunda bütüncül bir kuram olabilir mi? Herhangi bir araştırmacı tarafından insan ve toplum bilimleri alanında incelemeler yapılmak istendiğinde iki ya da daha fazla disiplin arasındaki eklemleme pratiklerini öngörülebilir bir biçimde anlayabilmesi, açıklayabilmesi ve yorumlayabilmesi amacıyla böyle bir varsayımsal kuramı belli bir dizi biçimsel öneriye, evrensel geçerliliği olan ve mantıksal olarak belirlenmiş bir dizi ilkeye indirgemek olası mıdır? İnsan ve toplum bilimleri alanını birbirlerinden ayrılmış biçimde kurgulayan disiplinlerin (sosyoloji, antropoloji, psikoloji, dilbilim, edebiyat çalışmaları, siyaset bilimi, tarih, coğrafya, eğitim bilimleri, vb.) çeşitliliğini ve bunların da sıklıkla disiplinler arası alt alanlara, akımlara veya belirli okullara bölündüğü göz önüne alındığında, bu disiplinler arası yapılandırmaların tümü veya bir bölümü arasındaki eklemlemelere ilişkin bütüncül (birleşik) bir kurama ulaşmanın zor olduğu görülür. Ancak çeşitliliklerine karşın bu farklı alanlar arasında geçişler olduğu dikkate alındığında, bunlar arasında gözlemlenen bir dizi eklemlemenin kuramsal bir zemine oturtulması ile söyleşimsel bir düşüncenin kendini belli ettiği, ortak kavramların böyle bir kuramsal çerçevede işlerlik kazanarak insan ve toplum bilimleri alanında kendini gösteren karmaşıklığın ortadan kaldırılmasına katkı sağlayabileceği düşünülebilir.

Epistemolojik, yöntemsel, pratik ve kavramsal düzlemlerde çokça tartışılan, fakülte, bölüm, laboratuvar, araştırma merkezi vb. birimlerden oluşan üniversite gibi kurum söylemlerinde çokça dillendirilen disiplinlerarasılık mikro uzmanlaşmanın yaygınlaşmasına olanak tanırken disiplinlerin birbirleriyle alışverişine bir engel olarak da algılanır. Örneğin ünlü filozof Georges Gusdorf, üniversitelerin evrensellik özelliğini yitirdiğinden yakınanlar arasındadır. Üniversiteler, diyalog (söyleşi) ruhunu dışlayan, yalıtılmış fakülteler, bölümler ve enstitüler olarak parçalanmıştır. Her parça kendi içinde bir bütün olarak algılanmış, hiç kimse hiç kimseyle konuşmaz olmuştur. Uzmanlık alanlarının çeşitliliği farklı dillerin, jargonların ve metodolojilerin

¹ Bulletin Uni-information, no 31, (1973)

ortaya çıkmasına neden olmuştur.² G. Gusdorf'a göre üniversitede bilgi “ufalı”, mikro uzmanlaşma başlıca amaç olur, bu da disiplinlerarası bilgiler üretmenin önündeki en temel güçlüklerden biridir.

Guy Palmade ise tersi bir görüşle üniversitenin dönüştüğünü, bütünleştirici ve birleştirici bilginin kaybolmasının başlıca nedeni olarak görülen disiplinler arası uzmanlaşmaya karşı “disiplinlerarası bir ideoloji” ile mücadele edilebileceğini dile getirir. Üniversite kurumu disiplinlerin rekabet ettiği, bir bakıma bilginin hapsedildiği, diyalog anlayışının ortadan kaldırıldığı yer iken kavramların, yöntemlerin, bakış açılarının çoğaldığı bir alana dönüşmüştür. Teksesliliği savunanlarla çoksesliliği savunanların çekişmelerine sıklıkla tanık oluruz. “Özellikle ‘68 krizinden sonra yayılan, ama çok daha önce gündeme getirilmiş olan disiplinlerarasılık akımı da bu yönde gider görünüyor. Bunun üniversitelerdeki feodalist kalıntılarla çatıştığı söyleniyor.”³

Disiplinlerarası bakışın yaygınlaşması karşısında kurumsal engellere eşlik eden bireysel engellerin yanına psikolojik ve sosyolojik engeller eklenir. Bir disiplini savunanlar bölerek egemen olma ve simgesel anlamda iktidarını sürdürme mantığıyla çalışır. Kültürel engeller ise yerleşik kuralları, dil biçimini, araştırma biçimini değiştirmek istemeyen, “geleneğe bağlı kalan” bir anlayışa dayanır; çeşitliliği, farklı bir bakış açısını bir engel olarak görür; çeşitliliği alanda yeni bir potansiyel olarak görmez, böylelikle disiplinlerarasılığa kapıyı kapatır. Bu türden (kurumsal, epistemolojik, psiko-sosyolojik, kültürel) engeller her biri kendi kavram ve yöntemleriyle çalışan araştırmacılar arasında iletişimin kopmasına neden olur. Şu ya da bu disiplinde yer eden önyargılar, basmakalıplar karşısında “birbirini anlamama” gibi bir anlayış yer eder. Bu bakımdan bir disiplinin dışına çıkmak sanki başka bir ülkenin toprağına el atmak yanında akademik yönelimden sapma gibi algılanır. Guy-Olivier Faure’un söylediği gibi, bir disiplinin “sınırı aşmaya yönelik her türlü girişim, salt ve yalın bir anlatımla “disiplinsizlikle, yani hukukun üstünlüğü olmasa bile fiili normun ihlaliyle eşdeğer tutulacaktır.”⁴

Öyleyse bu perspektifte disiplinlerarasılık ile ilgili bir kuram yaratmak ütöpik bir girişim olarak görülmektedir. Güçlük biraz da disiplinlerarasılık kavramının algılanması, tanımlanma biçimleriyle ilintilidir. Buna onunla eşdeğerde ve eşanlamda kullanılan kavramlar eklendiğinde karmaşa daha da artar: a- tekdisiplinlilik (fr. monodisciplinarité), b- çoğuldisiplinlilik (fr. polydisciplinarité), c- üstdisiplinlilik (fr. metadisciplinarité), d- çokdisiplinlilik (fr. multidisciplinarité), e- disiplinlerarasılık (fr. interdisciplinarité), f- disiplinselaşkınlık (fr. transdisciplinarité). Farklı örneklerle (*pluri-, uni-, poly-, multi-, mono-, inter-, trans-, etc.*) bu anlamsal çoğulluğu birleştiren tek unsur “disiplin(lilik)” terimidir. Konu bağlamında öne çıkarılması gerekenler

² Georges Gusdorf, «Interdisciplinarité (connaissance)», Encyclopedia Universalis, vol. 8, Paris, 1968, p. 1088.

³ Jean-François Lyotard, Postmodern Durum, çev. İ. Birkan, BilgeSu, s. 101.

⁴ Guy-Olivier Faure, « La mise en oeuvre de l’interdisciplinarité : barrières institutionnelles et intellectuelles », dans Eduardo Portella (dir.), Entre savoirs : l’interdisciplinarité en acte : enjeux, obstacles, perspectives, Toulouse, Erès, 1992, p. 110.

b, d, e, f terimleridir. Kuramsal açıdan bakıldığında, bu terimlerin disiplin kavramı üzerinden (ve bu kavramdan yola çıkarak) tutarlı bir kavramsal ağ ve tamamlayıcı düzeylerde örgütlenme olasılığının yüksek olduğu varsayılır. Öyleyse yapısal dilbilimcilerinin öngörülerine koşut biçimde söylersek, bu terimler birbirlerine göre, ilişkileri içerisinde tanımlanır. Onları birbirlerine bağlayan ve birbirlerinden ayıran farklılık ilişkisidir. Her biri farklılığıyla ilişkisini belli eder; yalnızca dizimsel (yatay) değil aynı zamanda dizisel (dikey) bir okumayı gerektirir.

Disiplin/disiplinlilik

Belli bir alanda kurumsal bir standartlaşma, araştırma pratikleri içeren, toplumsal ve tarihsel olarak konumlandırılabilen, varsayımları ve hedefleriyle bir paradigmanın yönettiği disiplin çok sayıda kişinin (aynı alanda çalışanlar) ve kurumun (fakülte, bölüm) yan yanalığından oluşur. Edgar Morin'in söylediği gibi “düzenleyimsel bir kategori”ye aittir.⁵ Özerktir, sınırları bellidir. Kendi dilini, tekniklerini, teorilerini yaratmıştır.

Çoğuldisiplinlilik/çokdisiplinlilik

Sorgulama nesnesi birbirlerinden ayrı, farklı, aralarında gerçek bir etkileşim olmayan, her biri bağımsız disiplinlerin bakış açılarıyla sorgulanır. Disiplinlerin böyle yalın bir işlemle “yan yana” getirilmesi-eklenmesi, çözümlenen nesne(lere)ye ilişkin bakış açılarının ayrışık özelliğini güçlendirir. Çokdisiplinli sempozyumların (I. Uluslararası Bilim, Sağlık, Sanat Kongresi) özelliği budur. Orada kendi alanında uzman olanlar bir araya gelir, her biri gerçek bir etkileşim olmadan kendi çalışmalarının sonuçlarını paylaşır.

Disiplinlerarasılık

Disiplinlerarasılık ise en az iki disiplin arasındaki etkileşim demektir. “Arası” önceki iki farklı disiplin arasındaki karşılıklı ilişkiyi belirtir. Böylelikle ortak bir çalışma nesnesinin karmaşıklığı tanımlanmaya, çözümlenmeye ve anlaşılmaya çalışılır. Disiplinlerarasılık farklı disiplinlerin bakış açılarının sıradan bir yan yanılığı değildir. Farklı disiplinler arasında bir işbirliği; bir disiplini öteki disiplinle bütünlemek, bilgiyi ortaklaşa üretmek, hedefleri, yöntemleri, özel dilleri uyuşturmak, bilgiyle egemenlik kurmak yerine paylaşılan bir bilgi üretmek, böylelikle gerçekliği belli kalıplara ve bakış açılarına hapsedmenin önüne geçmek, bilgiyi ve hakikati ideolojileştirmekten (doxa’dan), kalıplaşmaktan kurtarmak demektir. Aynı çözümleme nesnesi farklı disiplinlerin verileriyle irdelenirken yeni, özgün bir bakış açısı ile farklı bir algı yaratılır. Roland Barthes’ın söylediği gibi disiplinlerarasılığın yeniliği, “bilim dallarının her birinin kendi içindeki yenilenmeden kaynaklanması bir zorunluluk değildir; söz konusu yenilik, bu bilim dallarının geleneksel anlamda hiçbirine ait olmayan bir nesneyle karşılaşmalarıyla ortaya çıkar.” “Günümüzde araştırmaların en değerli özelliği olarak kabul edilen bilimlerarasılık’ı gerçekte oluşturmanın tek yolunun, özel bilgi

⁵ Edgar Morin, « Sur l’interdisciplinarité », dans Carrefour des sciences, Actes du Colloque du Comité National de la Recherche Scientifique (« Interdisciplinarité »), Paris, Éditions du CNRS, 1990, p. 21.

alanlarını birbirleriyle basit bir biçimde karşı karşıya getirmek olduğu söylenebilir; ancak bilimlararası bir durma noktası değildir kesinlikle, bu özellik (gerçekleşmesi mümkün olmayan bir isteğin dile getirilmesiyle değil de) eski bilim dallarının arasındaki dayanışma ruhu belki de moda eğilimin yarattığı sert sarsıntılarla bozulduğu an tam olarak ortaya çıkar, bu bozulmaya ise herhangi bir çatışmaya yer vermeden karşı karşıya getirmeyi amaçladığımız bilim dallarının hiçbirinin alanına girmeyen yeni bir nesne ve yeni bir dil neden olur.”⁶

Roland Barthes’ın telkin ettiği gibi, farklı disiplinlerin kavramsal, yöntemsel yan analığı farklı etkileşim biçimlerine olanak sağlar. Bir alandan öteki kavramsal, yöntemsel vb. aktarımlar gözlemlenir. Yeni araştırma alanlarına kapı aralanır. Bir “ortakbirliktelik” düşüncesi yaratılır (örneğin Pierre V. Zima, “sociocritique” başlığı altında yaptığı çalışmalarda sosyoloji ile göstergebilimi buluşturur).

Disiplinselaşkınlık

Disiplinselaşkınlık, disiplinin ötesini belirtir. Bir başka anlatımla sınır düşüncesinin dışında, karmaşık sorunların (çevre, şiddet, sağlık, vb.) çözümü için siyasal, sosyal, ekonomik aktörleri, yurttaşları karmaşık sorunların çözümü amacıyla entegre eden bir araştırma süreci olarak düşünülebilir: Bilimsel alanın dışındaki aktörler, ilgili alandaki uzmanlarla ortaklık içinde, bilginin ortak üretimine aktif olarak katılmaya yönlendirilir. Genel bir gözlemlerle, disiplinselaşkınlık, beşerî ve sosyal bilimlerin yanı sıra teknik, yaşam ve doğa bilimlerinden gelen bilimsel kültürler arasındaki diyalogda örülen karmaşık ilişkilerin keşfedilmesi için de geçerlidir.

Kuşkusuz, tüm bu terimleri ayrı kendilikler olarak değil, ilişkileri içerisinde değerlendirmek gerekir. Şimdilik yalnızca disiplinlerarasılığın disiplinleri belli kategorilere ayırma çabasının önüne geçtiğini belirtelim. Disiplinlerarası, bir kuramı bir dizi kalıba indirgemekten kaçınmaktır. Çeşitliliği, dar kalıpları aşarak disiplinler arası söyleşimselliği öne almak, Batılıların çokça kullandıkları bir terimle ifade edersem, bir bakıma disiplinleri eşitleyerek “demokratikleşmek”tir. Disiplinlerarasılık alt ve üst, güçlü ve güçsüz vb. ayrımlarının ortadan kalktığı bir tür “karnaval” imgesi yaratmaktır. Toplumun ve insanın karmaşıklığını anlama yolu budur.

Psikolojik, antropolojik, tarihsel, kültürel boyutlarıyla insan ve toplumsal olan, bu boyutlardan yalnızca birine indirgenemez, bu halleriyle karmaşık nesnelerdir, birbirlerinden ayrı tutulamayacak ayrışık parçalardan oluşurlar. Pascal’ın şu düşüncesi bu görüşle örtüşür: “Her şey nedenden doğar ve kendisi de bir nedendir, yardım alır ve yardım eder, dolaylı ve dolaysızdır, bu nedenle her şey en uzak ve en farklı olanı birbirine bağlayan doğal ve algılanamaz bir bağla sürer, bütünü bilmeden parçaları bilmek mümkün olmadığı gibi, özellikle parçaları bilmeden bütünü bilmenin de mümkün olmadığını düşünüyorum.”⁷ Gerçeklik sürekli oluş halinde olduğuna göre onu yapıscıların ve biçimcilerin yaptıkları gibi bir dizi formüle indirgemek, tek bir bakış açısından gözlemlemek olanaksızdır. İnsan ve toplum bilimleri bu nedenle

⁶ Roland Barthes, *Dilin Çalışma Sesi*, çev. A. Ece. N.K. Sevil, E. Gökteke, YKY, 2013, s. 69.

⁷ Alıntılan: Edgar Morin (dir.), *Relier les connaissances. Le défi du XXIe siècle*, Paris, Seuil, 1999.

François Rastier'nin söylediği gibi bir “çeşitlilik epistemolojisi”ne dayanır;⁸ epistemolojilerin bulunduğu yerdir.

Bu tutumla inceleme nesnelerinin karmaşıklığını görmezden gelen, bilgiyi kavranabilir yalın bir veriye dönüştüren klasik bilim anlayışı bir yana bırakılır. Nesneyi oluşturan yapıcı unsurlar arasındaki ilişkilere bakılır. Bir “unitas multiplex” yani “çoklukların birliği” anlayışı benimsenir. Karmaşıklık düşüncesine dayanan bu anlayışla çözümlemelerde farklı bakış açılarının önü aralanır. Böylelikle Saussure’un Genel Dilbilim Dersleri’ndeki “Nesneyi yaratan bakış açısıdır” anlayışı ters yüz edilerek “bakış açısını yaratan nesne”dir anlayışı yerleşir. Benzeşik ve ayrışık bakış açılarının yan yanallığıyla disiplinlerarasılık algısı geliştirilir. Disiplinlerarasılık, bütünlük ve çeşitlilik kavramlarını iç içe sokar. Yenilik bu buluşmadadır. Söyleşimsel düşünce disiplinlerarasılığın doğasının ayırıcı bir özelliği olur. Bu nedenle de disiplinlerarasılık konusunda sınırları kesin bir kuram ortaya atmak pek olası görünmez. Çünkü disiplinlerarasılık devingen bir süreçtir. Edgar Morin et Jean-Louis Le Moigne, söyleşimselliği bu perspektifte tanımlarlar: “Söyleşimsellik ilkesi, görünüşte birbirinden uzak durması gereken, ama aynı gerçeği anlamak için ayrılmaz ve vazgeçilmez olan iki karşıt ilkeyi veya kavramı birleştirir.”⁹ Söyleşimsellik, karşıt kavramları buluşturmaya olanak sağlar, nesnenin karmaşıklığı bu yolla anlaşılmaya çalışılır. Tek boyutlu bir düzlemde çok boyutlu bir düzleme böylelikle geçilir. Emmanuel Levinas’ın söylediği gibi, söyleşimsellik, “farklılığı ortadan kaldırmaksızın Aynı olandan Öteki olana geçerek” yeni bir kavranabilirlikten yanadır.¹⁰

Karmaşıklığın ve söyleşimselliğin ayırıcı özellikleri olduğu disiplinlerarasılık, insan ve toplumbilimlerinin çokdisiplinli özelliği nedeniyle ortaya çıkan sorunları çözmeye yönelik bir teori ortaya koyamaz ancak farklı bakış açıları arasında bir uzlaşma uzamı olabilir. Piaget, geleceğin disiplinlerarası çalışmalarda olduğunu düşünse de bu çalışmaları tek bir teori altında toplamak güçtür.¹¹ Tüm disiplinler için geçerli bir kuram ortaya koymak yerine disiplinler arasında karşılıklı bir hoşgörü kültürü yaratmak, bir empati anlayışı yerleştirmek, ötekinin bakış açısını “anlamak”, kendi kimliğinden vazgeçmeden onu anlamak; bütün bakış açılarını uzlaştırmak için merkezi ortadan kaldırmak, gerçeği karmaşıklığı içerisinde elbirliği ile kavrama gerekir.

Buna karşın sanat ve edebiyatın alanında teori yerine disiplinlerarasılık mantığını bir çözümleme aygıtına dönüştürmek belli ölçüde olası olmuştur. Metinlerarasılık yönteminden esinlenen göstergelerarasılık her sorgulama nesnesini bir göstergeler dizgesi olarak tanımladıktan sonra en az iki sanatsal biçimin aralarındaki alışverişleri çözümlemeye dayanır. Bunu yaparken anlamın ötekine bağlı olduğunu, ötekiyle

⁸ François Rastier, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, 2001, s. 280.

⁹ Edgar Morin et Jean-Louis Le Moigne, *L’intelligence de la Complexité*, Paris, L’Harmattan, 1999, s. 254.

¹⁰ Emmanuel Levinas, *Noms propres*, Montpellier, Fata Morgana, 1976.

¹¹ Jean Piaget, « Classification des disciplines et connexions interdisciplinaires », *Revue internationale des sciences sociales*, vol. XVI, n° 4, Paris, 1964, p. 598.

açıklanabileceğini varsayım olarak benimser. Dolayısıyla biçimsel, biçemsel, içeriksel, kavramsal her türden aktarım sorgulamanın nesnesi olur. Jean-François Lyotard'ın "postmodern durum" olarak adlandırdığı şey böylelikle karşılığını bulur: "Kimi disiplinler ortadan kalkıyor, bilimlerin sınırlarında örtüşmeler, geçişmeler meydana geliyor, buradan yeni alanlar doğuyor."¹² Edebiyatın, sanatın (ve birçok başka alanın) bilişsel bilimlerle, dijital teknolojilerle, yapay zekayla bağları disiplinlerarasılığı kuramsal olarak kesin bir çerçeveye oturtmaya olanak sağlamasa da farklı algılar yaratmak amacıyla bir disiplinin herhangi bir nesnesini öteki disiplinin verileriyle çözümlemek artık sıklıkla rastlanan bir pratiğe dönüşmüştür. Disiplinlerarası bir mantığa dayanan göstergelerarasılık bu tür bir sorgulamaya kapı aralar. Hacettepe Üniversitesi'nde kendi bölümümüzde kendi ders programlarımızda metinlerarasılığı ve göstergelerarasılığı öncelikli alan olarak belirlememizin nedeni budur.

¹² J.F. Lyotard, a.g.y., s. 77.

BURDUR VE ÇEVRESİNDE TESPİT EDİLEN DOKUMALARDA “ELİ-BELİNDE” MOTİFİ

Ayşe Yıldırım

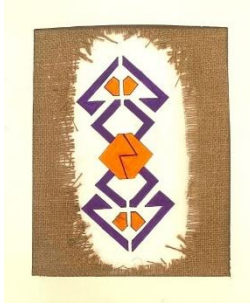
Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Bucak Emin Gülmez Teknik Bilimler MYO,
Türkiye, ayildirim@mehmetakif.edu.tr

GİRİŞ

Türk dokuma sanatı, binlerce yıllık bir geçmişe sahip olan, toplumsal belleği ve kültürel mirası yansıtan önemli bir el sanatıdır. Halı, kilim, cicim, zili ve sumak gibi geleneksel dokuma türlerinde kullanılan motifler, yalnızca estetik birer süsleme öğesi değil, aynı zamanda ait oldukları toplumun yaşam tarzını, inanç sistemini, değer yargılarını ve kültürel kodlarını yansıtan simgelerdir (Aksoy, 2015; Öztürk, 2018).

Motifler arasında en dikkat çekici ve anlam yüklü olanlardan biri, “elibeline” motifidir. Elibeline, stilize edilmiş bir kadın figürünü elleri belinde olacak şekilde betimleyen ve genellikle doğurganlık, bereket, güç ve koruyuculuk gibi temaları sembolize eden bir motiftir (Demir, 2012). Kadının figüratif bir duruşla merkezde yer alması, Türk toplumunun kadına atfettiği önemi ve kadının sosyal yaşamdaki yerini ortaya koyar.

Elibeline motifinin kökenleri Orta Asya’ya dayanmaktadır. Göçebe Türk toplumlarının kültürel yapısında önemli bir yeri olan bu motif, Türklerin Anadolu’ya göçleri sırasında beraberinde getirilmiş ve yerel dokuma gelenekleriyle bütünleşerek zenginleşmiştir (Erkan, 2008; Kara, 2017).



1



2



3

Fotoğraf 1-2-3. Elibeline motifi tasarımları (Ayşe Yıldırım)

1. Elibeline Motifinin Tarihçesi

Elibeline motifi, tarihsel olarak Orta Asya Türk kültürlerinde ortaya çıkmış, binlerce yıl boyunca kuşaktan kuşağa aktararak Anadolu’ya kadar ulaşmıştır (Erkan, 2008). Göçebe yaşam tarzının etkisiyle şekillenen bu motif, erken dönem Türk toplumlarında kadının üretkenliğini, doğurganlığını ve koruyuculuğunu simgeleyen önemli bir figür haline gelmiştir. Motifin stilize edilmiş yapısı, elleri beline koymuş bir kadın figürüyle karşımıza çıkar. Bu duruş, hem fiziksel güç hem de otorite ifadesi

olarak yorumlanır (Demir, 2012). Zamanla farklı coğrafyalarda, farklı tekniklerle dokunan bu motif, dokumaların estetik kompozisyonunu desteklemiş ve kültürel bir ifade biçimi haline gelmiştir.

2. Farklı Kültürlerde Elibelinde Benzeri Figürlerin Kullanımı

Elibelinde motifi özgün olarak Türk kültüründe gelişmiş olmakla birlikte, benzer figüratif duruşlara farklı uygarlıklarda da rastlanmaktadır (Farhadi, 2011; Gasimova, 2014; Markovic, 2015). İran, Kafkasya ve Balkanlar'da yer alan halı ve kilimlerde, elleri belinde duran ya da koruyucu pozisyonda betimlenmiş kadın figürleri görülmektedir. Bu benzerlikler, figüratif anlatımın evrensel dilini ve toplumların ortak sembolik kodlarını ortaya koyar. Ancak elibelinde motifini ayırt eden temel unsur, Anadolu'daki kültürel bağlam içinde kazandığı derin sembolik ve mitolojik anlamlardır (Kara, 2017; Özgüç, 1990).

3. Elibelinde Motifinin Teke Yöresi Dokumalarındaki Yeri

Teke Yöresi, yani Burdur, Isparta ve Antalya illerini kapsayan bölge, Anadolu'nun önemli dokuma merkezlerinden biridir. Bu bölgede yerleşik Yörük ve Türkmen toplulukları tarafından yüzyıllardır sürdürülen dokuma geleneği, zengin bir motif repertuarına sahiptir (Çelik, 2014; Özkan, 2017). Elibelinde motifi bu yörede halı, kilim, çuval ve heybe gibi dokumalarda sıkça karşımıza çıkar. Genellikle dokumanın merkezinde veya bordürlerinde yer almakta; renk ve biçim yönünden çeşitlilik göstermektedir. Kırmızı, siyah ve beyaz gibi renkler, bereket, koruyuculuk ve saflık gibi anlamları pekiştirmektedir (Yılmaz, 2010; Sezer, 2016).

BULGULAR

Burdur ili ve çevresi ile Teke Yöresi genelinde yapılan dokumalarda elibelinde motifi, hem biçimsel hem de sembolik açıdan derin anlamlar barındıran geleneksel bir motif olarak kullanıldığı gözlenmiştir. Stilize edilmiş kadın figürüyle dikkat çeken bu motif, özellikle doğurganlık, üretkenlik, bereket, dişil enerji ve koruyuculuk gibi kavramları temsil etmesi bakımından Anadolu dokuma kültüründe önemli bir yer tutmaktadır.

Çalışmada Burdur ili ile yakın çevresinde üretilmiş düz ve dokumalardan elibelinde motifi içeren 11 örnek detaylıca incelenmiştir. Bunlar:



Fotoğraf 4. Bügdüz kilim ve elibelinde motifi (Fotoğraf: Ayşe Yıldırım).

1. Bügdüz kilim: Zili tekniği ile dokunmuş olan kilimin başlangıç ve bitiş kısımlarında bulunan motifler sık motifli cicim tekniği ile dokunmuştur. Yaygın amaçlı kullanılan dokumada kullanılan renkler: Kırmızı, beyaz, mavi, siyah, yeşil, turuncu, mor ve sarıdır. Bu dokumada eli belinde motifi hem dokumanın boyutunu büyütmek hem de hacmini

genişletmek için dokunmanın başlangıç ve bitiş kısımlarında yatay kuşaklara süsleme amaçlı yerleştirilmiştir (Fotoğraf 4). İnsan uzuvlarından olan eli belinde motifi Anadolu'nun farklı yerlerinde gelin kız, kakll kız, çocuklu kız olarak da adlandırılmaktadır (elik, 2016: 30).



Fotoğraf 5. İlyas köyü heybe ve elibelinde motifi (Fotoğraf: Ayşe Yıldırım).

2. İlyas köyü heybe: Kilim dokuma, cicim ve çapraz zili tekniği ile üretilmiş olan heybe taşıma amaçlı olarak kullanılmaktadır. Dokumada mor hkim bir renk olarak gözükmektedir. Diğer motifler ise pembe, turuncu, mavi, beyaz, siyah, yeşil ve kırmızıdır. Gz, ko boynuzu ve elibelinde motiflerinden esinlenerek çapraz zili tekniğinde dokunarak oluşturulan atmalıkara deseni, iplerin birbirine çatarak dokunmasından dolayı bu isimle adlandırılmıştır. Dokumanın hkim motifi olan elibelinde bttncl başarılı bir kompozisyon içerinde zarif bir motif olarak yer almaktadır (Fotoğraf 5). Motif üretkenliği, doğurganlığı ve bereketi sembolize etmektedir.



Fotoğraf 6. İlyas torba (Fotoğraf: Ayşe Yıldırım)

3. İlyas köyü torba: Dokuma Tekniği Kilim ve çapraz zilidir. Para kesesi olarak kullanılmaktadır. Bordürün olmadığı dokumada, zeminde atmalı kara ya da çatma yanışı adı verilen motif kullanılmıştır. Kullanılan renkler pembe, sarı, turuncu, beyaz, siyah, yeşil, mavidir. Kompozisyon yörede atmalı kara olarak bilinen göz, ko boynuzu ve eli belinde motiflerinden esinlenilerek çapraz zili tekniğinde dokunarak oluşturulmuştur (Fotoğraf 6).



Fotoğraflar 7-8-9-10-11. Yastıkyaşı dokumlar ve yastıkyaşı motifi (Fotoğraflar: Ayşe Yıldırım)

4. Kocaaliler beldesinde dokunan Yastıkyaşı motifli Döşemealtı halı dokumalar: Yörede yastıkyaşı olarak isimlendirilen motif, 4 adet elibeline motifinin birleştirilmesiyle oluşmuştur. İnceleme sahasında Kocaaliler’de yaygı, seccade, yolluk, paspas vb. dokumalarda sıklıkla kullanıldığı tespit edilmiştir. Bunlardan yaygı olarak kullanılan halıda: yastıkyaşı motifi ile birlikte, mersin yaprağı topu, kıvrım, lokum, beştaş, tutmaç topu motifleri de yer almakta olup; kullanılan renkler: kırmızı, kahverengi, beyaz, lacivert, siyah, deve tüyüdür (Fotoğraf 7).

Yastıkyaşı motifinin yer aldığı dokuma, namazlağı olarak kullanılmaktadır. Dokumada Yastık yaşı motifi lokum (lokum, mersin yaprağı topu, kıvrım, lokum beştaş), tutmaç topu, bulanık su motifleri de yer almaktadır. Kullanılan renkler kırmızı, mavi, kahverengi, beyaz, lacivert, siyah, deve tüyüdür (Fotoğraf 9).

Paspasta yastıkyaşı motifi ile, kıvrım ve tutmaç topu motifleri de yer almaktadır. Dokumada kırmızı, mavi, yeşil, siyah, beyaz renkleri kullanılmıştır (Fotoğraf 10).

Yolluk dokumada ise yastıkyaşı motifi ile birlikte, mersin yaprağı topu, kıvrım, lokum yada beştaş, tutmaç topu motifleri kullanılmıştır. Dokumada kırmızı, kahverengi, beyaz, lacivert, siyah, deve tüyü renklerinin kullanıldığı görülmektedir (Fotoğraf 11).

Yastıkyaşı motifi, elibeline motifinin en ilginç tasarımlarından biridir. Yine Keçili köyünde tespit edilen yastık ve paspas dokumada aynı motife rastlanılmıştır (Fotoğraflar 12-13).



Fotoğraf 12. Yastıkyanışlı yastık

5. Keçili köyü yastıkyanışlı yastık: Yer oturmalarında, yine divan vb. oturma düzeneklerinde duvara bitişik olarak uzatılan ve oturanın bel ve sırt kısmının duvara değmesini önlemek amaçlı olarak kullanılmaktadır. Yastıkta hakim motif yastıkyanışdır. Kenarlarda ise sığırısıdığı ya da su yolu olarak bilinen motif deseni çevrelemektedir. Dokumada kırmızı, sarı siyah gri kahverengi ve beyaz renklerin kullanıldığı görülmektedir (Fotoğraf 12).



Fotoğraf 13. Yastıkyanışlı paspas

6. Keçili köyü paspas: Paspas amaçlı kullanılan dokumada yastıkyanış motifi ile birlikte tutmaçtopu bordürü ile çevrelendirilmiştir. Dokumada kırmızı, mavi yeşil, beyaz ve siyah renklerin kullanıldığı görülmektedir (Fotoğraf 13).

Elibelinde motifi koç boynuzu motifi ile birbiriyle aynı dokumada sık sık birlikte kullanılmaktadır. Yörede incelemelerimizde Keçili köyünde tespit ettiğimiz çuvalda her iki motif birlikte kullanılmıştır (Fotoğraf 14). Yine her iki motif birbirine çok yakın benzerlik taşımakta ve birbirine geçişler sağlamaktadır.



Fotoğraf 14. Çuval dokuma ve eli belinde motifi

7. Keçili çuval dokuma: Dokumada hakim renkleri: sarı, bordo, siyah, beyaz devetüyüdür. Bu dokumada koç boynuzu, motifleri, eli belinde motifi ve göz motifleriyle birlikte kullanılmıştır. Güç, bereket, bolluk, yaşam döngüsü ve inanç anlamlarını sembolize etmektedir (Fotoğraf 14).

SONUÇ VE ÖNERİLER

Burdur ili ve çevresi ile Teke Yöresi genelinde yapılan dokumalarda elibelinde motif, hem biçimsel hem de sembolik açıdan derin anlamlar barındıran geleneksel

bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Stilize edilmiş kadın figürüyle dikkat çeken bu motif, özellikle doğurganlık, üretkenlik, bereket, dişil enerji ve koruyuculuk gibi kavramları temsil etmesi bakımından Anadolu dokuma kültüründe önemli bir yer tutmaktadır.

Araştırmada incelenen 12 farklı dokuma örneği göstermektedir ki elibelinde motifi; kilim, heybe, torba gibi farklı türde dokumalarda, farklı tekniklerle (zili, cicim, çapraz zili vb.) uygulanmakta ve genellikle dokumanın merkezi veya kenar düzeneklerinde yer almaktadır. Motif, renk, form ve kompozisyon açısından yöresel yorumlarla zenginleşmiş; pembe, mor, siyah, kırmızı gibi renklerle birlikte kullanılarak dokumaların sembolik anlatım gücünü artırmıştır.

Elibelinde motifinin bölgesel adlandırmalarla (gelin kız, kaküllü kız, çocuklu kız) anılması, halk belleğinde yaşayan bir kültürel kod olduğunu ortaya koymakta; aynı zamanda kadın figürünün toplumsal hafızadaki değerini de yansıtmaktadır. Bu motif, yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda geçmişten bugüne kadın kimliği, doğurganlık ve üretkenliğe dair sembolik bir anlatı sunmaktadır.

ÖNERİLER

Motifin Tipolojisinin Oluşturulması: Elibelinde motifinin bölgesel varyasyonları (biçim, renk, teknik) göz önünde bulundurularak sistematik bir tipoloji çalışması yapılmalı; bu motifin Anadolu'nun diğer bölgelerindeki benzerleriyle karşılaştırmalı olarak belgelenmesi sağlanmalıdır.

Sözlü Kültür Derlemeleri: Motifin halk arasındaki adlandırmaları, anlamlandırmaları ve kullanım hikâyeleri sözlü tarih yöntemiyle kayıt altına alınmalı; böylece motifin halk anlatılarındaki karşılıkları da korunmalıdır.

Kadın Kültü İlişkisi Üzerine Çalışmalar: Elibelinde motifinin dişil sembolizm bağlamında değerlendirilerek, Anadolu mitolojisindeki ana tanrıça kültleriyle ilişkisi üzerine disiplinler arası araştırmalar yapılması önerilmektedir.

Geleneksel Dokuma Eğitiminin Güçlendirilmesi: Bu ve benzeri köklü motiflerin unutulmaması adına yerel halk eğitim merkezlerinde, üniversitelerin geleneksel el sanatları bölümlerinde ve halkla etkileşimli atölyelerde motifin teknik ve simgesel yönleriyle öğretilmesi desteklenmelidir.

Kültürel Tanıtım ve Müzeleşme: Elibelinde motifinin kullanıldığı dokumalar yerel kültür müzelerinde sergilenmeli, etnografik sunumlar eşliğinde motifin anlam dünyası ziyaretçilere aktarılmalıdır.

Modern Tasarımda Yorumlanması: Elibelinde motifi çağdaş tekstil, grafik tasarım ve moda alanında yeniden yorumlanarak kullanıma kazandırılmalı; böylece gelenekselin günümüz estetik anlayışıyla birleşerek yaşatılması sağlanmalıdır.

Sonuç olarak, elibelinde motifi yalnızca bir süsleme ögesi değil; kadını merkeze alan, üretkenliği ve yaşamı kutsayan kültürel bir simgedir. Bu motifin yaşatılması, kadın kimliğinin geleneksel sanat yoluyla görünür kılınması açısından da önem taşımaktadır. Bu nedenle hem akademik dünyada hem de yerel halk arasında motifin tanıtımı, korunması ve aktarımı için bütüncül çabalara ihtiyaç duyulmaktadır.

KAYNAKLAR

- Aksoy, M. (2015). Türk halı ve kilim sanatında motifler ve anlamları. İstanbul: Kültür Sanat Yayınları.
- Çelik, A. (2014). Teke Yöresi dokuma kültüründe motiflerin sembolik anlamları. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Çelik, A. (2016). “Teke Yöresi’nde Dokumaların Süsleme Özellikleri”. Geleneksel El Sanatları Araştırmaları Dergisi, 3(1), 25–36.
- Demir, G. (2012). Türk dokuma motiflerinde kadının simgesel temsili. İstanbul: Milli Folklor Yayınları.
- Erkan, A. (2008). Orta Asya’dan Anadolu’ya Türk motif geleneği. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Farhadi, R. (2011). “Iranian Tribal Rugs: A Symbolic Analysis of Female Motifs.” Journal of Ethnographic Studies, 9(2), 45–60.
- Gasimova, N. (2014). “Caucasian Rug Motifs and Gender Symbols.” Silk Road Cultural Heritage Review, 6(1), 19–27.
- Kara, M. (2017). Anadolu kilimlerinde mitolojik izler. Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- Markovic, S. (2015). “Female Symbolism in Balkan Carpets: Comparative Perspectives.” Balkan Cultural Review, 4(3), 73–88.
- Özgüç, T. (1990). Eski Anadolu’da kadın figürü. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özkan, M. (2017). Yörük-Türkmen dokuma sanatında geleneksel motifler. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Yayınları.
- Öztürk, H. (2018). Anadolu’da halı ve kilim motiflerinin sosyokültürel arka planı. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Sezer, S. (2016). “Teke Yöresi Dokumalarında Renk ve Motif İlişkisi.” Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi, 2(4), 55–68.
- Yılmaz, N. (2010). Anadolu kilimlerinde semboller ve renkler. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

BURDUR VE ISPARTA DOKUMALARINDA KOÇBOYNUZU MOTİFİ

Ayşe Yıldırım

Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Bucak Emin Gülmez Teknik Bilimler MYO, Türkiye
ayildirim@mehmetakif.edu.tr.

GİRİŞ

İnsanlık tarihi boyunca kültürel semboller, bireylerin kimliklerini şekillendirme, toplumsal değerleri aktarma ve evrensel anlam dünyaları inşa etme noktasında vazgeçilmez araçlar olmuştur. Bu semboller arasında hayvan figürlerinin özel bir yeri vardır. Güç, cesaret, liderlik ve kutsallık gibi temsillerle yüklü olan hayvan imajları, kolektif bilinçte köklü bir yere sahiptir. Özellikle koç figürü, bu semboller arasında dikkat çeken güçlü bir arketip olarak farklı coğrafya ve kültürlerde önemli bir yer edinmiştir. Mitolojik anlatılardan sanatsal üretimlere, toplumsal ritüellerden gündelik yaşama kadar uzanan geniş bir yelpazede, koç ve onun karakteristik unsurlarından biri olan koçboynuzu motifi; hem bireysel hem de kolektif anlam dünyasının taşıyıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Koçun sembolik anlamı yalnızca fiziksel gücünden değil; onun doğrudan hareket eden, liderlik sergileyen ve zorluklara başkaldıran doğasından da beslenmektedir. Campbell (2013), koçun mitolojik temsillerinde liderlik, karar verme cesareti ve mücadelecilik ruhun ön plana çıktığını vurgulamaktadır. Aynı şekilde Smith (2024), koçun özellikle Babil mitolojisinde güç, otorite ve erkeklik sembolü olarak tanrı figürleriyle ilişkilendirildiğini ve doğanın döngüsel yenilenmesini simgelediğini ifade etmektedir. Patel ve Goldstein (2022) ise bu sembolizmin yalnızca Mezopotamya ile sınırlı kalmadığını; Yahudi kültüründe, özellikle Menora'nın merkezinde yer alan koç başı motifıyla yaratılışın kutsallığına işaret ettiğini belirtmektedir. Bu çok katmanlı anlam yapısı, koç figürünün kültürel süreklilik ve dönüşüm içerisindeki evrimini ortaya koymaktadır. Sharma, Pandey ve Srivastava'nın (2022) belirttiği üzere, Hint ve Mısır mitolojilerinde de benzer şekilde koç figürü güç ve liderlik özellikleriyle özdeşleşmiş ve özellikle tanrısal figürlerle ilişkilendirilmiştir.



Fotoğraf 1-2. Koyboynuzu dokumalarından örnekler (Ayşe Yıldırım)

Koç ve koçboynuzu yalnızca eski uygarlıklarda değil, Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan Türk kültürleri arasında da güçlü semboller olarak yaşamaya devam etmiştir. Bu figürler, İslamiyet öncesi dönemde Türk sanatında ve inanç sisteminde savaşçılığı, dayanıklılığı ve kutsallığı temsil eden unsurlar olarak kullanılmıştır (Bulduk, 2020). Türkmen ve Kazak geleneklerinde, geleneksel dokuma sanatlarında “yanış” ya da “nakış” adlarıyla anılan koçboynuzu motifi; toplumsal dayanışmayı ve bereketi temsil etmektedir (Karataş, 2018; Dikmen, 2022). Demir (2024), koçboynuzunun yalnızca estetik bir unsur olmadığını; aynı zamanda kültürel hafızada kutsal bir totem, bir tür manevi koruyucu olarak işlev gördüğünü belirtmektedir. Bu sembol, kuşaktan kuşağa aktarılan değerlerin somut bir temsili, kültürel kimliğin dokunsal ve görsel bir yansımasıdır.

Koçboynuzu motifinin sembolik çok katmanlılığı yalnızca eril nitelikleri (güç, savaşçılık, liderlik) değil; aynı zamanda dişil anlamları da (doğurganlık, yaşam döngüsü, bereket) içermesi bakımından dikkat çekicidir. Spiral biçimli formlar, yaşamın sürekliliği ve doğanın döngüsel doğasıyla özdeşleştirilmiş; kadın takılarında doğurganlığı artırıcı işlevle kullanılarak bu sembol, dişil bir anlam katmanına da kavuşmuştur (Ögel, 1971; Tanrıöver, 2002). Koçboynuzu motifinin coğrafi dağılımı da sembolün kültürel derinliğini ortaya koymaktadır. Kazakistan'da “koşkar müyüz”, Kırgızistan'da “kochkor müyüz”, Azerbaycan'da “buynuz” gibi adlarla anılan bu motifler; halılarda, keçelerde, seramiklerde ve takılarda yaşatılarak her toplumun kendi inanç sistemine göre yeniden yorumlanmıştır. Türkiye'de, halı-kilim bordürlerinden mezar taşlarına kadar uzanan bir kullanım yelpazesıyla erkekliği, kahramanlığı ve ebedi yaşamı temsil etmektedir (Erbek, 1993). Altaylar ve Moğolistan'da ise motifin Şamanik bağlamda göksel bağlantılar ve ruhsal dönüşümlerle ilişkilendirilmesi, sembolün derin kozmolojik boyutlarını açığa çıkarmaktadır. Koç ve koçboynuzu figürleri tarih boyunca farklı medeniyetler tarafından çeşitli sembolik anlamlarla yorumlanmıştır. Bu figürlerin anlam zenginliği ve kültürel sürekliliği, sanat tarihi, mitoloji, antropoloji ve etnografya gibi disiplinlerde geniş çapta ele alınmıştır. Literatür, bu sembollerin yalnızca estetik birer unsur olmadığını; aynı zamanda toplumsal hafızanın, inanç sistemlerinin ve kimlik inşasının önemli bileşenleri olduğunu ortaya koymaktadır. Koç ve koçboynuzu figürleri, tarih boyunca farklı medeniyetler tarafından çeşitli sembolik anlamlarla yorumlanmıştır. Bu figürlerin anlam zenginliği ve kültürel sürekliliği, sanat tarihi, mitoloji, antropoloji ve etnografya gibi disiplinlerde geniş çapta ele alınmıştır. Literatür, bu sembollerin yalnızca estetik birer unsur olmadığını; aynı zamanda toplumsal hafızanın, inanç sistemlerinin ve kimlik inşasının önemli bileşenleri olduğunu ortaya koymaktadır.

1. Mitolojik ve Dini Bağlamda Koç Figürü

Koçun sembolik anlamı, mitolojik anlatıların temel öğeleri arasında yer alır. Joseph Campbell (2013), koçun Batı mitolojisinde gücü, enerjiyi ve doğrudan eylemi temsil ettiğini ve özellikle Yunan mitolojisinde altın post efsanesiyle kahramanlık

anlatılarında merkezi bir rol üstlendiğini belirtir. Smith (2024) ise Mezopotamya mitolojisinde koç figürünün, tarım toplumları için bereketi ve yeni yılı simgeleyen bir unsur olarak kullanıldığını ve bu nedenle tanrısal figürlerle ilişkilendirildiğini ortaya koymaktadır. Aynı şekilde Patel ve Goldstein (2022), Yahudi kültüründe koçun kurban sembolizmiyle ilişkilendirilerek ilahi adanmışlığın bir simgesi hâline geldiğini vurgular. Hint ve Mısır mitolojilerinde de benzer biçimde koç tanrısal bir figürdür. Örneğin Mısır'da Amun-Ra tanrısı çoğunlukla koç başı ile betimlenmiştir. Sharma, Pandey ve Srivastava (2022), bu bağlamda koçun kozmik güçlerle bağlantısını ve evrenin yaratılışındaki rolünü ön plana çıkarır. Koç burada yalnızca fiziksel bir hayvan değil, ilahi düzenin ve yaşam enerjisinin vücut bulmuş hâlidir.

2. Türk ve Orta Asya Kültürlerinde Koçboynuzu Motifi

Koçboynuzu motifi, İslamiyet öncesi Türk topluluklarında güçlü bir sembol olarak ortaya çıkmış ve özellikle Göktürkler, Uygurlar, Hunlar ve daha sonra gelen Oğuz boyları arasında savaşçılığı, doğurganlığı ve kutsallığı temsil eden bir unsur olarak benimsenmiştir. Ögel (1971), bu motifin şamanik inanç sistemlerinde ruhsal koruma ve kutsal gücü çağırma işlevi gördüğünü; koçun özellikle kurban ritüellerinde tanrılarla iletişim aracı olarak kullanıldığını belirtmektedir. Demir (2024), Altay mitolojisinde koç figürünün hem yer altı hem gökyüzü dünyaları arasında bir geçit figürü olarak kullanıldığını ve mezar taşlarındaki stilize koç heykellerinin öteki dünyaya geçişte birer rehber olarak tasarlandığını ifade etmektedir. Karataş (2018) ise Türkmen kilimlerinde “koçboynuzu” motifinin yalnızca süsleme değil, aynı zamanda evlenme çağına gelmiş genç kızların ev tekstillerine işlenerek gelecekteki bereketli yaşamın çağrısı olarak kullanıldığını göstermektedir.

3. Sanatta ve Estetik Pratiklerde Koçboynuzu

Koçboynuzu motifi, sanatsal üretimlerde hem estetik hem de simgesel anlamda önemli bir yer edinmiştir. Anadolu halı ve kilimlerinde sıklıkla görülen bu motif, özellikle sınır bordürlerinde kullanılarak hem koruyucu bir anlam hem de kompozisyon bütünlüğü sağlar. Tanrıöver (2002), bu tür geleneksel motiflerin kadınlar tarafından kuşaktan kuşağa aktarılarak yalnızca birer estetik öge değil, aynı zamanda sözsüz bir kültürel anlatı aracı olduğunu vurgular. Dikmen (2022), modern tasarım anlayışının da geleneksel motifleri yeniden yorumlayarak bu sembolleri çağdaş sanatın bir parçası hâline getirdiğini belirtmektedir. Özellikle tekstil ve seramik sanatında geleneksel koçboynuzu motiflerinin çağdaş yorumlarla buluşması, kültürel sürekliliğin estetik bir biçimde sürdürülmesini sağlamaktadır.

4. Motifin Cinsiyet ve Toplumsal Rollerle İlişkisi

Koçboynuzu motifinin yalnızca erkekliği ve savaşçılığı değil, aynı zamanda doğurganlık ve bereket gibi dişi temaları da içerdiği görülmektedir. Özellikle spiral biçimindeki boynuz formu, doğanın döngüsellliği ve yaşamın sürekliliğiyle ilişkilendirilerek kadın takılarında da yaygın şekilde kullanılmıştır (Erbek, 1993). Bu yönüyle motif, ikili cinsiyet kodlarının ötesinde daha bütünsel bir yaşam tasavvurunun sem-

bolüdür. Bulduk (2020), motifin bu çok katmanlı cinsiyet temsilleri üzerinden toplumsal cinsiyet rollerine dair sembolik bir söylem ürettiğini; erkek figüründe kahramanlık ve koruyuculuğu, kadın figüründe ise üretkenlik ve yaşam döngüsünü temsil ettiğini ifade etmektedir. Yukarıdaki literatür taraması göstermektedir ki, koç ve koçboynuzu figürleri sadece geçmişe ait birer folklorik unsur değil, aynı zamanda günümüz sanat ve tasarım anlayışında da yaşayan, dönüşen ve yeniden üretilen çok katmanlı kültürel sembollerdir. Bu semboller, toplumların kolektif hafızasında yer eden değer yargılarını, inanç sistemlerini ve estetik anlayışlarını anlamak açısından önemli anahtarlar sunmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmada, coğrafi olarak çoğunluk nüfusunu Yörüklerin oluşturduğu Burdur ili ve çevresinde dokumalarda kullanılan koçboynuzu motifinin tarihsel ve kültürel bağlamını, sembolik anlamlarını ve sanatsal temsillerini disiplinler arası bir yaklaşımla incelenmiştir. Bu amaçla yörede tespit edilen 205 dokuma örneğinden, koçboynuzu motifini bulunan örnekler dokuma, kullanım amaçları ile genel fiziksel özellikleri bakımından değerlendirilip; dokumalarda yer alan koçboynuzu motifleri, kültürel analiz, ikonografik çözümleme ve metinler arası karşılaştırma teknikleriyle irdelenmiştir. Çalışma, kültürel sembol kuramı (symbolic anthropology) ve görsel kültür kuramı temelli bir yaklaşımla yapılandırılarak koçboynuzu motifleri yalnızca estetik unsurlar olarak değil, kültürel kodların, toplumsal hafızanın ve kimlik yapılarının taşıyıcısı olan anlam sistemleri olarak ele alınmıştır. İncelemede belirtilen yörede tespit edilmiş ve koçboynuzu motifi bulunan dokumalarda yer alan geleneksel desen örnekleri üzerinde çalışılmış, konu ilgili kaynakların da yol göstericiliğinde anlamlandırılan veriler hem betimsel analiz hem de yorumlayıcı çözümleme teknikleri ile değerlendirilmiştir.

BULGULAR

Burdur ili ve çevresinde tespit edilen koçboynuzu motifi örnekleri

İncelemelerimizde Burdur dokumalarında koçboynuzu motifi, güç, cesaret ve koruyuculuk anlamlarıyla öne çıktığı görülmüştür. Yörenin tarihsel yaşamında hayvancılığın ve doğayla iç içe yaşamın önemli yeri, bu motifin sık kullanılmasını önemli bir etken olduğu söylenebilir. Burdur’da dokunan ürünlerde koçboynuzu motifi genellikle stilize, kavisli ve spiral formda; bazen simetrik olarak iki ya da dört yönlü tekrarlarla dokuma alanında yer alır. Motifin kıvrımları belirgin ve akışkan bir yapıya sahiptir, sert ve köşeli motiflere kıyasla daha yumuşak hatlara sahiptir (Şekil 1-10). İncelenen örnekler devamda verilmiştir.



Fotoğraf 1. Turna katarı kilim ve koyboynuzu motifi

1. Turna katarı Kilim: Koçboynuzu motifi ile turna katarı (durna gateri) deseni oluşturulmuştur. Yörede en yaygın dokunan ve beğeni alan kilimlerdenidir. Kullanılan renkler: yeşil, mavi, turuncu, sarı kırmızı, siyah, beyaz, pembe, bordodur. Dokumanın orta zemini mihrap şeklindeki turna katarı motifiyle düzenlenmektedir. Turna katarı motifinin yön gösterme özelliği ile bu dokumada kullanılması seccade olarak kullanım amacına sahip olması açısından dikkat çekicidir.

Mitoloji, tasavvuf gibi manevi ve kültürel alanlarda karşımıza çıkan turna kuşunun haber götürüp getirme hasret dert ortağı, özgürlük, bolluk, bereket gibi sembollerle kullanıldığı bilinmektedir. Özçelik (2023:1097) Anadolu sahası Türk halk şiirinde turna derdi çok örneği adlı çalışmasında, Turna kuşunun güzelliği, göçmen kuş oluşu, haber götürüp getirme işlevi, dert ortaklığı, sadakati ve av hayvanı olması yönleriyle de, Sanat eserlerinde işlendiğini belirtmektedir. Sürüler halinde uçan turna kuşları, göç sırasında “v” şeklinde uçtukları için hareket kavramından yola çıkılarak yön göstermesi özelliği ile bu namazlağında başarı ile kullanılmıştır, dikkat çekicidir Fotoğraf 1).



Fotoğraf 2. Fardalı kilim ve koçboynuzu motifleri

2. Fardalı Kilim: Dokumada koçboynuzu motifi, hakim motif olan tabak ya da toplu kurt ağzı, göz, tarak motifleri ile birlikte kullanılmıştır. Yine dokumada yeşil renkli zemin, tekneli su, kuş, kurbağacık, koçboynuzu motifleriyle çıkmak, çengel ve sığır sidiği motiflerinin bulunduğu kuşaklar, sırma motifleri yer almaktadır. Dokumada yeşil, mavi, kırmızı, mor, turuncu, sarı bordo renkler kullanılmıştır. Bu örnek kilimde koçboynuzu motifi tam tekrar prensibiyle simetrik şekilde yatay kuşaklara yerleştirilmiştir. Motifinin yer aldığı kuşak zemini tarak motifiyle oluşturulmuştur (Fotoğraf 2).



Fotoğraf 3. Eyerkaşı Namazlağı ve koçboynuzu motifi

3. Eyerkaşı Namazlağı: Sarma kontürlü kilim tekniği ile dokunmuştur. Dokumada koçboynuzu eyerkaşı (turna katarı) motifi oluşturarak ve bunlarda dört köşeden birleşerek hakim motifi yaratmışlardır. Dokumanın renkleri yeşil, turuncu, sarı, mavi, kırmızı, pembe, beyazdır. Koç boynuzu eli belinde ve hayat ağacı motiflerinin birlikte kullanılmasıyla turna katarı eyer kaşı motifi oluşturulmuştur. Koç boynuzu motiflerinin dört bir köşede birleştirilmesiyle hakim motif olan eğer kaşı deseni kompozisyonu oluşturulmuştur (Fotoğraf 3).



Fotoğraf 4. Meşedalı halı ve koçboynuzu motifi

4. Meşe Dalı halı: Dokumada hâkim renkler mavi, siyah, kahverengi, kırmızı, beyazdır. Halıda koç boynuzu motifi ortadaki hâkim motifin yanlarında bulunmaktadır. İki koçboynuzu motifinin birleştirilmemesiyle oluşmakta ve yöresel olarak kirmangülü olarak isimlendirilmektedir. Yine dokumada oldukça çok kullanılan halelli motifinin bir bölümü koç boynuzu motifinden oluşmuştur. Koç boynuzu motifi ile beraber meşe dalı, pıtrak, heybe suyu, tutmaç suyu ve kocasu motifleri yer almaktadır. Geleneksel döşemealtı halılarının nadiren kullanılan motiflerinden biridir. Dokuyucu lar tarafından geleneksel döşemealtı motiflerinden esinlenerek dokunmuş bir motiftir. Koç boynuzu motifleri kanca formunda kullanılmıştır. Bereket, akrep ve hayat ağacı motiflerinin okuyucunun isteğine bağlı olarak değiştirildiği kirman gülü deseni gücü, bereketi ve koruyuculuğu sembolize ederek karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf 4).



Fotoğraf 5. Kocasulu Halı ve kocası motifi

5. Kocasulu halı: Dokumada hâkim renkler mavi, siyah, kahverengi, kırmızı, beyazdır. Döşemealtı halılarında hem orta zemin hem de geniş bordür deseni olarak kullanılmaktadır. Bu desen de ana motif koçboynuzudur. Yöresel adlarıyla bilinen yantır, şingır ve mersin yaprağı motifleriyle birlikte kullanılarak kocası deseni oluşturulmuştur. Boynuzları dışa gelecek şekilde 4 adet koç boynuzu motifi ortada bir eşkenar dörtgen oluşturacak şekilde yantır motifleriyle birbirine bağlanarak ve aradaki boşluklara şingır motifleri doldurularak oluşturulmuş bir kompozisyonudur (Fotoğraf 5).



Fotoğraf 6. Halelli kilim ve koçboynuzu motifi

6. Haleli Kilim: Dokumada hâkim renkler mavi, siyah, kahverengi, kırmızı, beyazdır. Yörede yaygın olarak dokunan halı modelinde koçboynuzu motifi Göde İbrahim suyu olarak bilinen ve elibelinde motifinden esinlenerek oluşturulmuş bir bordür desendir. Dokuyucular koruma amaçlı olarak yerleştirildiği ifade etmektedirler (Fotoğraf 6).



Fotoğraf 7. Seccade ve koçboynuzu motifi

7. Keçili seccade (namazlağı): Dokumada hâkim renkler: turuncu, kırmızı, siyah, sarı ve beyazdır. Dikey kuşaklara simetrik olarak yerleştirilmiş koç boynuzu motifi kıvrım motifleriyle süslenmiştir. Motif, güçlü inanç, birlik, bütünlük, yaşamın sürekliliği, evlilik ritüellerinde birlikte yaşama çağrı anlamında sembolik olarak kullanılmıştır (Fotoğraf7).



Fotoğraf 8. Çuval ve koçboynuzu motifi (elibeline motifi ile birlikte kullanılmış)

8. Keçili çuval dokuma: Dokumada hâkim renkler: sarı, bordo, siyah, beyaz devetüyüdür. Bu dokumada koç boynuzu, motifleri, eli belinde motif ve göz motifleriyle birlikte kullanılmıştır. Güç, bereket, bolluk, yaşam döngüsü ve inanç anlamlarını sembolize etmektedir (Fotoğraf 8).



Fotoğraf 9. Maket örtüsü ve koç boynuzu motifi

9. Gökçeyaka maket örtüsü: Dokumada baskın motif olan koçboynuzu motifi ejder, guynaştırma, kurt ağız motifleri ile kullanılmış baskın motif halindedir. Tasarım açısından koç kafası ve boynuzunu tanımlayan en gerçekçi motiflerden biridir. Dokumada sarı, mavi, yeşil, kırmızı, turuncu, açık mavi, açık yeşil, Pembe, siyah ve beyaz renkler kullanılmıştır. Dokumada koçboynuzu baskın motiftir ve kurt ağız ile kıvrım motifleriyle birlikte kullanılarak ejder deseni oluşturulmuştur. Ejder sembolü kötülüklerden korunmak anlamında kullanılmıştır (Fotoğraf 9).



Fotoğraf 10. Youlluk ve koçboynuzu motifi

10. Kocaaliler yolluk: Dokumada hâkim renkler mavi, siyah, kahverengi, kırmızı, beyazdır. Koçboynuzu motifleri, boynuzlar dışa gelecek şekilde yerleştirilerek akrep motifini oluşturmaktadır ve kanca formunda kullanılarak akrep motifinin zemini çevrelemektedir. Dışarıdan gelecek kötülüklerden korunmak anlamında sembolize edilmiştir (Fotoğraf 10).



Fotoğraf 11. Namazlağı ve koçboynuzu motifi

11. Kocaaliler namazlağı: Dokumada hâkim renkler mavi, siyah, kahverengi, kırmızı, beyazdır. Döşemealtı hahılarında yaygın bir şekilde namazlağı olarak dokunan örnekte, bordür deseni olarak kullanılan nacaklısu, yöresel adıyla bilinen motif koçboynuzu ve eli belinde motiflerinin birlikte kullanılmasıyla oluşturulmuştur (Fotoğraf 11).

SONUÇ VE DEĞERLENDİRİLMİŞ

Burdur dokumalarında, koçboynuzu motifleri genellikle koyu kırmızı, kahverengi, siyah ve turuncu tonlarında kullanılmıştır. Bu renkler, doğal boya maddeleri kullanılarak elde edilmiştir. Koçboynuzu motifi yöre kilimlerinde özellikle göbek alanında veya bordürlerde yer alır. Ayrıca yastık kılıfları, çuval gibi günlük kullanım ürünlerinde de bu motifle karşılaşmak mümkündür. Burdur'da dokumacılar, koçboynuzu motifini kendi estetik zevklerine ve aile geleneklerine göre küçük değişikliklerle yorumlamış, bu da motifin yerel özgünlüğünü artırmıştır. Burdur bölgesi, özellikle Yörük ve Türkmen kültürlerinin etkisi altında kalmıştır. Bu kültürlerde koç ve boynuzları önemli güç ve kahramanlık sembolleri olduğundan, dokumalara yansıtılan koç boynuzu motifleri hem günlük yaşamın hem de ritüel ve inançların bir parçasıdır. Dokumalarda motifin kullanımı, kötü gözden ve kötü enerjilerden korunma inancıyla da bağdaştırılır.

Koçboynuzu motifi, Burdur ve çevresindeki dokuma ürünlerinde hem estetik hem de sembolik işleviyle öne çıkan geleneksel bir süsleme unsurudur. Bu motif, tarihsel süreç içerisinde bölgenin kültürel yapısıyla bütünleşmiş ve halkın değer dünyasında önemli bir yere sahip olmuştur. İncelenen örneklerde koçboynuzu motifi, dokumalarda çoğunlukla merkezi alanlarda ya da bordürlerde yer almakta; motifin kıvrımlı, spiral ve simetrik formlarla ifade edildiği gözlemlenmektedir. Motifin kullanımında belirgin olan bir diğer unsur, dokumacıların bu sembolü kişisel estetik anlayışlarına ve ailevi geleneklerine göre yorumlamalarıdır. Böylelikle koçboynuzu motifi, yerel dokuma kültürüne özgü farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Bu çeşitlilik, Burdur ve çevresindeki dokuma ürünlerinin özgünlüğünü artırmakta ve zengin bir motif repertuarı oluşturmaktadır.

Motifin taşıdığı anlamlar incelendiğinde; güç, cesaret, erkeklik, bereket, koruyuculuk ve kahramanlık gibi değerlerin ön plana çıktığı görülmektedir. Özellikle Yörük ve Türkmen kültürlerinin etkisiyle şekillenen bu anlam dünyasında, koç figürü sadece fiziksel bir varlık değil, aynı zamanda kültürel ve manevi bir sembol olarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle koçboynuzu motifinin dokumalarda kullanımı, yalnızca süsleme amacıyla değil, aynı zamanda inançsal ve simgesel değerleri yansıtmak için tercih edilmiştir. Dokumaların kullanım amaçları da motifin anlamını destekler niteliktedir. Namazlık, seccade, yastık, çuval, halı gibi gündelik yaşamda kullanılan eşyaların üzerine işlenen koçboynuzu motifleri, sahibine güç, bereket ve koruma sağlama niyetiyle dokunmuştur. Ayrıca motifin kötü enerjilerden, nazardan ve olumsuzluklardan korunmak gibi inançsal yönleri de mevcuttur. Bölgedeki dokumalarda koçboynuzu motifinin sık kullanımı, hayvancılığın tarihsel olarak önemli bir ekonomik ve sosyal faaliyet olmasıyla da ilişkilidir. Koç, üretimin ve geçimin önemli bir parçası olarak görülmüş; bu da onun simgesel olarak dokumalarda yer almasını desteklemiştir.

Sonuç olarak, koçboynuzu motifi Burdur ve çevresindeki geleneksel dokumacılık kültüründe yalnızca bir süsleme ögesi değil; aynı zamanda kimliğin, inancın, yaşam tarzının ve geçmişten gelen kültürel kodların bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu motif, bölge halkının doğayla olan ilişkisini, inanç sistemlerini ve estetik anlayışını anlamada önemli bir anahtardır.

KAYNAKLAR

- Barthes, R. (1972). *Mythologies*. Hill & Wang. ISBN 0809071932, 9780809071937
- Bulduk, M. (2020). Koçboynuzu motifinin kültürel sembolizm bağlamında incelenmesi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 94(1), 87–101.
- Campbell, K. D. (2013). Mythology as the original framework in the development of leadership principles. *Journal of Leadership Studies*, 7(4), 6–13. <https://doi.org/10.1002/jls.21290>
- Campbell, J. (2013). *The Hero with a Thousand Faces* (1. baskı 1949). New World Library.
- Demir, A. (2024). Altay mitolojisinde koç figürünün semantik analizi. *Orta Asya Araştırmaları Dergisi*, 15(2), 112–130.
- Demir, T. (2024). Türk kültüründe boynuz kültü. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 2024, 689–703. <https://doi.org/10.12981/mahder.1453582>.
- Deveci, A. (2017). Türkmen sanat ve kültüründe koçboynuzu motifinin yeri. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(2), 1–15.

- Dikmen, M. (2022). Geleneksel Türk motiflerinin çağdaş tasarımla yeniden yorumu. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 11(1), 55–70.
- Dikmen, Ü. (2022). Kazakistan ve Anadolu’da yaygın motiflerin tasarım açısından benzerlikleri. *Turkuaz Uluslararası Türk Dünyası Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, 3(2), 183–203. <https://doi.org/10.54970/turkuaz.1195075>
- Erbek, G. (1993). Türk halı ve kilim motifleri. *Kültür Bakanlığı Yayınları*
- Karataş, B. (2018). Türkmen dokumalarında koçboynuzu motifinin işlevi ve anlamı. *Etnografya Dergisi*, 9(1), 45–61.
- Karataş, M. (2018). Türk dünyasının ortak dili yanlışlar (nakışlar). *Academia.edu*.
- Ögel, B. (1971). *Türk Mitolojisi (Cilt 1)*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özçelik, B. (2023). Anadolu Sahası Türk Halk Şiirinde Turna: Derdiçok Örneği. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 16(43), 1077-1099. <https://doi.org/10.12981/Mahder.1332474>
- Patel, R., & Goldstein, M. (2022). From the ram in a thicket to the Menorah: Tracing symbolic lineage across ancient civilizations. *Journal of Comparative Mythology*, 15(1), 78–96.
- Patel, R., & Goldstein, A. (2022). Sacred animals in Abrahamic religions: A comparative iconographic study. *Journal of Religious Symbolism*, 10(2), 89–104.
- Sharma, D., Pandey, R., & Srivastava, M. (2022). Animal symbolism in Indo-Egyptian mythology: Comparative perspectives. *Mythos: The Journal of Mythology Studies*, 8(1), 33–51.
- Sharma, N., & El-Masri, H. (2023). Textual analysis of Indian and Egyptian mythologies: A comparative study. *Comparative Cultural Studies*, 18(3), 120–138.
- Smith, J. A. (2020). The symbolism of the ram in Babylonian mythology. *Mythology Worldwide*, 12(2), 45–59.
- Smith, T. (2024). Mesopotamian power symbols: Rams, lions, and kingship. *Ancient Civilizations Review*, 17(3), 202–220.
- Tanrıöver, B. (2002). Kadın elinden kadın motifine: Anadolu dokuma sanatında doğurganlık imgeleri. *Halkbilim Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 61–78.
- Cumhuriyet. (2023, 29 Aralık). Yüzyılların izini taşıyan Türk halı ve kilim motifleri ve anlamları. *Cumhuriyet*. <https://www.cumhuriyet.com.tr/yasam/galeri-yuzyıllarin-izini-tasiyan-turk-hali-ve-kilim-motifleri-ve-anlamlari-2243151>

AKVARYUM, SANAT VE TEKNOLOJİNİN BİRLEŞİMİ

Cem Erkebay¹, Şebnem Erkebay², Arzu Morkoyunlu³

¹Kocaeli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Biyoloji, Kocaeli, Türkiye.

²Kocaeli Üniversitesi, Karamürsel Denizcilik MYO, Ulaştırma Hizmetleri, Kocaeli, Türkiye.

³Kocaeli Üniversitesi, Hereke Asım Kocabıyık MYO, Çevre ve Temizlik Hizmetleri, Kocaeli, Türkiye.

* sebnem.erkebay@kocaeli.edu.tr

GİRİŞ

Bu çalışma, akvaryumları yalnızca biyolojik yaşam alanları olarak değil, aynı zamanda sanat ve teknolojinin kesişiminde konumlanan dinamik sistemler olarak ele almaktadır. Günümüzde gelişmiş sensör teknolojileri, yapay zekâ destekli çevresel kontrol sistemleri ve otomatik yaşam destek üniteleri sayesinde akvaryumlar, canlıların yaşam kalitesini optimize etmeye yönelik mikro-ekosistem laboratuvarlarına dönüşmektedir. Bu bağlamda, su canlılarının fizyolojik gereksinimlerine duyarlı teknolojik altyapılar, sağlık bilimleri açısından da değerli veri kaynakları sunmaktadır. Aynı zamanda bu sistemler, ışık, ses ve hareket gibi duyuşal öğelerle desteklenerek sanatsal enstalasyonlara entegre edilmekte ve izleyici ile etkileşimli deneyim alanları oluşturmaktadır. Çalışma, akvaryumun hem canlı sağlığı açısından sürdürülebilir yaşam destek sistemleriyle nasıl bütünleştiğini, hem de çağdaş sanat ve dijital medya aracılığıyla nasıl bir ifade aracına dönüştüğünü disiplinlerarası örneklerle tartışmaktadır. Bu çerçevede, bilim, sağlık ve sanat alanlarının birlikte düşünülmesini mümkün kılan hibrit tasarım yaklaşımlarına odaklanılacaktır.

Akvaryumlar, geleneksel olarak evcil su canlılarını barındıran kapalı yaşam alanları olarak görülse de, günümüzde bilim, sanat ve teknolojinin bir araya geldiği çok disiplinli yaratıcı yapılar haline gelmiştir (Parsons, 2016). Bu makale, akvaryumun biyolojik sistemlerin modellenmesinden, estetik ve sanatsal ifadelere, dijital teknolojilerin entegrasyonuna kadar uzanan çok yönlü rolünü incelemektedir. Ayrıca, bu birleşimin sürdürülebilirlik, etik ve sanat felsefesi açısından doğurduğu yeni tartışmaları da ele almaktadır.

Akvaryumlar insanlığın doğayla kurduğu ilişkiyi yansıtan, hem bilimsel hem estetik anlamlar taşıyan yapılardır. İlk olarak antik Çin’de seramik kaplarda altın balık beslenmesiyle başlayan bu gelenek, 19. yüzyılda Avrupa’da bilimsel araştırmalara yönelik cam akvaryumlarla gelişmiştir (Spencer, 2006). Ancak 21. yüzyıl itibarıyla akvaryumlar sadece biyolojik değil, aynı zamanda sanatsal ve teknolojik bir ifade aracı haline gelmiştir. Bu çalışmada, akvaryumun bilimsel altyapısı, sanatsal yönü ve teknolojik olanaklarla nasıl dönüştüğü incelenmektedir. Şekil 1’de geçmişte rastlanılan birkaç akvaryum örneği görülmektedir.



Şekil 1. İlk akvaryumlara örnekler (Resifmarket, 2015)

Akvaryumun Bilimsel Altyapısı

Modern akvaryumlar karmaşık birer biyolojik sistemdir. İçerdikleri canlıların sağlıklı biçimde yaşayabilmesi için çok sayıda çevresel parametrenin hassas şekilde kontrol edilmesi gerekir. Su sıcaklığı, pH seviyesi, amonyak-nitrit-nitrat dengesi gibi değişkenler, akvaryumda sürdürülebilir bir ekosistemin temelini oluşturur (Spotte, 1992).

Ayrıca, akvaryumlar doğa bilimlerinde modelleme aracı olarak da kullanılmaktadır. Mikrokosmos (daha büyük ekosistemleri yansıtan küçük, kendi kendine yeten ekosistem) deneyleri, ekolojik dengenin bozulması veya restorasyonu üzerine araştırmalarda akvaryum ortamlarının kullanıldığını göstermektedir. Otomatik filtreleme, UV sterilizasyon, CO₂ enjeksiyonu gibi ileri teknolojiler bu sistemlerin sürekliliğini sağlar.

Sanat Olarak Akvaryum

Sanat tarihçileri, akvaryumu “canlı tuval” olarak tanımlar. Bu yaklaşım özellikle aquascaping adı verilen, doğa manzaralarının su altında yeniden oluşturulduğu sanatsal akvaryum tasarımlarında belirginleşir. Japon sanatçı Takashi Amano, bu alandaki öncülerdendir ve “Nature Aquarium” (Doğa Akvaryumu) akımının kurucusu kabul edilir. Amano, doğada rastlanan manzaraları estetik kurallara bağlı kalarak su altına taşımış ve “wabi-sabi” (kusurlu güzellik) felsefesini sucul peyzajlara yansıtmıştır (Amano, 1994). Şekil 2 ve Şekil 3’de Takashi Amano’ya ait eserler yer almaktadır.



Şekil 2. Takashi Amano



Şekil 3. Takashi Amano

Sanatsal akvaryumlarda kullanılan bitkiler, taşlar, kütükler ve balıklar, hem renk kompozisyonu hem de hareket koreografisi açısından birer görsel anlatım aracına dönüşür. İzleyicide huzur, merak, hayranlık gibi duygular uyandıran bu tasarımlar, hem terapötik (tedavi edici) hem de estetik bir işlev görür.

Teknolojik Entegrasyon: Akıllı Akvaryumlar ve Dijital Sanat

Gelişen dijital teknolojiler, akvaryumları pasif gözlem alanlarından interaktif dijital sanat platformlarına dönüştürmektedir. RGB LED aydınlatmalar ile gün doğumu-batımı simülasyonları yapılabilirken, mobil uygulamalar aracılığıyla su parametreleri gerçek zamanlı olarak izlenip ayarlanabilmektedir (Niresh vd., 2024). Şekil 4 ve Şekil 5’de LED ışıkların kullanımı ile ilgili gerçek uygulamalardan alınan fotoğraflar görülmektedir.



Şekil 4. LED Uygulaması (Nazım Ulucan)



Şekil 5. LED Uygulaması (Nazım Ulucan)

IoT (nesnelerin interneti) destekli sensörler, yapay zeka ile desteklenen su kalitesi analizleri ve canlı davranış takibi gibi yenilikler, bu alanı ileri taşımaktadır.

Sanatçılar bu teknolojileri, akvaryumları interaktif sanat eserlerine dönüştürmek için de kullanmaktadır. Örneğin, projeksiyonla akvaryum camlarına yansıtılan dijital öğeler, balıkların hareketine göre şekil değiştiren görsel efektler veya VR gözlüklerle akvaryum içi simülasyonlar gibi uygulamalar mevcuttur.

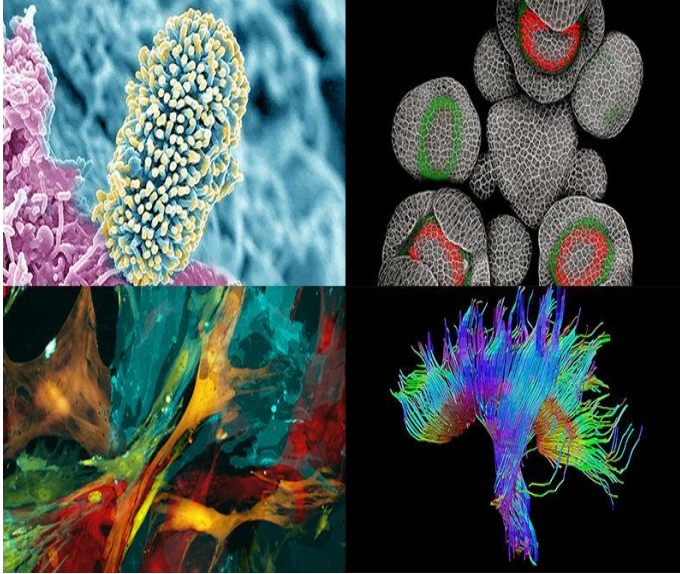
Yohanes ve arkadaşları 2019 yılında yaptıkları çalışmada aquascape ortamını sürekli taze ve sağlıklı tutma, ayrıca sistemdeki balıkları düzenli olarak beslemek için Android akıllı telefona bağlı Arduino denetleyicisine dayalı otonom bir su peyzajı koruma sistemi deneyimlemişlerdir. Kablolu yerine uzaktan kumanda edilen sistemlerin de bir şifreleme sistemi ile güvenli hale getirilmesini sağlamışlardır (Yohanes, Suryadi ve Susilo, 2019). Şekil 6 bu uygulama şematik olarak görülmektedir.



Şekil 6. Arduino ve Android'in diyagram bloğu (Yohanes, Suryadi ve Susilo, 2019)

Biosanat ve Enstalasyonlar

Canlı organizmaları sanat malzemesi olarak kullanan “biyosanat” (bioart), akvaryum teknolojisini yeni bir ifade alanı olarak benimsemiştir. Bu tür çalışmalar, izleyiciyi canlıların yaşam döngüsünü gözlemlemeye ve doğa-insan ilişkisini sorgulamaya davet eder. Birkaç örnek Şekil 7’de görülmektedir.



Şekil 7. Biosanat örnekleri

Sanatçı Eduardo Kac, genetik olarak floresan hale getirilmiş kurbağalar veya balıklarla gerçekleştirdiği çalışmalarla dikkat çekmiştir. Heather Ackroyd & Dan Har-

vey ikilisi ise canlı yosunlar ve sucul bitkilerle oluşturdıkları interaktif enstalasyonlarla tanınmaktadır. Bu tür eserler, canlılık, zaman, değişim ve etik gibi kavramları derinlemesine sorgular. Sanatçının çalışmalarından örnekler Şekil 8’de görülmektedir.



Şekil 8. Sanatçı ve örnek çalışmaları

Etik ve Sürdürülebilirlik Boyutu

Canlıların sanat ya da teknoloji içinde kullanımı bazı etik sorunları da beraberinde getirir. Akvaryum ortamları ne kadar ileri teknoloji ile donatılırsa donatılsın, doğadaki özgürlükten uzaktır. Dolayısıyla, akvaryum tasarımı yapılırken canlıların refahı ön planda tutulmalıdır. Sürdürülebilir akvaryumlar, doğal yaşamdan tür çekilmesini asgariye indiren, yerel türleri destekleyen ve geri dönüştürülebilir malzemeler kullanan sistemler olarak öne çıkmaktadır. Ayrıca akvaryumların enerji verimliliği ve karbon ayak izi de göz önünde bulundurulmalıdır.

Geleceğe Bakış: Sanal Akvaryumlar ve Metaverse

Yapay zeka, sanal gerçeklik (VR) ve artırılmış gerçeklik (AR) teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte, fiziksel akvaryumların yerini alan dijital alternatifler ortaya çıkmaktadır. Sanal akvaryumlar, özellikle eğitim ve terapi alanlarında büyük ilgi görmektedir. Kullanıcılar, dijital ortamda kendi balıklarını seçip, ekosistemlerini kurarak etkileşimde bulunabilir. Metaverse dünyasında, biyolojik doğruluğa dayalı sanal akvaryum galerileri kurmak, sanatçıların eserlerini daha geniş kitlelerle paylaşmasını sağlayabilir. Ayrıca artırılmış gerçeklikle ev ortamına yerleştirilen holografik akvaryumlar, gerçek balık kullanmadan benzer deneyimler sunabilir. Şekil 9’da bir örnek görülmektedir.



Şekil 9. Örnek çalışmalar

SONUÇ

Akvaryum, doğa, sanat ve teknolojinin birleşiminden doğan disiplinlerarası bir kavram haline gelmiştir. Geleneksel bir yaşam alanından interaktif sanat enstalasyonuna, bilimsel modelleme aracından dijital terapötik platforma dönüşen akvaryumlar, 21. yüzyılın yaratıcı ve etik sorgulayıcı zihinlerine hitap etmektedir. Gelecekte, bu alanın daha da gelişeceği ve hem bilimsel hem sanatsal birçok yeniliğe öncülük edeceği açıktır.

KAYNAKLAR

- Amano, T. (1994). Nature Aquarium World: Book 1. TFH Publications.
- Niresh G., J., Kumar S. K., & Prasanna B. (2024). IoT-Water Monitoring And Management In Aquarium. Journal of Emerging Technologies and Innovative Research (JETIR), 11(4).
- Parsons, E. C. M. (2016). The Ethics of Aquarium Keeping. Journal of Applied Animal Ethics Research, 1(1), 55–73.
- Resifmarket. (2015, 15 Şubat). Akvaryum tarihçesi. WordPress. <https://resifmarket.wordpress.com/2015/02/15/akvaryum-tarihcesi/>
- Spotte, S. (1992). Captive Seawater Fishes: Science and Technology. Wiley-Interscience.
- Spencer, T. (2006). The History of the Aquarium. Publications of the Aquarium Society, 14(2), 23–30.
- Yohanes, B. W., Suryadi, D. Y., & Susilo, D. (2019). SIMON lightweight encryption benchmarking on wireless aquascape preservation. In 2019 IEEE International Conference on Internet of Things and Intelligence System (IoTIS) (ss. 30–35).

FARKLI YÜZYILLARDA ÇAĞATAY TÜRKÇESİYLE YAZILMIŞ İKİ KUR'AN TEFSİRİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Ezgi Demirel Kamanlı

Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Burdur, Türkiye, edemirel@mehmetakif.edu.tr

GİRİŞ

Kur'an-ı Kerim'in Türkçeye çevrilmesi meselesi karmaşık olmakla beraber geçmiş oldukça eskiye dayanmaktadır. Togan, ilk tercümenin Samaniler döneminde bir heyet tarafından Arapçadan Farsçaya yapılan Tabari tefsiriyle aynı zamanda ve bu heyetin Türk üyeleri tarafından yapıldığını iddia etmektedir (1960: 135).

Kur'an'ın Türkçeye ilk çevirisinin ne zaman yapıldığı tam olarak bilinemese de bunlar satır altı, tefsirli tercüme ya da tefsir olmak üzere üç şekilde yapılmaktadır (Kök, 2004: XV-XIX). Türkçe Kur'an tefsirlerinin hem Doğu hem de Batı Türkçesiyle yapıldığı bilinmektedir. Özellikle Doğu Türkçesi ile yapılan Kur'an tefsirlerinde Kur'an'ın tamamı üzerine tefsir çalışmaları yapıldığı görülürken Batı Türkçesi ile yapılan tefsirlerde ise Kur'an'ın bütününe tercüme edilmesi dışında sure tefsirlerinin de yaygınlık kazandığını söylemek mümkündür.

Kara, Doğu Türkçesiyle yapılan Kur'an tefsirlerini satır altı tercümeler ve tefsirli tercümeler olarak ikiye ayırarak incelemiştir. Satır altı tercümeler Türk ve İslam Eserleri Müzesinde bulunan ve literatürde TİEM 73 olarak bilinen nüsha, Manchester'da bulunan Rylands nüshası, Özbekistan İlimler Akademisi nüshası, Hekimoğlu Ali Paşa Camii'ndeki nüshadır. Tefsirli tercümeler ise Leningrad'da İnstitut Narodov Azii Kitaplığı'ndaki nüsha ve Çağatayca yazılmış olan ve iki nüshası bulunan Kur'an tefsiridir (1993: 28-29). Burada bahsedilenler dışında Orta Asya Kur'an tefsiri (Anonim tefsir) de Doğu Türkçesiyle yapılan tefsirlerdendir (Kök, 2021). Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar Bölümü'nde de Nuri Yüce tarafından tanıtılan bir yazma bulunmaktadır. Eser, 13. ya da 14. yüzyıl dil özelliklerini taşıırken karışık dilli olduğu da düşünülmektedir (Toker, 2000: 10-11). Başka bir karışık dilli Kur'an tefsiri ise Mehmet Vefa Nalbant tarafından çalışılan Milli Kütüphane Yazma Eserler Bölümü'ndeki eserdir. Nüsha, Çağatay Türkçesinin yanı sıra Kıpçak ve Oğuz Türkçesinin özelliklerini de yansıtmaktadır (Nalbant, 2014: 9-12). Sema Eynel tarafından yüksek lisans tezi olarak hazırlanan El Itkan Kur'an tefsiri de karışık dillilik özellikleri taşımaktadır (Eynel vd. 2024: 19). Bu çalışmada incelediğimiz ve Emek Üşenmez tarafından çalışılan tefsir de Çağatay Türkçesinin yanında Oğuz Türkçesinin özelliklerini de barındırmaktadır (Üşenmez, 2019: 50-51). Meşhed nüshasının ise Şimşek'e göre Karahanlı Türkçesinin son Harezmi Türkçesinin başlangıç dönemine ait olduğu düşünülmektedir (2019: 27).

Batı Türkçesi ile yazılan Kur'an tefsirleri ise sayıca Doğu Türkçesi ile yazılanlara göre daha fazladır. Kara, bunları da satır altı tercümeler, tefsirli tercümeler, Cevahirü'l-Asdaf adıyla anılan tefsirler, Tefsir-i Aynü'l-Hayat adıyla bilinen tefsirler ve kısa surelerin tefsirleri olarak sınıflandırarak aktarmıştır (Kara, 1993: 29-33).

Ne şekilde yapılırsa yapılsın bu tefsirler tarihsel Türk dili alanı için çok kıymetli eserlerdir. Çünkü günaha girme kaygısıyla ana dilinden çevrilen dinî nitelikli bir eser hedef dildeki en doğru karşılığıyla aktarılmaya çalışılmaktadır. Bu durum da ortaya konulan metnin söz varlığını son derece kıymetli kılmaktadır.

Bu çalışmanın sınırları içinde ele aldığımız tefsirler “tefsirli tercüme” sınıfına girmektedir. Çalışmada Özbekistan kaynaklı tefsir olarak adlandırdığımız tefsir Üşenmez tarafından 2019 yılında “Terceme-i Tefsir-i Yakûb-ı Çerhî” adıyla yayımlanmıştır. Bu tefsir bir Yakûb-ı Çerhî tefsiridir. Çerh şehrinde doğan Yakûb-ı Çerhî çeşitli yerlerde eğitim görmüş ve Bahaeddin Nakşbend'e bağlanmıştır. Yakûb-ı Çerhî'nin “Neynâme-i Mevlana, Risale-i Ünsiyye, Risale-i Ebdaliyye, Şerh-i Esmâ-i Hüsnâ, Tarika-i Hatm-i Ahzab, Tefsir-i Yakûb-i Çerhî” adında eserleri bulunmaktadır (Üşenmez, 2019: 19-21). Yakûb-ı Çerhî'nin yazmış olduğu tefsir Farsçadır. Eser, Hemedanlı Hacı tarafından H. 993/M. 1585'te Türkçeye çevrilmiştir (Üşenmez, 2019: 52). Üşenmez'e göre eser “Oğuzca unsurların baskın olduğu Çağatay/Doğu Türkçesinin dil özelliklerini” taşımaktadır (2019: 50).

İncelenen diğer tefsir ise bu çalışmada Doğu Türkistan kaynaklı tefsir olarak adlandırılan ve Demirel tarafından 2020'de yayımlanan “Çağatay Türkçesi Kur'an Tefsiri”dir. Bu tefsirin müellifi belli değildir. 1929 tarihli tefsir Çağatay Türkçesinin son Yeni Uygur Türkçesinin başlangıcına dair dil verileri barındırmaktadır (2020: 25).

İNCELEME

Çalışmaya konu edilen tefsirlerden Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde sadece Ya-sin, Tebarek (Mülk), Kıyamet, Hel-Eta (İnsan), Mürselat, Amme, Naziat sureleri yer alırken Özbekistan kaynaklı tefsirde ise Fatiha, Mülk, Kalem, Hakka, Me'âric, Nuh, Cin, Müzemmil, Müddessir, Kıyame, İnsan, Mürselat, Nebe, Nâziat, Abese, Tekvir, İnfitar, Mutaffifin, İnşikak, Burûc, Târik, A'lâ, Gâşiye, Fecr, Beled, Şems, Leyl, Duha, İnşirah, Tin, Alak, Kadr, Beyyine, Zilzal, Adiyat, Kâriat, Tekâsür, Asr, Hümeze, Fil, Kureyş, Mâûn, Kevser, Kâfirun, Nasr, Tebbet (Mesed), İhlâs, Felâk, Nas sureleri bulunmaktadır.

Özbekistan kaynaklı tefsirin yazarı bellidir. Tefsir, Hemedanlı Hacı tarafından H. 996/ M. 1585'te yazılmıştır. İstinsah tarihinin ise muhtemelen 18. yüzyılın sonu 19. yüzyılın başları olduğu düşünülmektedir. Tercüme-i Tefsir-i Yakûb-i Çerhî adlı tefsir Mevlana Yakûb-i Çerhî'nin yazdığı Farsça tefsirin 16. Yüzyıldaki tercümesidir (Üşenmez, 2019: 25-6). Doğu Türkistan kaynaklı tefsirin ise yazarı veya müstensihi bilinmemektedir. Tefsir, Lund Üniversitesi Kütüphanesi'ne Gunnar Jarring tarafından bağışlanmıştır ve eserin kopya tarihi 29 Zilhicce 1347 / 7 Haziran 1929 şeklinde verilmektedir (Demirel, 2020: 24-25).

Özbekistan kaynaklı tefsir 192 varaktan (Üşenmez, 2019: 26) oluşurken Doğu Türkistan kaynaklı tefsir 88 varaktan (Demirel, 2020: 24) oluşmaktadır. Özbekistan kaynaklı tefsirde besmele ve Allah lafızları kırmızı mürekkeple yazılırken (Üşenmez, 2019: 27) Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde ayetlerin olduğu bölümler ile ayetlerin üstünün kırmızı bir çizgiyle gösterildiği (Demirel, 2020: 25) dikkat çekmektedir. Özbekistan kaynaklı tefsirde nesih-nestelik hat tercih edilirken (Üşenmez, 2019: 27) Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde nesih hat (Demirel, 2020: 25) kullanılmıştır.

1.1. Eserlerin İmla Yönünden Karşılaştırması

Hem Özbekistan kaynaklı tefsirde hem de Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde a, e, ı/i, o/ö/u/ü ünlülerinin başta, ortada, sondaki yazımları aynıdır. Ünsüzlerin yazımında da benzerlik söz konusuyken Özbekistan kaynaklı tefsirde Türkçe sözcüklerde sin harfinin altına üç nokta koyduğu Üşenmez tarafından belirtilmiştir (2019: 69).

Çift ünsüzlerin gösteriminde ise Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde şedde kullanılırken Özbekistan kaynaklı tefsirde çift ünsüzlerin tek harfle gösterildiği görülmektedir (Demirel, 2020: 34; Üşenmez, 2019: 70).

1.2. Eserlerin Ses Bilgisi Yönünden Karşılaştırması

Her iki eserde de sözcüklerin kalınlık-incelik uyumuna uygun olarak yazıldığı tespit edilmekle beraber istisnai kullanımlar da mevcuttur.

Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde ünlülerle ilgili “yuvarlaklaşma, düzleşme, genişleme, ünlü düşmesi, ünlü türemesi, ünlü birleşmesi, hece yutulması” olayları görülürken Özbekistan kaynaklı tefsirde ünlü düşmesi örnekleri tespit edilmiştir. Ünsüzlerle ilgili Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde “akıcılaşma, sızıcılaşma, ötümlüleşme, ötümsüzleşme, gerileyici benzeşme, dudaksıllaşma, ünsüz düşmesi, ünsüz türemesi, ikizleşme, göçüşme, aykırılışma” örnekleri bulunurken Özbekistan kaynaklı tefsirde ise “akıcılaşma, sızıcılaşma, ötümlüleşme, ötümsüzleşme, ünsüz düşmesi, göçüşme, benzeşme” örnekleri yer almaktadır (Demirel, 2020: 37-48; Üşenmez, 2019: 72-82).

1.3. Eserlerin Şekil Bilgisi Yönünden Karşılaştırması

İsim Çekimi

Çokluk Eki

Her iki eserde de çokluk eki olarak +lAr kullanılmıştır¹ (Demirel, 2020: 49).

İyelik Ekleri

	Özbekistan Kaynaklı Tefsir ²	Doğu Türkistan Kaynaklı Tefsir (Demirel, 2020: 49-50)
Tekil Şahıs	+(X)m	+(X)m
Tekil Şahıs	+İn, +Uñ	+İn, +Uñ
Tekil Şahıs	+(s)I	+(s)I
Çoğul Şahıs	+ImIz, +UmUz	+ImIz, +UmUz

¹ Üşenmez, çokluk ekini ayrı bir başlık altında değerlendirmemiştir. Metin incelendiğinde +lAr ekinin kullanıldığı görülmektedir.

² Özbekistan kaynaklı tefsirin dil bilgisi incelemesi bölümünde “iyelik ekleri” başlığı bulunmadığı için ek tespiti tarafımızca metin taranarak yapılmıştır.

Çoğul Şahıs	+ (I)ŋLz	+ (I)ŋLz
Çoğul Şahıs	+ lArl	+ lArl

Tablo 1: Eserlerde kullanılan iyelik ekleri

Her iki eserde de iyelik eklerinin kullanımının aynı olduğu tabloda görülmektedir.

Hâl Ekleri

İlgi Hâli Eki

Özbekistan kaynaklı tefsirde ilgi hâli için genellikle +nIŋ ve daha az sıklıkta ise +Iŋ eki kullanılmıştır. Tek örnekte ise +nUŋ eki bulunmaktadır (Üşenmez, 2019: 83). Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde ilgi hâlinin +nIŋ, +Iŋ ve +nI ekleriyle karşılandığı görülmektedir (Demirel, 2020: 50). Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde Özbekistan kaynaklı tefsirden farklı olarak Çağatay Türkçesinde kullanımını gördüğümüz +nI ekinin ilgi hâli eki işlevi üstlendiği örnekler bulunmaktadır.

Yükleme Hâli Eki

Özbekistan kaynaklı tefsirde yükleme hâli eki için çoğunlukla +nI eki ve daha az örnekte de ise +I eki kullanılmıştır (Üşenmez, 2019: 83). Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde +nI ve daha nadir olarak da +n ve +I eklerinin örneklendiği görülmektedir (Demirel, 2020: 51).

Yönelme Hâli Eki

Özbekistan kaynaklı tefsirde yönelme hâli +GA, +ke ve Oğuzca +A ekleriyle gösterilmiştir. Ekin çoğunlukla kalın şekli tercih edildiği için bu durumun kalınlık incelik uyumu bakımından bir uyumsuzluğa sebep olduğu Üşenmez tarafından belirtilmiştir (2019: 84). Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde genellikle +GA eki kullanılırken III. tekil ve çoğul şahıs iyelik eklerinden sonra +ŋA ve daha az sıklıkla da +A ekinden yararlanılmıştır (Demirel, 2020: 51).

Bulunma Hâli Eki

Hem Özbekistan kaynaklı tefsirde hem de Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde bulunma hâli için +DA eki kullanılmıştır (Üşenmez, 2019: 85; Demirel, 2020: 51).

Ayrılma Hâli Eki

Özbekistan kaynaklı tefsirde ayrılma hâli için çoğunlukla +dIn ve yine büyük ölçüde +dAn ekinden yararlanılmıştır (Üşenmez, 2019: 86). Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde ise ayrılma hâli için +DIn eki kullanılmıştır (Demirel, 2020: 51).

Eşitlik Hâli Eki

Her iki tefsirde de eşitlik hâli eki için +çaA eki kullanılmıştır (Üşenmez, 2019: 87; Demirel, 2020: 51).

Yön Gösterme Hâli Eki

Özbekistan kaynaklı tefsirde yön gösterme hâli için +GArl, +rA, +rU, +r eklerinin yanında “sarı” ve “tapa” edatlarının kullanıldığı belirtilmektedir (Üşenmez, 2019:

88). Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde ise +(G)ArI, +rA, +ηAr ekleri içinde bulundukları sözcüklerle kalıplaşmıştır (Demirel, 2020: 52).

Vasıta Hâli Eki

Özbekistan kaynaklı tefsirde vasıta hâli eki olarak sözcüklerle kalıplaşan +n eki ve “bile, bilen, birle, birlen” edatları bu işlevi üstlenmektedir (Üşenmez, 2019: 86). Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde de +lA eki ile “birle, bile, bilen” edatları vasıta hâli eki için kullanılmıştır (Demirel, 2020: 52).

Sınırlama Hâli Eki

Hem Özbekistan kaynaklı tefsirde³ hem de Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde sınırlama hâli için +ĠAÇA ekinin kullanıldığı görülmüştür (Üşenmez, 2019: 148; Demirel, 2020: 52).

Fiil Çekimi

Haber Kipleri

Görülen Geçmiş Zaman

Her iki tefsirde de görülen geçmiş zaman çekimi -DX ekiyle yapılmıştır (Üşenmez, 2019: 96; Demirel, 2020: 53).

Öğrenilen Geçmiş Zaman

Özbekistan kaynaklı tefsirde öğrenilen geçmiş zaman çekimi -(I-U)p + (-DUr) + zamir kökenli şahıs ekiyle yapılırken Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde ise -mİş, -GAn tur ve -İp dur ekleriyle yapılmaktadır (Üşenmez, 2019: 97; Demirel, 2020: 54).

Geniş Zaman

Her iki tefsirde de geniş zaman çekimi -Xr ekiyle yapılmaktadır (Üşenmez, 2019: 98; Demirel, 2020: 55).

Gelecek Zaman

Özbekistan kaynaklı tefsirde gelecek zaman çekimi için -GAy eki ve -GU/-KU + iyelik eki + dUr ve -GU/-KU + -sI + (dUr) ekleriyle yapılırken Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde ise -GAy ve -GA ekleri kullanılmıştır (Üşenmez, 2019: 101; Demirel, 2020: 55).

Şimdiki Zaman

Şimdiki zaman çekimi Özbekistan kaynaklı tefsirde -A+Dur (<-A DUrUr) ve bazı örneklerde de -A/-y + dUr + şahıs ekiyle yapılırken Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde bunun için -A dur eki kullanılmaktadır (Üşenmez, 2019: 100; Demirel, 2020: 56).

³ Üşenmez, sınırlama hâli ekini ayrı bir başlık altında değerlendirmemiştir. Metin incelendiğinde +ĠAÇA ekinin bu işlevde kullanıldığı örneklerin olduğu görülmektedir.

Dilek Kipleri

Emir Kipi

Emir kipi çekimi Özbekistan kaynaklı tefsirde I. tekil şahısta -AyIn, -Ay, -yIn; II. tekil şahısta Ø, -GI; III. tekil şahısta -sUn; I. çoğul şahısta -AlIm, -AlIn, -AlI; II. çoğul şahısta -ŋ, -ŋIz, -ŋIAr, -ŋIzIAr ve III. çoğul şahısta -sUnIAr şeklinde kullanılmıştır (Üşenmez, 2019: 102-103). Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde de benzer şekilde I. tekil şahısta -Ay, II. tekil şahısta Ø, -GI, III. tekil şahısta -sUn; II. çoğul şahısta -I/UŋIAr ve -I/UŋIzIAr ve III. çoğul şahısta ise -sUnIAr ekleri kullanılmıştır (Demirel, 2020: 56).

Şart Kipi

Özbekistan kaynaklı tefsirde şart kipi için “fiil kök veya gövdesine gelen -sA + şahıs eki şeklinde meydana gelmiştir. Şahıs ekleri iyelik kökenlidir.” açıklaması yapılırken Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde de “Şart kipi çekimi tefsirde -sA ekiyle yapılmaktadır” denilmiştir (Üşenmez, 2019: 104; Demirel, 2020: 57).

Gereklilik Kipi

Özbekistan kaynaklı tefsirde “kerek-kerek” sözcüğü kullanılarak bunun yanında -sA ekinin eklenmesiyle gereklik anlamının verildiği görülmektedir (Üşenmez, 2019: 105). Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde ise gereklik kipi “-mAk kerek” yapıyla kurulmuştur (Demirel, 2020: 58).

1.4. Eserlerin Söz Varlığı Yönünden Karşılaştırması

Her İki Tefsir Metninde Geçen Ortak İbareler ve Bölümlerden Örnekler

Özbekistan kaynaklı tefsir bir Yakûb-ı Çerhî tefsiridir. 20. yüzyıl başlarında yazılan Doğu Türkistan kaynaklı tefsirin de her ne kadar eser içinde bununla ilgili bir bilgi bulunmasa da her iki tefsir karşılaştırıldığında yine Yakûb-ı Çerhî tefsirine dayandığı görülmektedir. Buna göre her iki tefsirdeki benzerlikler aşağıdaki tabloda karşılaştırmalı olarak verilmiştir.

Sure Adı	Özbekistan kaynaklı tefsir	Doğu Türkistan kaynaklı tefsir
Mülk Suresi	ol ħudāy kim yaratdı yeti kât kökni ħabaķa ħabaķa biribirining üstünde KaŖbeŖl-Aĥbār aytur; dūnyā asmānı sularning tolķumındın turur ikinçi gevhirdin turur üçünçi kök tēmürdin turur törtünçi kök mışdin turur beşinçi kümüşdin turur altınçı altundın turur yetinçi kızıl yāķūtdın (11b/11-15; Üşenmez, 2019: 125).	ol ħudāy ki āsmānnı yēte ħabaķa yarattu ve mu‘allaķ turguzdı birbir üstün kıldı ka‘be‘l-aĥbār rađiyallāhu ‘anhū aytur kim bu āsmān dūnyā suynıñ mehvirdin turur ēkinçi āsmān dürr-i yegānedin turur üçünçi āsmān temürdin turur törtünçi āsmān mışdin turur beşinçi āsmān kümüşdin altınçı āsmān altundın turur yētenci āsmān yāķūtdın turur (23v/1-6; Demirel, 2020: 97).
Mülk Suresi	Ķatāde atlıĝ imām ayıp turur: yulduzlarnı yaratmak kök zġneti üçün turur. Dġvlerni alar birle urıp kavmak üçün ve çöl yollar	imām ħatāde ayturlar kim yulduzlarnı yaratmaknıñ ba‘işi āsmānnıñ zġb <u> zġneti üçün turur recim dēgen cinni

	tanımak için ve kible tarafın bilmek için turur. Fe ammā münecimler iŕtikādi kim yulduz eŕeri ken[d]inde turur. Öz iŕtiyāri birle saŕādet ŕekavet babında yaŕŕi yaŕŕılık ve yamanlık yüzindin öz iŕtiyāri birlen Ŗamel kılurlar tēp Ŗilm birle érmes (14b/1-8; Üŕenmez, 2019: 128).	ŕeyātinni urmak için yaratkan tururlar haŕret-i haŕ subhāne ve te'ālī mundaŕ uluŕ deliller bilen körgüzdi yād kıldı bā-vucūd kāfirler ki ba'zī ādemdindürler ba'zī dīvdin kabūl kılmadılar mundaŕ uluŕ hüccet her yanlarŕa olar i'tirāz kıldı haŕret-i haŕ subhāne ve te'ālī ve 'izz <u> ŕāna maŕŕūŕ kıldı bularŕa 'azāb <u> 'uŕūbet düzaŕ-ı sūzān tapkannı (26r/1-8; Demirel, 2020: 100).
Kıyamet Suresi	Kevāŕide kēltürüp turur sebŖatdın turur. Keŕŕāfda kēltürüp turur kim emjŕūŕl-müŕminin ŖŖŖmān raŕiyallāhu Ŗanh muŕhafında bitiklik turur ve anıŕ taŕdīri ol turur elbette ant yād kılurmēn. Ant yād kılurmēn müŕmin nefŕā kim hemiŕe özin melāmet kıla turur tāŖatlar taŕŕirinde anŕa köprek étse ve bu İmām Haŕan Baŕŕi kavli turur raŕmetullāhi Ŗaleyh ve taŕı kıyāmetde hemiŕe alar levvāme bolŕaylar. Eger tāŖat kılıp bolsa aytŕay kim nēçük köprek kılmadum ve eger maŕŕiyet kılıp bolsa aytŕay kim nē için maŕŕiyet kıldum ve ant cevābı muŕadder turur kavlehu teŖālā elbette siz tirilŕüsiz olmekdin song (102b/3-12; Üŕenmez, 2019: 264).	kevāŕi kēltürüpdürler kim demek yēte kıratnıŕ belāŕı turur haŕret-i emjŕū'l-mü'min 'ŕŖmān raŕiyallāhu 'anhū aydılar kim her-āyine sevgend yād kılurmēn kıyāmet künige ve sevgend yād kılurmēn ol mü'minler ki hemiŕe özlerini melāmet kılurlar tola tā'atlerini az dēseler az bilseler imām hüseyin baŕŕi raŕmetullah 'aleyhinin kavli bilen turur yana bir kavlı bilen kıyāmet künī cem' nefŕ-i levvāme bolŕusıdır hemme tā'at kılŕan haŕk çendān peŕimān kılŕaylar kim nē için taŕı hem tolarak kılmapdurmēn dēp günākārlar nē için mundaŕ yurdum dēp her-āyine tirilŕüsizler ölgendin (41r/7-10, 41v/1-7; Demirel, 2020: 115).
İnsan Suresi	Dürüŕtlıkŕa ve rāŕtlıkŕa kim ādemŕa rüzigārī kim yok érdi ol andın bir neme yād kılındı. İmām Eŕdī kavli birlen Ādem 'aleyhi's-selām gövdesi kırk yıl Mekke ve Tāŕf arasında yatur érdi. Baŕı Mekke ŕarı ve ayaŕı Tāŕf ŕarı. Baŕda tofraŕı érdi. Haŕ subhānehu ve te'ālādın bir kēsek bulutŕa fermān boldı. Anıŕ üstünde yaŕdı. Balçık boldı. Kün anga tābiŕ berdi 106b-14, 107a/1-5; Üŕenmez, 2019: 271).	ya'ŕi be-dürüŕtī ki ādem 'aleyhi's-selāmın āferide kıldı yok édi burun anıŕdın kāl-bud be-kavlı imām seyyidī ayıtpdurlar kim ādem 'aleyhi's-selāmın kāl-bud kırk yıl mekke ve tā'if niŕ arasında yattı baŕı mekke taraŕıŕe ayaŕı tā'if taraŕıŕe édi ol tofraŕ érdi bir parca bulut tōpeside turup kırk kēce kündüz yaŕdı ya'ŕi bir kim kırk kün ŕam yaŕdı bir kün ŕadlık yamŕurı yaŕdı palçık boldı āftāb tābiŕ kıldı (47v/4-10, 48r-1; Demirel, 2020: 121).
İnsan Suresi	Dürüŕtlıkŕa kim biz körsettük ādemŕa yaŕŕı yolnı ve yaman yolnı ve haŕnı ve bātılın tā ŕıkr kılŕay yā kılmaŕay. Ve eger	ya'ŕi be-dürüŕtī ki körgüzdük biz ādemilerŕa yaŕŕı yolnı ve yamanlık ve haŕ <u> bātılın tā ŕıkr aytŕaylar ya yok eger ŕıkr

	şükr aytıp imān kéltürse ve éyğü Óamel kılsa yol körsettük. Eger şükr aymasa ve kâfir bolsa ve günāh étse anga hem yol körgüzüpbiz (107a/13-16; Üşenmez, 2019: 271).	étseler imān aytسا ‘amel-i şālih kılsalar yol körgüzürmiz (48r/10-13; Demirel, 2020: 122).
Mürselat Suresi	Peyğamberlerning könglinge vahy salğan feriştelemning hürmetingä Hücet tapmaq üçün Yā qorqutmaq üçün. Haq teÓālā kitāblarını peyğamberlergä yiberdi tā alar öz üm-metleringä yétkürgeyler ve alarning Óulemaları şakirdler-ingä yétkürgeyler. Tā halk dé-megeyler kim biz éşitmedük ve bilmedük ve bizni hiç kim qorqutmadı ve bu kündin haber bermediler tép aytğan bu işlerning hürmetingä (114a/1-5; Üşenmez, 2019: 283).	peyğamberlerning könglige hücet ve deliller peydā kılmak üçün ve qorqutmaq üçün ya’ni hazret-i perverdigār ibergen kitābları kelimelerini ve urüd ‘ıydları halkқа yetkürmek üçün ibergen tururlar olar qavmlarğa bildürgeyler üstād <u> şakirdlerigä ‘ulemālar ‘avām halkğa bildürgeyler ança ki aytqaylar boyunlarıdın saqat kılğaylar tā anıñ kıyāmet küni olardıñ hesāb algānda ‘azāb kılğanda bizge kişi aytmadı éşitmedük bilmeydürmiz déme-gey bizge kişi kıyāmetni haşr <u> neşmi bu hesāb kitābnı ‘azāb <u> ‘uqūbetlerdin haber bérmepe érdi déyemegey (58v/1-11; Demirel, 2020: 132-133).
Mürselat Suresi	Cevāb aydı kim haqnı bātıldın çıkar kün üçün. Né bilgeysen kim né uluk kün turur ayrılmaq küni yaÓñi kkaçan İsrāfīl şürgä dem berip şür çalınsa yer ti-tremekke ve kökler yarılmaqğa tüşse ve tağlar yerlerindin qopup havāğa yüzlenseler ve yulduzlar tökülseler ve peyğamberler yıgılgu tég bol-salar ve harif harifin tuta başlasa. Vāy, vāy helāklik ol künde kâfirlergä nétég kim haq teÓālā aydı (114b/2-8; Üşen-mez, 2019: 284-285).	cevāb ayttı ki ol kün haqnı bātıldın ayırur kün turur ey muhammed sen bilgeysen bu ulug künniñ bolmaqnı ol kün kıyāmet küni turur nefh-i şür bo-lurlar kattık téperer āsmān yarılıp pāre pāre boluşka alur tağlar pāre pāre boluşka alur yulduzlar tökülüşka alur hemme peyğam-berler cem‘ bolğaylar hem haşmlarğa suālışka algaylar ol künde kâfirlerning hāl <u> ahvāllerigä çünāncı haq te‘ālī ayttı (59r/13-59v/1-6; Demirel, 2020: 133).
Amme Suresi	Ve kılduk ve yaratduk sizning üçün cüftler yaÓñi cüft cüft érkek tişi ak kızıl qara sarıg uzun kıska ve özge. Ez-zevāc zevc cemōi zevc yaÓñi cüft cüft yā gūne gūne. Ve eyledük uykuñızını sizge rāhat. Ve kılduk keçeni sizge ör örtük kim kéçe qarañulıķı barça nerse-lerni örtkey ve kéçe qarañulıķıda fājde köp turur. Es-subāt ten āsāyışı ve qıl rāhat	ve āferide kıldı hemme mañlūkatnı cüfti bilen sınırı bi-len ner ve mādē ak qara kızıl sarıg uzun kıska bulardıñ bola kimni hem kılduk sizlerge uykuñızlarını ba‘is-i āsāyış ve ārāyış ve rāhat ve hālāvet kılduk sizlerge keçeni yoşışke cem‘ qarañgulıķnı yapğay ve qarañgulıķda fā‘ide bisyār turur subāt dégen rāhat āsāyışdur (65v/7-13; Demirel, 2020: 140).

	(118a/5-11; Üşenmez, 2019: 292-293).	
Amme Suresi	ÖAlî Hakîm Tirmizî munung tég aytıp turur kim Haq teŖālā vahy birlen yağmur kélür bir āsmāndın bir āsmānga baħruŖl-hayātdın Ŗarş astında né turur. Dñyā āsmānıga yétip yelge fermān bolur kim ol yağmurnı bulutlarda ornatıp bulutğa fermān bolur ol yağmurnı qalbur tég élep ferīştelergā fermān bolur kim ol yağmurnı yeringe éltip her qaťresin bir yerge tamdurur (118b/6-10; Üşenmez 2019: 293).	hŖca muħammed ‘alî tirmizî rahmetullah ‘aleyhi haq subhāne ve te‘ālññ kudreti bilen ferīşeler keltürüp qoyup yanar depdürler ...dın kélür hem depdürler ‘arşdın kürsığa kürsıdın āsmānga āsmāndın rüy-ı dñyāğa kélgende bulutğa fermān bolur dāne dāne kılıp yerge iberür her dānesini bir ferīşte keltürüp yerde qoyar depdürler (66v/2-8; Demirel, 2020: 140).

Tablo 2: Eserlerdeki ortak söz varlığını gösteren bölümler

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Her iki tefsir kıyaslandığında aşağıdaki sonuçlara ulaşmak mümkündür.

1. Özbekistan kaynaklı ve Doğu Türkistan kaynaklı tefsir imla, ses ve şekil bilgisi özellikleri bakımından birbiriyle geniş ölçüde benzerlik arz etmektedir.
2. İmla açısından tek fark Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde çift ünsüzlerin gösteriminde şedde kullanılırken Özbekistan kaynaklı tefsirde bunların tek harfle gösterilmesidir.
3. Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde Özbekistan kaynaklı tefsirden farklı olarak ilgi hâli eki için +nI ekinde de faydalanılmıştır.
4. Özbekistan kaynaklı tefsirde ayrılma hâli eki için +DIn ekinin yanında +DAn eki de kullanılırken Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde yalnızca +DIn eki kullanılmaktadır.
5. Özbekistan kaynaklı tefsirde öğrenilen geçmiş zaman çekimi -(I/U)p + (-Dur) + zamir kökeni şahıs ekiyle yapılırken Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde bu ekin yanında -mİş ve -GAn tur yapıları da bulunmaktadır.
6. Ele alınan tefsirlerden Doğu Türkistan kaynaklı tefsirde Yeni Uygur Türkçesine ait çeşitli seslik ve şekillik özelliklerin olduğu dikkat çekmektedir.
7. Her iki metinde geçen ortak ibareler ele alındığında bu tefsirlerin aynı kaynaktan beslenmiş olduğu açıkça görülmektedir. Tefsirlerde görüşlerine başvurulmuş Ka’be’l-Ahbar, Katade, Kevaşi, İmam Hasan Basri, Tirmizi gibi alimler ortaktır. Her iki metnin de Yakub-ı Çerhi tefsiri olduğu yukarıda tabloda verilen bölümlerden de anlaşılmaktadır.
8. Söz varlığı açısından yapılan karşılaştırmada her iki tefsirde de Arapça ve Farsça sözcüklerden yararlanılmakla tefsirlerin beraber geniş bir Türkçe söz varlığına sahip oldukları bulunduğu dikkat çekmektedir.

KAYNAKÇA

- Demirel, E. (2020). Çağatay Türkçesi Kur'an tefsiri. Kesit Yayınları.
- Eynel, S., Biray, N., Nalbant, M. V. (2024). Kazan-Tatar Sahası Karışık Lehçeli Bir Eser El-İtikan Kuran Tefsiri. Kesit Yayınları.
- Kara, M. (1993). Doğu ve Batı Türkçesinde Kur'an Tercüme ve Tefsirleri. Diyanet İlmi Dergi, 29(3), 25-36.
- Kök, A. (2004). Karahanlı Türkçesi satır-arası Kur'an tercümesi (TİEM 73 1v-235v/2) giriş-inceleme-metin-dizin (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kök, A. "Anonim Kur'ân Tefsiri (Petersburg)". Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü, <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/anonim-kur-an-tefsiri-petersburg>. [Erişim Tarihi: 18 Haziran 2025].
- Nalbant, M. V. (2014). Karışık Dilli Kur'an Tefsiri (Çağatay, Oğuz ve Kıpçak Lehçeleriyle), Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Şimşek, Y. (2019). Harezmi Türkçesi Kur'an Tercümesi (Meşhed Nüshası [293 No.], Giriş-Metin-Dizin) 1. Cilt, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Togan, Z. V. (1960). Londra ve Tahran'daki İslami Yazmalardan Bazılarına Dair, İslam Tetkikleri Enstitüsü Dergisi, Cilt-Volume III, Cüz-Parts 1-2, 1959-1960, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, s.133-160.
- Toker, O. (2000). Karışık Dilli Kur'an Tercümesi (Varak No: 109b-144a), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Üşenmez, E. (2019). Mevlana Yakûb-i Çerhî Çağatay Türkçesi Kur'an Tefsiri Tercüme-i Tefsîr-i [Ya'kûb-i] Çerhî H.993/M.1585 (Giriş-Gramer-Metin- Dizin-Tıpkı Basım). Bilge-Türk Yayınevi.

SANATTA BİYOLOJİK ESİNTİLER

Gülçin Karaca¹, İsmail Karaca², Gürsel Karaca²,
Öznur Karaca³, Cansu Karaca⁴

1Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Eskişehir, Türkiye.

2Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, Ziraat Fakültesi, Bitki Koruma Bölümü, Isparta, Türkiye.

3 Onsekizmart Üniversitesi Mühendislik Fakültesi, Jeoloji Bölümü, Çanakkale, Türkiye.

4İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye. *gulcinkaraca@anadolu.edu.tr

GİRİŞ

Sanat her zaman doğadan etkilenecek şekilde ilham almıştır. Tarih başından itibaren sanatın doğa ve doğal malzemelerle yakınlaşmasını sağlayan pek çok örnek bulunmaktadır. Mağara resimlerini yapılırken doğal malzemeler kullanıldığı gibi, ressamın endüstri devrimiyle hazır boyaları kullanmaya başlayınca kadar, doğal malzemeleri bir kimyager gibi birleştirerek boyar malzeme elde etmişlerdir. 1960'lı yıllardan itibaren ise, endüstriyel yaşamın neden olduğu çevresel sorunların artışı, sanat dünyasında yeni ifade biçimlerinin ve duyarlılıkların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu dönemde çevre sanatı ve ekolojik sanat gibi alanların yaygınlaştığı gözlemlenmektedir. Çevre ve arazi sanatı kavramı, küçük heykelsi nesnelerden arazideki büyük jestlere ve geçici, kısa ömürlü eserlerden kalıcı olanlara kadar geniş bir yelpazedeki sanat eserlerini tanımlar (Brady, 2007: 228).

Sanatın doğa ile yakınlaşmasını sağlayan en önemli etmenlerden birinin de yaşamın bilimsel olarak incelenmesini kapsayan biyoloji ya da dirim bilimi olduğu kabul edilebilir (Urry, vd. 2017: 2). Biyoloji bilimi ve konusu olan canlılar, çok çeşitli görüntüler ve ilginç materyaller sunarak daima sanata esin kaynağı olmuştur. Tür çeşitliliği bakımından canlılar arasında en önemli grupları oluşturan böcekler, mantarlar ve bakteriler sanatta hem iki hem de üç boyutlu eserlerde yaygın olarak kullanılmıştır. Sanatçılar bu organizmaların sundukları zengin görsel ve estetik özellikleri yanında fonksiyonel özelliklerinden de yararlanmışlar, aynı zamanda bu organizmalarla beraber üretim olanaklarını da kullanmışlardır. Örneğin 21. yüzyılda güncel olan bir terim olan bioart sayesinde sanat ve bilim alanının iç içe geçtiği görülmektedir. Biyoart (Biyo sanat), laboratuvar uygulamaları ve biyoteknolojiyi kullanarak canlı sistemleri sanatsal konular olarak araştırır (Yetisen ve diğerleri, 2015).

Bu çalışmada, nitel bilimsel araştırma yöntemlerinden literatür taraması kullanılmıştır. Böcekler ve mikroorganizmaların plastik sanatlar alanındaki kullanımlarını inceleyen derleme niteliğindeki bu çalışma, organizmaların yalnızca birer temsil nesnesi değil, aynı zamanda yaratıcı sürecin iş birlikçileri olarak da değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır. İlham kaynağı olarak organizmalar, sanatçı olarak organizmalar, işbirlikçi olarak organizmalar ve malzeme olarak organizmalar olmak

üzere dört ana başlıkta yapılandırılan araştırma; sanat ve biyoloji disiplinleri arasındaki kesişimlere dikkat çekmeyi, ayrıca disiplinlerarası ve multidisipliner yaklaşımlarla yapılacak ortak çalışmalar için bir temel kaynak oluşturmayı amaçlamaktadır.

İlham Olarak Organizmalar

Organizmalar, olağanüstü güzellikteki renk ve şekilleriyle sanatçılara esin kaynağı olurlarken aynı zamanda sembolik anlamlarıyla tarih başından günümüze insan yaşamının, kültürün ve sanatın içinde olmuşlardır. Plastik sanatlarda mikroorganizmaların izleri, resim sanatının ilk örnekleri olarak kabul edilen mağara resimlerindeki figürlerde bile bulunmaktadır. İspanya'nın Cuenca bölgesinde, Villar del Humo kasabası yakınlarında bulunan tarih öncesi bir kaya sığınağı olan Selva Pascuala'da yer alan duvar resmi, mantar benzeri figürleriyle dikkat çekmektedir (Şekil 1). 2011 yılında yayımlanan bir çalışmada, bu figürlerin halüsinojenik özelliklere sahip *Psilocybe hispanica* türü mantarları temsil ettiği öne sürülmüştür (Akers ve diğerleri, 2011).



Şekil 1. Selva Pascuala duvar resmi, İspanya, Fotoğraf: Alan Piper (Akers, t.y.).

Antik Mısır'da Bokböceği sembolü hiyerogliflerde ve heykellerde çok sık görülür (Ratcliffe, 2006: 86) (Şekil 2). Antik Mısırdaki kutsal sayılan Latince adı *Scarabeus sacer* olan bokböceği yaşamın, ölümsüzlüğün ve varoluşun simgeleridir. Onlara göre güneşin evreleri yaşamın evrelerini gösterirdi. Güneşin doğumu yaşamın başlangıcı, batışı ise ölüm anlamına gelirdi. Eski Mısırlılar bok böceğinin de güneş tanrısının belirtisi olduğuna inanmışlardır.

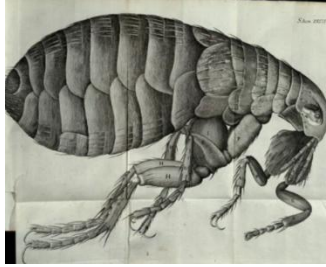


Şekil 2. Mısır Bokböceği ve Anlamı (Jakadatoursegypt, 2025).

Bilim ve sanatın Avrupa’da tekrar buluşmaya başladığı bir dönem olarak Rönesans’ın başlarından itibaren böcek imgeleri, plastik sanatlarda hem estetik hem de simgesel bir anlatı aracı olarak yer bulmuş, coğrafi ve tarihsel bağlama göre farklı anlamlar kazanmıştır. Örneğin Albrecht Dürer’in 1505 tarihli Geyik Böceği çalışması, sanat tarihinde böceği odak alan ilk örneklerden biri olarak kabul edilir (J. Paul Getty Museum Education Department, 2008) (Şekil 3). Rönesans doğacılığına paralel biçimde, Robert Hooke’un 1665’te yayımladığı *Micrographia* adlı bilimsel eseri, mikroskopla yapılan gözlemleri detaylandırarak doğanın mikro düzeydeki estetik yapısını görünür kılmış, hatta biyolojide hücre terimini literatüre kazandırmıştır (Hooke, 2014) (Şekil 4). Ressam ve bilim insanı Leonardo Da Vinci de doğayı gözlemlemiş ve doğadaki canlıları incelemiştir. Da Vinci, doğanın ritmini izleyerek, her hareketin ardındaki anlamı kavrama çabasıyla aklını ve ruhunu aynı çizgide eğitmiştir (Kritsky ve Mader, 2010: 179). Leonardo’nun yaptığı böcek çizimlerinin de, onun uçuşla ilgili araştırmalarına temel oluşturduğu iddia edilmektedir (Behiç, 2021: 165) (Şekil 5). Bu tür çalışmalarla böceklerin sanattaki yeri aynı döneme tekabül eden Nadire kabineleri, Rönesans dönemi gravürleri ve entomolojik çizimlerle de pekiştirilmiştir.



Şekil 3. Albrecht Dürer, Geyik böceği, Suluboya, 1505 (J. Paul Getty Museum Education Department, 2008).



Şekil 4. Robert Hooke, *Micrographia* isimli kitabından illüstrasyon, 1666 (Hook, 2014).

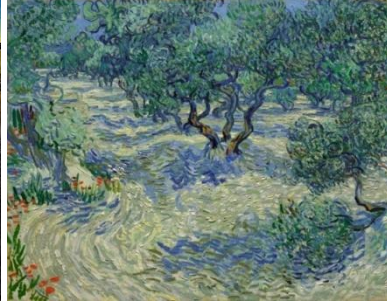


Şekil 5. Leonarda da Vinci Uzunboynuz böceği ve yusufçuk (Behiç, 2021: 165-166).

Modern dönemde ise böcekler, sanatçılar tarafından bilinçaltı, çürüme ve varoluşsal kaygılarla ilişkilendirilmiştir. Salvador Dali, özellikle karınca ve çekirge gibi böcekleri psikanalitik temalarla bütünleştirerek imgelerinde korku, bozulma ve zamanın geçiciliğini simgeleyen metaforlar olarak işlemiştir. Belleğin Azmi (1931) adlı yapıtındaki sinek detayı, bu bağlamda zamanın çürüten doğasına gönderme yapar (Şekil 6). Vincent Van Gogh da doğada çalışarak doğadan imgeleri resimlerine dahil etmiştir. Hatta Zeytin Ağaçları (1889) adlı eserinin üzerinde sonradan bir çekirge fosili keşfedilmiştir. Bu durum da onun doğayla kurduğu doğrudan temasın somut bir izidir (Starr, 2017) (Şekil 7).



Şekil 6. Salvador Dalí, Belleğin Azmi, Tuval
üz. yağlı boya, 24.1 x 33 cm., 1931 (Moma,
t.y.)



Şekil 7. Vincent Van Gogh, Zeytin Ağaçları,
1889, Nelson-Atkins Sanat Müzesi (Starr,
2017).

20. yüzyıl başlarında Fransız sanatçı Émile-Allain Séguéy ise, böcekleri dekoratif sanatlara uyarlayarak *Insectes* (1924) adlı Art Nouveau ve Art Deco etkili pochoir baskı çalışmasında 80 böcek türüne ve 16 desen kompozisyonuna yer vermiştir. Şekil 8’de bu çalışmalardan birisinin görüldüğü seri, doğadan esinlenen tasarımın bilimsel ve estetik bir birliktelik kurabileceğini göstermektedir. Çağdaş Türk sanatçı Ergin İnan da, resimlerinde özellikle geyik böceği gibi imgeleri simgesel olarak işlemiş; insan, doğa ve bilinç ilişkisini düşsel bir kompozisyonla sunmuştur (İpşiroğlu, 2000: 149) (Şekil 9).



Şekil 8. Émile-Alain Séguéy, Böcel
edisyonlarından böcek baskıları, 1877-1945,
Şablon baskı, Paris (George Glazer Gallery,
t.y.).



Şekil 9. Ergin İnan, Geyik Böceği, Ahşap
üzerine karışık teknik, 1943 (Galeri Soyut,
t.y.).

Çağdaş sanat uygulamalarında da, mikroorganizmalar, özellikle mantarlar gibi yaşam formlarına yönelen pek çok sanatçı bulunmaktadır. Örneğin Anselm Kiefer mantarları yıkım ve yeniden doğuşun sembolü olarak yorumlamıştır (Şekil 10). Anne Carnein de kendi kıyafet parçalarından yeniden üretilmiş mantarlar, ağaçlar, çiçekler

ortaya koymuştur (Şekil 11). Sonja Bäümel, Nesneler Durağan ve Sessiz Değil, Canlı ve Konuşan adlı eserinde, mantarların büyümesini betimleyerek, izleyicileri çevreyi saran nesnelerin durağanlığı üzerine düşünmeye ve dinamik yaşam biçimiyle karşılaştırarak sorgulamaya davet etmiştir (Nai & Meyer, 2016). Misty Dempsey de mikroorganizmalardan özellikle mantarlardan esinlenen organik çizimler üretmektedir. Ayrıca küratör Francesca Gavin, 2020 yılında Londra'daki Somerset House'da Mantarlar: Mantarların Sanatı, Tasarımı ve Geleceği adlı sergiyi düzenleyerek, bu küçük yaşam formlarının sanattaki temsil gücünü vurgulamıştır (Wu, Aralık). Malzeme olarak kağıdı kullanan heykel sanatçısı Rogan Brown ise mikrobiyolojik imgeleri büyütterek Sihirli Daire serisinde petri kabı ve mikroskop merceği formlarını yeniden yapılandırmış; sanat ile bilimin kesiştiği bir temsil alanı yaratmıştır (Design and Paper, 2022) (Şekil 12). Çalışmalarında yapay zekâyı Maxim Zhestkov'un çalışmaları da biyolojik simetri ile kusursuz dijital maddelerin bir birleşimidir (Maxim Zhestkov, t.y.) (Şekil 13).



Şekil 10. Anselm Kiefer, Almanya hakkında, enstalasyon, fotoğraf: Yoan Valat (2011), Centre Pompidou, Paris (Ratgeber, 2015).



Şekil 11. Anne Carnein, İsimsiz, Tekstil, iplik, tel, 20 x 20 x 25 cm, 2015 (Nai & Meyer, 2016).



Şekil 12. Rogan Brown, Sihirli Daire, 2021 (Design and Paper, 2022).



Şekil 13. Maxim Zhestkov, Yapay Organizmalar, 2021 (Maxim Zhestkov, t.y.).

Sanatçı Olarak Organizmalar

Böcekler ve mikroorganizmalar sadece sanata ilham olmakla kalmamış, aynı zamanda, yaşayan ve hareket kabiliyeti olanların adeta bir sanatçı gibi şekiller ve form-

lar yarattığı gözlemlenebilir. Katedral termitleri (*Nasutitermes meridionalis*), Avustralya'nın kuzey bölgelerinde devasa, katedral benzeri yuvalar inşa eden sosyal böceklerdir (Şekil 14). Bu yuvalar, toprak, tükürük ve organik materyallerin karışımından yapılan sert bir çamur harcıyla inşa edilmekte ve zamanla taş benzeri bir dayanıklılığa ulaşmaktadır. Arıların yuvaları da dokuları ve biçimlerini baz alınarak incelendiğinde, arıların plastik sanat öğeleri ve ilkelerine uyumlu olarak birer heykeltraş incelğinde çalıştıkları kabul edilebilir (Şekil 15, 16). Kundak böceği larvaları (*Limnephilus rhombicus*) da avcılardan korunmak için dalları, bitki parçalarını ve deniz kabuklarını kullanarak yuvalar yaparlar. Bu değişik materyalleri ipek benzeri bir maddeyle yapıştırarak sert ve korunaklı bir yuva elde ederler.



Şekil 14. Katedral termiti yuvaları (*Nasutitermes triodiae*) (Depositphotos, t.y.).



Şekil 15. Kahverengi kağıt arısı yuvası üzerinde (*Ropalidia revolutionalis*) (The Lazy Lizard Tales, 2011).



Şekil 16. Çamur arısı yuvaları (İsmail Karaca Kitaplığı).

Kaliforniyalı böcek bilimci, öğretmen ve sanatçı Steven Kutcher ise tamamen farklı bir yaklaşım kullanmaktadır. Kutcher böcekler, sinekler, hamamböcekleri ve daha farklı türden böceklerin bacaklarına boya sürerek onları boş bir tuval üzerine serbest bırakmaktadır. Böylelikle böceklerin yaptığı resimler ortaya çıkmaktadır (Şekil 17). Bir geyik böceği olan Spike ise, kısıkaçlarıyla tuttuğu kalemle resim yaparak sosyal medyada büyük ilgi görmüş ve ün kazanmıştır (Şekil 18). İlk eserini sahibiyle birlikte tamamlayan Spike'ın tablosu eBay'de satışa sunulmuş ve 1575 dolara alıcı bulmuştur. Sanat yolculuğu hızla yayılan Spike'ın kendine ait bir web sitesi ile Instagram ve Twitter hesapları da bulunmaktadır (Akşit, 2017). Bitki kökleriyle karşılıklı faydaya dayalı ortak yaşam süren mikorizal funguslar ise ağaçların kök izdüşümleri üzerinde halka şeklinde gelişerek peri halkaları olarak adlandırılan fenomenleri oluştururlar (Şekil 19).



Şekil 17. Ayağına boya sürülen böcek ve ortaya çıkan resim (Bug Art, 2025).



Şekil 18. Geyik Böceği Spike resim yaparken, 2017 (Akşit, 2017).



Şekil 19. Peri halkaları (Betussperi, 2021).

İşbirlikçi Olarak Organizmalar

Böcekler ve mikroorganizmalar sadece kendi başlarına sanat yapmamakta aynı zamanda sanat ve tasarımcılarla işbirlikli olarak da çalışmalar üretmektedir. Örneğin Fransız sanatçı Hubert Duprat, 1980'lerden bu yana doğa ve sanat arasındaki ilişkiyi araştırmakta ve caddisfly (su ipeği böceği) larvalarıyla işbirliği yapmaktadır (Şekil 20). Larvaları altın, inci ve değerli taşlarla dolu bir ortamda yetiştirerek onların bu malzemelerle kozalar üretmesini sağlayan Duprat, doğal süreçleri sanatsal üretimle birleştirir. Bu proje, el işçiliğiyle biyolojik üretim arasındaki sınırları sorgularken, doğanın estetik potansiyelini ve insan müdahalesinin yaratıcı gücünü ortaya koyar (Jobson, 2014). Kanadalı sanatçı Aganetha Dyck ise canlı bal arılarıyla ortaklaşa yaptığı çalışmalarla, hem sanat hem de doğa arasındaki derin bağlantıyı keşfetmiştir (Jobson, 2014) (Şekil 21).



Şekil 20. Hubert Duprat, Caddisfly Larvaları tarafından yapılan mücevherlerden örnek (Jobson, 2014).



Şekil 21. Aganetha Dyck, Bal peteğiyle sarılmış heykeller (Jobson, 2014).

Xiaojing Yan odun parçaları üzerinde geliştirdiği mantarlarla ilginç eserler oluşturmuştur (Şekil 22). Mısırlı sanatçı Nour Mobarak ise mantarları biyolojik döngüyü temsil eden objeler olarak ele almış ve değişik materyaller üzerinde geliştirdiği mantarlarla yaşayan eserler üretmiştir (Şekil 23). İlginç olan plastik küre üzerinde gelişen *Trametes versicolor*'un biyolojik yolla parçalanmadığı düşünülen plastiği tüketmeye başlamış olmasıdır (Watlington, 2021). Abigail Brown ise kartondan yaptığı hayvan figürleri üzerinde geliştirdiği mantarlarla ilginç eserler üretmiştir (Abigail Brown, t.y.) (Şekil 24).



Şekil 22. Xiaojing Yan, Lingzhi Girl #18, 2021, yetiştirilmiş lingzhi mantarları, miselyum, odun talaşı, 43.18 cm x 48.26 cm x 40.64 cm. (Watlington, 2021).



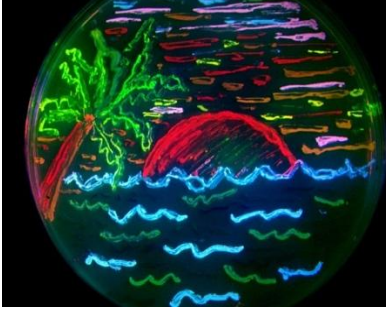
Şekil 23. Nour Mobarak, Küre Çalışması 3, 2020, Plastik, mantar ve tahta, 33.02 x 35.56 cm (Watlington, 2021).



Şekil 24. Abigail Brown, 2020, Yaşayan Heykel (Abigail Brown, t.y.).

Agar sanatı ya da mikrop sanatı denilen çalışmalarda ise mikrobiyologların çalışmalarında kullandıkları petri kapları içindeki agar ortamı üzerinde değişik renk ve koloni özelliğindeki fungus veya bakteriler geliştirilerek ilginç eserler üretilmektedir. Amerikan Mikrobiyoloji Derneği, 2014 yılından beri bu konuda yarışmalar düzenle-

mektedir. Kazanan eserlerden biri farklı renklerde floresan pigment üreten bakterilerin aşılansıyla Roger Tsien tarafından oluşturulan bir sahil manzarasıdır (Krisch, 2013) (Şekil 25). Benzer bir yaklaşımla Rus sanatçı Daria Fedorova da mantar ve bakterileri birlikte ya da tek başlarına kullanarak ilginç ve renkli kompozisyonlar yaratmıştır (Şekil 26).



Şekil 25. Roger Tsien, Sahil Manzarası, farklı türde floresan proteinler üreten bakteriler, 2006 (wikipedia, 2017).



Şekil 26. Daria Fedorova'nın mantar ve bakterilerle oluşturduğu çalışması (Sofalca Raluca, 2024).

Malzeme Olarak Organizmalar

Böcekler, mantarlar ve mikroorganizmalar sanata sadece ilham ve işbirliği şeklinde yansımamış, aynı zamanda materyal olarak da katkı sağlamıştır. Kırmızı renk veren bir pigment olan karmin pigmenti, Meksika'daki kaktüslerde yaşayan koşnil (cochineal) böceğinden türetilmiştir (Şekil 27). Binlerce yıl önce Mezoamerikalılar, dikenli armut kaktüslerinde bulunan bu böceği çimdikleminin parmaklarda ve kumaşta kan kırmızısı bir leke oluşturduğunu keşfettiler. Bir kilo boya elde etmek için 70.000 kadar kurutulmuş böcek gerekmesine rağmen, tarih içinde bu böcekler güç ve çok yönlülük açısından diğer tüm alternatifleri geride bırakmıştır.



Şekil 27. Koşnil böceğinden elde edilen karmin pigmenti (Butler Greenfield, 2017).

José Antonio de Alzate y Ramírez'in 1777 tarihli eseri "Memoria sobre la naturaleza, cultivo, y beneficio de la grana..." ("Koşnil Böceğinin Doğası, Yetiştirilişi ve Faydaları Üzerine İnceleme"), koşnil böceğinin yetiştirilmesi ve işlenmesini anlatan erken dönem bilimsel metinlerden biridir. Bu eserde yer alan koşnil toplama sürecine dair illüstrasyonlar, dönemin teknik ve tarımsal bilgisini görselleştirilmiştir (Archivo

General de la Nación, 2018) (Şekil 28). Anthony van Dyck, Raffaello Sanzio di Urbino ve Joseph Mallord William Turner gibi ünlü ressamlar portrelerinde ve diğer tablolarında karmin pigmenti kullanarak etkileyici eserler yaratmışlardır. Dönemin diğer ressamları da, Anthony van Dyck'ın Charity tablosundaki ve muhtemelen Agostino Pallavicini'nin Portresi'ndeki parıldayan kırmızı ipekler gibi, parıldayan kırmızı kumaşları boyamak için aynı yöntemi uygulamışlardır (Butler Greenfield, 2017) (Şekil 29).



Şekil 28. Koşnıl toplama sürecine dair illüstrasyon (Archivo General de la Nación, 2018).



Şekil 29. Anthony van Dyck, Portrait of Agostino Pallavicini, 1621 (Butler Greenfield, 2017)

SONUÇ

Bu çalışma, böcekler, mantarlar ve mikroorganizmalar gibi biyolojik organizmaların sanatla kurduğu çok katmanlı ilişkiyi tarihsel, estetik ve teknik boyutlarıyla incelemiştir. Literatür taramasına dayalı olarak hazırlanan araştırmada, söz konusu organizmaların yalnızca birer görsel ilham kaynağı olmadıkları, aynı zamanda sanatın üretim süreçlerinde malzeme, sanatçı ve işbirlikçi olarak aktif rol üstlendikleri gösterilmiştir.

Tarih öncesi mağara resimlerinden Rönesans'ın doğacılığına, çevre sanatından çağdaş biyosanat uygulamalarına kadar geniş bir yelpazede bu organizmaların sanatsal üretimle olan etkileşimi, hem doğaya duyulan hayranlığı hem de insan doğa ilişkisine dair felsefi ve etik sorgulamaları ortaya koymaktadır. Sanatçılar, böceklerin estetik biçimlerini, mikroorganizmaların renkli büyüme süreçlerini ya da mantarların biyolojik özelliklerini kullanarak yalnızca görsel kompozisyonlar değil, aynı zamanda disiplinlerarası ve eleştirel anlam dünyaları da yaratmaktadır.

Bu bağlamda, sanat ve biyolojiyi buluşturan bu tür çalışmaların, biyosanat, eko-estetik, bilimsel farkındalık ve sürdürülebilirlik gibi alanlarda yaratıcı çözümler sunabileceği düşünülmektedir. Sanat ve bilimin iş birliğiyle geliştirilen bu yaklaşımlar, eğitimden tasarıma, biyoteknolojiden küratöryel uygulamalara kadar farklı disiplinlerde yeni düşünme biçimlerinin gelişmesine olanak tanımaktadır.

Gelecek araştırmalar, yaşayan organizmalarla yürütülen sanat üretimlerinin izleyiciyle kurduğu ilişkileri ve sosyal etkilerini daha derinlemesine inceleyerek, bu yaratıcı pratiklerin yalnızca estetik değil, kültürel ve toplumsal dönüşüm alanları sunduğunu da ortaya koyabilir. Bu yönüyle çalışma, hem plastik sanatlar hem de doğa bilimleri arasında kurulabilecek yeni iş birliklerine kapı aralamakta ve disiplinlerarası araştırmalara katkı sunmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda öneri olarak; sanat ve biyoloji disiplinleri arasındaki etkileşimin güçlendirilmesi adına, üniversitelerde disiplinlerarası projeler ve biyosanat laboratuvarları teşvik edilebilir; doğa temelli sanat uygulamaları eğitim müfredatlarına entegre edilebilir. Bu bütüncül yaklaşım, sanatta doğa temsillerini yalnızca estetik değil, etik ve sürdürülebilir bir perspektifle ele almayı mümkün kılacaktır.

KAYNAKLAR

- Abigail Brown (t.y.). Living sculpture. <https://www.abigail-brown.co.uk/living-sculpture>
- Akers, B. P. Ruiz, J. F., Piper A. and Ruck, C.P. (2011). A prehistoric mural in Spain depicting neurotropic psilocybe mushrooms? *Economic Botany* (XX)X: 1-8. DOI:10.1007/s12231-011-9152-5
- Akşit, M. (2017). Tabloları internette 1575 dolara alıcı bulan geyik böceği Spike'ın sanat hayatı. <https://listelist.com/spike-resim-yapan-bocek/>
- Archivo General de la Nación. (2018, Marzo 24). Memoria sobre la naturaleza, cultivo y beneficio de la grana; un documento del fondo correspondencia de virreyes. <https://www.gob.mx/agn/articulos/memoria-sobre-la-naturaleza-cultivo-y-beneficio-de-la-grana-un-documento-del-fondo-correspondencia-de-virreyes>
- Begić, H. N. (2021). Prof Ergin İnan'ın tuvalindeki entomolojik imgeler. *İzmir Democracy University Social Sciences Journal*, 4(2), 159-182.
- Betussperi (2021, 9 Kasım). Peri çemberi. https://www.instagram.com/betussperi/p/CWD48LiNhKW/?img_index=2
- Brady, E. (2007). Aesthetic regard for nature in environmental and land art. *Ethics, Place & Environment*, 10(3), 287–300. <https://doi.org/10.1080/13668790701578538>
- Butler Greenfield, A. (2017, 4 January). The bug that had the world seeing red. <https://blogs.getty.edu/iris/the-bug-that-had-the-world-seeing-red/>
- Depositphotos. (t.y.). Katedral termit höyüğü. <https://depositphotos.com/tr/photos/katedral-termit-h%C3%B6y%C3%BC%C4%9F%C3%BC.html>
- Design and Paper. (2022, 20 January). Rogan Brown's paper sculptures merge science fiction with science facts. <https://www.designandpaper.com/rogan-brown-paper-sculptures-merge-science-fiction-with-science-facts/>
- Galeri Soyut (t.y.). Ergin İnan. <https://www.galerisoyut.com.tr/sanatcilar/111/ergin-inan>
- George Glazer Gallery. (t.y.) Design art, natural history, Seguy insects. <https://www.georgeglazer.com/wpmain/product/art-nouveau-insect-prints-from-insectes-e-a->
- Hooke, R. (2014). *Micrographia: tabled & illustrated*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

- J. Paul Getty Museum Education Department (2008). Stag beetle, Albrecht Dürer. https://www.getty.edu/education/teachers/classroom_resources/curricula/contemporary_art/downloads/durer_beetle.pdf
- Jakadatoursegyp (2025, 2 May). The Egyptian scarab beetle and it's meaning <https://jakadatoursegyp.com/the-egyptian-scarab-beetle-and-its-meaning/>
- Krisch, J. A. (2013, 8 October). "Bio-Artist" paints life in the laboratory. <https://scienceline.org/2013/10/bio-artist/>
- Kritsky, G. & Mader, D. (2010). Leonardo's insects. *American Entomologist*, Fall, 178-184.
- Maxim Zhestkov (t.y.). Artificial organisms. <https://zhestkov.studio/project/artificial-organisms/>
- Microbial art. (2017, 8 Aralık). In wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Microbial_art#/media/File:FPbeachTsien.jpg
- Moma (t.y.). Salvador Dali. <https://www.moma.org/collection/works/79018>
- Nai, C. & Meyer, V. (2016) The beauty and the morbid: fungi as source of inspiration in contemporary art. *Fungal Biol Biotechnol*, 3:10. DOI 10.1186/s40694-016-0028-4
- İpşiroğlu, N. (2000). Alımlama boyutları ve çeşitlemeleri resim. Papürüs Yayınevi.
- Jobson, C. (2014, 25 July). Artist Hubert Duprat collaborates with caddisfly larvae as they build aquatic cocoons from gold and pearls. <https://www.thisiscolossal.com/2014/07/hubert-duprat-caddisflies/>
- Jobson, C. (2014, 19 February). Aganetha Dyck collaborates with bees to create sculptures wrapped in honeycomb. <https://www.thisiscolossal.com/2014/02/artist-aganetha-dyck-collaborates-with-bees-to-create-sculptures-wrapped-in-honeycomb/>
- Ratcliffe, B. C. (2006, 1 December). Scarab beetles in human culture. *The Coleopterists Bulletin* 60(mo5), 85-101, [https://doi.org/10.1649/0010-065X\(2006\)60\[85:SBIHC\]2.0.CO;2](https://doi.org/10.1649/0010-065X(2006)60[85:SBIHC]2.0.CO;2)
- Ratgeber (2015, 16 December). Anselm Kiefer: Große retrospektive in Paris. <https://www.fr.de/ratgeber/medien/anselm-kiefer-grosse-retrospektive-in-paris-zr-5964355.html>
- Sofalca Raluca (2024, 2 Eylül). Carnival of colors, textures, and shapes. <https://www.facebook.com/hashtag/dariafedorova>
- Starr, M. (2017, 13 Kasım). An actual insect was found trapped in this classic Van Gogh masterpiece. <https://www.sciencelert.com/tiny-grasshopper-van-gogh-masterpiece-olive-trees-1889>
- The Lazy Lizard Tales (2011, 20 April). Wasps at work. <https://lazy-lizard-tales.blogspot.com/2011/04/wasps-at-work.html>
- Urry, L. A., Cain, M. L., Wasserman, S. A., Minorsky, P. V., & Reece, J. B. (2017). *Campbell Biology* (11th Global ed.). Pearson Education.
- Watlington, E. (2021, December 29). Mushrooms as metaphors. *Art in America*. <https://www.artnews.com/art-in-america/features/mushrooms-as-metaphors-urbonas-studio-tj-shin-xiaojing-jan-1234614585/>
- Wu, K. J. (2019, 27 December). Get a taste for mushroom art at this new, Fungus-Forward Exhibition. *Smithson Magazine*. <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/get-taste-mushroom-art-new-fungus-forward-exhibition-180973863/>
- Yetişen, A. K., Davis, J. Coşkun, A.F. Churh, G. M., Hyun Yun, S. (2015). Bioart. *Trends in biotechnology*, Volume 33, Issue 12p724-734 December 2015. [https://www.cell.com/trends/biotechnology/fulltext/S0167-7799\(15\)00205-X](https://www.cell.com/trends/biotechnology/fulltext/S0167-7799(15)00205-X)

MAŞÜK ÂŞIK OLUNCA: ÇEŞM-İ ÂFET'İN EŞİNE YAZDIĞI METHİYELER

Gülñihal Alış¹, Murat Eser²

¹T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Türk Dili ve Edebiyatı, Mardin, Türkiye.

² T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Türk Dili ve Edebiyatı, Mardin, Türkiye.

* gulñihalalis@icloud.com, murateser1@hotmail.com

GİRİŞ

Kadınlar, tarihsel süreç içinde kendi varlığını sürdürebilmek ve toplumsal hayatta varlık gösterebilmek için sürekli bir mücadele içinde olmuştur. Uygarlığın gelişmeye başlamasıyla birlikte kadınların, erkeklerin yaptığı her işi yapabilecekleri anlaşılmış, kadınlar hukuksal haklarına kavuşarak özgürlüğünü elde etmiştir (Nutku, 2010, s.137). Buna rağmen hâlâ kadınların özgürlük mücadelesini sürdürdüğü açıktır.

Sanatta ve edebiyatta da durum farklı değildir. Dünyanın hemen hemen her yerinde olduğu gibi ülkemizde de kadının sanatta varlık gösterebilmesi zor olmuştur. “Geriye dönüp şöyle bir tarihe baktığımızda, büyük kadın sanatçılara rastlamamıza karşın, bunların sayısal yönden erkeklere oranla daha az olduğu görülür; çünkü çağlar boyunca kadınlar hep ezilmişler, özgürlüklerine kavuşamamışlar, birçok toplumda birer köle gibi yaşamışlardır.” (Nutku, 2010, s. 137). Bunun neticesinde de sanat ve edebiyat daha çok erkeklerin egemenliğinde olmuş ve onların şekillendirdiği bir söylem ortaya çıkmıştır.

Osmanlı toplumunun geleneksel yapısı içinde kadının toplumsal hayatta daha sınırlı bir alanda yer alması ve ona dair her şeyin mahrem kabul edilmesi, klasik Türk şiiri geleneği içinde kadın şairlerin varlığının erkek şairlere oranla çok az olmasına sebep olmuştur. Şiir söylemek erkeğe yaraşır bir iş olarak görülmüş ve kadının şiir söylemesinin onun iffetine halel getireceğine inanılmıştır.

İskender Pala Osmanlı’da kadın şairlerin durumunu şöyle açıklar:

“İtiraf ederiz ki kadim şairlerimizden ağızdan vuslat, visal, hicran, firkat, zalim, yâr, gönül, sevdâ, figan, feryâd vb. aşk neşideleri duymak bizi de hep bıyık altından güldürmüştür. Çünkü biliriz ki âşıklık erkek işidir ve kadına maşûk olmak yaraşır. Onlar sevilmeye layıktır; biz ise ancak beğenebiliriz. Hüznü yaşayan ben olmalıyım diyen Osmanlı erkeği, kadının şiir söylemesine belki de bu yüzden alışamamış, hatta şiir söyleyen kadınlar hakkında fıkralar uydurmaktan çekinmemiştir. Çünkü Osmanlı asırlarında kadını beğenmek bile onun iffetine halel getirmiş. Alenî takdir, kadına karşı bir cüret, bir hakaret sayılır, gizliden gizliye beğenmeler ile ince hastalıklara varan âşıklık, daima kadın lehine fedakârlık demektir. Kadının, adının dahi gizli tutulduğu mahremiyet çizgisinin içinde bir şairenin sözleriyle, vev bunlar sanat eseri mısralar da olsa, meclislerde sohbet konusu olması kocasının boynunu yere eğen bir kabahat telakki olunuyorsa, kadının evinde sultan, sokakta pasban olacağındandır. Şair olmuş yahut olmamış hiç fark etmez. Nitekim o talihsizlerin pek çoğu da sırf erkekler gibi şiir söyledikleri yahut isimleri şuh meclislerde sıkça anıldığı ecilden ya

hiç evlenememiş ya dul kalmış yahut birkaç koca değiştirmek bahtsızlığını yaşamışlar, velhasıl mesut olamamışlardır.” (2013, s. 37)

Osmanlı’da toplumsal hayatta kendine yer bulmakta zorlanan kadınlar dolayısıyla şiir vadisinde de kendine yer bulmakta zorlanmıştır. Bu vadiye ilerleme olanağı olan kadın şairlere baktığımızda hemen hemen hepsinin unvan sahibi kişilerin kızları veya eşleri olduğunu görürüz. Babaları veya eşleri eğitime ve sanata önem veren kadınlar eğitim alma fırsatını yakalamış, sanat ve edebiyatta kendilerini geliştirebilmişlerdir. Fakat yukarıda belirtildiği gibi kendilerine özgü duyguları ifade edememiş, erkek kimliği altında şiirlerini kaleme almışlardır.

Osmanlı’nın son dönemlerine doğru kadınların sosyal hayatta daha fazla yer bulmasıyla kadın şairlerin sayısı artmış ve kadın kimliklerini gizlemeden yazan kadın şairler de dikkat çekmeye başlamıştır. Kadın kimliğini gizlemeyen ve samimi bir üslupla şiirlerini kaleme alan Çeşm-i Âfet bu yönden dikkat çeken bir şair olarak karşımıza çıkmakta ve onun, eşi Mısır Hıdivi İsmail Paşa’ya yazdığı şiirleri çalışmamızın konusunu teşkil etmektedir.

1. ÇEŞM-İ ÂFET’İN HAYATI VE EDEBÎ KİŞİLİĞİ

Şiirlerinde kullandığı Çeşm-i Âfet’in mahlası mı yoksa gerçek adı mı olduğu tespit edilememiştir. Edebiyat tarihlerinde kendisiyle ilgili bilgiye rastlanmamakla birlikte Mısır Hıdivi İsmail Paşa’nın üçüncü eşi olması münasebetiyle bazı Arap kaynaklarında bahsi geçer. Şiirlerinden kendisi hakkında bazı bilgiler edinebiliyoruz fakat doğum yeri, tarihi, milliyeti ve ailesi hakkında bir bilgi mevcut değildir (Tunç, 2012, s. 22).

İhsanoğlu, Çeşm-i Âfet’in İsmail Paşa’nın annesi Hoşyâr Hanım’ın sarayında yetiştirilmiş muhtemelen Çerkez asıllı bir cariye olduğunu ve çocuğu olmadığı için de Fayika adında bir kız evlat edindiğini aktarır. Etrafıyla ilgili, öğrenmeye, yeniliğe açık, sanata ve edebiyata önem veren biri olduğunu, bunun göstergesi olarak da sarayda kendi bölüğündeki kadınlardan oluşan bir saz ve söz heyeti kurdurduğunu, ayrıca Mısır’da ilk kız mektebinin açılmasını da sağladığını kaydeder (2006, s. 39-113).

Çeşm-i Âfet’in Mısır’da Türkçe edebiyatı zenginleştiren güçlü bir şair olduğunu ifade eden İhsanoğlu (2006, s. 34), onun Arapça ve Farsçayı şiir söyleyecek derecede iyi bildiğini söyler. Türk şairlerden en çok Fuzûlî (ö. 1556), Nâbî (ö. 1712) ve Nef’î (ö. 1635)’den etkilendiği ve onlara nazireler söylediği görülen Âfet’in, şiirlerinde isimlerini de andığı kadın şairlerimizden Fıtnat (ö. 1780), Leylâ (ö.1848) ve Şeref (ö. 1861) Hanımların şiirlerini okuduğu ve onlardan da etkilendiği görülmektedir (Tunç, 2012, ss. 30-36). Bunun yanında Arap ve Fars şiirine de hâkim olan Âfet, cahiliye döneminin en güçlü şairlerinden, özellikle mersiyeleleriyle meşhur Hansâ/Hunsâ’yı gıptayla anar. Fars şairlerinden ise Selmân (ö. 1376), Kemâl-i İsfahânî (ö. 1238) ve Şevket (ö. 1699)’ten de övgüyle söz eder.

Eşinin teşvikiyle şiirle ilgilenmeye başladığını ifade eden Çeşm-i Âfet, onun ölümünden sonra vefa borcunu ödemek ve adını ebedileştirmek için divanını kaleme aldığını söyler. Şiirlerinde kendine güvenen bir şair olarak karşımıza çıkar. Birçok

şairinde şairliğini öven iddialı bir söyleyiş vardır. Zaman zaman Türkçede kullanılmayan veya az bilinen kelimeler kullanmasına rağmen dili anlaşılırdır. Kadın kimliğini gizlemeden samimi bir dille lirizm yüklü şiirler yazan Çeşm-i Âfet'in hikmet yüklü ve nasihat içerikli bir söyleyişi vardır (Tunç, 2012, s. 26-38).

2. ÇEŞM-İ ÂFET'İN DİVAN'INDA EŞİ HİDİV İSMAİL PAŞA'YA ÖVGÜLER

Çeşm-i Âfet, divanını eşi İsmail Paşa'ya ithaf eder ve eserde çoğunlukla ondan bahseder. Onunla birlikteyken geçirdikleri güzel günler, Mısır'ın onunla gelişmesi, onun üstün yöneticilik özellikleri, haksızlığa uğraması, onun ölümünden sonra duyduğu acı ve özlem gibi konular şiirlerinde yer alır. Bu sebeple de eserine "Dîvân" yerine "Târîh-i İsmâ'il" demenin daha uygun olduğunu ifade eder:

Bu degil dîvân yâ târîh-i İsmâ'il'dir

Mahz-ı ilhâm-ı Hudâ yâ vahy-i Cebrâ'il'dir (G. 31/1)

Paşaya duyduğu sevgiyi ve ölümünden duyduğu acıyı samimi bir dille ifade eden Çeşm-i Âfet, onu yer yer aşırılığa kaçarak çeşitli yönleriyle över.

2.1. Cömerttir

Çeşm-i Âfet, İsmail Paşa'nın cömertliğini yazmanın mümkün olmadığını ifade eder. Deniz mürekkep ve dünyanın tüm ağaçları kalem olsa da onun cömertliğini yazmak için kâfi değildir:

Nihâyetsiz cevâdîñ cûdını tahrîr müşkildir

Midâd olsa deñiz hattâ kalem bu dehrîñ eşcârı (G. 100/1)

"Deniz mürekkep olsa hatta bu dünyanın ağaçları da kalem olsa (onun) sonsuz cömertliğini yazmak zordur."

Onun cömertliği, gökyüzünden cevher yağdıran bulutu bile utandıracak derecededir. Bulutların rahmet yağdırdığı gibi Paşa da ihsan yağdırmakta, değerli incisiyle meşhur Aden Denizi gibi inci saçmaktadır:

Dest-i cûd-ı ebr-i gevher-bârı eylerdi hacîl

Zîver-i bahr-i 'Aden lû'lü-nisârım var idi (G. 98/2)

"Cevher yağdıran bulutun cömert elini utandırır. Aden Denizi'nin süsü, inci saçanım vardı benim."

O; safi iyilikle doludur, cömerttir, uludur:

Vücûd-ı ekremi mahzâ 'inâyet

Fehâmetdir aña şâyân fehâmet (Birinci Kısım 1/4)

"Cömert varlığı saf iyiliktir. Uludur, ululuk ona layıktır."

2.2. Hz. İsmail'e Benzer

Çeşm-i Âfet İsmail Paşa'yı sık sık Hz. İsmail'e benzetir. Şair, Paşa'yı bir peygamberle özdeşleştirerek ona kutsallık atfeder. Her ikisinin isminin de İsmail olması kurulan benzerlik ilgisini artırır.

Hız. İsmail'in kurban edilmek istenmesi hadisesine telmihte bulunan Çeşm-i Âfet, İsmail Paşa'yı "zebîh-i sâni"¹ olarak nitelendirir. Bu sebeple onun başka bir şöhrete, itibarlı bir lakaba ihtiyacı olmadığını ifade eder:

Nâmım İsmâ'îl'dir el-hak zebîh-i sâniyim

N'eyleyim min-ba'di elkâb-ı fahîm ü efhamı (G. 111/26)

"Adım İsmail'dir, doğrusu İkinci Hz. İsmail'im. Bundan böyle itibarlı lakapları neyleyeyim."

Bir başka beyitte de Paşa'nın Hz. İsmail'in arkadaşı olduğunu ifade eder:

Ki İsmâ'îl idi her çend nâmı

Refikıdır Zebîhu'llâh²-ı sâmi (Birinci Kısım, 1/5)

"Her ne kadar adı İsmail ise de Hz. İsmail'in arkadaşıdır."

2.3. İkinci Hz. Musa'dır

Paşa'yı Hz. Musa'ya denk gören Çeşm-i Âfet, onu "Kelîmu'llâh-ı sâni" olarak nitelendirir. Kendisini de Harun'a benzetir. "Hz. Mûsâ'nın en meşhur lakabı, Allah'ın kendisi ile konuştuğu anlamına gelen Kelîmullâh'tır. Hz. Mûsâ'ya verilen bu lakap genel itibarıyla 'Sana kıssalarını daha önce anlattığımız ve kıssalarını hiç anlatmadığımız nice peygambere (de vahyettik). Ve Allah Mûsâ ile de doğrudan konuştu' (Nisa, 4/164) ayetinin muhtevasına dayanmaktadır." (Çakın, 2020, s. 106).

Harun, Hz. Musa'nın kardeşidir. Hz. Musa Tûr Dağı'nda Allah'la konuşur ve kendisine peygamberlik verildiğini öğrenir. Allah, Hz. Musa'ya Firavun'un karşısına çıkmayı emreder. Hz. Musa, konuşması aksak olduğu için kendisinden daha iyi bir konuşmacı olan kardeşi Harun'un kendisine yardımcı olmasını ister. "Allah'a 'Ey rabbim, göğsüme ferahlık ver, işimi bana kolaylaştır, dilimdeki düğümü çöz ki, sözümü iyi anlasınlar; bana ailemden birini, kardeşim Harun'u da yardımcı yap, onunla beni destekle, onu da işime ortak et ki, seni çokça tespih edelim; seni çokça analım' şeklindeki dua eder ve karşılık olarak da Allah'ın, 'İstedğin sana verildi ey Mûsâ' cevabını alır." (Akbaş, 2020, s. 146). Bu sebeple Çeşm-i Âfet ifade kuvveti bakımından kendini Harun'a denk görür ve kendisini Hz. Musa'nın Harun'u olarak nitelendirir. Paşa'yı da İkinci Hz. Musa olarak nitelendirerek ona kutsallık atfeder:

Kelîmu'llâh-ı sâni'dir disem itmeme hatâ sözde

Ki ilhâm-ı Hudâ Hârûn-ı İsmâ'îl'dir gûyâ (G. 6/3)

"İkinci Hz. Musa'dır desem söylediğimde hata etmiş olmam. Çünkü sanki Tanrı'nın ilhamı İsmail'in Harun'udur."

2.4. Zamanın Harûnû'r-Reşîd'idir

Çeşm-i Âfet, İsmail Paşa'nın zamanın Hârûnû'r-Reşîd'i olduğunu ve Bermekîlerin karşısında altın işlemeli kubbeyi yaptığını söyler. Hârûnû'r-Reşîd (786-809) Abbasî halifelerinin beşincisidir ve döneminin en kudretli hükümdarıdır. Kahramanlığı dirayeti, adaleti ve cömertliğiyle meşhurdur (Karakuş, 2017, s. 465). Bermekîler ise

¹ Zebîh kelimesinin sözlük anlamı "kurban kesilmiş veya kesilecek"tir. Hz. İsmail'in lakabıdır.

² Allah'ın kurbanı demektir. Hz. İsmail'in lakabıdır.

Abbasî Devleti'nde vezirlik yapmış bir ailedir. Abbasilerin ilk döneminde şair ve bilginlerin koruyuculuğunu yapmaları ve cömert olmalarıyla ün salmışlardır. Kültürel ve bilimsel toplantılar Hârûnu'r-Reşîd devrinde oldukça gelişmiş, bunda Bermekî ailesinin büyük katkısı olmuştur (Eflatun, 2018, ss. 700-704). Bu sebeple Bermekî ailesinin ismi sık sık Hârûnu'r-Reşîd ile birlikte anılır. Çeşm-i Âfet'e göre İsmail Paşa da zamanın Hârûnu'r-Reşîd'idir:

Zamânın sanki Hârûnu'r-Reşîd'i zât-ı pâkiydi

Yapardı karşısında Bermekîler tâk-ı zer-kârî (G. 99/3)

"Onun temiz zatı zamanın Harûnû'r-Reşîd'iydi. Karşısında Bermekîler altın ve sırmayla işlenmiş kubbe yapardı."

Bir diğer beyitte yine İsmail Paşa'yı Hârûnu'r-Reşîd'e benzetir. Kendisinin de Hârûnu'r-Reşîd'in eşi olan Zübeyde gibi talihli olduğunu fakat Paşa'nın ölümüyle talihinin tersine döndüğünü söyler. Paşa'nın Hârûn meşrepli olduğunu ifade ederken onun kahramanlığı, cömertliği ve adaletini metheder:

Bir Zübeyde-devlet ü ikbâl idim ammâ çi sûd

Aldı elden 'âkıbet Hârûn-şî'ârım rûzgâr (G. 29/2)

"Bir Zübeyde talihli ve ikballiydim ama ne fayda, zaman elimden sonunda Harun meşreplimi aldı."

2.5. Hükmedendir

Çeşm-i Âfet İsmail Paşa'ya sultân, hünkâr, hükümdâr ve efendi diye hitap eder. Aşk, âşık ve maşûk odağında bir kurguda şekillenen divan şiirinde âşık bir köle, sevgili de ona hükmeden bir sultandır. Çeşm-i Âfet de bu kurgu içinde sevgilisini hükümdâr, sultân, hünkâr ve efendi olarak nitelendirerek onu metheder:

Ne beklersin mükemmel bir hükümdârın refikîndan

Ki başka şîve-i hüsn-i edâ mı her beyânımdan (G. 72/4)

"Mükemmel bir hükümdarın eşinden her beyanında söyleyiş güzelliğinden başka ne beklersin."

Merkadinde sevdiğim sultânımın şeb-tâ-seher

Alâh Alâh vecd ile temcîd ü tevhîd eylerim (G. 63/5)

"Sabahtan akşama kadar sevdiğim sultanımın mezarında Allah Allah diyerek vecd ile dua ederim."

Bu gaddâr-ı sitem-perver sipihriñ tûg-i hûn-rîzi

Şehîdânla mülâkı kıldı rûh-ı pâk-i hünkârı (Kıt'a 100/3)

"Bu sitem yetiştiren gaddar gökyüzünün kan döken kılıcı hünkarın temiz ruhunu şehitlik mertebesine erdirdi."

Yukarıdaki beyitte Çeşm-i Âfet Hz. İsmail'in hünkâr olduğunu ifade etmekle birlikte onu şehit olarak da nitelendirir. Şehit kelimesi İslami bir terim olarak Allah yolunda öldürülen mümin kişiye verilen yüce mertebedir (Kurt, 2012, s. 215). "Şehitlik makamı dünya makam ve menfaatlerinden çok daha üstündür. Şehitler dünyadaki sevdiklerinin sevinçlerinden de mutlu olurlar." (Kurt, 2012, s. 216). Temiz ruhlu İsmail Paşa da herkese nasip olmayan bu mertebeye erişmeye nail olmuştur.

Çeşm-i Âfet, Paşa'nın yüce bir şanı olduğunu ifade eder ve ona “sevgili nazik efendim” diye hitap eder:

Sevgili nâzik efendim aldı yanımdan felek

Ağlarım âh eylerim öyle ‘azîmü’ş-şâna âh (G. 91/7)

“Felek benim sevgili nazik efendimi yanımdan aldı. Ah! Ağlarım, ah eylerim öyle o şanı büyük olana.”

2.6. İyi Bir Eştir

Çeşm-i Âfet şiirlerinde Paşa'nın çok iyi bir eş olduğunu da dile getirir. Paşa için zevc-i muhterem, refik-i muhteşem gibi sıfatlar kullanır. Paşa'yı Cebrail'e kendisini de Meryem'e benzetir. Onun aynı Cebrail gibi muhterem bir zevc olduğunu ifade ederken Hz. Meryem'in Ruhulkudüs vasıtasıyla gebe kalmasına telmihte bulunur ve Paşa'ya kutsallık atfeder:

Var mıdır 'âlemde âyâ böyle zevc-i muhterem

Şanki o bir rûh-ı Kudsî ben de Meryem el-esef (G. 54/17)

“Acaba âlemde böyle muhterem bir zevc var mıdır? Sanki o bir Cebrail ben de hüzünlü Meryem'im.”

Sen ayrıldın mı öyle bir refik-i muhteşemden ki

Becâdır sû-be-sû âteş dökülse aşgarânımdan (G. 72/6)

“Sen öyle bir muhteşem eşten ayrıldın mı ki? Her tarafa kalbimden ateş dökülse yerindedir.”

Çeşm-i Âfet için Paşa, kederi def eden, teselli veren bir sevgilidir. Onun ölümlüyle artık kendisine teselli veren kalmamıştır. Bu sebeple âh etmektedir:

Çeşm-i Âfet hâliyâ âh itmeyüp de n' eyleyim

Bir hıdîv-i Mısır yâr-i gam-güsârım var idi (G. 98/15)

“Çeşm-i Âfet'in şimdi âh etmeyip de ne yapayım? Bir Mısır hidivi, kederi def eden sevgili vardı.”

2.7. Servi Boyludur

Paşa'nın kişisel özelliklerinin yanında fiziksel özelliklerini de metheden Çeşm-i Âfet, klasik Türk şiirinde kullanılan sevgilinin güzellik unsurlarını İsmail Paşa'nın şahsıyla bütünleştirir.

Paşa'nın ölümüyle ondan ayrı kalmasını, bülbülün kırmızı gülden ayrı kalmasına benzeten Çeşm-i Âfet, kendisinin bir yasemin fidanı olduğunu ve servi boylu sevgilisinden ayrı düştüğünü ifade eder. Klasik Türk şiiri geleneğinde sevgilinin boyu, düzgünlüğü ve uzunluğu münasebetiyle serviye benzetilir. Çeşm-i Âfet de serv-kâmet, serv-i çemân gibi sıfatlarla Paşa'nın boyunu metheder:

Cüdâ itdi yine bir 'andelibi verd-i ahmerden

Ayırđı bir nihâl-i yâsemîni serv-kâmetden (G. 77/2)

“Yine (felek) bir bülbül kırmızı gülden ayırđı, bir yasemin fidanını servi boyludan ayırđı.”

Çemenzâr-ı fenadâ ben nasıl refât idem evvâh

Ki dûr oldum hezâr efsûs bir serv-i çemânımdan (G. 72/7)

“Eyvah! Fena çayırında ben nasıl yürüyeyim? Çünkü binlerce eyvah ki bir çayır servisinden uzak oldum.”

2.8. Güneş ve Ay Gibidir

Klasik Türk şiiri geleneğinde sevgili resim gibi güzeldir. Parlaklığı münasebetiyle yüzü güneş gibidir. Güneşin dünyayı aydınlatığı gibi sevgilinin yüzü de âşığın kalbini aydınlatır. Yanakları ise beyazlığı ve parlaklığı yönünden ay gibidir. Çeşm-i Âfet de İsmail Paşa’nın gönül levhasına çizilmiş bir resim olduğunu, güneş yüzü ve ay yanaklı olduğunu ifade eder:

Levha-i dilde musavver bir nigârım var idi

Öyle ki hurşid-peyker meh-‘izârım var idi (G. 98/1)

“Gönül levhasında çizilmiş bir resim gibi güzel sevgili vardı. Öyle ki güneş yüzü ve ay yanaklı (sevgilim) vardı.”

Paşa’nın, gönlüne aydınlık veren parlak bir güneş olduğunu, kendisinin de o güneşin etrafında dönen bir gezegen olduğunu ifade eder:

Rûşenâyî-bahş-ı dil mihr-i münîmdi benim

Revna-kı seyyâre-i gerdûn mesîrimdi benim (G. 60/1)

“Gönlüme aydınlık bahşeden parlak güneşimdi benim, dönen gezegenlerin parlaklığı benim gezinti yerimdi.”

Paşa’nın ölümünü kıyamet günü olarak gören Çeşm-i Âfet, kıyamet gününde güneşin kararaacağı inancına telmihte bulunur. Paşa’yı güneşe, onun ölümünü de güneşin batışına benzetir. İsrail’in suru üflemesiyle batan güneş, kendisini karanlıkta bırakmıştır:

Şeb-i hicrânda kaldım Çeşm-i Âfet bu ne âfet ki

Gurûba irdi zirâ âfitâb-ı ‘âlem-i sûrî (G. 114/12)

“Ey Çeşm-i Âfet, ayrılık gecesinde kaldım, bu ne âfettir! Zira (İsrail’in) surunun dünyasının güneşi battı.”

2.9. Hoş Kokulu Bir Güldür ve Misktir

Paşa, hoş kokulu bir güldür ve kokusuyla gül bahçelerini coşturur. Ayrıca çok kıymetli olan, nadir bulunan ve ceylanın göbeğinden çıkarılan hoş kokulu misktir:

Nûkhet-i gülzâr-ı hulkı gayş iderdi gülleri

Nâfe-i âhû-yı Çîn-i müşk-‘anbîrimdi benim (G. 60/5)

“Onun tabiatının gül bahçelerinin rayıhası gülleri coştururdu. O benim amber kokulu Çin ahusu miskimdi.”

2.10. Hz. Yusuf Gibi Güzeldir

Çeşm-i Âfet, Kendisini Züleyhâ’ya Paşa’yı da Hz. Yusuf’a benzetir. Hz. Yusuf’un kendileri gibi Mısır’da yaşamış olması, Paşa ve Hz. Yusuf arasındaki ilgiyi kuvvetlendirmektedir. Bir zamanlar Hz. Yusuf’un yönettiği Mısır’ı şimdi İsmail Paşa yönetmektedir. Paşa, güzelliğiyle meşhur Hz. Yusuf, kendisi de gözlerini ondan almayan Züleyhâ’dır:

Sanki ben olmuş idim artık Züleyhâ-yı zamân

Manzarımda münceîlî Yûsuf-şî‘ârım var idi (G. 98/7)

“Sanki ben artık zamanın Züleyha’sı olmuşum, manzaramda parlayan Yusuf meşreplim vardı.”

2.11. Ayağının Toprağı Şifalıdır

Klasik Türk şiiri geleneğinde sevgilinin ayağının toprağı dahi âşık için mühimdir. Ayaklar altında ezilen ve değersiz görülen toprak, eğer sevgilinin ayağının toprağı ise kutsallık kazanır. Sevgilinin ayak bastığı yer, ayağının tozu âşığın hayat kaynağıdır. Âşıklar sevgililerin ayağının toprağını gözlerine sürme yaparlar. Sürme, gözün yaşarmasını ve sulanmasını engellemek için tedavi amaçlı da kullanılır. Çeşm-i Âfet bu münasebetle Paşa’nın bastığı topraktan sürme yapıldığı ve bu sürmenin şifalı olduğunu ifade eder:

Benim cânânımiñ gerd-i rehinden sürme yapmışlar
Cenâb-ı hâkini kîmyâ gibi iksîr kılmışlar (G. 46/10)

“Benim sevgilimin yolunun toprağından sürme yapmışlar. Yüce toprağını kimya gibi iksir kılmışlar.”

2.12. Eşsizdir

Çeşm-i Âfet, İsmail Paşa’nın dünya üzerinde bir eşi ve benzerinin bulunmadığını ve çok önemli insanların en kıymetlisi olduğunu ifade eder:

Bulunmaz zât-ı İsmâ’îl’e dünyâ içre bir sâni
Mühim-dânân-ı dehrîñ pür-ehemmiyet mühim-dânı (G. 103/1)

“Dünyada İsmail’in zatına benzer bir ikinci bulunmaz. O, dünyanın önemli bilginlerinin en kıymetlisiydi.”

2.13. İyi Bir Yöneticidir

Çeşm-i Âfet İsmail Paşa’nın yöneticilik özelliklerini överken onun çok adil, akıllı ve kuvvetli biri olduğunu vurgular. O, sadaret rütbesini layığıyla elinde tutan bir öndirdir:

Sadâret pâyesi bi’l-fi’l hâ’iz
Aña ger sadr-ı ‘âlem dinse câ’iz (Birinci Kısım 1/3)

“Sadaret rütbesini gerçekten taşıyandır. Ona eğer âlemin reisi dense caizdir.”

Paşa’nın yiğit bir yönetici olduğuna vurgu yapan Çeşm-i Âfet, ayrıca Paşa’nın ibret verici cezalarının olduğunu ifade ederek onun toplumsal düzeni koruma çabasını metheder. Onu yiğitlik yönünden İran mitolojisinde pehlivanlığıyla öne çıkan Kahraman’a benzetir:

Celâdet tîgını elde tutup ol Kahramân-savlet
Ne yerde var ise tenkîl iderdi ehl-i ‘isyânı (G. 103/7)

“O Kahraman atılmı, yiğitlik kılıcı elde tutup nerede isyan çıkartan varsa onları ibret olacak şekilde cezalandırırdı.”

Paşa’nın yiğitliğine bir başka beyitte de ölüme bile meydan okuyan bir pehlivan olduğu söyleyerek değinir:

Merd-i meydân-ı Hudâ mevt ile de eyler güreş
Böyledir böyle hemânâ pehlevân endîşesi (G. 110/11)

“Tanrı meydanının merdi, ölümle de güreş tutar. Böyle pehlivanın düşüncesi aynen böyledir.”

Paşa’yı Nizâmü’l-Mülk’le kıyaslar ve onun Nizâmü’l-Mülk’ten daha üstün olduğunu ifade eder. Nizâmü’l-Mülk, Büyük Selçuklu Devleti’nin en ünlü veziridir. “Adaleti, idarî kabiliyeti, cömertliği, bilgeliği ve güzel ahlâkıyla tanınan Nizâmü’l-Mülk halkın hukukuna özen gösterir, insanların zulüm ve haksızlığa uğramaması için çalışırdı. Devlet kapısının şikâyetçilere daima açık olmasını isterdi.” (Özaydın, 2007, s. 194). Bu özelliklerinden dolayı İsmail Paşa’yı Nizâmü’l-Mülk’le kıyaslayan Çeşm-i Âfet, Paşa’nın yöneticiliğini metheder:

Nizâmü’l-Mülk idi düstûr-ı a‘zam zât-ı yektâsı

Nizâmü’l-Mülk fevkında Nizâmü’l-Mülk-i sultânî (G. 103/2)

“Yüce kanunu, eşsiz zatı Nizâmü’l-Mülk’tü. Nizâmü’l-Mülk’ün üstünde sultana yakışan bir Nizâmü’l-Mülk’tü.”

İsmail Paşa’nın akıllı bir yönetici olduğunu ve düşmanların Mısır’a girmesine izin vermediğini ifade eden Çeşm-i Âfet, Paşa’nın azledilmesinin³ ve Mısır’dan uzaklaştırılmasının haksızlık olduğunu söyler:

Koymadı bir şahs girsün Mısır’a ol ‘akl-ı selîm

Bu ahîren bâdî-i tesvîl bir tenkildir (G. 31/7)

“O akliselim, bir şahsın Mısır’a girmesine izin vermedi. Bu son günlerde haksız bir uzaklaştırmadır.”

Haksız bir şekilde görevinden azledilen Paşa’nın masumiyeti ortaya çıkar. Çeşm-i Âfet bunun üzerine, Sultan Abdülaziz’i kışkırtıp Paşa’nın azlini hızlandıran Ali (ö. 1871) ve Fuad (ö. 1869) Paşaların İsmail Paşa’nın anca öğrencisi olabileceğini ifade ederek Paşa’nın onlardan daha üstün ve bilgili olduğunu vurgular:

Bu bâbda eyler ol zât-ı himem-perver berâ’et ki

Bir ‘Âlî vü Fu’âd oldı anıñ zîrâ sebak-hânı (G. 103/16)

“Bu bölümde o gayretperver temize çıkar ki zira Ali ve Fuad Paşalar onun öğrencisi olurdu.”

Paşa’nın iyi bir vezir olmasının yanında mutlu bir vezir olduğunu söyleyen Çeşm-i Âfet onun dünya üzerinde meşhur olduğunu ifade eder:

Hem hıdîv-i Mısır idi hem de vezîr-i kâmkâr

Rub ‘-ı meskûn-ı cihân içre şehîrimdi benim (G. 60/3)

“Hem Mısır hidivi hem de mutlu vezirdi. O benim karalar üzerinde meşhur olanımdı.”

SONUÇ

Çeşm-i Âfet’in şiirleri, klasik Türk şiiri geleneği içinde nadir rastlanan bir içtenlik ve samimiyetle kaleme alınmış; kadın bakış açısının duygusal yoğunluğunu güçlü bir lirizmle birleştiren örnekler arasında yer almıştır. Şairin divanı, sadece bir aşkın

³ İsmail Paşa, ölçsüz harcamaları, hesapsız borç anlaşmalarına girmesi ve aldığı dış borçları ödeyememesi sonucunda görevinden azledilmiştir (Tunç, 2012: 16). Çeşm-i Âfet de şiirlerinde eşinin azledilmesinin haksızlık olduğunu dile getirir.

anlatımı değil, aynı zamanda eşine duyduğu derin bağlılık ve hayranlığın sanatkârâne bir dille yüceltilmiş ifadesidir. Bu yüceltme, klasik şiirin teşbih, istiare ve telmih gibi edebî sanatları aracılığıyla çok katmanlı bir söyleme dönüşmektedir.

Eşi İsmail Paşa'nın ölümünden sonra onun adını ebedileştirmek ve acısını dile getirmek için şiir söylediğini ifade eden Çeşm-i Âfet'in, divanında eşini çeşitli yönlerden övdüğü görülür. Paşa'yı adil bir yönetici, cesur bir kahraman, sadık bir eş, üstün ahlaki vasıflara sahip bir şahsiyet ve fiziksel mükemmelliğiyle erişilmez bir sevgili olarak resmeden Çeşm-i Âfet onu yüceltir.

İsmail Paşa'yı İslam ve Doğu kültürünün önemli figürleriyle özdeşleştirerek onu hem dünyevî hem de uhrevî bir konuma taşır. Paşa'yı kurban edilmek üzere olan Hz. İsmail'e, Allah ile konuşan Hz. Musa'ya, onun yardımcısı Hz. Harun'a, güzelliğiyle meşhur Hz. Yusuf'a ve yönetici kimliğiyle Hârûnürreşîd ile Nizâmü'l-Mülk'e benzeterek onu ideal bir noktada konumlandırır.

Şairin bu tür benzetmelerle oluşturduğu anlatı, klasik edebiyatın tematik kalıplarını sürdürmekle birlikte, kadın duyarlılığı ve öznel tecrübe ile yeniden şekillenir. Bu yönüyle Çeşm-i Âfet'in şiirleri, sadece kadın şairlerin edebî varlığına değil, aynı zamanda sevgi ve hayranlık temelli bir söylemin edebî biçimlerde nasıl yüceltilebileceğine dair önemli bir örnek sunmaktadır.

KAYNAKLAR

- Akbaş, A. (2020). Hz. Mûsâ'nın dilindeki "ukde"nin mahiyeti ve ilgili tartışmaların tahlili. Trabzon İlahiyat Dergisi, 7(3), 141-181.
- Çakın, M. B. (2020). Hz. Mûsâ Kıssası'nın XVI. yüzyıl klasik Türk şiirine yansıması. Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 17(1), 104-128.
- Eflatun, M. (2018). İslam dünyasında edebî çevrelerin ortaya çıkışı bağlamında Bermekî ailesi ve klasik Türk şiirine yansıması. 21. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum, 7(21), 699-721.
- İhsanoğlu, E. (2006). Mısır'da Türkler ve kültürel mirasları. İstanbul: IRCICA.
- Karakuş, N. (2017). Abbasî Halifesi ve Frenk Hükümdarı Büyük Karl ilişkisi. Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 16(12), 463-486.
- Kurt, H. (2012). İslam inancına göre şehitlik. C. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, 16(1), 189-220.
- Nutku, Ö. (2010). Kadın ve sanat. Yedi, (4), 137-142.
- Özaydın, A. (2007). Nizâmülmülk. TDV İslam Ansiklopedisi, 194-196.
- Pala, İ. (2013). Aşina güzeller. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Tunç, S. (2012). Kahire sarayında bir hanım şair Çeşm-i Âfet ve dîvânı (Levha-i Dil). Konya: Palet Yayınları.

ARTIRILMIŞ GERÇEKLİK TABANLI GÖRSEL ANLATI: ÇOCUK KİTAPLARINDA YENİ GRAFİKSEL İFADE BİÇİMLERİ

Hakan Yaman¹

¹ Belek Üniversitesi, Bilgisayar Destekli Tasarım ve Animasyon Pr., Antalya, Türkiye.
ORCID Kodu: 0000-0002-1184-7560 hakan.yaman@belek.edu.tr, +90 554 399 02 23

GİRİŞ

Son yıllarda dijital teknolojilerin hızlı gelişimi, grafik tasarım ve görsel iletişim alanında yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır. Özellikle artırılmış gerçeklik (AR) teknolojisinin yaygınlaşması, basılı yayınlardaki geleneksel görsel tasarım anlayışını dönüştürmekte ve tasarımcılara yeni anlatım olanakları sunmaktadır. Çocuk kitapları özelinde bu dönüşüm, illüstrasyon, tipografi ve sayfa düzeni gibi temel grafik tasarım öğelerinin dijital katmanlarla zenginleştirilmesine olanak tanımaktadır. Geleneksel basılı kitaplardaki statik görsel kompozisyonlar, AR teknolojisi sayesinde dinamik ve etkileşimli bir boyut kazanmakta, bu da görsel anlatımın sınırlarını genişletmektedir.

Bu çalışma, AR teknolojisinin çocuk kitaplarında yarattığı yeni grafiksel ifade biçimlerini ve görsel tasarım olanaklarını sistematik bir analiz çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma, geleneksel çocuk kitaplarındaki görsel hiyerarşi, kompozisyon ve sayfa düzeni gibi temel tasarım öğelerinin AR teknolojisiyle nasıl bütünleştiğini ve bu entegrasyonun yarattığı yeni görsel anlatım olanaklarını ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu bağlamda, renk, form, hareket ve mekan gibi temel tasarım prensiplerinin AR teknolojisiyle nasıl yeniden yorumlandığı, karşılaştırmalı bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Çalışma aynı zamanda, AR tabanlı çocuk kitaplarında görsel süreklilik, grafik bütünlük ve tasarım tutarlılığının sağlanmasına yönelik kriterler geliştirmeyi de amaçlamaktadır.

Çalışmanın kapsamı, AR tabanlı çocuk kitaplarındaki görsel tasarım unsurlarının ve grafiksel ifade biçimlerinin detaylı analizini içermektedir. Bu bağlamda, illüstrasyon teknikleri, tipografik düzenlemeler, sayfa kompozisyonları ve dijital katmanların entegrasyonu gibi temel tasarım öğeleri inceleme altına alınmaktadır. Araştırma özellikle, geleneksel basılı yüzeylerdeki durağan tasarım öğelerinin AR teknolojisiyle nasıl dinamik bir forma dönüştüğüne odaklanmaktadır. İnceleme kapsamında, seçilen örnek kitapların görsel tasarım stratejileri, katmanlı grafik yapıları ve etkileşimli tasarım çözümleri analiz edilmektedir. Ayrıca, AR teknolojisinin getirdiği üç boyutlu görselleştirme olanakları ve hareket tasarımı gibi yeni grafik tasarım parametreleri de değerlendirme kapsamına dahil edilmiştir. Çalışma, teknik altyapı ve kullanıcı deneyimi gibi konuları doğrudan ele almak yerine, bu unsurların görsel tasarım ve estetik değerler üzerindeki etkilerine odaklanmaktadır.

ARTIRILMIŞ GERÇEKLİK TEKNOLOJİSİ VE GÖRSEL ANLATI

Artırılmış gerçeklik teknolojisi, grafik tasarım alanına yeni bir boyut kazandırarak, geleneksel görsel anlatım tekniklerini genişletmektedir. Bu teknoloji, fiziksel ve dijital tasarım öğelerinin birleşimiyle, çok katmanlı bir görsel iletişim deneyimi yaratmaktadır. Basılı yüzeylerin sınırlarını aşan bu yaklaşım, grafik tasarımcılara geleneksel ve dijital medyanın güçlü yönlerini bir araya getirme olanağı sunmaktadır.

Çocuk kitabı illüstrasyonunun evrimi, güvenilir grafik tasarım ilkelerinin temel yaklaşımlarını içermektedir. Geleneksel grafik tasarım ilkeleri, illüstrasyonların işlevselliğini artırarak çocuk kitaplarındaki anlatımın etkileyciliğini hedeflemektedir (Wang ve Ghani, 2024; Du, 2023). Bu bağlamda, çocuk kitapları sadece eğitici işlevlerini değil, aynı zamanda değerlerin aktarılması ve sosyal kimliklerin inşa edilmesi gibi rolleri de üstlenmektedir.

İllüstrasyonlar, çocuk kitaplarının görsel okuryazarlık açısından zenginleşmesini sağlar. Çocukların kitaplarla olan ilk karşılaşmaları çoğunlukla resimli kitaplarla başlar ve metin ile resim arasındaki iş birliği, çocukların anlama becerilerini geliştirir (Arizpe vd., 2023). Özellikle erken çocukluk döneminde yapılan araştırmalar, resimlerin çocukların bilgiyi edinme süreçlerinde önemli bir etkiye sahip olduğunu göstermektedir.

Görsel anlatımda kullanılan tasarım ve tipografi gibi unsurlarla, çocukların ilgisini çekmek ve hikaye anlatımını desteklemek güçlenmektedir. Bu bağlamda, grafik tasarım disiplini, illüstrasyon teknikleriyle birleşerek, çocuk kitaplarının daha ilgi çekici bir hale gelmesini sağlar (Cullen, 2024). Geleneksel grafik tasarım ilkeleri, simetri, denge, ritim ve kontrast gibi unsurları barındırmakta ve bu ilkelerin ustaca uygulanması, kitabın genel çekiciliğini artırmaktadır.

Çocuk kitaplarındaki illüstrasyonların etkili olması yalnızca estetik değil, aynı zamanda pedagojik bir yaklaşımı da gerektirmektedir. İllüstrasyonlar, çocukların duygusal ve bilişsel gelişimlerine katkıda bulunacak biçimde tasarlanmalı ve onların algılarıyla uyumlu olmalıdır (Wang ve Ghani, 2024; Du, 2023).

Grafik tasarım disiplini içerisinde AR teknolojisi, statik görsel öğeleri dinamik bir anlatıya dönüştüren güçlü bir araç olarak öne çıkmaktadır. Geleneksel tasarım prensiplerinin kompozisyon, hiyerarşi, ritim, denge gibi AR katmanıyla yeniden yorumlanması, görsel iletişimin etki alanını genişletmektedir. Bu teknoloji, tasarımcılara hem yatay düzlemde hem de derinlik algısıyla çalışma imkanı sağlarken, hareket, ses ve etkileşim gibi ek tasarım parametrelerini de kullanıma açmaktadır.

Çocuk kitaplarındaki görsel anlatı, illüstrasyon ve tipografinin uyumlu bir şekilde bir araya getirilmesiyle oluşmaktadır. Geleneksel yaklaşımda, sayfa düzeni, renk kullanımı, karakter tasarımı ve görsel hiyerarşi gibi temel tasarım öğeleri, iki boyutlu yüzeyde kurgulanmaktadır. AR teknolojisinin entegrasyonu ile birlikte, bu görsel öğeler yeni bir anlatım diline kavuşmaktadır. İllüstrasyonlar canlanabilmekte, tipografik öğeler hareket kazanabilmekte ve sayfa düzeni çok katmanlı bir yapıya dönüşebilmektedir.

Güncel tasarım uygulamalarında AR teknolojisi, çocuk kitaplarının görsel dilini zenginleştiren yenilikçi çözümler sunmaktadır. Basılı illüstrasyonların üzerine yerleştirilen dijital katmanlar, görsel anlatıyı derinleştirirken, grafik tasarım prensiplerinin yeni yorumlarını mümkün kılmaktadır. Örneğin, bir karakterin farklı açılardan görüntülenebilmesi, sayfa kompozisyonunun üç boyutlu bir deneyime dönüşmesi veya tipografik öğelerin interaktif bir forma bürünmesi gibi yenilikçi tasarım çözümleri geliştirilmektedir. Bu alandaki güncel çalışmalar, geleneksel grafik tasarım anlayışını dijital olanaklarla harmanlayarak, görsel anlatımın sınırlarını genişletmektedir.

Artırılmış Gerçekliğin (AR) çocuk edebiyatına entegrasyonu, genç okuyuculara yönelik modern kitapların görsel tasarımında ve etkileşimli yeteneklerinde önemli bir dönüşümü temsil ediyor. Geleneksel basılı formatların etkileşimli AR işlevleriyle birleştirilmesi, çocuk kitaplarının estetik çekiciliğini artırıyor ve okuyucular arasında daha derin bir katılım ve anlayış sağlıyor (Alhamad vd., 2024; Liu vd., 2023).

AR teknolojisinin çocuk kitaplarındaki uygulaması, öğrenme deneyimini zenginleştiriyor ve çocukların hem psikolojik hem de bilişsel gelişimine katkıda bulunuyor. Dinamik görseller, ses ve dokunmaya dayalı etkileşimler yoluyla katılımı artırarak çocukların okuryazarlık becerilerini olumlu yönde etkiliyor (Roumba ve Nicolaidou, 2022; Karaata ve Yılmaz, 2023).

AR kitaplarının çocukların okuma alışkanlıklarını yeniden şekillendirme potansiyeli, etkileşimli okuryazarlığın yeni bir dönemini teşvik ediyor. Çocukların metinler üzerinde toplu olarak etkileşim kurmasını, tartışmasını ve düşünmesini sağlayan işbirlikçi AR deneyimleri, hem sosyal becerileri hem de okuryazarlık gelişimini destekliyor (Tene vd., 2024; Liu vd., 2023).

AR'nin çocuk edebiyatına entegrasyonu, karmaşık kavramların anlaşılmasına da yardımcı oluyor. Gerçek dünya fenomenlerini sanal temsillerle ilişkilendirerek bilişsel becerileri harekete geçiren AR tabanlı eğitim materyalleri, bilimsel muhakemeyi destekliyor ve genç öğrencilere meraklarını korurken gelecekteki eğitim faaliyetleri için gerekli becerileri kazandırıyor (Alhamad vd., 2024; Roumba ve Nicolaidou, 2022).

METHOD VE YÖNTEM

Bu araştırma, çok aşamalı bir metodoloji izleyerek, çocuk kitaplarındaki görsel tasarım dilinin AR teknolojisiyle nasıl bütünleştirilebileceğini incelemeyi amaçlamaktadır. İlk aşamada, üç farklı kategorideki çocuk kitabı incelenmiştir: geleneksel tasarım yöntemleri ile hazırlanmış çocuk kitapları, etkileşimli çocuk kitapları ve pop-up tekniğiyle üretilmiş üç boyutlu çocuk kitaplarıdır. Bu kapsamlı inceleme, her bir format için kullanılan görsel tasarım öğelerini, illüstrasyon tekniklerini, sayfa düzenlemelerini ve etkileşim yöntemlerini analiz etmeyi içermektedir. Özellikle pop-up katlama tekniğiyle üretilen kitaplardaki üç boyutlu tasarım çözümleri, AR uygulamaları için önemli referans noktaları sağlamıştır.

İkinci aşamada, mevcut AR destekli çocuk kitapları incelenmiş ve bu kitaplardaki dijital katmanların fiziksel kitapla nasıl bütünleştirildiği analiz edilmiştir. Bu

analiz, geleneksel kitap tasarımından AR uygulamalarına geçişte kullanılan tasarım stratejilerini, görsel süreklilik unsurlarını ve etkileşim yöntemlerini ortaya çıkarmayı hedeflemiştir. Her iki inceleme aşamasından elde edilen bulgular, yeni bir AR destekli çocuk kitabı tasarımı için temel tasarım prensiplerini belirlememize yardımcı olmuştur.

Üçüncü aşamada, yapay zeka teknolojilerinden yararlanılarak, önceki analizlerden elde edilen tasarım prensipleri doğrultusunda özgün bir çocuk kitabı tasarlanmıştır. Bu tasarım sürecinde, geleneksel kitap tasarımının güçlü yönleri, etkileşimli kitapların kullanıcı deneyimi unsurları ve pop-up tekniğinin üç boyutlu anlatım potansiyeli göz önünde bulundurulmuştur. Yapay zeka araçları, özellikle illüstrasyon üretimi ve görsel tasarım sürecinde yardımcı bir rol üstlenirken, temel tasarım kararları ve yaratıcı süreç araştırmacının kontrolünde yürütülmüştür.

Son aşamada, tasarlanan kitaba AR katmanları entegre edilmiş ve ortaya çıkan ürün, belirlenen tasarım kriterleri çerçevesinde analiz edilmiştir. Bu deneysel çalışma, farklı kitap formatlarından elde edilen tasarım bilgisinin AR teknolojisiyle nasıl bütünleştirilebileceğini göstermeyi ve çocuk kitabı tasarımında yeni bir görsel anlatım dili oluşturmayı hedeflemektedir. Analiz sürecinde, geleneksel tasarım öğelerinin AR teknolojisiyle nasıl zenginleştiği, fiziksel ve dijital katmanlar arasındaki etkileşimin nasıl kurulduğu ve kullanıcı deneyiminin nasıl şekillendiği değerlendirilmiştir.

BULGULAR

Araştırmanın ilk aşamasında, geleneksel çocuk kitaplarının görsel tasarım özelliklerini analiz etmek üzere seçilen örneklerden biri olan “Canım Arkadaşlarım” kitabı, çağdaş çocuk kitabı illüstrasyonlarının temel tasarım yaklaşımlarını yansıtmaktadır. Kitabın kapak tasarımı ve iç sayfaları, geleneksel illüstrasyon teknikleriyle modern dijital uygulamaların başarılı bir sentezini sunmaktadır (Schoene, 2016).



Görsel 1. Schoene, K. (2016). Canım arkadaşlarım, Y. Kılınç, Çev. Yapı Kredi Yayınları.

Görsel kompozisyon açısından incelendiğinde, kitabın tutarlı bir tasarım dili kullandığı görülmektedir. Kapaktaki merkezi yerleştirme ve iç sayfalardaki dengeli kompozisyonlar, karakterlerin etkileşimini ön plana çıkarmaktadır. İllüstrasyon tekniği ve karakter tasarımında dokusal değerler öne çıkarken (filin pürüzlü derisi, zürafanın karakteristik desenleri, penguenin tüyleri), her karakterin kendine özgü doku ve renk değerleri hikayenin duygusal tonunu güçlendirmektedir. Renk kullanımında pastel tonların hakimiyeti tüm sayfalarda devam ederken, her sahnenin atmosferine uygun renk vurguları yapılmış, özellikle hayvanat bahçesi sahnesinde kahverengi ve yeşil tonları, karakterlerin renklerini ön plana çıkaracak şekilde dengelenmiştir. Tipografik düzende metin-illüstrasyon ilişkisi özenle kurulmuş, vurgulanan kelimelerde farklı punto ve stil kullanımlarıyla görsel hiyerarşi güçlendirilmiştir.

Mevcut tasarımın AR teknolojisine uyarlanabilirlik potansiyeli değerlendirildiğinde, her sahne zengin olanaklar sunmaktadır. Özellikle hayvanat bahçesi sahnesi, çoklu karakter animasyonları ve derinlikli bir AR deneyimi için uygun bir yapı oluştururken, penguen karakterinin uçuşa denemelerinin AR ile canlandırılması, hikayenin dramatik etkisini artırabilecek potansiyele sahiptir. Her karakterin kendine özgü ses ve hareket özellikleriyle zenginleştirilebilecek etkileşim noktaları mevcuttur. Bu geleneksel kitap örneği, klasik tasarım yaklaşımlarını başarıyla sergilerken, karakterlerin güçlü duygusal ifadeleri ve sahnelerin derinlikli kompozisyonları, AR uygulamaları için elverişli bir zemin hazırlamakta, bu da çocuk kitaplarında yeni anlatım olanaklarının kapısını aralamaktadır.

Araştırmamızın ikinci örneği olan “Bezelye Bozo ile Havuç Havi” (Hood, 2021), minimalist tasarım yaklaşımıyla dikkat çeken çağdaş bir çocuk kitabıdır. Bu kitap, basit geometrik formların ve sınırlı renk paletinin etkili kullanımıyla farklılıklar ve dostluk temasını görsel olarak işlemektedir.



Görsel 2. Hood, M. (2021). Bezelye Bozo ile Havuç Havi (A. Ayan, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal çalışma adı: Colin and Lee Carrot and Pea)

Görsel tasarım açısından kitap, radikal bir sadelik anlayışı sergilemektedir. Karakterler temel geometrik şekillerle temsil edilmiş (bezelyeler için daireler, havuç için dikdörtgen form), üç ana renk (canlı yeşil, turuncu/sarı tonları ve saf beyaz zemin) kullanılmıştır. Bu geometrik soyutlama, çocukların temel şekilleri tanıma ve ayırt etme becerilerini desteklerken, aynı zamanda farklılıkların görsel bir metaforu olarak işlev görmektedir. Sayfa düzenlemesinde boşlukların etkin kullanımı, bezelye karakterlerinin tekrarlı dizilimi ve havuç karakterinin dikey formu arasındaki kontrast, görsel bir ritim yaratmaktadır. Her karakterin minimal çizgilerle oluşturulan yüz ifadeleri (iki nokta göz ve eğik çizgi ağız), duyguların evrensel bir dille aktarılmasını sağlarken, daktilo yazı karakteri kullanımı da bu minimalist yaklaşımı desteklemektedir.

AR teknolojisi potansiyeli açısından değerlendirildiğinde, kitabın minimal tasarım yaklaşımı zengin olanaklar sunmaktadır. Karakterlerin basit geometrik formları AR animasyonları için ideal bir temel oluştururken, beyaz zemin AR katmanlarının sorunsuz entegrasyonuna olanak tanımaktadır. Tekrarlı bezelye karakterleri toplu animasyon efektleri için, havuç karakterinin dikey formu ise derinlik ve hareket algısı için avantaj sağlamaktadır. Bu tasarım tercihleri hem görsel algıyı güçlendirmekte hem de AR teknolojisi için uygun bir zemin hazırlamaktadır. Çağdaş çocuk kitabı tasarımında minimalizmin etkili kullanımını gösteren bu örnek, geometrik soyutlama ve sınırlı renk paleti gibi tasarım tercihlerinin AR teknolojisiyle nasıl bütünleşebileceğini başarıyla ortaya koymaktadır.

Araştırmamızın ikinci bölümünde, geleneksel çocuk kitaplarından etkileşimli kitalara geçiş yaparak, bu format değişiminin görsel tasarım diline ve AR teknolojisi potansiyeline etkilerini inceleyeceğiz. Bu bağlamda ilk örneğimiz, fiziksel etkileşim unsurları içeren “Bir Ayı Ne Kadar Büyüktür? Kaydır Keşfet” (Regan, 2023) adlı yapıttır.





Görsel 4. Regan, L. (2023). Bir Ayı Ne Kadar Büyüktür? Kaydır Keşfet. İndigo Çocuk.

Kitap, yenilikçi bir mekanik etkileşim sistemi kullanmaktadır. Yanlara doğru çekilen sayfalarda, karakterlerin boyut karşılaştırmaları dinamik bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Görsel tasarımda düz, vektörel illüstrasyonlar tercih edilmiş, kahverengi ayı karakteri ve diğer hayvanlar (geyik, sincap, tavşan, kirpi) basitleştirilmiş, sevimli formlarla resmedilmiştir. Renk paleti doğal tonlardan oluşurken (kahverengi, yeşil, mor, sarı), arka plan renkleri her sahnede değişerek görsel çeşitlilik sağlamaktadır. Tipografik tasarımda el yazısı benzeri yazı karakterleri kullanılmış, metin yerleşimi kaydırma hareketini destekleyecek şekilde konumlandırılmıştır.

Bu etkileşimli kitap formatı, AR teknolojisi için özgün fırsatlar sunmaktadır. Fiziksel kaydırma hareketinin AR katmanıyla zenginleştirilmesi, boyut karşılaştırmalarını üç boyutlu ve dinamik bir deneyime dönüştürebilir. Karakterlerin basit tasarımı, AR animasyonları için uygun bir temel oluştururken, değişen arka planlar derinlikli bir sanal deneyim yaratabilir. Özellikle hayvanların boyut karşılaştırmaları, AR teknolojisiyle gerçek ölçeklerde gösterilebilir, bu da öğrenme deneyimini güçlendirebilir.

Etkileşimli kitapların ikinci örneği olan “Hareketli Tamirhane” (Finn, 2018), sayfa içi mekanik etkileşimlerle geleneksel illüstrasyonu birleştiren yenilikçi bir tasarım yaklaşımı sergilemektedir. Kitapta kullanılan canlı renk paleti (yeşil, kırmızı, mavi, sarı) ve net konturlarla çizilmiş karakterler, tamirhane ortamının dinamik atmosferini yansıtmaktadır. Her sayfada farklı mekanik etkileşimler (dönen tekerlekler, açılıp kapanan kapılar, hareket eden araç parçaları) bulunurken, illüstrasyonlar bu hareketli parçalarla uyumlu bir şekilde tasarlanmıştır. Tipografik düzende el yazısı stili tercih edilmiş, metin yerleşimi etkileşim noktalarıyla bütünleşik bir şekilde konumlandırılmıştır.



Görsel 5. Finn, R. (2018). Hareketli Tamirhane. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Bu etkileşimli kitap formatı, AR teknolojisi için özgün fırsatlar sunmaktadır. Mevcut fiziksel etkileşimlerin (araç yıkama, tamir etme, kontrol) AR katmanıyla zenginleştirilmesi, mekanik hareketleri daha kapsamlı ve çeşitli hale getirebilir. Özellikle tamirhane sahnelerindeki araç parçaları ve tamir aletleri, AR ile üç boyutlu inceleme ve manipülasyon olanağı sağlayabilir. Kitabın basit ve net çizgi stili, AR animasyonları için uygun bir temel oluştururken, farklı tamirhane bölümleri (yıkama alanı, tamir atölyesi, bekleme salonu) derinlikli AR deneyimleri için zengin mekansal olanaklar sunmaktadır.

Etkileşimli kitapların üçüncü örneği olan keçeden yapılmış Montessori kitabı, dokunsal öğrenmeyi destekleyen benzersiz bir tasarım yaklaşımı sergilemektedir. Kitapta kullanılan keçe malzemesi, çocukların dokunsal duyarlarını aktif olarak kullanmalarına olanak sağlarken, canlı ve kontrast renkler (mavi, kırmızı, sarı, yeşil, mor) görsel algıyı güçlendirmektedir. Sayfalar arasında uzay temalı illüstrasyonlar (astro not, roket), geometrik şekiller (kalp, daire, üçgen, kare) ve halka kulesi gibi farklı etkileşim alanları bulunmaktadır. Her bir keçe parçası çocukların tutup çıkarabileceği, yeniden yerleştirebileceği şekilde tasarlanmış, bu da ince motor becerilerinin gelişimini desteklemektedir.



Görsel 6. Montessori Kitap (Özel Yapım)

Bu dokunsal etkileşimli kitap formatı, AR teknolojisi için yenilikçi olanaklar sunmaktadır. Fiziksel keçe parçalarının manipülasyonu AR katmanıyla eşleştirilebilir; örneğin, halka kulesindeki parçaların yerleştirilmesi sanal bir animasyonu tetikleyebilir veya geometrik şekillerin doğru yerleştirilmesi üç boyutlu dijital ödülleri sunabilir. Uzay temalı sayfalardaki astronot ve roket figürleri, AR ile canlandırılarak uzay yolculuğu simülasyonları oluşturulabilir. Özellikle keçe malzemesinin dokusal özellikleri, fiziksel ve dijital etkileşimin benzersiz bir birleşimini mümkün kılmaktadır. Bu tür bir hibrit deneyim, çocukların hem dokunsal hem de dijital öğrenme süreçlerini destekleyebilir.

Araştırmamızın üçüncü bölümünde, pop-up kitapların üç boyutlu tasarım özelliklerini incelenmektedir. Bu bağlamda ilk örneğimiz olan “Kayıp Piknik Sepeti” (Altıntepe, 2024), pop-up kitap formatını doğa temalı bir hikaye ile buluşturan üçüncü örneğimizdir. Kitabın görsel tasarımında, parlak ve canlı bir renk paleti kullanılmış, özellikle gökyüzünün mavisi, çimenlerin yeşili ve karakterlerin renkli kıyafetleri (pembe, kırmızı, mavi, sarı) dikkat çekmektedir. Pop-up mekanizmaları sayesinde tavşan ve kedi karakterler ile piknik sepeti, arka plandaki doğa manzarasından (çam ağaçları, çiçekler, güneş) öne doğru katmanlı bir şekilde yükselmektedir. Bu üç boyutlu yerleşim, hikayenin geçtiği piknik alanının derinliğini ve karakterlerin hareketlerini (futbol oynama, piknik hazırlığı) etkili bir şekilde vurgulamaktadır.



Görsel 7. Altuntepe, E. (2024). Kayıp Piknik Sepeti (İ. Ercan, İll., A. Özer, Tas.). Martı Yayın Grubu.

Kitabın pop-up tasarımı, AR teknolojisi için zengin olanaklar sunmaktadır. Karakterlerin üç boyutlu hareketleri AR ile genişletilebilir, piknik sepetindeki yiyecekler interaktif elementlere dönüştürülebilir ve doğa manzarası içinde sanal bir keşif deneyimi yaratılabilir. Özellikle futbol oynama sahnesi ve piknik hazırlığı gibi aktiviteler, AR teknolojisi ile canlandırıldığında çocukların etkileşimli katılımını sağlayabilecek potansiyele sahiptir.

Araştırmanın son bölümünde, çocuk kitaplarında artırılmış gerçeklik teknolojisinin kullanımı incelenecektir. Geleneksel kitaplardan başlanıp, etkileşimli kitaplar ve pop-up kitaplar üzerinden yapılan analizler, AR teknolojisinin potansiyel kullanım alanları hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. Bu bölümde, doğrudan AR teknolojisi için tasarlanmış kitap örnekleri üzerinden, dijital ve fiziksel etkileşimin nasıl harmanlandığı, görsel anlatının nasıl zenginleştirildiği ve çocuk okuyucuların deneyimlerinin nasıl dönüştürüldüğü ele alınacaktır.

Bir Çocuk Bir Mucize (Duraklı Özlü, 2023) adlı AR destekli kitabın illüstrasyonlarında, sıcak ve samimi bir ev ortamı resmedilmiştir. Görsel tasarımda, turuncu ve pembe tonlarının ağırlıklı olarak kullanıldığı, rahat ve gündelik bir oturma odası sahnesi sunulmaktadır. Mekan tasarımında geniş pencere, kitaplıklı, ev bitkilerinin bulunduğu, televizyonlu bir oturma odası tasvir edilmiştir. Mekanın detayları (koltuk üzerindeki yastıklar, duvardaki çerçeveler, lambader) günlük yaşamın sıcaklığını yansıtmaktadır. Koltukta uzanan sarı saçlı bir çocuk karakteri ve yanında bir kedi figürü görülmekte, yerde duran mor sırt çantası, atıştırmalıklar, içecek şişesi ve terlikler gibi detaylar, çocukların günlük yaşamından tanıdık unsurlar olarak kullanılmaktadır.



Görsel 8. Duraklı Özlü, D. (2023). Bir Çocuk Bir Mucize (S. Avcı). Gaga Yayınları.

Bu geleneksel illüstrasyonlar, AR teknolojisi ile tarandığında canlanmakta ve interaktif bir deneyime dönüşmektedir. Kitabın basılı sayfalarındaki statik görseller, mobil cihazlar aracılığıyla üç boyutlu animasyonlara dönüştürülerek, okuma deneyimi zenginleştirilmektedir. Görsel tasarımın hem geleneksel hem de dijital platformlarda etkili olabilecek şekilde kurgulanmış olması, AR teknolojinin çocuk kitaplarındaki potansiyelini göstermektedir.

“Bana Bunu AKUT Öğretti” (Şahin, 2023) adlı AR destekli kitapta, ilk yardım eğitimi konusu çocuklar için erişilebilir bir formatta sunulmaktadır. Kitabın görsel tasarımında kırmızı zemin üzerine yerleştirilmiş siyah puantiyeli desen, AKUT’un kurumsal kimliğini yansıtırken, ana karakterler (mavi tulumlu bir kız, spor kıyafetli bir erkek çocuk ve beyaz benekli köpek) çizgi film tarzında resmedilmiştir. İllüstrasyonlarda kullanılan canlı renkler (mavi, yeşil, kırmızı) ve karakterlerin dostane ifadeleri, ilk yardım gibi ciddi bir konuyu çocuklar için daha az ürkütücü hale getirmektedir. Kitabın sayfalarında görülen park, bahçe gibi günlük yaşam alanları ve çocukların karşılaşabileceği basit yaralanma senaryoları, hedef kitlenin günlük deneyimleriyle örtüşmektedir.



Görsel 9. Şahin, A. R. (2023). Bana Bunu AKUT Öğretti, B. Karaman. Gaga Yayınları

AR teknolojisi ile zenginleştirilen kitapta, her sayfada bulunan QR kod aracılığıyla illüstrasyonlar üç boyutlu animasyonlara dönüşmektedir. Mobil cihazlar üzerinden erişilebilen bu animasyonlar, ilk yardım müdahalelerini adım adım ve uygulamalı olarak göstermektedir. Örneğin, düşme sonucu yaralanma sahnesinde, karakterler aracılığıyla ilk yardım müdahalesinin nasıl yapılacağı interaktif bir şekilde anlatılmaktadır. Bu teknolojik entegrasyon, teorik bilgiyi pratik uygulamaya dönüştürerek öğrenmeyi daha etkili ve kalıcı hale getirmektedir

“Dinozor Dünyası” (DEVAR, 2023) adlı AR destekli ansiklopedik kitapta, prehistorik dönemin en etkileyici canlıları olan dinozorlar, çocukların ilgisini çekecek şekilde tasarlanmıştır. Kitabın görsel tasarımında yeşil tonlarındaki orman arka planı üzerine, turuncu-kırmızı renkli T-Rex, kahverengi-turuncu Triceratops gibi farklı dinozor türleri sevimli ve dostane ifadelerle resmedilmiştir. İllüstrasyonlarda kullanılan palmye yaprakları, eğrelti otları ve diğer prehistorik bitki örtüsü detayları, dinozorların yaşadığı dönemi canlandırmaktadır. Kitabın kapak tasarımında kullanılan “4D Junior” logosu ve AR uygulaması simgesi, kitabın teknolojik özelliğini vurgulamaktadır.



Görsel 13. DEVAR. (2023). Benim İlk Ansiklopedim Dinozor Dünyası. Dikkat Okulu Yayınları

Kitapta AR teknolojisi, mobil cihazlar aracılığıyla erişilen DEVAR uygulaması üzerinden aktive edilmektedir. Basılı sayfalardaki dinozor illüstrasyonları, uygulama ile tarandığında üç boyutlu modellemelere dönüşmekte ve ekran üzerinde hareket etmektedir. Örneğin, Tyrannosaurus Rex sayfası tarandığında, dinozorun üç boyutlu modeli canlı bir şekilde görüntülenmekte ve kullanıcı etkileşimine yanıt vermektedir. Bu teknolojik entegrasyon, prehistorik dönem hakkındaki bilgileri çocuklar için daha anlaşılır ve eğlenceli bir öğrenme deneyimine dönüştürmektedir.

TARTIŞMA

Araştırma kapsamında incelenen çocuk kitapları örnekleri, artırılmış gerçeklik teknolojisinin geleneksel basılı yayıncılıktan etkileşimli dijital deneyimlere geçişte önemli bir köprü görevi üstlendiğini göstermektedir. Geleneksel çocuk kitaplarında kullanılan illüstrasyon teknikleri, kompozisyon yapıları ve anlatı stratejileri, AR teknolojisiyle bütünleştiğinde yeni bir görsel dil ortaya çıkmaktadır. Bu bulgu, Liu ve diğerlerinin (2023) çalışmasında vurgulanan AR teknolojisinin interaktif kitap tasarımındaki dönüştürücü potansiyeliyle örtüşmektedir. Özellikle “Canım Arkadaşlarım” ve “Bezelye Bozo ile Havuç Havi” gibi geleneksel kitap örneklerinde görülen minimal ve net görsel dil, AR uygulamaları için uygun bir zemin oluşturmakta, bu da Rumba ve Nicolaidou’nun (2022) genç okuyucuların AR kitaplarıyla etkileşiminde görsel netliğin önemine dair bulgularını desteklemektedir.

Etkileşimli ve pop-up kitap örneklerinin analizi, fiziksel etkileşim unsurlarının AR teknolojisiyle nasıl zenginleştirilebileceğine dair önemli içgörüler sunmaktadır. “Hareketli Tamirhane” ve Montessori kitabı örneklerinde görülen dokunsal ve mekanik etkileşim öğeleri, Alhamad ve diğerlerinin (2024) vurguladığı gibi, AR teknolojisinin çocukların çoklu duyu kanallarını aktive etme potansiyelini ortaya koymaktadır. Bu hibrit etkileşim modeli, geleneksel kitapların fiziksel manipülasyon avantajlarını korurken, dijital teknolojinin sunduğu dinamik görselleştirme olanaklarından da faydalanmayı mümkün kılmaktadır.

AR destekli kitap örneklerinin incelenmesi, teknolojinin eğitsel içeriği aktarmadaki etkinliğini göstermektedir. “Bana Bunu AKUT Öğretti” ve “Dinozor Dünyası”

gibi örneklerde görüldüğü üzere, AR teknolojisi karmaşık veya soyut kavramların somutlaştırılmasında etkili bir araç olarak öne çıkmaktadır. Bu bulgu, Tene ve diğerlerinin (2024) AR teknolojisinin STEM eğitimindeki potansiyeline dair araştırma sonuçlarıyla paralellik göstermektedir. Özellikle ilk yardım eğitimi gibi pratik becerilerin aktarımında, AR teknolojisinin sağladığı üç boyutlu görselleştirme ve etkileşim olanakları, öğrenme deneyimini zenginleştirmektedir.

Araştırmanın ortaya koyduğu bir diğer önemli bulgu, AR teknolojisinin çocuk kitaplarındaki görsel tasarım yaklaşımlarını dönüştürme potansiyelidir. Wang ve Ghani'nin (2024) çalışmasında belirtildiği gibi, geleneksel illüstrasyon teknikleriyle AR teknolojisinin başarılı entegrasyonu, çocukların okuma motivasyonunu ve anlama düzeylerini artırmaktadır. İncelenen örneklerde görüldüğü üzere, basit ve net görsel dil kullanımı, AR katmanlarının sorunsuz entegrasyonunu sağlarken, karmaşık ve detaylı illüstrasyonlar teknolojik uygulamada zorluklar yaratabilmektedir. Bu durum, gelecekteki AR destekli çocuk kitabı tasarımlarında görsel dil tercihlerinin teknolojik gereksinimlerle uyumlu olması gerektiğini göstermektedir.

SONUÇ

Bu araştırma, artırılmış gerçeklik teknolojisinin çocuk kitaplarındaki kullanımını ve potansiyelini incelemiş, gelecekteki uygulamalar için önemli çıkarımlar sunmuştur. Elde edilen bulgular ışığında, AR teknolojisinin çocuk kitaplarında daha etkili kullanımı için bazı öneriler geliştirilebilir. Örneğin, kitap tasarımcıları AR katmanını planlarken, fiziksel sayfaların yanı sıra “havada asılı” görünen üç boyutlu elementler kullanabilir, böylece okuyucunun kitapla etkileşimi sadece yatay düzlemde değil, dikey ekseninde de gerçekleşebilir. Ayrıca, sesli anlatım ve müzik gibi işitsel öğeler, hareket sensörleriyle tetiklenecek şekilde tasarlanarak, çocukların fiziksel hareketlerini okuma deneyimine dahil edebilir.

Gelecekteki AR destekli çocuk kitapları, yapay zeka teknolojileriyle entegre edilerek daha kişiselleştirilmiş okuma deneyimleri sunabilir. Örneğin, çocuğun yaş grubu, ilgi alanları ve öğrenme hızına göre uyum sağlayan AR içerikleri geliştirilebilir. Karakterler çocuğun tepkilerine göre farklı davranışlar sergileyebilir, hikaye akışı interaktif bir şekilde şekillenebilir. Ayrıca, çoklu kullanıcı desteği ile aynı kitabı okuyan farklı çocukların AR katmanı üzerinden birbirleriyle etkileşime geçmesi sağlanabilir, bu da işbirlikçi öğrenme deneyimlerini destekleyebilir.

AR teknolojisinin eğitsel potansiyeli düşünüldüğünde, okul müfredatıyla entegre edilmiş AR destekli kitap serileri geliştirilebilir. Matematik derslerinde soyut kavramları somutlaştıran üç boyutlu geometrik şekiller, fen bilgisi derslerinde canlı deney simülasyonları, tarih derslerinde tarihi olayları canlandıran interaktif sahneler tasarlanabilir. Bu tür uygulamalar, formal eğitimi destekleyici materyaller olarak kullanılabilir ve öğrenme sürecini daha eğlenceli hale getirebilir.

Sonuç olarak, AR teknolojisinin çocuk kitaplarındaki geleceği, disiplinlerarası bir yaklaşımla şekillendirilmelidir. Grafik tasarımcılar, çocuk gelişimi uzmanları, eğitimciler ve teknoloji geliştiricilerin iş birliği ile yenilikçi formatlar oluşturulabilir.

Örneğin, çocukların kendi AR içeriklerini oluşturabilecekleri yaratıcı platformlar geliştirilebilir, böylece pasif tüketiciden aktif içerik üreticisine geçiş desteklenebilir. Ayrıca, AR destekli kitapların erişilebilirliğini artırmak için, düşük maliyetli üretim teknikleri ve açık kaynak AR platformları geliştirilmesi önerilmektedir. Gelecekteki araştırmalar, bu teknolojinin çocukların yaratıcılık, problem çözme ve dijital okuryazarlık becerilerine olan uzun vadeli etkilerini incelemeye odaklanabilir.

KAYNAKLAR

- Agorou, A., Kallinikou, E., Kyriacou, E., Miltiadous, K., & Nicolaidou, I. (2018). The potential of augmented reality books to influence reading attitudes of 8-9 year-old children: an exploratory study. <https://doi.org/10.21125/edulearn.2018.0560>
- Alhamad, K., Manches, A., & McGeown, S. (2024). Augmented reality books: in-depth insights into children's reading engagement. *Frontiers in Psychology*, 15. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1423163>
- Alhumaidan, H., Lo, K., & Selby, A. (2015). Co-design of augmented reality book for collaborative learning experience in primary education, 427-430. <https://doi.org/10.1109/intellisys.2015.7361175>
- Altıntepe, E. (2024). Kayıp Piknik Sepeti (İ. Ercan, İll., A. Özer, Tas.). Martı Yayın Grubu.
- Aydoğdu, F. (2021). Augmented reality for preschool children: an experience with educational contents. *British Journal of Educational Technology*, 53(2), 326-348. <https://doi.org/10.1111/bjet.13168>
- Çetinkaya, F., & Durmaz, M. (2020). Çeviri resimli çocuk kitaplarının kültür aktarımı açısından incelenmesi stili. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20(2), 945-959. <https://doi.org/10.17240/aibuefd.2020..-567554>
- Çetinkaya, F., Durmaz, M., & Öksüz, H. (2020). Kitap satış danışmanları ve okunabilir kitap. *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 8(2), 559-571. <https://doi.org/10.16916/aded.705472>
- DEVAR. (2023). Benim İlk Ansiklopedim Dinozor Dünyası. Dikkat Okulu Yayınları.
- Duraklı Özlü, D. (2023). Bir Çocuk Bir Mucize (S. Avcı). Gaga Yayınları.
- Erarslan, A., & Bayram, B. (2023). Gülten dayıoğlu'nun uçurtma adlı eserinin eğitsel değerler açısından incelenmesi. *Sosyal Bilimler ve Değerler Eğitimi Dergisi*, 4(1), 44-56. <https://doi.org/10.29329/jsve.2023.634.3>
- Finn, R. (2018). Hareketli Tamirhane. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Garces-Bacsal, R. (2020). Diverse books for diverse children: building an early childhood diverse booklist for social and emotional learning. *Journal of Early Childhood Literacy*, 22(1), 66-95. <https://doi.org/10.1177/1468798420901856>
- Gözükküçük, M. (2023). Sınıf öğretmenleri, ilkokul öğrencileri ve velilerin çocuk kitabı, oyuncak kitap ve e-kitaba yönelik metaforik algıları. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23(2), 855-883. <https://doi.org/10.17240/aibuefd.2023.-1195916>
- Günşen, G., & Uyanık, G. (2022). Erken çocukluk dönemine yönelik fen temalı bilgi veren resimli çocuk kitaplarının incelenmesi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 5(1), 287-308. <https://doi.org/10.33400/kuje.1038928>
- Hood, M. (2021). Bezelye Bozo ile Havuç Havi (A. Ayan, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal çalışma adı: Colin and Lee Carrot and Pea)
- Kahraman, P., Kartal, T., & Yıldız, S. (2020). Resimli çocuk kitaplarında çocuk hakları. *Çocuk Edebiyat Ve Dil Eğitimi Dergisi*, 3(2), 138-163. <https://doi.org/10.47935/ceded.801810>
- Karemaker, A., Jelley, F., Clancy, C., & Sylva, K. (2017). The effects on children's literacy skills of reading e-books with different features: are 'bells and whistles' over-rated?. *International Journal of Child-Computer Interaction*, 12, 30-36. <https://doi.org/10.1016/j.ijcci.2017.01.004>
- Khoeriah, I., Permana, I., & Pursitasari, I. (2023). Stem-ar based ecology and biodiversity e-book development for increasing students' scientific reasoning. *Jurnal Penelitian Pendidikan Ipa*, 9(10), 8837-8845. <https://doi.org/10.29303/jppipa.v9i10.5214>

- Koç, E. (2024). Investigation of the effect of science activities applied with non-fiction science picture books on the 21st century skills of 60-72 month old children. *Cukurova University Faculty of Education Journal*, 53(1), 268-298. <https://doi.org/10.14812/cuefd.1357082>
- Korosidou, E. (2024). The effects of augmented reality on very young learners' motivation and learning of the alphabet and vocabulary. *Digital*, 4(1), 195-214. <https://doi.org/10.3390/digital4010010>
- Liu, S., Peng, P., & Cao, L. (2023). Application of ar virtual implantation technology based on deep learning and emotional technology in the creation of interactive picture books. *3c Tic Cuadernos De Desarrollo Aplicados a Las Tic*, 12(1), 176-198. <https://doi.org/10.17993/3ctic.2023.121.176-198>
- Öztopalan, R. (2015). Başlangıç piyano kitaplarının müziksel, görsel ve tipografik bütünselliği. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11(3). <https://doi.org/10.17860/efd.23095>
- Öztürk, A., Dizdar, E., Tapu, G., Asan, H., Köksal, K., Kızımdemir, M., & Kum, Ö. (2024). Grafik tasarımı akademik araştırmalar i. <https://doi.org/10.37609/akya.2039>
- Peker, A., & Ahi, B. (2019). Çocuk kitaplarında yer alan hayvan karakterlerine çevre eğitimi açısından bakış: İçerik analizi çalışması. *Trakya Eğitim Dergisi*, 9(2), 287-301. <https://doi.org/10.24315/tred.476714>
- Regan, L. (2023). Bir Ayı Ne Kadar Büyüktür? Kaydır Keşfet. İndigo Çocuk.
- Roumba, E., & Nicolaidou, I. (2022). Augmented reality books: motivation, attitudes, and behaviors of young readers. *International Journal of Interactive Mobile Technologies (Ijtim)*, 16(16), 59-73. <https://doi.org/10.3991/ijim.v16i16.31741>
- Schoene, K. (2016). *Canım arkadaşlarım* (Y. Kılınç, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Suhendra, S., Aisyah, S., & Dewadi, F. (2021). Application of augmented reality technology in the animation of the kancil children's storybook. *Jurnal Riset Informatika*, 4(1), 45-50. <https://doi.org/10.34288/jri.v4i1.297>
- Şahin, A. R. (2023). *Bana Bunu AKUT Öğretti* (B. Karaman). Gaga Yayınları.
- Tanrıkulu, F. (2021). Çocuk dergileriyle zenginleştirilmiş türkçe dersinin temel dil becerileri üzerindeki etkileri: Bir eylem araştırması. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(2), 808-838. <https://doi.org/10.33437/ksusbd.828496>
- Tatlı Kedicikler - Şeker'in Bisiklet Yarışı. (2022). Bilge Kirpi Yayınları.
- Tene, T., Tixi, J., Robalino, M., Salazar, M., Gómez, C., & Bellucci, S. (2024). Integrating immersive technologies with stem education: a systematic review. *Frontiers in Education*, 9. <https://doi.org/10.3389/educ.2024.1410163>
- Topçam, A., & Yorulmaz, B. (2023). En çok satılan resimli çocuk kitapları: Hangi değerleri barındırıyorlar?. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 47-72. <https://doi.org/10.47951/mediad.1160959>
- Yürük, E., Atar, A., Çakır, Ö., Altıok, E., Güneş, M., Temiz, Z., & Müslümanoğlu, A. (2015). Short-term results of retrograde intrarenal surgery in the management of kidney stones in children: a safe and efficacious procedure. *Medical Bulletin of Haseki*, 53(1), 52-56. <https://doi.org/10.4274/haseki.1929>

ÇAĞDAŞ SANATTA NESNENİN EVRİMİ VE SANATÇILARDAN ÖRNEKLER

Handan Sabriye Yaman¹, Ü. Ilgaz Özgen Topcuoğlu²

¹ Burdur Mehmet Akif Üniversitesi, Bucak Emin Gülmez Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Burdur, Türkiye

² Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Antalya, Türkiye
* hsyildirim@mehmetakif.edu.tr

GİRİŞ

Çağdaş sanat, nesnenin salt maddi varlığını aşır toplumsal, kültürel ve teknolojik dönüşümlerin izlerini taşıyan çok boyutlu bir ifade biçimine evrilirken, sanatçıların yaratıcılık dünyasında devrim niteliğinde yeni perspektiflerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır. Bu çalışmanın amacı, çağdaş sanatta nesne kavramının tarihsel süreç içerisindeki dönüşümünü ve farklı sanatsal ifade biçimleri olarak yeniden yorumlanmasını, sanatçı örnekleri Picasso, Magritte ve Duchamp üzerinden irdelemektir. Çalışma; sanatta geleneksel nesne algısının ötesinde, nesnenin estetik, kültürel, psikolojik ve kavramsal boyutlarını ortaya koyarak, sanatın farklı ifade biçimlerinde yaşanan değişiklikleri anlamayı hedeflemektedir.

20.yüzyılın başları, bilim ve sanat dünyasında devrim niteliğinde gelişmelere sahne olmuştur. 1905'te Albert Einstein'ın Özel Görelilik Kuramı klasik fiziğin mutlak zaman ve mekân anlayışını sarsarken, 1907'de Picasso ve Braque'ın öncülüğünde gelişen Kübizm, geleneksel sanat anlayışını dönüştürmüştür. Bu iki yaklaşım, farklı alanlara ait görünse de dönemin düşünsel ikliminin ortak yansımalarıdır. Her ikisi de nesne aracılığıyla içinde yaşanan çağda mutlak gerçekliği sorgulayarak, algı ve gerçeklik ilişkisini yeniden tanımlamıştır.

Kübizm, özellikle Pablo Picasso'nun öncülüğünde, nesneleri geometrik formlar ve çoklu bakış açılarıyla yeniden yorumlayarak, izleyici ile sanat yapıtı arasındaki etkileşimi derinleştirmiştir. Bu yaklaşım, nesneyi yalnızca fiziksel değil, bireysel ve toplumsal deneyimlerin yansıması olarak ele almıştır. Örneğin, Picasso'nun "Les Femmes d'Alger" adlı yapıtı, geleneksel anlayışı yıkararak figürleri soyut biçimde sunmuş ve izleyicinin algısını derinleştirmiştir (Şenol ve Elmas, 2022).

Bu dönüşüm sürecinde Magritte'in sürrealist perspektifiyle günlük nesnelerin farklı anlamlarını gün yüzüne çıkarması ve Duchamp'ın hazır nesne yaklaşımıyla dönemin sanat anlayışını özünde sarması, nesnenin yalnızca maddi bir varlık olmanın ötesine geçmesini sağlamıştır. Bu sanatçılar, nesne olgusuna toplumsal ve felsefi anlamlar kazandırarak çağdaş sanatın yeni anlatım biçimlerinin oluşmasına katkıda bulunmuşlardır. Günümüzde ise teknolojik etkenlerin nesne bağlamında çağdaş sanata etkisi ve yansıması, bu dönüşüm sürecine yeni boyutlar kazandırmaktadır.



Görsel 1. Avignonlu Kızlar (Les Demoiselles d'Avignon)

YÖNTEM

Bu araştırma, çağdaş sanatta nesne kavramının tarihsel süreç içerisindeki dönüşümünü incelemek amacıyla nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi ve karşılaştırmalı analiz teknikleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Veri toplama sürecinde, konuyla ilgili akademik yayınlar, sanat tarihi kaynakları ve sanatçı monografileri kapsamlı bir şekilde taranmış; özellikle Picasso, Magritte, Duchamp ve Zhilyaeva gibi farklı dönemleri temsil eden sanatçıların yapıtlarına ilişkin görsel ve yazılı dokümanlar incelenmiştir. Ayrıca, sanal gerçeklik teknolojisinin sanattaki kullanımına dair güncel araştırmalar değerlendirilmiştir.

Araştırmada, 20. yüzyıl başından günümüze kadar nesne kavramının geçirdiği dönüşüm kronolojik bir perspektifle ele alınmıştır. Her dönemin kendine özgü sanatsal yaklaşımları ve teknolojik gelişmeleri bağlamında değerlendirmeler yapılmış, seçilen sanatçıların nesne yaklaşımları; biçimsel özellikler, kavramsal boyutlar, kullanılan teknikler ve izleyici ile kurulan ilişki açısından karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir.

Çalışma kapsamında incelenen sanatçılar ve yapıları; nesneye yaklaşımlarındaki özgünlük, dönemlerinin sanat anlayışına getirdikleri yenilikler ve çağdaş sanata katkıları açısından değerlendirilmiştir. Bu metodolojik yaklaşım, geleneksel sanat pratiklerinden dijital teknolojilere uzanan süreçte, nesnenin geçirdiği dönüşümün çok boyutlu analizine olanak sağlamıştır.

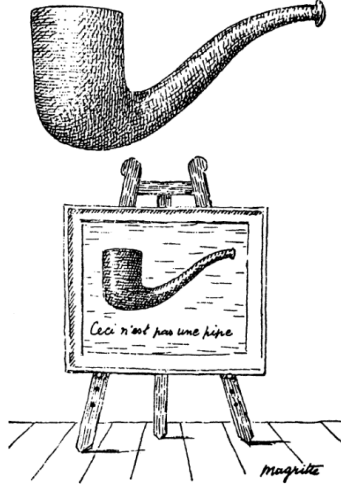
SANATÇI R. MAGRİTTE, M. DUCHAMP VE A. ZHİLYAEVA'DA NESNE KAVRAMI'NA BAKIŞ

Dadaizm, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkarak sanatın doğasını ve nesne kavramını radikal biçimde sorgulamıştır. Dadaistler, hazır nesneleri (ready-made) biricik sanat nesnesi sanat yapıtı olarak sunarak geleneksel anlayışa karşı çıkmışlardır. Dadaizm'in önemli sanatçılarından birisi olan Duchamp'ın Fountain / Çeşme adlı çalışması, bu yaklaşımın çarpıcı bir örneğidir (Richmond, 2007; Lin vd., 2011; Düzenli ve Perdahçı, 2024).

Kavramsal sanatın öncüsü olan Duchamp'ın çağdaş sanata en çarpıcı katkılarından biri "hazır nesne" (ready-made) kavramını ortaya koymasıdır. Geleneksel sanat anlayışı olarak görsel olanın ön plana çıktığı ve özgünlüğe vurgu yapan sanat anlayışını reddeden ve hatta kendisinin de bir bakıma kırıcısı olan sanatçı Duchamp, retinal algının dışına çıkmış, sıradan günlük tüketim nesnelerini seçerek, özgün ve biricik olan sanat yapıtı yerine, hazır nesneye dönüştürmüştür. Ünlü "Fountain / Çeşme" isimli çalışması günlük yaşamda sıradan bir nesne olarak değerlendirilen pisuvar aracılığıyla, sanatın ne olduğu sorusunu ve yapıtın değerini sorgulamaya yol açarak, sanat dünyasında büyük yankı uyandırmıştır. "Bu kırılma, nedensel bir sıralamada kendi karşı tezini ortaya koyacak bir karşıtlık değil, bir yer değiştirmedir. Onun için sanat, bir içerik sorunu (biçimler, renkler, gerçeklik yorumları, biçim ya da dayanak) değil, içeren sorundur." (Cauquelin, 2016, s.75). Bu bağlamda sanatçı Duchamp'ın yaklaşımında, sanatın fiziksel ve estetik özelliklerinden ziyade, kavramsal ve düşünsel içeriklerin ön planda olması hedeflenmiştir. Duchamp, izleyiciyi Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte yaşanan travmaların ve her şeyin tüketim nesnesine dönüşmesinin etkisiyle birlikte içinde yaşadığı çağ ve dönemin bir bakıma yansıması olarak alışılagelmiş normları terk etmeye ve sanatın temel tanımlarını yeniden düşünmeye ve sorgulamaya davet etmiştir. Böylece, sanat yapıtının yaratımında sanatçının teknik becerilerinden ziyade, zekâ, ironi ve sorgulayıcı düşüncenin rolü daha fazla ön plana çıkmıştır. Duchamp'ın günlük yaşam nesnelerini, bir hazır nesneye dönüştürmesi modern ve postmodern sanat anlayışının gelişimine ilham kaynağı olmuş; geleneksel sanat algısını sarsarak, sanatın daha deneysel ve eleştirel bir boyut kazanmasına zemin hazırlamıştır.

Kısaca Marcel Duchamp'ın çağdaş sanata getirdiği yenilikçi yaklaşımlar, sanatın yalnızca estetik bir değer olmadığını, aynı zamanda düşünsel, felsefi ve toplumsal bir ifade biçimi olduğunu ortaya koymuştur.

Magritte'nin yapıtlarında sıkça karşılaşılan paradokslar, izleyiciyi düşünmeye ve kendi algılarını gözden geçirmeye davet eder. Rüya, gerçeklik ve bilinçaltı unsurların iç içe geçtiği bu yapıtlar, insan zihninin sınırlarını zorlar ve sıradan görünen objelere yeni bir bakış açısı kazandırır. Sanatçı, nesneleri alışılmışın dışında konumlandırarak, "gördüğümüz" ile "anladığımız" arasındaki dengenin sürekli değiştiğini ortaya koyar. Magritte'nin sanat anlayışı, klasik gerçekçi anlatımın ötesine geçerek nesnelerin ve sembollerin gizemli dünyasını gözler önüne serer. En bilinen yapıtlarından biri olan "La Trahison des Images" ("Bu Bir Pipo Değildir") isimli yapıtında, sanatçı bir nesnenin imaj ile gerçeği arasındaki çelişkiyi sorgular. Bu yapıt, "pipe" kelimesinin gerçek bir nesne olarak tanımlanmasının ötesinde, imgeyle dil arasındaki ilişkinin ne kadar zorlu ve karmaşık olabileceğini gözler önüne sermektedir.



Görsel 2. Michel Foucault, "Bu bir pipo değildir", 2017. s.17. (Erişim Tarihi: 2025)
Foucault, M. 2017. "Bu bir pipo değildir". (Çev. Hilav S.). Yapı Kredi yayınları. 14.Baskı. İstanbul.

«... Şövalenin üzerinde dik duran ve ahşap kamalara dayanan çerçeve, bir ressamın tablosunun söz konusu olduğunu belirtiyor: bitmiş, sergilenmiş ve kendisini seyredecek birine, ne olduğunu yorumlayan ve açıklayan cümleyi üzerinde taşıyan bir yapıt bu. Ama, yapıtın ne adı ne de resimsel öğelerinden biri olan bu çocuksu elyazısı, sanatçının ortalıkta olduğunu belirtebilecek hiçbir izin bulunmayışı, bütünün kabasabalığı, parkenin koskoca tahtaları - bütün bunlar, bir derslikteki karatahtayı akla getiriyor...» (Foucault, 2010, 19-20).

Foucault'nun Magritte'in yapıtlarındaki şövale ve kara tahta arasında kurduğu metaforik ilişki, sanatçının nesne ve temsil arasındaki gerilimi nasıl ustaca kullandığını göstermektedir. Bu yaklaşım, Magritte'in gündelik nesneleri sıradanlıklarından çıkararak onlara yeni anlamlar yükleme çabasının bir yansımasıdır. Sanatçı, görünen ile gerçek, nesne ile kavram arasındaki ilişkiyi sorgulayarak, izleyiciyi daha derin bir düşünsel deneyime davet etmektedir.



Görsel 3. René Magritte, "İmgelerin İhaneti", Tuval üzerine yağlı boya. 1929. (Erişim Tarihi:2025)

Ayrıca Magritte'nin yapıtlarında, günlük yaşamın sıradanlığına karşı duyulan hayranlık ve bunun altındaki gizli anlamlar da sıklıkla ele alınmıştır. Bu yönüyle, sanatçı Magritte'nin çalışmaları izleyicilere sadece estetik bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda varlık, gerçeklik ve temsil üzerine derin düşünceler üretir. Her bir kompozisyon, basit bir görsel imge gibi görünse de esasen zihnimizde var olan önyargıları ve alışılmış düşünce biçimlerini sorgulatır. René Magritte'nin sanat anlayışı Sürrealizm'in temel prensiplerini benimseyerek izleyiciyi bir bakıma sıradışılığa ve düşünsel derinliğe davet etmektedir. Onun yapıtları, yüzeyin altında yatan gizemli anlamları ortaya çıkarma çabasıyla, sanat tarihine damga vurmuş ve hâlâ modern sanatın en etkileyici ve düşündürücü örnekleri arasında yer almaktadır.

Magritte;

«Bir dildeki anlam nasıl oluşur?

Bilim dili, şiir dili, beden dili, resim dili gibi şeyler ne anlama gelir?

Nesne ve kavram arasında nasıl bir ilişki vardır?»

gibi felsefi sorulara cevap aramış, dil felsefesi ve göstergebilimle bir deney alanı yaratmıştır (Yılmaz, 2012, 282-283).

NESNE KAVRAMI'NA SANAL GERÇEKLİKLE BAKIŞ

Sanal gerçeklik (VR), özellikle günümüzde çağdaş sanatın ifade biçimlerini ve izleyici katılımını önemli ölçüde değiştiren yenilikçi bir teknolojidir. VR'nın sanattaki uygulamaları, izleyiciyi yapıtın içine çekerek daha önce hiç yaşamadıkları deneyimleri sunma potansiyeline sahiptir. Bu bağlamda, sanat yapıtının izleyici üzerindeki etkisi ve algısı, VR teknolojisinin sunduğu daldırma deneyimi ile derinleşmektedir. Örneğin, “Chalkroom” adlı yapıtta olduğu gibi, izleyiciler sanal ortamda kaybolarak sanatçının yarattığı simülasyon evreninde derin bir deneyim yaşarlar, bu da sanatsal algının ve katılımın dönüşümünü sağlamaktadır (Acet ve Kaplanoğlu, 2024; 631).

VR teknolojisinin disiplinlerarası yaklaşımla çağdaş sanata etkileri interaktif bir deneyim sunarak izleyici ile yapıt arasında yenilikçi bir ilişki oluşturur. Selçuk ve diğerleri tarafından yapılan çalışmada, sanal gerçeklik uygulamalarının katılımcı algıları üzerinde anlamlı bir etkisi olduğu gösterilmektedir; VR ile etkileşim, izleyicilerin sanatsal deneyimleme biçimlerini değiştirmekte ve sanatı daha erişilebilir hale getirmektedir. Ayrıca, sanatçı ve izleyici arasındaki duvarları kaldırarak doğrudan bir etkileşim ortamı yaratılması, görsel sanatlarla ilgili geleneksel algıları sorgulamaktadır (Selçuk ve diğerleri, 2019; 284).

Sanal gerçeklik, sadece görselliğe dayanmayıp, nesnelerin etkileşimini ve izleyicinin deneyimlemesini 360 derece sanal videolarla zenginleştirmektedir. Bu teknik, izleyicilerin yapıtla daha doğrudan bir bağ kurmasını sağlamaktadır (Öngider ve Yazıcı, 2020; 123). Diğer yandan, bu tür uygulamaların kullanımı dijital sanatın dijital ortamlarda nasıl sergileneceği konusunda yeni yollar açan bir potansiyele sahiptir (Wands, 2021; 375-376). Dijital sanatın, çağdaş sanat uygulamaları ile bir araya gelmesi, sanatın geleceği açısından önemli bir gelişme olarak değerlendirilmektedir (Wands, 2021; Garakhanova, 2023).

VR'nın sanat alanındaki uygulama örneklerinden biri de tarihi eserlerin ve sanat yapıtlarının 3D modelleme yolu ile sanal gerçekliğe aktarılmasıdır. Bu süreçte, örneğin Tarsus Aziz Pavlus Kilisesi'nin lazer tarama teknikleri ile 3B modelinin oluşturulması, sanal gerçeklik ortamlarında yapıtın detaylı bir şekilde deneyimlenmesini sağlamaktadır Fidan ve Ulvi, 2022; 61). Bu tür tekniklerin kullanımı, sanatın tarihsel ve kültürel boyutunu daha erişilebilir kılmakta ve izleyicilerin sanat yapıtlarına olan ilgisini artırmaktadır.

Sanal gerçeklik teknolojisi, sanat yapıtlarının doğasına ilişkin anlayışımızı dönüştürmekte, izleyiciler ile yapıtlar arasında daha etkili bir bağ kurmaya yardımcı olmaktadır. Sanat, VR teknolojisi sayesinde daha etkileşimli ve katılımcı bir deneyim sunmakta, bu da sanat algısının sınırlarını yeniden tanımlamaktadır (Acet ve Kaplanoglu, 2024; Fidan ve Ulvi, 2022; Wands, 2021).

Sanal gerçeklik sanat projeleri bir çeşit enstalasyon olmakla beraber, bildiğimiz biçimde enstalasyon çalışmalarından ayrılmaktadır. Sanal gerçeklikte özel donanımlar aracılığıyla izleyici ve sanat yapıtı arasında fazlasıyla etkileşim mevcuttur hatta öyle ki izleyici yapıtı yönlendirebilir durumdadır. (Başar, 631)

Çağdaş sanatta günümüz teknolojisinin giderek gelişmesiyle birlikte, sanal gerçekliğin, sanatsal ifade biçimi olarak ele alınmasının önemli bir yeri olduğu düşünülmektedir. Sanat eğitimi alan sanatçı Zhilyaeva, sanat eğitimi sonrasında bir yayınevinde tasarımcı, illüstratör ve sanat yönetmeni olarak çalışır. Mesleki faaliyetleri sırasında Rusya ve Fransa'daki çeşitli üniversitelerde görsel sanatlar, mimarlık, film yapımcılığı, heykel gibi eğitimler de alır. Başlarda geleneksel bağlamda resimler yapan sanatçı, sanatını teknoloji ile birleştirerek sanal gerçeklik teknolojisi üzerine çalışmaya başlar. Sanal gerçeklik teknolojisinin, sanatçının deyimiyle hacim yaratma ve yerçekimi yasalarını çiğneme yeteneği sunması nedeniyle resim ve heykel disiplinleri tekniklerini simülasyon ortamında özgün üretimlerin gerçekleştirebileceğini keşfeder. Günümüzde sadece Sanal gerçeklik teknolojisi ile sanatsal üretimler yapılmaktadır. (Zhilyaeva, 2018).



Görsel 4. Anna Zhilyaeva "Ephemeral", Enstalasyon, 2017.

Sanal gerçekliğin, sanat üretimine yenilik getiren ve katkı sağlayan belki de en büyük unsuru dijital üç boyutlu bir dünya içerisinde yaratım imkânı tanınmasıdır.

Çünkü fizik kurallarına göre somut bir gerçeklik düzeyinde oluşturulması zor ya da imkânsız olan objelerin veya kurguların sanal olarak oluşturulmasını sağlayan bu olanaklar siber uzamlarda gerçekleşmektedir (Tuğal, 2018).

Dijital alanda plastik sanatın temel unsurlarının simüle edilebilmesi ve yaratıcı üretim için çok önemli bir potansiyel sunan bu özellik deneysel üretimler yapmak içinde oldukça elverişlidir (Ballı, 2021, 73).



Görsel 5. Anna Zhilyaeva “Reading”, Virtual Reality Boyama, 2019.

Sanal gerçekliğin sunduğu bu dijital üç boyutlu yaratım imkânı ve fiziksel sınırlardan bağımsız üretim olanakları, çağdaş sanatta nesnenin geçirdiği evrimsel sürecin en güncel ve çarpıcı örneklerinden birini oluşturmaktadır. Bu teknolojik dönüşüm, nesnenin sanat tarihindeki yolculuğunda, Kübizm’den Sürrealizm’e uzanan süreçte yaşanan kavramsal ve biçimsel değişimlerin, dijital çağda ulaştığı yeni bir aşamayı temsil etmektedir. Böylece nesne, geleneksel sanat pratiklerinden başlayarak günümüzün sanal gerçeklik teknolojilerine uzanan süreçte, sürekli bir dönüşüm içinde varlığını sürdürmekte ve sanatsal ifadenin sınırlarını genişletmeye devam etmektedir.

BULGULAR

Araştırma sonucunda, çağdaş sanatta nesnenin dönüşümü üç temel eksende gerçekleştiği tespit edilmiştir: Biçimsel dönüşüm, kavramsal dönüşüm ve teknolojik dönüşüm.

Biçimsel dönüşüm açısından, Kübizm’in nesneyi parçalayarak yeniden yorumlaması önemli bir kırılma noktası oluşturmuştur. Picasso’nun yapıtlarında görüldüğü üzere, nesne artık tek bir bakış açısıyla değil, çoklu perspektiflerle ele alınmaya başlanmıştır. Bu yaklaşım, geleneksel temsil anlayışını kökten değiştirmiş ve nesnenin görsel algılanışına yeni bir boyut kazandırmıştır.

Kavramsal dönüşüm bağlamında, Magritte ve Duchamp’ın çalışmaları öne çıkmaktadır. Magritte’in yapıtlarında nesne, sürrealist bir yaklaşımla yeniden yorumlanarak izleyicinin bilinçaltı algılarını harekete geçiren bir unsura dönüşmüştür. Özellikle “Bu Bir Pipo Değildir” gibi yapıtlarda, nesne ile temsili arasındaki ilişki sorgulanmış ve görünenin ötesindeki anlamlar ön plana çıkarılmıştır. Duchamp’ın hazır nesneleri ise sanatın kavramsal boyutunu öne çıkararak, geleneksel estetik anlayışı

tamamen sorgulamıştır. “Çeşme” gibi çalışmalarla gündelik nesneler sanat bağlamına taşınmış, böylece sanat nesnesinin tanımı ve değeri yeniden tartışmaya açılmıştır.

Teknolojik dönüşüm açısından, Zhilyaeva’nın sanal gerçeklik çalışmaları çağdaş sanatta yeni bir dönemin başlangıcını işaret etmektedir. Sanatçının dijital ortamda ürettiği yapıtlar, nesnenin fiziksel sınırlarından kurtularak sonsuz bir dönüşüm potansiyeline kavuştuğunu göstermektedir. Bu yaklaşım, izleyici-yapıt etkileşimini de köklü biçimde değiştirmiş, pasif izleyiciyi aktif katılımcıya dönüştürmüştür.

Araştırma ayrıca, nesnenin toplumsal ve kültürel bağlamının her dönemde farklı biçimlerde yorumlandığını ortaya koymuştur. Kübizm’de nesne, modernleşen dünyanın parçalanmış gerçekliğini yansıtırken, Sürrealizm’de bilinçaltının ve rüyaların temsilcisi olmuş, hazır nesneler ise tüketim toplumuna bir eleştiri niteliği taşımıştır. Günümüzde ise dijital teknolojiler aracılığıyla nesne, fiziksel ve sanal gerçeklik arasında yeni bir varoluş alanı kazanmıştır.

Bu bulgular, çağdaş sanatta nesnenin, sanatçılar tarafından sürekli yeniden yorumlanarak içinde yaşanılan dönemin düşünsel, toplumsal ve teknolojik koşullarının bir göstergesi haline geldiğini ortaya koymaktadır. Her dönemin kendine özgü sanatsal yaklaşımları, nesneyi farklı bağlamlarda ele alarak sanatın ifade olanaklarını genişletmiştir.

SONUÇ

Çalışmada elde edilen bulgular, nesnenin sanat içindeki konumunun toplumsal, kültürel, bilimsel ve teknolojik değişimlerle sürekli yenilendiğini göstermektedir. 20. yüzyılın başlarından günümüze uzanan süreçte nesne kavramı, üç temel aşamadan geçmiştir:

İlk aşamada, Kübizm’le Picasso’nun öncülüğünde nesnenin parçalanarak yeniden yorumlanması, geleneksel sanat anlayışında köklü bir değişimi başlatmış ve çoklu perspektif anlayışını sanat dünyasına kazandırmıştır. İkinci aşamada, Duchamp’ın “hazır nesne” yaklaşımı ve Magritte’in sürrealist çalışmaları, nesnenin kavramsal ve sembolik boyutlarını ön plana çıkarmıştır. Günümüzde ise üçüncü aşama olarak, Zhilyaeva gibi sanatçıların sanal gerçeklik teknolojisini kullanması, nesnenin fiziksel sınırlarını aşarak izleyiciyle interaktif bir ilişki kurmasını sağlamıştır.

Bu araştırma, çağdaş sanatta nesnenin geleneksel sınırlarından kurtularak çok katmanlı bir yapıya kavuştuğunu ortaya koymuştur. Nesne artık yalnızca bir görsel öge değil, toplumsal eleştiri, bireysel deneyim ve kolektif hafızanın taşıyıcısı haline gelmiştir. Dijital teknolojilerin sunduğu olanaklar, bu dönüşümü daha da derinleştirmiş ve nesneye sınırsız bir yorum potansiyeli kazandırmıştır.

Gelecekte teknolojik gelişmeler ve yeni sanatsal yaklaşımlarla birlikte, nesnenin sanattaki rolü ve anlamı evrilmeye devam edecektir. Bu sürekli yenilenme, sanatın dinamik yapısını ve insanın yaratıcı potansiyelini yansıtmaya devam edecektir. Nesne kavramının farklı dönemlerdeki dönüşümleri hem sanat tarihi literatürüne hem

de günümüzün sanatsal pratiklerine ışık tutacak önemli bir referans noktası oluşturmaktadır.

KAYNAKLAR

- Acet, E. ve Kaplanoglu, L. (2024). Sanal gerçeklikle üretilen sanatın değişen rolünün incelenmesi: “chalkroom” örneği. Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi. <https://doi.org/10.51531/korkutataturkiyat.1482395>
- Ballı Ö. 2021. Dijitalleşen Sanat Bağlamında Sanal Gerçeklik Teknolojisinin Sanatsal Üretim Sürecinde Kullanımı. İdil, 77 (2021 Ocak): s. 63–78. doi: 10.7816/idil-10-77-06
- Başar Ç.T. 2020. Çağdaş Sanat Ortamında Sanal Gerçeklik. 17th International Symposium Communication in the Millennium. ISBN: 978-605-83703-9-5
- Cauquelin A. (2005). Çağdaş Sanat. (çev. Ö. Avcı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Danto, C. Arthur (2010). Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihın Sınır Çizgisi, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Düzenli, K ve Perdahçı, N, Z. (2024). The role of digitalization in today’s art: a perspective from nft and artificial intelligenc. Journal of Arts, 7(1), 43-59. <https://doi.org/10.31566/arts.2291>
- Fidan, Ş. ve Ulvi, A. (2022). Tarsus aziz pavlus kilisesinin yersel lazer tarama teknikleri ile üç boyutlu modelinin oluşturularak sanal gerçekliğe hazırlamanın değerlendirilmesi. Turkey Lidar Journal. <https://doi.org/10.51946/melid.1206504>
- Foucault, M. 2010. Bu Bir Pipo Değildir. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. 7.baskı. İstanbul.
- Garakhanova, N. (2023). Dijital sanatın türkiye’nin kültür diplomasisindeki potansiyeli ve geleceği. Social Mentality and Researcher Thinkers Journal, 73(73), 3833-3840. <https://doi.org/10.29228/smryj.69719>
- Lin, M., Wang, C., Cheng, S., Cheng, S. (2011). An event-related potential study of semantic style-match judgments of artistic furniture. International Journal of Psychophysiology, 82(2), 188-195. <https://doi.org/10.1016/j.ijpsycho.2011.08.007>.
- Öngider, M. and Yazıcı, S. (2020). 360° sanal gerçeklik videolarının turistlerin seyahat motivasyonuna etkisi üzerine deneysel bir araştırma. Turk Turizm Arastirmaları Dergisi, 4(1), 121-136. <https://doi.org/10.26677/tr1010.2020.303>
- Richmond, O. (2007). Dadaism and the peace differend. Alternatives Global Local Political, 32(4), 445-472. <https://doi.org/10.1177/030437540703200404>
- Selçuk, M., BÜTÜN, M., Kartal, E., & Gülseçen, S. (2019). Bilişim alanında öğrenim gören lisansüstü öğrencilerin sanal gerçeklik algıları. Düzce Üniversitesi Bilim ve Teknoloji Dergisi, 7(1), 284-301. <https://doi.org/10.29130/dubited.441417>
- Şenol, N., Elmas, A. (2022). Picasso kübizmi üzerinden sanat ve moda etkileşimi (viktor rolf örneği). Konya Sanat Necmettin Erbakan University. <https://doi.org/10.51118/konsan.2022.14>
- Tuğal, S.A. 2018. Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat. Hayalperest Kitapevi, İstanbul.
- Wands, B. (2021). Dijital sanat sergi küratörlüğünün 25 yılı: 1993–2018. Sanat Dergisi, (37), 375-382. <https://doi.org/10.47571/ataunigsfd.883060>
- Yılmaz M. 2012. «Sanatın Günceli Güncelin Sanatı». Ütopya yayınları. İstanbul.
- Zhilyaeva, A., 2018, Volumism: future of art | TEDxBologna [online], <https://www.youtube.com/watch?v=Y0CQfsb5Wsc&feature=youtu.be> [Erişim Tarihi: 12.11.2020].

GÖRSEL KAYNAKLAR

- Görsel 1. <https://www.moma.org/collection/works/79766> . Erişim Tarihi: 14.06.2025.
- Görsel 2. Foucault, M. 2017. “Bu bir pipo değildir”. (Çev. Hilav S.). Yapı Kredi yayınları. 14.Baskı. İstanbul. Erişim Tarihi: 14.06.2025.
- Görsel 3. <http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/06/044-G%C3%B6r%C3%BCnt%C3%BClerin-%C4%B0haneti-The-Treachery-of-Images-Magritte.jpg>. (Erişim Tarihi:02.05.2025.
- Görsel 4. <https://www.annadreambrush.com/tiltbrush/ephemeral>, Erişim Tarihi: 08.06.2025
- Görsel 5. <https://www.annadreambrush.com/tiltbrush/reading-virtual-reality-painting/>, Erişim Tarihi: 12.06.2025.

DERLEME SÖZLÜĞÜ'NE GÖRE BURDUR'DAKİ YÖRÜK/GÖÇER KÜLTÜRÜNÜN KAVRAM ALANI

Himmet Büke, Serkan Yüksel

Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi-Burdur, himmetbuke@mehmetakif.edu.tr

Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi-Burdur, serkanyuksel@mehmetakif.edu.tr

GİRİŞ

Bilim camiasında -farklı görüşler de olmakla birlikte- genel kabul olduğu üzere Türklerin anayurdu Türkistan bölgesidir¹. Bu bölgede yaşayan Türkler farklı zaman dilimlerinde değişik sebeplerle yerlerinden ayrılmıştır. Bazı Türk toplulukları gittikleri yerlerde varlıklarını sürdürmüşken bazıları ise milli benliklerini kaybederek tarih sahnesinden silinmiştir. Türkistan bölgesinden batıya doğru kitleler halinde göç eden kalabalık toplulukların en önemlisi Oğuzlardır. Oğuzlar, Türkçenin “metin” anlamında yazılı ilk eserlerinden sayılan Orhun Yazıtlarında isimleri geçen önemli bir Türk boyudur (Akar, 2018: 35-36). 10. yüzyılda “Oğuz Yabgu” ismi verilen bir devlete sahip olan Oğuzların (Demir, 2024), Türkistan coğrafyasında verilerle desteklenebilen en büyük devlet yapılanması Selçuklu Devleti’dir. Bilindiği üzere Selçuklu Devleti başta Gazneliler ve Bizanslılar olmak üzere devrin büyük devletleri ile mücadeleye girişmiş ve bu galibiyetler neticesinde sınırlarını ciddi ölçüde genişletmiştir (Turan, 2023: 106-111). Selçuklu Devleti, Rum toprakları olarak adlandırdıkları Anadolu’ya bünyesindeki asıl ve kurucu topluluk olan Oğuzları göndermeye başlamıştır. İskân temelli tercihe dayalı olan bu göç faaliyetleri 13. yüzyıla gelindiğinde Doğu’dan gelen Moğol baskıları neticesiyle zorunlu ve kitlesel bir göçe dönüşmüştür ve bu yüzyıllarda Anadolu’ya yoğun bir Oğuz yerleşimi görülmektedir (Sümer, 2024: 280-284). Bu Oğuz göçleri neticesinde Anadolu’nun farklı bölgeleri hızlı bir şekilde Türk yurdu hâline gelmeye başlamıştır. 12. yüzyıl itibarıyla Anadolu içlerine ve nihayet uç bölgelerine kadar giden bu göç faaliyetlerinin (Kesik, 2023: 32) önemli yerleşim yerlerinden biri de Burdur şehridir. Uzun süre Selçuklu hâkimiyetinde kalan şehir daha sonra Hamitoğulları’nın egemenlik sahasına girmiş ve 1391 yılında Yıldırım Bayezid tarafından Osmanlı topraklarına katılan Burdur, 1872 tarihinde sancak hâline gelmiştir (<http://www.burdur.gov.tr/tarihce>, Erişim tarihi: 12.06.2025). Cumhuriyetle birlikte il statüsü kazanan Burdur’un aslı unsuru olan ve Yörük kültürünü devam ettiren Oğuzların yeni yurt tuttıkları Anadolu coğrafyasında, ilk dönemlerine ait yazılı ürünler bulunmasa da sözlü kültür ortamında üretime devam ettikleri, günümüze ulaşan eserlerdeki ifade gücünden anlaşılabilmektedir. Bu bağlamda farklı konularda olduğu gibi Yörük kültürüne dair unsurları ağız özellikleri olarak korumuş ve en önemlisi canlı tutmuş bir şehirdir. Derleme Sözlüğü’ne göre 5000’den fazla kelimenin fişlendiği Burdur’da Türk kültürünün tarihsel kodlarını barındıran önemli bir dil malzemesi vardır. Yörük/göçer yaşam biçimini son zamanlara kadar sürdüren Burdur bölgesi ağızlarında bu kültürün izlerini taşıyan pek çok kelimeye rastlamak

¹ Farklı bir görüş için bkz. Karatay, O (2019). *Türklerin Kökeni*, Ankara: Kripto.

mümkündür. Modern yaşamın ve çeşitli ekonomik, sosyal, siyasi şartların etkisiyle yerleşik yaşama evrilen bu kültürün maalesef pek çok unsuru unutulmuş ya da yok olmuştur. Söz varlığına yansıyan ve bugün unutulmaya yüz tutmuş bu kültürel öğelerin tespiti ve tanımlanması bu bakımdan önem arz etmektedir. Çalışmada Burdur ağzında bulunan ve sadece yörük/göçer kültüre dair sözvarlığının kavram alanı üzerinde durulacaktır. Bu kavram alanı içerisine yerleşik yaşama dahil edilmiş unsurlardan sadece Yörüklük bağlamında değerlendirilenler dahil edilecektir.

Yörükler ve Yörük Kültürü

Bilindiği üzere İslam dinini tercih sürecinden sonra “Türkmen” adını alan Oğuz topluluğu, Türkistan bölgesinden göç hareketine başlayarak Anadolu’ya ulaşmıştır (Sümer, 2024: 1-6). Bu sürecin neticesi olarak da yürü- fiilinden türetilen “Yörük” ismi göç eden Türkmenlerin bir diğer adı olmuştur (Yiğit, 2019). Bu göç esnasında Türkmenlerin yerleşik kitlesinin kültürel tecrübesi de Yörükler ile Anadolu’ya gelmiş hatta bu kültür yapısının üzerine eklenen tarihî tecrübeler de bu kültürü zenginleştirerek “Yörük kültürü” denilebilecek ayrı bir kültür dairesi meydana getirmiştir denebilir. Bu kültür dairesi de dilbilimsel bir kaide olarak Yörüklerin konuştukları Türkçede birtakım kavram alanlarının oluşmasına sebep olmuştur. Bunların başında hayvanlarla alakalı ayırt edici tanımların kullanılması gelmektedir. Bu durum doğal karşılanabilir çünkü Yörüklerde iktisadi hayat hayvan yetiştiriciliğine dayanır. Coğrafi hareketlilik ve hayvan yetiştirme, Yörüklerin hayat tarzını etkileyen ve şekillendiren iki önemli faktördür (Doğan & Doğan, 2005: 677). Bunun yanında göçer hayat içerisinde kısa süreli konaklamalar için kullanılan keçi kılından ya da keçeden yapılan çadırlar, yer yön tayini için önemli bir yeri olan rüzgârın esme yönü, av hayvanları gibi birtakım farklı alanlar da bu sözlü kültür dairesini genişleten unsurlar arasında sayılabilir². Bu unsurlar ile alakalı kelime kadrosu Yörüklerin kullandıkları ağızlarda çoğunlukla yaşıyor olsa da ölçünlü Türkçede bunların bazıları artık kullanımdan düşmüş, unutulmaya başlamıştır. Ancak Derleme Sözlüğü bize bu konuda büyük ölçüde malzemeler sunmaktadır. Derleme Sözlüğü’nden Burdur yöresine ait olan Yörük kültür dairesinin kelimeleri tespit edilmiş ve çalışmanın devamında incelenmiştir.

VERİLER

a. Hayvan Kavram Alanıyla İlgili Söz Varlığı

Kelime	Açıklama
Acamı	Çifte alışmamış öküz veya bineğe alışmamış tay.
akger [akker]	Tüyleri alacalı kıl keçisi.
alager	Kır renkli keçi. (Söğüt * Tefenni -Brd.)
ası (II) [assı (I), assi]	Erken yetişen ürün, erken doğan koyun, keçi yavrusu.
azman (I) [azmantı (I)]	Beş yaşını geçmiş davar.

² Detaylı bilgi için bkz: Kafesoğlu, İ. (2017), *Türk Millî Kültürü*, İstanbul: Ötügen Neşriyat.

badak (II) [badanak (I), baduk -1, bedek, bıdık (I) -9, bodak -1, bodi (II), bodik -2, boduk (I) -5, botak (I), botlak -2, böcük (I) -3, bödek (I), budik, buduk	Tek husyeli hayvan, iyi burulmamış, dışisine yanaşamayan hayvan.
begir, bęgir [begi (I), beğir]	At, kısarak.
beli salık	Bel kemiği kırılmış, aşığı cökmiş olan hayvan.
beserek (I) [beselek (II) -2, besirek -1, besrek (I), biserek]	Tüylü ve besili erkek deve, dişi boz deve ile erkek buhur devenin çiftleşmesinden doğan erkek deve, damızlık deve.
besi (I) [besi hayvanı, besleme (II) -1, beslengi (II)]	Kurbanlık hayvan.
beylik (I)	Damızlık hayvan. Köyün ortak malı, semiz sığır.
bıza, bızâ [beza, bısıq, bızâb, bızağ, bızağa, bızağı, bızap, bızav, bızık (III), bızo, biza, bızav, bizo, bizof, bizov, bozağı, bozüü, buzah, buzak, buzalaq (I), buzavu, buzo, buzov, buzoy]	Buzağı.
binet (I) [binit (II)]	Binek atı.
buzalacı [bığaz, bızağılı -2, bızalacı, bızılacı, bızlacı, boğaz (III), buzalaçı, buzaleci, buzlacı, buzulacı]	Gebe inek, manda, gebe hayvan
celep (II) [celeb]	Bir yaşını aşmış dişi tay
cıngır (I)	İki üç aylık horoz.
cöcen	Tavşan yavrusu.
çamış [çamiş, çamuş -2]	Huysuz hayvan, katır.
çebiç (I) [cebiç, cebis, cebiş -1, 3; cemiş (II), cibiş (IV), cibişce, çebil, çebiş (I) -1, 2, 3, 4, 5, 7; çeliç, çemiç (II), çemiş (II), çepiç (I) -1, 2, 3, 4; çepiş (I) -1, 2, 3; çibiş (II), çigleme (V), çileme (II)]	Bir yaşındaki keçi yavrusu İki yaşında olan keçi.
çeklek (I) [çelik (II)]	Bir boynuzu kırık hayvan
çıkıntı (I)	Sürü içinde işe yaramayan koyun, koç
dalap [dalab -1, 2; dalaf, dalapsak, dalapşak, dalıp -1, 2; dalıp]	At isteyen kısarak, erkek isteyen dişi eşek ya da hayvan
daylak (I) [day (I) -1, daylah (II)]	Deve yavrusu.
doğuş (I) [dağaş, dovuş]	Küçük ve kıvrık kulaklı koyun ya da keçi
dölleme -1	İnek, koyun, keçi, köpek, kedi gibi hayvanların yavruları.
dürük (IV)	Kulakları küçük keçi
düye	Düğe Yük çeken dişi deve.
ekdi oğlak	Çobana alışık olan oğlak ya da kuzu
ekti (I) [ehdi (II), ehti (I), ekdi (I) -1, 2, 3; ekte (I), ekti oğlak]	Anası ölüp de başka bir koyuna alıştırılan ya da elde beslenen kuzu. Önüne gelen koyunu emen kuzu
enek (II)	İğdiş edilmiş, burulmuş koyun, keçi, at gibi hayvanlar.
etmeme	Az süt veren sağmal hayvan
filik (I) [fılik, fillik, finik (II)]	Tiftik keçisi
gabiş (I) [gabeş (I)]	Boynuzsuz keçi
geçi (I)	Keçi

geneş (I) [gedüğüş, ger (I) -5]	Kahverengi inek
[gerkeçi]	Başı beyaz olan keçi
gezem [geyem, gezdan -3, 4; gezen (I) -2, gezezan -1, gezgecik, gezgeçik, gezin -2, 3; gezine, gezlam, gezyazma -3, gezyazmış -3]	İki yaşında ki dişi keçi.
göğleme (I) [göğeleme, göğüleme, göğülemek (I), gövleme]	Keçi yavrusu.
gölük (I) [golük, görük (III)]	At, eşek, beygir, katır vb. yük taşıyan ve binilen hayvan.
gorpe [gorpe]	Yeni doğmuş oğlak, kuzu ve benzeri hayvan yavrusu. (Kuşbaba * Bucak -Brd
gulun (I) [gulin, gulum -1, gulüm, gultün, gunan]	At ve eşek yavrusu.
gulüme	Bir senelik keçi yavrusu
günsüz (I)	Zamanından önce doğan yavru
güre (VIII)	Hiç bağlanmamış serbestçe gezmiş ürkek, azgın hayvan.
hadun	Üç dört yaşındaki dişi deve.
kıncır	Henüz ötmeyen yavru horoz
kodaş (II)	Eşek.
konur (I)	Her yanı siyah, yalnız belkemiği boyunca olan tüyleri sarı inek ya da öküç
koşum	Üç yaşında erkek manda
kösnük (I) [kösmük (IV), kösnek, küsnek, küsnük]	Çiftleşmek isteyen at, eşek vb. hayvan.
kulun [kılın, kolon -2, kördek, kulın, kuli (II) -2, kulin, kuliş, kulu (I), kuluk (III), kulukulu (II), kura (III), külün]	At ve eşek yavrusu
kürük (I) [kürü (I) -2, kürüs, kürüş (I), kürüz (I) -2]	At yavrusu Küçük kulaklı koyun, keçi.
lök (I) [lok (V), lökü -2]	Erkek deve. İğdiş edilmiş deve. Kızgın, azgın deve
malag	Buzağı.
malak (I) [malah (II)]	Buzağı. Manda yavrusu
matak (II)	Manda yavrusu.
mortonoz	Erkek beygir
oğsak	Yavrusu ölü doğmuş ya da doğduktan sonra ölmüş koyun, keçi.
[öveç (III)]	İki yaşına kadar erkek keçi.
örök (I) [örü (II)]	Başiboş gezen hayvan sürüsü at, eşek vb
patak (II)	On yaşından yukarı olan deve. Manda.
potlak -1, 2; potnak -1, 2; potok, pötik, puduk, putuh (II), putuk]	Deve yavrusu.
süsge[n] [süseğen, süsek, süsgün (I), süsken, süsüge[n]]	Süsmeye, boynuzlamaya alıştırılmış hayvan.
şışek [şışak, şışey, şışik (II), şışek, şüşek]	Bir-iki yaşında koyun
toklu (I) [tohlı (I) -1, tokluk]	Altı aylıkla bir yaş arasındaki kuzu.
torum (I) [türün]	Deve yavrusu
tücer	Tüyü uzamayan bir çeşit koyun
üreç (II)	At, kısarak sürüsü

yağmurca [yağmurça, yağmurçe, yâmurça, ya-murça]	Bir çeşit geyik dağ keçisi.
oğulşak	Yavrusu yokken süt veren hayvan
övec	Bir, iki ve üç yaşında enenmiş erkek keçi
potak	Manda yavrusu
tosun	İki yaşında öküz.
açık eşkin [accık eşkin]	Atın sık ve çevik adımlarla yürüyüşü
ahırlamak [aharlamak -1, 2]	Herhangi bir hizmet hayvanını kış süresince ahırda beslemek.
akrap (I) [akrep -1, 2]	Hayvanların yularlarında, yanak kısmına takılan ve hayvanın hızlı yürütmesini sağlayan üç veya dört dişli demir parçası.
argalla (II)	Hayvanın kırılan ayağının sakat kalması
artık diş	Atlarda çıkan ve yem yemelerine engel olan fazla diş
askı (II)	Oğlaklara asılan yapraklı dal.
aşırnak (II)	Yüklü hayvan yükünü yıkmak
avınmak (I) [avunmak -1]	Dişi hayvan gebe kalmak, döl tutmak.
bacak parası [bacı pazar, bac parası]	Hayvan alım satımında alıcıdan alınan para.
baçavra [baçavura]	Çifteyi sıkılaşırken içine konulan bez
bığıl bığıl -2]	Hayvanların sütlerinin sağılmadan akması.
bakanak (I) [baçanaq -1, 2, 3; baqanak (I) -1, 2, 3, 4, bakmak (I) -1, 2, 3; bikanak -2]	Geviş getiren hayvanların körelmiş tırnakları.
basmak (III)	Kümes hayvanları kuluçkaya yatmak.

b. Konaklama Kavram Alanı ile İlgili Söz Varlığı

Kelime	Açıklama
[alıcık]	Çul veya keceden yapılan çadır.
çatma (I) [çatmaca -1]	Duvarları ağaç gövdesinden birbirine takılarak ve çivisiz olarak yapılan yayla evi, yığma ev.
haba (III)	Çözücü kıl, atkısı yün ipliğinden dokunan kilim. Keçi kılından dokunmuş, çadır yapmaya yarayan dokuma.
zopurgan	Çadırın ortasına dikilen ağaç sırık.
cul [çula (I)]	Kıldan örülmüş çul, örtü

c. Göçer Hayat Kavram Alanı ile İlgili Söz Varlığı

Kelime	Açıklama
göçkün (I) [göçeber, göçer (I), göçer evli, göçgün, göçküncü]	Çadır hayatı yaşayan, göçebe
[aluk (IV) -1]	Semerin içine konulan yün, keçe, kırpıntı.
çığ (I) [çığdaç]	Keçi ve koyun yavrularını koymak için kamıştan veya tahta parçalarından yapılmış ağıl, çit
erek (I)	Otlakta hayvanların toplandığı yer, dinlenme yeri.
[evsün (II)]	Kuzu ya da oğlak ağılı
eyrek (I) [egrek, eğrek (I) -1, eğrik (I)]	Hayvanların yazın öğle sıcaklığında toplanıp dinlendikleri yer.
güddebci [güddecı, güddək]	Sığır çobanı.
gütmek (I) [güdermek (I), güdmek (I)]	Hayvan otlatmak
haba (III)	Çözücü kıl, atkısı yün ipliğinden dokunan kilim Keçi kılından dokunmuş, çadır yapmaya yarayan dokuma.

harda (I)	Kıldan yapılan yaygı ya da hayvan örtüsü
hatıl (I)	Hayvan yemliği.
innik (II)	Hayvanların korunduğu yer:
katıncı	Oğlaklara bakan kadın işçi
kepenek (I) [kepenk (I), kepinek]	Çobanların omuzlarına aldıkları keçeden giysi, aba
kırklık (I) [kırkaç (II), kırkılık, kırkma (II), kırknık, kırklık]	Davar kırılan makas
taka (III) [tıraka (I)]	Kuzu ya da koyun başlıklarına dikilen küçük çingirak
tokat (I)	Hayvan ağılı.
yünüm	Koyun yıkama bayramı
gümemek	Koyunlar sıcakta gölgeye toplanmak

d. Seslenme Ünlemleri ile İlgili Söz Varlığı

Kelime	Açıklama
beçi beçi	Keçileri veya köpekleri çağırma ünlemi.
böğirmek, böğürmek, böğlemek, böğrümek, börüldemeğ, börüldemek, böğürmek, bürmek (III) -I]	Hayvan bağırarak, melemek, acı acı ses çıkarmak.
bücük бүцүк, бүцү (II), бүцү бүцү -2, бүцүк бүцүк, бүш бүш]	Hayvanları çağırma ve kovalama ünlemi.
bili bili [bi bi, bil bil, bilü bili, bûri bûri, bülü (IV), bülü bülü (I)]	Kümes hayvanlarını çağırma ünlemi.
biş (I)	Atın yanına yaklaşılırken, huysuzlanmasını önlemek için kullanılan söz
deha (II) [di (I) -2, diha (II)]	Binek ve koşum hayvanlarını yürütme ünlemi
diih	At, eşek vb. hayvanları yürütme ünlemi
heykirmek (I)	Bağırarak sürüden kaçan hayvanları toplamak, çevirmek:
höğürmek	Sığır böğürmek
höst (I) [hösta]	At, katır, sığır vb. hayvanları durdurma, kovalama ünlemi

e. Yiyecek Kavram Alanı ile İlgili Söz Varlığı

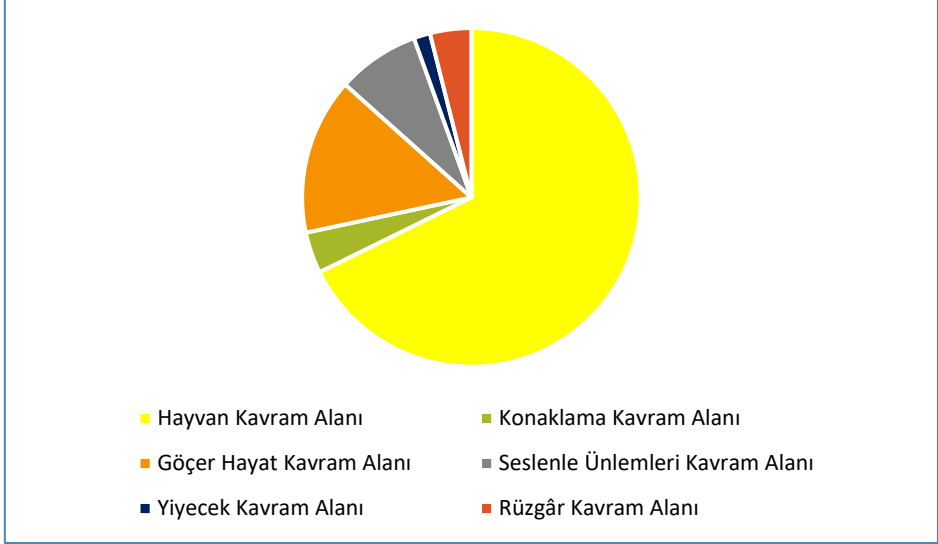
Kelime	Açıklama
ağızlık (III)	İneğin doğurduktan sonra sağılan sütünden yapılan yemek
ahçikatık, ahçikatık	Yoğurttan yapılan bir çeşit peynir.

f. Rüzgârla Kavram Alanı ile İlgili Söz Varlığı

Kelime	Açıklama
akyl [ağyel, akca yel, akce yel, akça örüzger, akça rüzgâr -1, akça yel -1]	Lodos, güneyden esen yel
banaz (III)	Kuvvetli rüzgâr.
deliyel	Güneyden esen rüzgâr, kible yeli
aşağı yel [aşağı yeli, aşağı yil, aşâ yel, aşşağı yel]	Güneyden esen yel, lodos, kible yeli.
minimini	Kuzeyden esen hafif yel

SONUÇ

Sonuç olarak Derleme Sözlüğü'nde Burdur ağzından Yörük/göçer kültürüne ait 127 kelime tespit edilmiştir. Bu kelimelerin 86 tanesi hayvan kavram alanı, 5 tanesi konaklama kavram alanı, 19 tanesi göçer hayat kavram alanı, 10 tanesi seslenme ünlemleri ile ilgili söz varlığı, 2 yiyecek kavram alanı, 5 rüzgârla alakalı söz varlığından ibarettir. Bu kelimelerin grafik olarak dağılımı şu şekildedir:



Görüldüğü üzere kelime dağılımları incelendiğinde en yüksek sayıda kelimenin hayvan kavram alanıyla ilgili olduğu görülmektedir. Bu durumun temelinde Yörük kültürünü oluşturan insanların hareket noktalarından varış noktalarına kadar geçen tecrübelerinin her anında hayvanları sadece ulaşım değil aynı zamanda gerek yiyecek gerek giyecek ve gerekse de güvenlik açısından hayatlarının merkezinde bulunduruyor olması sosyolojik gerçeği yatmaktadır. Kelime sayısı olarak hayvan kavram alanından sonra ikinci sırada göçer hayatla ilgili kavram alanına dair kelimeler gelmektedir. Burada çoban hayatı, Yörük kültürünü yaşayan insanlar için önemli bir yeri olan çadır ile ilgili kelimeler gibi örnekler mevcuttur. Bu durum da göç esnasında hem güvenlik hem de beslenme ihtiyaçlarının dile yansımış bir örneğini teşkil etmektedir. Üçüncü sırada 10 kelime ile seslenme ünlemleri ile ilgili kavram alanı bulunmaktadır. Yörükler ellerinde mevcut bulunan hayvan türlerinin her birisi için farklı seslenme ünlemleri geliştirmiştir. Bu durum hem onların kavram üretme anlamında yeteneklerini hem de tarihî süreç içerisinde hayvan yetiştiriciliği konusundaki tecrübelerini yansıtmaktadır. 5 kelime ile üçüncü sıradaki konaklama kelimelerini ise yine 5 kelime ile özellikle yer-yön tayini konusunda önemli bir yeri olan rüzgâr kavram alanı takip etmektedir. 2 kelime ile Derleme Sözlüğü'nde bulunan yiyecek kavram alanı ile ilgili kelimeler ise hayvancılıkla bağlı olarak üretilen yiyecekleri kapsamaktadır. Sonuç itibarıyla görüldüğü üzere Burdur'a yerleşen Yörüklerin bu coğrafyaya

gelirken yaşadıkları tarihî ve kültürel tecrübelerin takip edilebilen bir kısmı hâlâ Türkçe içerisinde yaşamaktadır.

KAYNAKÇA

- Akar, A. (2018). Oğuzların Dili. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Demir, N. (2024). Oğuz Yabgu Devleti. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Kafesoğlu, İ. (2017). Türk Millî Kültürü. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Karatay, O. (2019). Türklerin Kökeni . Ankara: Kripto.
- Kesik, M. (2023). Anadolu Türk Beylikleri. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Komasyon. (2019). Türkiye Türkçesi Ağızlarından Derleme Sözlüğü. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Sümer, F. (2024). Oğuzlar Türkmenler. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Turan, O. (2023). Selçuklular Tarihi ve Türk-İslâm Medeniyeti. İstanbul: Ötüken Neşriyat .
- Yiğit, H. (2019). Yörük “Yörür Mü?” Yörük Kelimesinin Etimolojisi Üzerine Bir Deneme. Asia Minor Studies, 7(1), 15-23.

ZERRE İLE GÜNEŞ ARASINDA: CELİLÎ’NİN MELANKOLİK KOZMOSU

Kamile Palta¹

¹Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı, Antalya, Türkiye.

* kamilepalta@icloud.com

GİRİŞ

Kozmosun bilinmeyen yönleri, insan zihninde hayal gücünü tetikleyen bir unsur olmuş, bilimsel bulguların yanı sıra farklı kültürlerdeki mitolojilere ve inanışlara da yansımıştır. Klasik Osmanlı edebiyatı, mitolojik ve efsanevi motifleri kullanmakla birlikte, temelde medrese görüşlerine sıkı sıkıya bağlı kalarak, Batlamyus’un feleklerin iç içe geçmiş küreler şeklinde dünyanın etrafında döndüğünü savunan filozoflar ve bilim insanlarının eserlerine dayanmaktadır (Şentürk, 1994, s. 131).

Klasik İslam kozmolojisinin tesiriyle şekillenen bu anlayışta, âlem çok katmanlı ve hiyerarşik bir yapı arz ederken, şairler bu yapıyı aşk, kader ve varlık düşüncesiyle ilişkilendirerek derinlikli bir anlam evreni inşa etmişlerdir. Bu çerçevede, kozmik unsurlar yalnızca gökyüzü gözlemlerine dayanan verilerle değil, aynı zamanda sembolik, felsefi ve tasavvufi yorumlarla da klasik Türk şiirine dâhil edilmiştir. Klasik Türk edebiyatı sanatçıları, kozmolojik inançlarını şiirlerinde çeşitli edebî sanatlar ve mazmunlar vasıtasıyla estetik bir surette işlemişlerdir. Celîlî’nin şiirlerinde belirgin şekilde öne çıkan bu unsurlar, sadece dönemin kozmolojik anlayışını yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda şairin iç âlemine, kader telakkisine ve varoluşsal sorgulamalarına da ışık tutar.

Hâmidî-zâde Celîlî, 16. yüzyıl Osmanlı şairlerindendir. Asıl adı Mehmed Celîlî olup, Hâmidî mahlasını kullanan bir şairin oğlu olması dolayısıyla “Hâmidî-zâde” nisbesiyle anılmıştır. Hayatı hakkında ayrıntılı bilgiler sınırlı olmakla birlikte, ilmiye sınıfına mensup olduğu ve medrese tahsili gördüğü anlaşılmaktadır. Bazı kaynaklarda, genç yaşta aklî dengesini yitirdiği ve bu dönemde kaleme aldığı manzumeler bulunduğu ifade edilmektedir. Celîlî, içine kapanık ve yalnızlığı tercih eden bir mizaca sahiptir (Kazan Nas, 2018, ss. 4–8). Celîlî’nin içe dönük mizacı ve dünyaya mesafeli duruşu, şiirlerinde kozmik ölçekte bir mana arayışına dönüşür. Bu arayış, onun kâinatla kurduğu şiirsel ilişkiyi bireysel varoluşun sınırlarını yoklayan bir sorgulama alanına taşır.

Bu çalışmada, ömrü boyunca aradığı takdiri bulamamış, çeşitli zorluklar ve hayal kırıklıkları yaşamış olan Hâmidî-zâde Celîlî’nin şiirlerinde yer alan kozmik unsurlar mercek altına alınacaktır. Şairin felek, yıldız, gezegen ve zaman gibi kozmik kavramları ne suretle kullandığı, bu unsurlar vesilesiyle ferdî ve metafizik mana tabakalarını nasıl inşa ettiği değerlendirilecektir. Kozmolojik imajların, Celîlî’nin şiirlerinde hem içsel bir tahlil vasıtası hem de varoluşsal bir sorgulama alanı olarak işlev gördüğü savunulmaktadır. İnceleme, Celîlî’nin kozmik düzen karşısındaki duruşunu ve bu düzeni şiirsel söylemine nasıl yansıttığını ortaya koymayı hedeflemektedir.

1. GÖKYÜZÜ

Beyitlerde sık sık kullanılan mazmunlardan birisi de gökyüzüdür. Felek, çarh, asumân, fezâ, semâ, gerdûn gibi sözcüklerle de şairler tarafından anılmaktadır. Batlamyus’a göre dünya, kâinatın merkezidir. Dünyanın etrafında dokuz felek bulunmaktadır. Bunlar, iç içe geçmiş katmanlar halinde dünyayı çevrelemiş olup, yedi tane yedi gezegenin feleğini oluşturur (Pala, 2002, s. 159). Sekizinci felekte burçlar ile sabit yıldızlar bulunmaktadır. Dokuzuncu felek ise diğer sekizini içine alan arştır. Bu katmanda hiçbir şey bulunmamaktadır. Felek, şairler tarafından genellikle kötü



Şekil 1. Erzurumlu İbrâhim Hakkî'nin Mârifetnâme'sinde felekleri gösteren çizimler, İstanbul Arkeoloji Ktp., nr. 87, vr. 59a (Kutluer, 1995, s. 303)

özellikleri ile anılmakla birlikte bir şikâyet aracı olarak kullanılmaktadır. İslâm dininde kadere ve kazaya inanıştan dolayı insanların isyan etmesi hoş karşılanmamaktadır. Bu sebepten ötürü felek insanlarca bir günah keçisi gibi gösterilmiş, başa gelen kötü olayların müsebbibi olarak suçlanmıştır.

Felek-i heft-ser eylerse Celîliyi helâk

Çâr tekbîr idüp okıyasız üç “ihlâs” (G. 168/8)

“Yedi başlı felek, Celîli’yi helâk ederse dört tekbîr ile üç İhlas okuyasınız.”

Celîlî, beyitte feleği yedi başlı bir ejderhaya benzetmektedir. İran mitolojisinde ejderha, yedi başlı, kanatlı ve dört ayaklı bir varlık olarak tasvir edilmekte olup, ağızlarından ateş püskürmesiyle de tanınılan (Onay, 1993, ss. 139–140). Feleğin yedi katmanı ile ejderhanın yedi başlı olması arasında ilgi kuran şair, çektiği sıkıntıların sebebi olarak feleği suçlamaktadır. Beyitte helâk edebilecek kadar acımasız bir felek tasviri bulunmaktadır. Beyitin devamında ise Celîlî’nin helak olma durumunda insanların dört tekbir edip üç İhlas okumalarını istemektedir. Dört tekbir, cenaze namazında alınmaktadır. İhlas, kültürümüzde de yaygın olarak ölünün ardından Fa-

tiha suresi ile birlikte üç kere okunan bir suredir. İhlas Suresi’nin, kimi yorumlara göre sevabı açısından, kimi görüşlere göre ise muhteva ve anlam bakımından Kur’an’ın üçte birine tekabül ettiği belirtilmiştir (Işık, 2000, 538). “Çâr tekbîr” ile “üç İhlâs” ı birlikte anmasından dolayı beyitte yaşamın sonlanma anlamı bulunmaktadır. Sıkıntılı bir hayat geçiren şair, feleği onu helak ederek ölümüne sebep olacak yedi başlı bir ejderha olarak görmesi kadere yapılamayan isyanın feleğe yapıldığının güzel bir örneğidir.

Tâ kabâ-yı âsmânîyle görindün meh gibi

Rûşen oldı k’âftâb-ı âsmândur tal’atün (G. 201/5)

“Gök mavisi kaftanınla ay gibi görüldüğünden beri gökyüzünün güneşi gibi olan yanağın ışık saçtı.”

Şair, âsmân ve kabâ arasında ilgi kurarak bize gök rengi bir elbise imajı çizmektedir. Felek ile karşılaştırıldığında “âsmân” kelimesi daha olumlu bir anlam çerçevesinde kullanılmıştır. Gök rengi elbise giymiş sevgilinin güzelliği aya benzetilerek gökyüzü tasviri daha da zenginleştirilmiştir. Şair, sevgilinin güzelliği ile güneşi bir kıyasa sokmuş ve bu kıyasta sevgilinin güzelliği galip gelmiştir. Divan şiiri geleneğinde gökyüzü, ay ve güneş ekseyetle yücelik ve ulvilik simgeleri olarak kullanılır. Celîlî, sevgilinin güzelliğini bu kozmik imgelerle betimlerken, ulaşılamazlık ve mahrumiyet duygusunu da ima eder. Bu suretle, şairin karamsarlığı, geleneksel mazmunların ötesinde bireysel bir melankoli ve yalnızlık ifadesi olarak ortaya çıkar.

2. GEZEĞENLER (SEYYÂRELER)

2. 1. Ay (Kamer, Mâh, Hilâl)



Şekil 2. Ay Tasviri, Aca'ibü'l-Mahlûkat, BL Add.7894, (And, 2020, s. 360)

Klasik Türk edebiyatında kozmik düzenin ilk katmanında yer aldığı kabul edilen ay, edebi metinlerde “kamer”, “mâh” ve “hilâl” gibi çeşitli adlarla anılmaktadır. Bu kelimeler, ayın farklı evrelerini ve estetik özelliklerini ifade etmek amacıyla kullanılmıştır. Divan şiirinde ayın mecazi kullanımı, çeşitli tamlamalar aracılığıyla zenginleşmiştir. Şairler, ayı ifade etmek için mâh-ı nev (hilâl), mâh-ı rûze (Ramazan hilâli), mâh-ı ıyd (bayram hilâli), mâh-ı Yemânî (Hz. Muhammed'e atıfla), mâh-ı tâbân (mehtâb) ve Mâhlika (ay alınlı) gibi ifadeler kullanmışlardır (Pala, 2002, s. 306).

Ey meh-i nev halka-der-gûş-ı sipihr-dergâhun
Kılmadan fûrkat tenûm her halkasın kullâb gel
(G. 238/2)

“Ey gökyüzü dergahının kulağının halkası olan yeni ay! Ayrılık, bedenimin her halkasını çengel kılmadan gel.”

Şair, yeni ay ile sevgili arasında açık istiare yolu ile ilgi kurmuştur. Her kamerî ayın başlangıcında, sonra ince bir kavis şeklinde ilk kez görülen aya hilal denildiği gibi, ayın sonunda kavuşumdan önceki son iki gecede görülen ay da hilal olarak adlandırılır (Yücel, 1998, s. 1). Şairin kurduğu bu benzerlik yeni ayın hilal şekli ile bağlantılıdır. Divan şiirinde ay, edebî sanatlar yoluyla sık sık farklı mazmunlar etrafında şekillenmiştir. Hilal, biçiminden dolayı kapı halkası, kulak ve çengel kelimeleri ile birlikte anılmıştır. Ayın hilale benzetilmesi, özellikle tokmaklı kapı halkalarının hilal şeklinde tasarlanmasıyla ilişkilendirilir (Şentürk, 2016, s. 423). Aynı amaçla kulak ve çengel de bu benzerliğe dahil olmuştur. Dergâh ise gökyüzü kadar yüce bir mertebede betimlenmiş ve bu suretle sevgilinin eşiği maddî olmaktan çıkarak mânevî bir kudsîyet kazanmıştır.

Şairin imajinasyon dünyasında âşık, yeni ay gibi belli belirsiz görünen sevgiliye seslenmektedir. Ayrılık yüzünden güçsüzleşen teninin her halkasını çengel gibi kılmadan gelmesi için ona yalvarır. Zira ayrılık acısı âşığı öyle zayıflatmıştır ki vücudu adeta bir çengele dönüşmüştür. Bu beyitte şairin derin karamsarlığı, klasik şiirin kozmik imge repertuarı aracılığıyla evrensel bir boyuta taşınır. Ayrılığın etkisiyle bedeni her halkası çengele dönüşmüş bir işkence nesnesine benzeyen âşık, sevgiliye artık dayanamayacak hâlde yakarır. Ancak bu yakarıta umut değil, çaresizlik ve kırınlık hâkimdir. Sevgilinin hilâl gibi ulaşamaz oluşu, gökyüzü dergâhının kapısına takılmışlığı, onun hem yüceliğini hem de mutlak uzaklığını simgeler. Şairin bireysel ızdırabı, kozmosla tesis ettiği bu metafizik ilişki vasıtasıyla daha da büyür, içsel çöküşünü semavî bir düzlemde yankılar. Böylece klasik şiirde sıkça rastlanan gök, ay, halka gibi imgeler, yalnızca estetik değil, şairin varoluşsal kırılganlığını izhar eden psikolojik araçlara dönüşür.

Engüşt-i Ahmed itdügi “şakku’l-kamer” için

Enfâs-ı ‘Îsâ mürdeye virdügi cân hakı (G. 429/6)

“(Ya Rab!) Hz. Muhammed’in parmağının ayı ikiye bölmesi ve Hz. İsa’nın nefesinin ölüye verdiği canın hakkı için...”

Celîlî, beyitin bulunduğu gazelin genelinde Allah’a dua ve yakarış içerisindedir. Beyitteki “şakku’l-kamer” ve “enfâs-ı ‘Îsâ” tamlamaları ile telmih yapılmıştır. “İn-şikâk” kelimesi sözlükte “yarılmak” veya “bölünmek”, “kamer” ise “ay” anlamına gelmektedir. Bu iki terimin birleşimiyle ortaya çıkan ifade, “ayın ikiye bölünmesi” anlamında kullanılmakta olup, literatürde bu olay şakku’l-kamer şeklinde de adlandırılmaktadır (Çelebi, 2000, s. 343). Beyitte kamer kelimesi gazelin de bütününe yayılan dinî bir anlam ile kullanılmıştır. Şair, Hz. Muhammed’in parmağı ile ayı ikiye bölme ve Hz. İsa’nın nefesinin ölüleri diriltme mucizesini dile getirerek bu mucizelerin rızası için Allah’a yakarmaktadır. Ancak bu yakarış, yalnızca bir hayranlık ya da övgü ifadesi değil, şairin karamsar ve umutsuz iç dünyasının bir tezahürüdür. Şair, bu beyitte zımnen kendi aciziyetini ve içinde bulunduğu ruhsal buhranı da dile getirir. Feleğin ona sürekli sırt çevirdiği, ömrü boyunca layık olduğunu düşündüğü iltifat ve desteği göremediği düşünüldüğünde, mucizeleri vesile ederek Allah’tan bir çıkış yolu, bir merhamet talebinde bulunduğu görülür.

2. 2. Merkür (Utârid, Debîr)



Şekil 3. Merkür Tasviri,
Gurrenâme, CBL, 434, (And,
2020, s. 359)

İkinci felek katmanında yer alan bu gezegen, “debîr-i felek”, “debîr-i asmân” ve “münşî-i çarh” adlarıyla anılır. Kamer dostu, Şems ve Zuhal düşmanıdır. Pazar gecesi ve Çarşamba sabahı etkili zamanlarıdır. Hem uğurlu hem uğursuz sayılabilir. Tabiatı ılımlı, soğuk ve kurudur. Karışık renklerle simgelenir. Zeki, sanatkâr, neşeli fakat vefasız ve hilekâr bireylerle ilişkilendirilir. Minyatürlerde rahle başında yazı yazarken betimlenir (And, 2020, s. 359). Klasik Türk

şiiirinde Utârid, astrolojik olarak kâtiplik, ilim ve hikmetle özdeşleştirilir. Bu yönüyle, anlam derinliği sağlayan bir mazmun ve edebî hayal gücünü besleyen sembolik bir unsur olarak yer alır. Şiirlerde genellikle bilgi, düşünce ve söz sanatlarıyla ilgili temaların içinde kullanılır.

Debîr-i çarha çün târîh sordum

Didi “kesr-i melâ’în-i kızıl baş” (6. Kt.)

“Feleğin katibine tarih sordum. Kızılbaş lanetinin parçalandığı gün dedi.”

Şair, divanındaki tarihlerde bulunan bu beyitte Yavuz Sultan Selim ve Safevi hükümdarı Şah İsmail arasında gerçekleşen, I. Selim’in zaferi ile sonuçlanan Çaldıran Muharebesi’nin tarihini düşmüştür. Şah İsmail’in Kızılbaş inancına sahip olması sebebiyle şair, Osmanlı’nın zaferini Kızılbaş lanetinin parçalandığı gün şeklinde anmaktadır. Şairin tarih için danıştığı ise feleğin kâtibi olan Merkür gezegenidir. “Utârid” yahut “Debîr” olarak da bilinen Merkür, divan şiirinde yazıcılık görevi ile sık sık karşımıza çıkmaktadır.

2. 3. Venüs (Zühre, Nâhîd)



Şekil 4. Zühre Tasviri, Aca’ibü’l-Mahlûkat, BL Add.7894, (And, 2020, s. 358)

”Zühre”, “Çoban yıldızı” ve “Nâhîd” olarak da adlandırılan Venüs, feleğin üçüncü katmanında bulunmaktadır. Klasik astroloji ve edebî gelenek çerçevesinde Etkili olduğu burçlarda doğanlar duyarlı ve sanata yatkındır. Cuma ve Salı geceleri etkisi belirgindir, yeşil ve parlak renklerle sembolize edilir. Kaynaklarda “feleğin sâzendesi” olarak anılan Zühre, mitolojide İranlı güzel bir kadın olarak tasvir edilir ve semaya yükselmenin sırrını Hârût ve Mârût isimli meleklerden öğrenmiştir (Pala, 2002, s. 507).

Ol zühre-cebîn ola ki gûş ide Celîlî

Bu nâle-i şeb-gîrûni tâ subh-dem eyle (G. 334/7)

“O Zühre alınlı (sevgili), ola ki Celîlî’yi dinlerse geceyi saran bu inleyişini sabaha kadar sürdür.”

Şair, “Zühre alınlı” tabiriyle sevgilinin güzelliğini vurgulamaktadır. Ekseriyetle güzel bir kadın imajı ile birlikte anılan Zühre, bu beyitte sevgilinin yerine zikredilmiştir. Şair, ayrılık acısı yüzünden inleyen aşğın feryadını dile getirir. Mâşuğun duyma ihtimali sebebiyle bu inleyişin sabaha kadar süreceğini beyan etmektedir. Zira âşık, acımasız olan sevgilinin kendisini duymasını, çektiği acıyı görmesi arzusundadır. Zühre gibi nazik ve nazenin olan sevgili ise âşğın bu yakarışlarına kulak vermemektedir. Acı ile inleyen âşık, sesinin sevgili tarafından duyulabilmesi umudu ile sabaha kadar bu yakarışın devam edeceğini dile getirmektedir. Ancak bu acı, kozmik bir zeminde nihayetsiz bir sükûta mahkum kalır. Şairin bu hitabı, kozmik düzenin

indeinde, hiç duyulmayacak bir feryadın ifadesidir. Sonuç olarak, şairin psikolojisi, sevgilisinin ulaşılmazlığında ve evrenin duyarsızlığında derin bir yalnızlık ve umutsuzluk barındırır.

2. 4. Güneş (Şems, Mihr, Hûrşîd, Âfitâb)



Şekil 5. Güneş Tasviri, Aca'ibü'l-Mahlûkat, BL Add.7894, (And, 2020, s. 357)

Şems, dördüncü felekte yer alır ve güç, cesaret, duygu ve incelikle ilişkilendirilir. Sarı renkle temsil edilir. Etkisi altındaki kişiler zeki, sanatkar ve gösterişe düşkün olarak tanımlanır. Pazar günü ve Perşembe gecesi etkili sayılır. Kamer ve Müşteri dostu, Zühre ve Zuhâl düşmanı kabul edilir. Güçlü ışığı nedeniyle “Ney-yir-i a'zâm” unvanıyla anılır (And, 2020, s. 357).

Ben zerreyi hem-sâye-i hurşîd-i visâl it

Ey şûh Mesîh-i felek-ârâyı seversen (G. 213/6)

“Ey sevgili! Feleği süsleyen Hz. İsa'yı seversen benim gibi bir zerreyi güneşin makamına kavuştur.”

Celîlî, beyitte cilveli bir sevgiliye seslenmiş kendisini de zerre olarak nitelemiştir. Zerre, kelimesi oldukça küçük parçaları ifade etmek için kullanılır. Şair de kendini zerre ile özdeşleştirerek evrendeki konumunu vurgulamaktadır. Güneş, ışığında görülen zerrelere kendine çeker. Beyitin ilk dizesinde bu kelimelerin kullanımı tesadüf değildir. İkinci dizede ise Hz. İsa'nın göğe yükselme hadisesine telmihte bulunulmuştur. Güneşe doğru yükselen zerrelere ile göğe yükselmek arasında ilgi kuran şair, güneş makamına kavuşmayı dilemektedir. Klasik Türk edebiyatında güneş, sıklıkla Hz. İsa ile birlikte anılır. Rivayete göre, Hz. İsa göğe yükselirken cebinde unuttuğu bir iğne nedeniyle ancak dördüncü kat semaya kadar yükselebilmiştir (Şentürk, 2023, s. 259). Bu iğne, divan şiirinde tasavvufi açıdan nefsi sembolize etmektedir. İğne kadar bile olsa dünya malı yüzünden Allah katına ulaşamayan Hz. İsa üzerinden maddi âlemin önemsizliğine dikkat çekilmektedir.

Celîlî'nin beyitinde dile gelen imgeler, yalnızca bir aşk temsili değil, aynı zamanda derin bir varoluşsal sorgulamanın ve karamsar bir tasavvufi bakışın izlerini taşımaktadır. Şairin kendisini zerre olarak tanımlaması hem benliğini küçültme çabası hem de evrendeki yeri karşısında duyduğu çaresizliği ifade eder. Güneşe doğru yönelen zerre, her ne kadar yükselme arzusunu taşısa da Hz. İsa'nın cebinde unuttuğu iğneyle temsil edilen dünyevî bağlar gibi, bu yükselişin önünde engeller bulunduğu işaret eder. Celîlî, bu benzetmeyle ilahî hakikate ulaşmanın imkânsızlığına ya da zorluğuna dikkat çekerken, aynı zamanda aşk yolculuğunun sonunda ulaşılmaması arzulan “güneş makamı”nın erişilmezliğini vurgular. Böylece şair, metafizik bir hayal

kırıklığını ve içsel bir karamsarlığı beyit aracılığıyla dile getirir. Bu karamsarlık, dünyevi olanla ilahi olan arasında sıkışmış bireyin ruhsal buhranını gözler önüne serer.

Cismümi çâk itse ger cevri ile cânânüm benüm

Zerreves mihr ile dâ'im raks ura cânüm benüm (G. 262/1)

“Cânânım, eziyet ile benim bedenimi parçalasa canım zerre gibi güneş ile sürekli dans eder.”

Beyitlerde sık sık kullanılan zerre ve güneş ilişkisini şairin bu beyitinde de görmekteyiz. Şair, canını zerreye benzeterek parçalanmış bedenini toz taneleriyle özdeşleştirmekte ve bu yolla sevgiliden gördüğü eziyetle ruhsal bir çözülüş yaşadığını ifade etmektedir. Sevgiliden gelen her cefayı bir lütuf olarak gören âşık, acı yoluyla bir arınma ve yücelme arzusunu dile getirmektedir. Bu anlayışa göre, zerre gibi parçalara ayrılrsa bile, bu parçaların güneşe doğru yükselen toz taneleri gibi ışığa ulaşacağı ve sevgilinin ışığında yok olacağı düşüncesi hâkimdir. Ancak bu yaklaşım, yüzeyde bir teslimiyet olarak görülse de derinlikli bir karamsarlık taşır.

Celîlî'nin bu beyitte dile getirdiği tavır, yalnızca metafizik bir bağlılık değil, aynı zamanda varlık karşısındaki güçsüzlüğün ve bireysel hiçliğin bir dışavurumudur. Acı, bir yükseliş aracına dönüşse bile, bu yükselişin kendisi de bedensel ve ruhsal bir parçalanmayı zorunlu kılar. Dolayısıyla şairin zerre benzetmesi, sadece alçakgönüllülük değil, aynı zamanda bir yok oluşun kabulüdür. Bu durum, Celîlî'nin dünyaya ve varoluşa yönelik karamsar bakış açısını yansıtır.

Şu denlü germ kıldı mihri ışkun

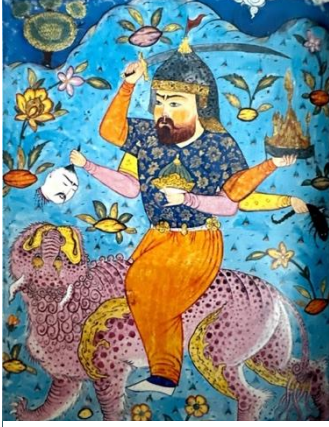
Ki rüsvâyî olup bâzâra düşmüş (G. 157/3)

“Senin Aşkın, güneşi o denli ısıttı ki (güneş) rezil olup pazara düşmüş.”

Celîlî, söz konusu beyitte aşk ateşini güneşle kıyaslamakta ve bu kıyaslamada aşk ateşini üstün tutmaktadır. Şaire göre, aşk öylesine yakıcı ve tüketicidir ki, güneşin yakıcılığı bile onun karşısında sönük kalır. Hatta güneşin ısısı dahi âşğın içinde yanan aşk ateşinin bir yansıması olarak yorumlanmaktadır. Bu perspektifte güneş, ilahi ya da mecazi sevgiliye duyulan aşkın kudreti karşısında değersizleşmiş, “bâzâra düşmüş” ifadesiyle de bu değersizlik vurgulanmıştır. Bu ifade, güneşin herkesin erişimine açık hâle geldiğini, itibarını kaybettiğini ve artık aşkın yüceliği karşısında anlamını yitirdiğini göstermektedir. Ancak Celîlî'nin bu değerlendirmesi, yalnızca aşkın yüceliğini vurgulamakla kalmaz, aynı zamanda karamsar bir içsel gerçekliğin de izlerini taşır.

2. 5. Mars (Merih, Behrâm)

Feleğin beşinci katmanında bulunmaktadır. Klasik astrolojide gezegenler arasında önemli bir yere sahip olan Merih (Mars), genellikle “nahs-ı asgar” yani küçük uğursuzluk olarak değerlendirilir. Ateşli ve kuru tabiatıyla Merih’in neşe, yiğitlik, kızgınlık, savaş ve hıyanet gibi yoğun duygusal ve fiziksel özelliklerle bağlantılı olduğu belirtilir. Geleneksel metinlerde, feleğin komutanı olarak kabul edilen Merih, elinde kılıç veya hançerle tasvir edilir ve Yunan mitolojisinde savaş tanrısı kimliğiyle de ilişkilendirilir. Burçlarda Merih’in etkisi altında doğan kişiler kuvvetli, öfkeli, sert ve cesur olmakla birlikte, aynı zamanda kararlı ve girişken ama kavgacı yapıda oldukları vurgulanır (Pala, 2002, s. 336). Hamel (Koç) ve Akrep burcu bu gezegenin yönetimindedir. Celîlî’nin şiirlerindeki örnekler yazımızın



Şekil 6. Mars Tasviri, Fâlnâme, TSM II. 1703, (And, 2020, s. 354)

burçlar kısmında verilecektir.

2. 6. Jüpiter (Müşterî, Bircîs)



Şekil 7. Jüpiter Tasviri, Gurrenâme, CBL, 434, (And, 2020, s. 353)

Jüpiter; “Hürmüz”, “Erendiz”, “Müşterî”, “Sakıt” ve “Bircîs” olarak da adlandırılır. Altıncı felekte bulunur. Klasik astrolojik görüşlere göre, Müşterî (Jüpiter) etkisi altında doğanlar genellikle terbiyeli, utangaç, iyi kalpli, alçakgönüllü ve cömert özelliklerle tanımlanır. Bu kişiler güzel ve düzgün söz söyleme yeteneğine sahiptir ve “felek kadısı ve hatibi” olarak anılırlar. Müşterî, “Sa’d-ı ekber” yani büyük kutluluk olarak kabul edilmekte olup, Pazartesi gecesi ve Perşembe gündüzlerinde etkili sayılır. Mavi renk Müşterî ile ilişkilendirilir. Astrolojik dostluk-düşmanlık ilişkilerinde Merih (Mars) ve Kamer (Ay) dost; Zühre (Venüs) ve Utarid (Merkür) ise düşman yıldızlar olarak belirtilir. Özellikle medhiye türü şiirlerde başarılı ve isabetli kişiler Müşterî’ye benzetilerek yüceltilirler (Pala, 2002, s. 357).

Sonuç olarak, Müşterî, klasik astrolojide olumlu ve kutlu etkileriyle öne çıkan bir gezegen olarak değerlendirilir. Hem ahlaki nitelikleri hem de hitabet gücüyle ilişkilendirilmesi, onu özellikle medhiye gibi övgü temelli şiir türlerinde yüceltilen bir sembol hâline getirmiştir. Rengi, zamanı ve ilişkisel özellikleriyle belirli bir düzende konumlandırılan Müşterî, klasik Türk şiirinde erdemli, olgun ve saygın kişiliklerin temsili açısından önemli bir sembol olarak öne çıkar.

Sipihîr mertebe Sultân Selîm-i Gazi kim

Yazar anun lakabın müşterî nüh eyvâna (Dîbâce)

“Gazi Sultan Selim ki onun gök mertebeli olan lakabını Müşterî dokuz göğe yazar.”

Şair, Sultan Selim’i gök mertebeli olarak adlandırmış ve bu lakabını Müşterî gezegeninin dokuz göğe yazacağını belirtmiştir. Müşterî (Jüpiter) gezegeni, astrolojik olarak Hût (Balık) ve Kavs (Yay) burçları üzerinde etkilidir. Bu gezegen, geleneksel yorumlarda bilginler ve vezirlerle ilişkilendirilir. Klasik minyatür sanatında da bu özellikler görsel olarak yansıtılır. Müşterî gezegeni çoğunlukla elinde kitap tutan bir figür olarak tasvir edilir (And, 2020, s. 353). Genellikle elinde bir kitapla resmedilen Müşterî (Jüpiter) gezegeni, klasik astrolojide bilgi, hikmet ve adaletle ilişkilendirilen bir semboldür. Celîlî’nin ilgili beyitinde de bu gezegenin “bilgin” niteliği öne çıkarılarak, onunla özdeşleştirilen erdemli bir kişiliğe gönderme yapılmıştır.

Şair, burada Müşterî aracılığıyla sadece bilgelik ve söz ustalığına değil, aynı zamanda himaye ve inayet beklentisine de işaret etmektedir. Celîlî’nin şiirlerinde bu tür astrolojik göndermeler, özellikle maddi ve içtimai sıkıntılarla kuşatıldığı dönemlerde yazdığı manzumelerde daha belirgindir. Şairin içine düştüğü perişan hâl, onu devlet büyüklerinden destek aramaya yöneltmiş, bu doğrultuda bazı beyitlerinde sultanı öven, onu göksel niteliklerle yücelten ifadeler kaleme almıştır.

2. 7. Satürn (Zühâl, Keyvân)



Şekil 8. Satürn Tasviri, Fâlnâme, TSM II. 1703, (And, 2020, s. 351)

Satürn; “Zühâl”, “Keyvân” ve “Sekendiz” olarak da adlandırılmaktadır. Yedinci kat gökte konumlanmış olup “nahs-ı ekber” olarak sınıflandırılır. Kurşun madenine karşılık gelen gezegenin rengi siyahtır ve olumsuz mahiyetli bazı etkilerle ilişkilendirilir. Astrolojik dostları Zühre ve Utarîd, düşmanları ise Sems ile Kamer olarak belirtilmiştir. Tabiatı aşırı kuru ve soğuk olup, Çarşamba gecesi ile Cumartesi sabahı etkisi yoğunlaşır. Yüksek konumu nedeniyle âlemi gözettiği düşünülmüş ve şairler tarafından saray damlarındaki Hintli nöbetçilere benzetilmiştir (Onay, 2014, s. 471).

Kasr-ı kadrün evc-i gerdûn ile gerdân oldu tut

Hâdimün keyvân enîsün mâh-ı tâbân oldu tut (G. 55/1)

“İtibar sarayını dünyanın zirvesi ile döndüğünü farz et. Hizmetçin Keyvân, dostun parlak ay oldu farz et.”

Celîlî, bu beyitte sultanın sarayını “itibar sarayı” olarak tanımlayarak, Keyvân’ı (Satürn) sultanın sadık hizmetçisi, ayı ise dostu konumunda göstermektedir. Böylece şair, gök cisimlerini sultanın hizmetinde ve yakın çevresinde konumlandırarak, onun

yüceliğini ilahi ve kozmik bir düzeye taşımaktadır. Bu yaklaşım, Celîlî'nin hükümdarın otoritesini göksel mertebelerle ilişkilendirerek pekiştirme stratejisinin önemli bir örneğini oluşturmaktadır.

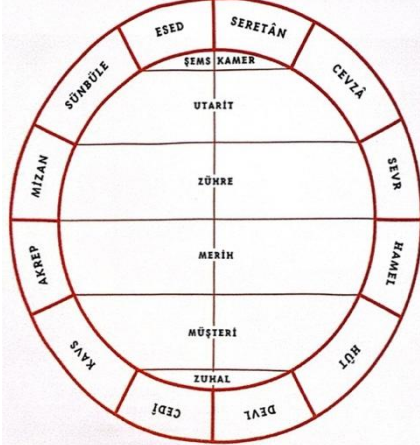
Ey cevân-baht meded pîr-i felek cevranden

Merhem ur dâğ-ı gam u hasret ü hırmânımuza (G. 353/9)

“Ey bahtı açık olan! Zuhâl yıldızının zulmünden kuru. Ümitsizlik, hasret ve gam yarasına merhem sür.”

Şair, talihsizliğini vurguladığı bu beyitte Zuhâl yıldızını feleğin yaşlısı olarak nitelendirmektedir. Gökyüzündeki en yaşlı yıldız olarak adlandırılan Zuhâl, şiiirlerde sık sık insanlara keder vermesi ile anılmaktadır. Celîlî de feleğin ihtiyarından gelecek olan eziyete karşı yardım dilenmektedir. Onun açtığı ümitsizlik, hasret ve gam yarasına merhem sürülmesini istemiştir. Şairin serzenişi, Zuhâl'in zulmüne karşı bir yardım çağrısıdır. Ümitsizlik ve gam yaralarına merhem istemek, talihin zalim etkilerini hafifletme arzusunu taşır. Böylece gezegenler, sadece astronomik varlıklar değil, insanın yaşamındaki kozmik talihin şekillendiricileri olarak kullanılır, şairin talihsizlik karşısındaki çaresizliğini yansıtan simgelere dönüşür.

3. BURÇLAR (SÂBİTELER), YILDIZLAR VE DİĞER KOZMİK UNSURLAR



Şekil 9. Sâbiteler ve dâhil oldukları seyyâreler
(And, 2020, s. 351)

lelekü's-sevâbit" olarak adlandırılan bölge yer alır. Bu sabit yıldızlar hareketsiz göründüklerinden "sâbite" olarak tanımlanmıştır. Ardından "Felek-i Atlas" veya "Felekü'l-eflâk" adı verilen, uçsuz bucaksız bir boşluk kabul edilmiştir. "Atlas" kelimesinin ipek kumaş anlamı taşıması nedeniyle bu kavram, birçok söz oyununa konu olmuştur (Şentürk, 2017, s. 308).

Celîlî'nin şiiirlerinde burçlar, yalnızca astrolojik birer unsur olarak değil, aynı zamanda edebî bir temsil aracı olarak işlev görür. Şair, burçları farklı mazmunlarla ilişkilendirerek onları çeşitli bağlamlarda çok yönlü biçimlerde kullanmıştır. Özellikle kader, talih, zaman, aşk ve felek gibi temalarla olan ilişkilerini ön plana çıkarmıştır.

Klasik Türk şiiiri çerçevesinde burçlar (sâbiteler), yıldızlar ve diğer gök cisimleri hem geleneksel kozmolojinin izlerini taşır hem de mecaz dünyasının temel unsurları arasında yer alır. Şairler, bu unsurları aşk, kader, zaman ve talih gibi temaları ifade etmekte işlevsel bir araç olarak kullanmış. Böylece gökyüzü, şiiirsel anlam üretiminin merkezi bir mekânına dönüşmüştür. Eski gök bilgisine göre, göğün en yüksek katmanında bulunan yıldızlar, oluşturdukları kümelerle göre genellikle hayvan isimleriyle adlandırılmıştır. Hareket eden felek katlarından sonra sabit burçların bulunduğu ve "Fe-

Bu doğrultuda burçlar, kimi zaman sevgilinin güzellik unsurlarını betimleyen teşbihlerde, kimi zaman ise evrenin düzenine ve insan hayatının akışına dair metaforik anlatımlarda yer alır.

Hamel burcu götürmez nâr-ı cevrun ey güneş ammâ

Aceb budur ki ben bî-tâkatün işi tahammüldür (G. 108/7)

“Ey güneş! Koç burcu, eziyet ateşine tahammül edemez ama benim gibi takatsiz birisinin işi acaba tahammül müdür?”

Yöneticisi Mars (Merih) olan Koç burcu ile divan şiirinde aşıkların ciğerlerinin yahut bütün vücutlarının aşk yüzünden yanarak kebab olması durumu arasında ilgi kurulmuştur (Onay, 2014, s. 285). Beyitte güneşe benzetilen sevgiliye seslenilerek bu eziyetin ateşine Koç burcunun bile dayanamayacağını, tahammül edemeyeceğini dile getirmiştir. Ardından da onun tahammül edemediği bu ateşe takati olmayan âşığın dayanması sorgulanmıştır. Beyitte sevgilinin “güneş” metaforu ile anılması, onu hem ışık hem de yakıcılık nitelikleriyle kozmik bir merkez konumuna yerleştirir. Ancak bu merkez, âşığı aydınlatan değil, onu yakarak tüketen bir güç olarak tasvir edilmiştir. Bu durum, Celîlî’nin evren tasavvurunda aşkın yücelten bir deneyim olmaktan ziyade, yok edici ve sınırları aşan bir kuvvet olarak kurgulandığını gösterir. Böylece beyitte hem astrolojik sembollerle yapılandırılmış anlam katmanları hem de bireysel acının şiirsel bir yakarışa dönüştüğü içsel gerilim dikkat çeker.

Felek tennûri âhumdan kızup ‘aks-i şafak oldı

Aceb bu kim hamel sîh-i şihâb ile kebâb olmaz (G. 143/3)

“Gökyüzü tandırı ahımdan kızarak şafağın yansıması gibi oldu. Şaşılır ki Koç burcu kayan yıldızın demir şişi ile kebab olmaz.”

Celîlî, bu beyitte de Koç burcu ile kebab arasında özgün bir ilişki kurar. Gökyüzünü tandıra benzeterек mecazın zeminini hazırlayan şair, âşığın aşk ateşiyle ısınan bu tandır ile şafak vaktinin kızıllığı arasında anlamlı bir bağ kurar. Kayan bir yıldızın geride bıraktığı ışığı demir şişe benzeten Celîlî, Koç burcunun bu şişte dahi kebab olmadığını şaşkınlıkla ifade eder. Bu durum, aşkla yanıp tutuşan âşığın içsel ateşi karşısında, şihâbın (kayan yıldız) ateşinin dahi yetersiz kaldığını ortaya koyar. Şair, bu tür benzetmeler aracılığıyla hem aşkın yakıcı ve yıkıcı doğasını vurgular hem de kendi içsel çaresizliğini kozmik bir bağlamda dile getirir. Bu yaklaşım, Celîlî’nin şiirlerinde sıkça karşılaşılan varoluşsal karamsarlığın ve ruhsal tükenmişliğin şiirsel bir yansımasıdır.

Tâk-ı ebrûna niçün ola yakın dülbend-i zerd

Hâne-i hurşide burc-ı kavs olmak dûrdur (G. 115/6)

“Mihraba benzeyen (kavisli) kaşına sarı tülbent niçün yakın olur? Güneşin evinde Yay burcu olmak uzaktır (mümkün değildir).”

Celîlî, “dülbend-i zerd” ile güneş arasında sembolik bir bağ kurmuştur. Tülbent, rengi ve muhtemelen üzerindeki yüzü çerçevelemesi nedeniyle, yuvarlak ve sarı oluşuyla güneşe benzetilmiştir. Sevgilinin mihraba benzeyen kavisli kaşının güneşle olan yakınlığı sorgulanmış, ardından Yay burcunun güneşin evi olması ve bunun inci gibi değerli oluşu dile getirilmiştir. Ancak Celîlî, bu olması gereken doğal yakınlık

ilişkisi -yani güneş ile Yay burcu arasındaki sembolik uyumu- tersyüz ederek sevgiliyle vuslat ihtimalinin imkânsızlığına işaret eder. Kaş ile tülbent arasındaki görünürdeki yakınlık bile aslında bir uyumsuzluk ve mesafe barındırmaktadır. Celîlî, bu imgesel terslik aracılığıyla, aşkın doğal ve ideal koşullar altında bile gerçekleşmesinin ne denli zor olduğunu vurgular. Böylece sevgiliyle kavuşmanın imkânsızlığına dair derin bir umutsuzluk hissi taşır.

Hüsn bâzârında zülfün bir terâzû asdı kim

Âftâb u mâh anun çün keffe-i mîzânıdır (G. 83/5)

“Güzellik pazarında saçın bir terazi astı ki bu sebeple güneş ve ay (o) terazinin kefesidir.”

Şair, beyitte terazinin iki kefesinden birine güneşi, diğerine ayı yerleştirerek sevgilinin değerini bu iki büyük gök cismiyle tartmaktadır. İlk bakışta “terazi” kelimesi sadece ölçü aleti anlamında kullanılmış gibi görünse de güneş ve ay gibi astrolojik yönü güçlü unsurların terazinin kefelerinde yer alması ve özellikle “keffe-i mîzân” tamlamasının tercih edilmesi, burada aynı zamanda Terazi burcuna yönelik bir göndermede bulunduğu da düşündürmektedir. Bu bağlamda, şair Terazi burcunun dengeleyici yapısını ve gök cisimleriyle ilişkisini kullanarak, sevgilinin erişilmez güzelliğini kozmik ölçekte anlamlandırır. Terazinin kefelerine güneş ve ay gibi en parlak ve güçlü gök cisimlerinin konulması, tartılan şeyin yani sevgilinin değerinin olağanüstü olduğunu vurgular. Bu, klasik şiirde sıkça başvuru alan “güzellik pazarı” (bâzâr-ı hüsn) imgesini hatırlatır. Âşık sevgilinin güzelliğini değerlendirmeye çalışırken, dünyadaki hiçbir şeyin bu değere denk düşemeyeceğini ifade eder.

Celîlî, sevgilinin yüzünü aydınlığıyla güneşe benzetirken, onun saçının kıvrımlarını ise gölgelenmiş bir geceye ya da hilal biçimindeki kaşlara teşbih etmektedir. Bu benzetmelerde teşbih sanatından güçlü bir şekilde yararlanılmıştır. Işık ve karanlık, parlaklık ve gölge, denge ve uyumsuzluk gibi zıt imgeler arasında anlamlı bir ilişki kurulmuştur. Celîlî, bu bağlamda gök cisimleriyle kurduğu ilişki üzerinden yalnızca sevgilinin fiziksel güzelliğini değil, aynı zamanda bu güzelliğe ulaşmanın güçlüğü ve âşığın bu erişilmezlik karşısındaki çaresizliğini de yansıtmaktadır.

Ey süheyl-i eşk ser-tâ-pây rengin eyle kim

Cism-i zârûm bir kalemdür üstühânûm nâl ana (G. 10/6)

“Ey gözyaşı Süheyl’i, beni baştan ayağa öyle bir boya (süsle) ki zavallı bedenim ona bir kalem, kemiklerim kâmiş teli olsun.”

Güney yarım kürede bulunan, büyük ve parlak bir yıldız olan Süheyl, özellikle Yemen’den iyi bir şekilde gözlemlenebilmesi sebebiyle “Süheyl-i Yemânî” olarak adlandırılmaktadır. Efsaneye göre, akik taşının rengi bu yıldızdan aldığı söylenir (Pala, 2002, s. 424). Hazret-i Peygamber, Miraç Gecesi’nde felekleri sırasıyla geçerek arşa ulaşmıştır. İlk felek olan ay, insanlara yaptığı iyilikleri ondan alırken, Süheyl yıldızı da kendine özgü bazı etkilere sahip olmuştur. Bu yıldızın, derileri kırmızıya boyadığı (Tarlan, 2009, s. 339) dile getirilir. Beyitte gözyaşı Süheyl’e benzetilerek âşığın kanlı gözyaşını anımsatmaktadır. Âşığın, sevdiği uğruna akıttığı kanlı gözyaşları, baştan ayağa kırmızıya boyayacaktır. Bunun sonucunda da âşığın zavallı, zayıf

bedeni şekil itibarı ile bir kaleme, kemikleri de kalemin içinde bulunan kamış teline benzetilmiştir. Bu yaklaşım, Celîlî'nin kozmik alegorileri bireysel bir tükenişin göstergesi olarak kullanma biçimini açıkça ortaya koyar.

Habâb-ı çeşmüme benzerdün ey şafak-gûn ebr

Süheyl-i eşk gibi ger 'akîk-bâr olsan (G. 210/2)

“Ey şafak renkli bulut! Eğer gözyaşı Süheyl'i gibi akik saçsan gözyaşı kabarcığıma benzerdin.”

Divan şiirinde renk açısından Süheyl ve akik taşı sık sık birlikte kullanılmıştır. Beyitte, şafak rengini taşıyan kızıl buluta seslenilerek, eğer bu bulut gözyaşı Süheyl'inin (Süheyl-i eşk) kırmızı ve kudretli akik damlalarını yağdırabilseydi, ancak o zaman âşığın gözyaşı kabarcığına benzerdi, denmektedir. Burada Celîlî, Süheyl yıldızının geleneksel anlam yükü ve onun akik taşıyla olan ilişkisini bir kez daha aşka atfeder. Süheyl, mitolojik ve kozmik bağlamda yüksek bir kudreti ve kırmızı rengi temsil ederken, akik taşı da bu kırmızılığın ve dayanıklılığın simgesi olarak devreye girer. Âşığın kanlı gözyaşı ise, bu güçlü kozmik imgelerle karşılaştırıldığında ancak küçük, geçici ve kırılgan bir kabarcık düzeyindedir. Böylece aşk acısı, evrensel kozmik güçler karşısında zayıf, çaresiz ve dayanaksız kalmaktadır.

Şafak rengindeki bulutun dahi âşığın gözyaşının büyüklüğüne ulaşamaması, sevgiliye duyulan hasretin ve aşkın yol açtığı ızdırabın derinliğini karamsar bir biçimde vurgular. Böylece, evrendeki en kudretli unsur ve doğanın en büyük mucizesi sayılabilecek şafak dahi, âşığın aşkının büyüklüğünü gölgeleme veya ona eşlik etme kapasitesinden yoksundur. Bu durum, Celîlî'nin şiirlerinde sıkça rastlanan bir karamsarlık biçimidir. Aşk, bir yandan kozmik bir gerçeklik olarak yüceltilirken, diğer yandan insanın çaresizliğini ve aşkın yıkıcılığını açığa çıkaran bir varoluşsal sancı olarak sunulur. Şair, aşkın büyüklüğünü ve kudretini tasvir ederken aynı zamanda bu kudrete rağmen âşığın yalnızlığını ve acısının eşsizliğini derinleştirir.

Nâmeni görse Celîlî gözine yaş tolukur

San şihâb idi k'olur hem-dem-i pervîn kâğıd (G. 72/8)

“Celîlî mektubunu görse gözüne yaş dolar. Kâğıt, Ülker'in dostu olan kayan (bir) yıldız idi.”

Divan şiirinde “Pervîn” olarak da anılan Ülker yıldızı, “Peren” ya da “Süreyya” olarak da bilinen bir takım yıldızdır ve genellikle Sevr veya Hamel burcu civarında konumlanır. Kamer menzillerinden biri olan bu yıldız kümesi, sevgilinin benlerine benzetilir. Sevgilinin yüzü aya teşbih edildiğinde, üzerindeki benler de doğal olarak Ülker yıldızıyla özdeşleştirilir. Aynı şekilde, âşığın döktüğü gözyaşları da parlaklıkları nedeniyle Ülker yıldızına benzetilir. Şair, bu benzetmeyle sevgilinin göğe benzeyen eşliğini gözyaşlarıyla süsleyerek hem aşkın yoğunluğunu hem de ulaşılmazlığına duyulan hayranlığı ifade eder (Pala 2002, s. 381).

Bu beyitte Celîlî, sevgiliden gelen mektubu görmesi hâlinde gözlerinin yaşla dolacağını ifade eder. Şairin gözyaşları hem parlaklık hem de çokluk açısından Ülker (Pervîn) yıldız kümesiyle ilişkilendirilmiştir. Beyitte geçen “şihâb” yani kayan yıldız, mektup kâğıdıyla özdeşleştirilmiş, böylece hem gözyaşlarıyla ıslanan kâğıt hem de

gökyüzünde iz bırakıp kaybolan bir yıldız arasında mecazi bir bağ kurulmuştur. Celîlî, mektubu gören âşığın ağlamasıyla, gözyaşlarının kâğıda damlayarak onun yüzeyinde parlayan yıldızlara benzemesini, bu yıldızların da Ülker (Pervîn) ile dost olmasını şiirsel bir hayal gücüyle ifade etmiştir. Burada gözyaşlarının sürekliliği, kayan yıldızın gökyüzündeki hareketiyle özdeşleştirilerek hem aşkın etkisi hem de âşığın duygusal yoğunluğu vurgulanır. Celîlî'nin karamsarlığı, burada aşkın somut tezahürleri olan gözyaşları ve mektup aracılığıyla betimlenen derin yalnızlık ve çaresizlik duygusunda yoğunlaşır. Kâğıdın Pervîn'in dostu olan şihap ile ilişkilendirilmesi, âşığın yaşadığı duygusal ızdırabı evrensel bir karanlık ve geçicilik hâli olarak tasvir eder. Bu nedenle, beyit hem bireysel acının hem de kozmik bir kaderin iç içe geçtiği, şairin melankolik dünya görüşünün şiirsel ifadesi olarak okunabilir.

Sanmanuz kavs-i kuzah dâmen-i rengîn açılır

Bezm-i 'ışkunda felek oldu meger kim rakkâs (G. 168/4)

“Sanmayın ki gökkuşağı rengârenk etek gibi açılır. Meğer aşk meclisinde felek rakkas olmuş.”

Gökkuşağı (kavs-i kuzah), baharın gelişini ve doğanın yeniden canlanmasını simgeler. Yağmurdan sonra ortaya çıkar ve bereketi işaret eder. Canlı renkleri dumanı, eğri şekli ise kambur insan, kuş kanadı veya yayı hatırlatır. Ayrıca saray kemerleri ve kitap şirazesi gibi şekillerle de benzetilir. Fermanlardaki tuğrayı andıran görüntüsü, yağmur damlalarının ok sayıldığı kültürel anlatımlarda yayı temsil eder. Böylece gökkuşağı hem doğada hem kültürde önemli bir semboldür (Şentürk, 2021 ss. 206–208).

Celîlî, gökkuşağını sadece doğal bir olay olarak değil, kozmik bir sahnede yaşanan duygusal bir temsile dönüştürür. Gökkuşağının rengârenk yayılışını, feleğin aşk meclisinde savurduğu renkli bir etek gibi tasvir eder. Ancak bu hayal yalnızca dışarıdan bakıldığında neşeli bir manzara sunar. Şair, gökkuşağının güzelliği ardında gizlenen bir melankoliyi de sezdirir. Feleğin bir rakkas gibi dans etmesi, görünüşte coşkulu bir hareketlilik sunsa da bu dansın zemini aşk meclisidir yani içinde coşkun yanında elem, hasret ve ulaşılmazlık da barındıran bir sahne. Celîlî'nin evreni gözlemleyişi, doğa olaylarını dahi insan ruhunun acılarıyla ilişkilendiren bir bakışı yansıtır. Dolayısıyla burada felek, âşığın kaderini oynayan bir figüre dönüşür. Gökkuşağı ise onun geçici ve yanıltıcı sevinçlerini temsil eder. Bu bağlamda beyit, Celîlî'nin iç dünyasındaki derin melali ve aşk karşısında duyduğu çaresizliği sembolik bir anlamla dışa vurur.

SONUÇ

Hâmidî-zâde Celîlî'nin şiirlerinde kozmik unsurlar, klasik Türk şiirinde yalnızca estetik bir öge olarak değil, aynı zamanda bireysel bir varoluş sorgusunun merkezî göstergeleri olarak yer alır. Bu çalışmada, Celîlî'nin Divan'ında yer alan felek, gezenler, yıldızlar ve burçlara dair göndermelerin, dönemin kozmolojik dünya görüşüyle uyumlu olmakla birlikte, bireysel kader algısını ve içsel çatışmaları dile getiren özgün bir söylem içerisinde işlendiği ortaya konmuştur. Özellikle felek imgesi,

Celîlî'nin şiirlerinde yalnızca bir gök katmanı ya da kozmolojik yapı unsuru olarak değil, doğrudan şairin hayattaki mağduriyetinin, makûs talihinin ve tevekkül sınırındaki isyanının muhatabı olarak öne çıkmaktadır. Feleğe yöneltilen sitem, şairin toplumsal konumundan kaynaklanan geçim sıkıntıları, arzu ettiği takdirin eksikliği ve yaşadığı psikolojik kırılmalarla birleşerek, onu kozmik düzene karşı kişisel bir hesaplaşmanın merkezine yerleştirmektedir. Bu yönüyle Celîlî'nin kozmik tahayyülü, klasik söylemdeki kalıpların ötesine geçerek trajik bir bireysel hikâyeyi yansıtır hâle gelir.

Gezegenler, burçlar ve diğer gök cisimleriyle kurulan ilişki de benzer bir biçimde kader, aşk ve varlık düşüncesiyle örülür. Feleğin ejderhaya benzetilmesi, kaderin yıkıcılığına dair algıyı somutlaştırırken güneş, ay ve yıldızların sevgili ya da padişah figürleriyle özdeşleştirilmesi, bu kozmik yapının sosyal ve duygusal düzlemde nasıl yeniden anlamlandırıldığını gösterir. Celîlî, bu semboller aracılığıyla sadece evrensel düzeyde bir anlam arayışına girmemiş, aynı zamanda kendi kırılğan dünyasının kozmik ölçekteki yankılarını da edebî bir söyleme dönüştürmüştür. Sonuç olarak, Celîlî'nin şiirleri, XVI. yüzyıl Osmanlı kozmolojisinin edebiyattaki izdüşümünü sergilemekle kalmayıp, bireyin evren karşısındaki varoluşsal sorgusunu da derin bir iç sesle yansıtan güçlü bir şiirsel metin olarak değerlendirilmektedir. Bu yönüyle şair, klasik Türk şiiri içinde kozmik düzeni sorgulayan, felekle hesaplaşan ve kader karşısında içsel çalkantılarını dile getiren özgün bir figür olarak ön plana çıkmaktadır.

KAYNAKLAR

- And, M. (2020). Minyatürlerle Osmanlı-İslâm mitologyası. YKY.
- Çelebi, İ. (2000). İnşikâku'l-kamer. TDV İslâm Ansiklopedisi, 22, 343–345.
- İşık, E. (2000). İhlas Sûresi. TDV İslâm Ansiklopedisi, 537–538.
- Kazan Nas, Ş. (2018). Celîlî divanı (inceleme-metin). Palet Yayınları.
- Kutluer, İ. (1995). Felek. TDV İslâm Ansiklopedisi, 12, 303–306.
- Onay, A. T. (2014). Açıklamalı divan şiiri sözlüğü: eski Türk edebiyatında mazmunlar ve izahı (Haz. Prof. Dr. Cemal Kurnaz). Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Pala, İ. (2002). Ansiklopedik divân şiiri sözlüğü. L&M Yayınları.
- Şentürk, A. A. (1994). Osmanlı edebiyatında felekler, seyyare ve sabiteler (burçlar). Türk Dünyası Araştırmaları, (90), 131–180.
- Şentürk, A. A. (2016). Osmanlı şiiri kılavuzu I. Osmanlı Edebiyat Araştırmaları Merkezi.
- Şentürk, A. A. (2017). Osmanlı şiiri kılavuzu II. Osmanlı Edebiyat Araştırmaları Merkezi.
- Şentürk, A. A. (2021). Osmanlı şiiri kılavuzu V. Dün Bugün Yarın Yayınları.
- Şentürk, A. A. (2023). Osmanlı şiiri kılavuzu VII. Dün Bugün Yarın Yayınları.
- Tarlan, A. N. (2009). Fuzûlî divanı şerhi. Akçağ Yayınları.
- Yücel, İ. (1998). Hilal. TDV İslâm Ansiklopedisi, 1–11.

TÜRKÇEDE EŞ ADLI BİRLEŞİKLER

Merve Karagöz Kelir

Sosyal Bilimler Enstitüsü Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Burdur Türkiye, mervemkaragoz@gmail.com

GİRİŞ

Türkçe, söz varlığı oldukça zengin bir dildir. Yapılan yeni üretimler, Türkçenin söz varlığına yeni dil birimlerinin katılmasını sağlar. Ancak kimi zaman farklı kavram, nesne, hayvan ya da bitkilere çeşitli sebeplerle ortak adlar verildiği de görülmektedir. Birçok dilde olduğu gibi Türkçede de bazı sözcükler bir başka sözcük ile ses ya da yazım ortaklığı sağlayabilir. Bu ortak sözcüklerin karşılardıkları anlamlarda ise hiçbir ilişki yoktur. Sözcükler bütünüyle birbirinden farklı kavramları dile getirirler. Bu durum Türkçede eş adlılık terimi ile karşılanır. Eş adlılık “Birbiriyle ilişki kurulamayan iki veya daha fazla kavramın ya sesletilirken ya da yazımları esnasında aynı dil göstergesi ile ifade edilmesi sonucu ortaya çıkar” (Akyıldız Ay, 2023, s. 321). Kısaca eş adlılık, aynı göstergenin birbirinden bağımsız kavramları yansıtmasıdır.

Sözcükler, tek olarak bir anlam ifade ettiği gibi farklı sözcüklerle birleşerek yeni anlam kazanıp çeşitli kavramları ifade edebilirler. Böylece Türkçe sözcük yapım yollarından birleştirme yöntemi ile oluşmuş birleşik sözcükler karşımıza çıkar. Birleşik Sözcük, “İki ya da daha fazla sözlük biriminden oluşan ve anlamlı bir tek birim işlevi gören öge” (Vardar vd. 2007, s. 44) olarak ifade edilir. Dolayısıyla bu tür sözcükler kaynaşarak bir bütün oluştururlar. “Birden fazla bağımsız biçimbirimlerinin birleştirilerek birleşik sözcüklere dönüştürülebilmesi çok değişik kavramların oluşturulabilmesine olanak sağlar” (Aksan, 2021, s. 124). Eş adlılıkla ilgili alanyazın tarandığında genellikle müstakil sözcükler üzerinde durulduğu görülmektedir. Türkçe Sözlükteki bazı birleşiklerin Türkçedeki eş adlılık terimine uygunluğu dikkat çekmiştir. Sözlükte, aynı sözcüklerden oluşan farklı anlamları ifade eden birleşiklerin varlığı tespit edilmiş ve eş adlı birleşikler olarak adlandırılmıştır. Birleşikler, tıpkı eş adlılık tanımında olduğu gibi birbirinden bağımsız kavramları yansıtır. “Sözlük bilimine göre genel eğilim eş adlı sözcüklerin ayrı sözlük girdileriyle gösterilmesi yönündedir” (Zgusta, 1971, s.81). Sözü geçen ve çalışmanın veri setini oluşturan bu birleşiklerin farklı madde başı olarak sözlükte yer almaları eş adlı olarak isimlendirilmesinin bir başka sebebidir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden betimsel ve içerik analiz yöntemleri kullanılmıştır. Betimsel analiz yöntemi ile veriler ortaya konulmuş, içerik analiz yöntemi ile derin bir inceleme sağlanmıştır. Çalışmanın veri setini Türkçe sözlükte yer alan aynı sözcüklerden oluşan farklı anlamları ifade eden kısaca eş adlı birleşikler oluşturmuştur. Türk Dil Kurumunun hazırlamış olduğu 2023 yılı, on ikinci baskısı esas alınmıştır. Veri toplama aşamasında ilk işlem, Türkçe sözlükte madde başı olan ve eş adlı bulunan birleşiklerin seçilmesidir. İşleme sürecinde seçilen bu birleşiklerin yapıları ve anlamları incelenmiştir.

Bu çalışmada birleşik sözcüklerden yalnızca belirli bir varlığı karşılayan birleşik adlar kullanılmıştır. Bu birleşikler eş adlılık bakımından ele alınmıştır. Dolayısıyla birleşikler, eş adlı karşılığının bulunması ile sınırlandırılmıştır. Türkçe sözlükteki eş adlı birleşikler taranmış ardından biçim, yazım ve anlam özellikleri bakımından değerlendirilmiştir. Eş adlılık terimi üzerine çalışmaların artması bu terimin kapsam ve inceleme alanını genişletecektir.

1. EŞ ADLI BİRLEŞİKLERİN YAPISAL ÖZELLİKLERİ

1.1. Biçim Özellikleri

Türkçede birleşikler şekilsel açıdan değerlendirildiğinde genellikle ad ve sıfat tamlaması biçiminde olduğu görülmektedir. Ad tamlamalarından belirtilen ad tamlaması ilk kelimenin ilgi eki aldığı örneklerdir. Bu örnekler birleşik sözcüklerde pek rastlanan bir tamlama türü değildir. “Belirtisiz ad tamlamaları ve sıfat tamlamaları sözlükselleşerek birleşik sözcük olmaya yatkın tamlamalardır” (Ergin, 2002, s. 385). Bu durum eş adlı birleşiklerde de doğrudan geçerliliğini sürdürmektedir.

Belirtisiz ad tamlaması biçiminde oluşan eş adlı birleşikler: Arıkovanı/ Arı kovanı, baklaçiçeği/ bakla çiçeği, başaltı/ baş altı, belkemiği/ bel kemiği, Defneyaprağı/ Defne yaprağı, Denizaltı/ Deniz altı, Denizkızı/ Deniz kızı, Denizkulağı/ Deniz kulağı, Deve tüyü/ Devetüyü, Dizüstü/ Diz üstü, Horozibiği (I)/ Horozibiği (II)/ Horoz ibiği, kartopu/ kar topu, kazayağı (I)/ kazayağı (II)/ kazayağı (III), kökboyası/ kök boyası, köprübaşı/ Köprübaşı, kurt yeniği/ kurtyeniği, kuşdili/ kuş dili, kuşyemi/ kuş yemi, meryemanakandili/ Meryem Ana Kandili, öküzgözü (I)/ öküzgözü (II), pazar yeri/ Pazaryeri, pekmezköpüğü/ pekmez köpüğü, pınar başı/ Pınarbaşı, Suyolu/ Su yolu, Şeytantırnağı/ Şeytan tırnağı, tepebaşı/ Tepebaşı, Türkeli/ Türk eli, Yağmur kuşağı/ Yağmurkuşağı, Yeraltı/ Yer altı

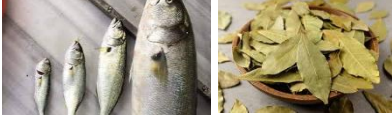
Sıfat Tamlaması biçiminde oluşan eş adlı birleşikler: altınoluk/ Altın oluk, Altıparmak (I) Altıparmak (II), bağırkara/ bağır kara, camgöz/ cam göz, Darboğaz/ Dar boğaz, Demirperde/ Demir perde, karabulut/ kara bulut, karagöz/ Karagöz, karakulak/ karakulak, karakuş (I)/ karakuş (II), karasu/ Karasu/ kara su, kara yazı/ Karayazı, karnıkara/ karnı kara kılkuş/ kıl kuyruk, kırmızıçizgi/ kırmızı çizgi, kuru kafa/ kuru kafa, önyak/ ön ayak, Sağkol/ Sağ kol, sarıçam/ Sarıçam, Sarıyağız/ Sarı yağız, şaphane/ Şaphane, şebiarus/ Şebiarus tatlısu/ tatlı su, Yenidünya/ Yeni dünya

1.2. Yazım Özellikleri

Birleşik kelimelerin yazımı ile ilgili günümüzde devam eden bir tutarsızlık söz konusudur. Bu konuda genel kabul gören bir netlik sağlanamaması gerek öğrencileri gerek de konu üzerine araştırma mensuplarını olumsuz etkilemektedir. Yazımdaki bu tutarsızlık birleşik kelime kavramı ile ilgilidir. Mustafa Özkan’ın “Anlam bakımından kaynaşmanın derecesi ne olursa olsun, sözlük değeri kazanmış her belirtme grubu bir birleşik kelime hükmündedir” (Özkan, 1996, s. 98.) ifadesi bu çalışmada da benimsenmiştir. Eşadlı birleşikler bu çalışmada, Türk Dil Kurumunun imla özelliklerine göre değerlendirilmiştir.

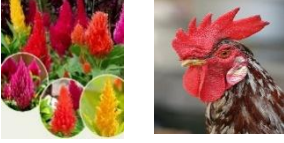
1. Birleşme sırasında her iki öge ya da yalnızca ikinci öge anlam değişmesine uğrayan birleşikler bitişik yazılırken, kelimelerin hiçbirisi veya ikinci kelime anlam değişmesine uğramayan birleşikler ayrı yazılır.

altınoluk “1. İşlemeli kadın şalvarı. 2. Altın sırma veya kılaptanla işlenmiş çizgili ipek kumaş”. **Altın oluk** “Kâbe’nin damında suların akması için yapılmış ve üstü altın kaplanmış oluk” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 165).



Defneyaprağı hay. b. “Hanigillerden, lüferin küçük boylularına verilen özel bir ad (Pomatomus saltatrix)”.

Defne yaprağı “Baharat olarak kullanılan defnenin yaprağı” (Türkçe Sözlük, 2023, s.935).



Horozibiği (I) (Far.+T.) “1. Koyu, pembe renk. 2. Sf. Bu renkte olan”.

Horozibiği (II) (Far.+T.) bit. b. “Horozibiğigillerden, kırmızı çiçekleri horozibiğini andıran bir süs bitkisi (Amaranthus)”.

Horoz ibiği (Far.+T.) “Horozun tepesinde bulunan etli kırmızı kısım” (Türkçe Sözlük, 2023, s.1604).

2. Somut olarak yer bildirmeyen alt, üst ve üzeri sözleri ile kurulan birleşikler bitişik yazılırken, yer bildirenler ise ayrı yazılır.
 - **Denizaltı** ask. “Deniz yüzeyinin altında ve üstünde yol alabilen savaş veya araştırma gemisi; tahtelbahır”.
 - **Deniz altı** sf. “1. Deniz altında bulunan. 2. Deniz altında yapılan. 3. Dalgalara karşı açık” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 965)
 - **Dizüstü** “Dizüstü bilgisayar”.
 - **Diz üstü** “1. sıfat Boyu dizlerin üst kısmına gelen (etek, pantolon, çorap vb.). 2. zarf Dizleri yere gelecek biçimde” (Türkçe Sözlük, 2023, s.1041).
3. Eş adlısı bulunan birleşiklerden il, ilçe, semt vb. yer adları bitişik yazılır.
 - Karayazı, Köprübaşı, Pazaryeri, Sarıçam, Şaphane, Türkeli.
4. Hane, name, zade kelimeleriyle oluşturulan eş adlı birleşikler bitişik yazılır.
 - **şaphane** “Şap çıkarılan yer, şap ocağı”.
Şaphane öz. a. “Kütahya iline bağlı ilçelerden biri” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 3085.)
5. Eş adlı birleşiklerde Farsça kurala göre oluşturulan sözler bitişik yazılır.
 - **şebiarus (Far.+Ar.)** esk. “Düğün gecesi”.
Şebiarus (Far.+Ar.) öz. a. “Mevlâna’nın ölüm yıl dönümü olan 17 Aralık’ta düzenlenen tören” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 3093).

2. EŞ ADLI BİRLEŞİKLERİN ANLAMSAL ÖZELLİKLERİ

Birleşiklerin bir araya gelmesinde en önemli nokta anlam bütünlüğü sağlamalarıdır. Birleşigi oluşturan sözcüklerin bütünlük ölçüsü her birleşikte eşit değildir, kimi birleşikte fazla iken kiminde oldukça azdır. Eş ada sahip birleşiklerin çoğunda anlamca kaynaşmaları birbirinden oldukça farklıdır. Ancak bazı birleşikler anlamsal oluşum bakımından eş adlı ile ortaklık sağlayabilir. Türkçede eş adlı birleşikler anlamsal olarak üç gruba ayrılır:

1. Anlambilimde birleşik sözcükler içerisinde en ilgi çekici olan bu grupta yer alanlardır. Çünkü, birleşigi oluşturan sözcükler kendi yansıttıkları kavramları dışında üçüncü bir kavrama işaret ederler. Bu grupta bulunan eş adlı birleşiklerde birleşigi oluşturan her iki öge de temel anlamından uzaklaşmıştır. Ögelerin anlamı birleşigin anlamına hiçbir şekilde geçmemiştir. Sözcüklerin ayrı ayrı anlamı bilinse de birlikte oluşturdukları birleşigin anlamı tahmin edilemez durumdadır. Genellikle bu tür birleşikler bir yerin, bir kişinin, ya da bir nesnenin özel adı olmuştur.

Eş adlı ile birlikte bu gruba dahil olan birleşikler şunlardır:



Altıparmak (I) hay. b. “Bir tür iri palamut balığı”.

Altıparmak (II) “1. Ayrı renkte altı yolu olan kumaş. 2. Bu kumaştan yapılan gelin gıyısı” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 166).

Her iki birleşik isimde yer alan **parmak** sözcüğü TS’te “İnsanda ve bazı hayvanlarda ellerin ve ayakların son bölümünü oluşturan, boğumlu, oynak, uzunca organların her biri” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2657) anlamına gelmektedir. Diğer ortak sözcük **altı** ise “Beşten sonra gelen sayının adı; şeş” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 163) anlamına gelir. Bu eş adlı birleşiklerde her iki öge de temel anlamından uzaklaşmıştır. Birleşigi oluşturan ögeler bir araya gelerek özel bir balık ve özel bir kumaşın adını oluşturmuştur. Dolayısıyla ögelerin anlamından birleşigin anlamı tahmin edilemez.



öküzgözü (I) bit. b. “Birleşikgillerden, sarı renkte, papatyayı andırır bir çiçek ve onun bitkisi; mastı çiçeği, arnika (Arnica montana)”.

öküzgözü (II) bit. b. “Kaliteli, kendine özgü kokusu olan, şarap üretilen, orta kalın kabuklu, siyah renkli bir tür üzüm; sığırüzümü” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2588).

Başaltı den. “Gemilerde tayfa ve erlerin ön güverte altındaki koğuşları”. **Baş altı** “Karakucak ve yağlı güreşte pehlivanların ayrıldıkları beş dereceden ikincisi” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 424). **Karagöz** “İzmaritgillerden, 25-30 santimetre uzunluğunda, enli, boz renkli, beyaz etli bir balık (Sargus sargus)”. **Karagöz** “1. Deve derisinden veya mukavvadan kesilip boyanmış insan biçimlerini beyaz bir perde üzerine arkadan ışık vererek yansıtmaya yoluyla oynatmaya dayalı bir gösteri oyunu. 2. Bu oyunda halk görüşünü ve duyusunu yansıtan kimse” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 1878). **Karakulak** hay. b. “Kedigillerden, genellikle kahverengi olup üzerinde gri veya be-

yaz benekler bulunan, kulaklarının ucu püskül şeklinde tüylü, vahşi bir hayvan (Caracal)". **Karakulak** tah. "Osmanlı Devleti'nde emir çavuşu; haberci" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 1881). **Karnikara** ağz. "Börülce". **Karnı kara** mec."Kötü yürekli (kimse)" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 1907). **Kazayağı (I)** "1. İki renkli pamuk veya polyester ipe yapılan, biçimi kazın ayağına benzeyen desen. 2. Bit. b. Ispanakgillerden, yaprakları değişken sırayla dizilmiş her yaprağın dibinden bir dal çıkan, yaprakları geniş, kenarları kertikli, yeşil veya kahverenginde, alt yaprakları kısa saplı, üst yaprakları sapsız gövdeye oturmuş durumda olan, yeşil veya kırmızı renkte çiçekli, bir veya çok yıllık bitki (Carpobrotus acinaciformis)". **Kazayağı (II)** "1. Çok kollu çengel. 2. Bir dikişin kenarlarını tutturmak için çaprazlama yapılan teyel; Hristo teyeli. 3. İki ayrı yolun birleşip tek yol hâline geldiği kavşak. 4. Mec. Göz kenarlarında oluşan kırışıklık. 5. den. İki ucundan herhangi bir yere bağlanmış bir halatın, başka bir halatla ortasından terazilenmiş durumu". **Kazayağı (III)** "Açık turuncu renk" (Türkçe Sözlük, 2023, s.1961). **Kalkuyruk** hay. b. "Ördek gillerden, uzunluğu 55-65 santimetre, kuyruğu sivri, tüyleri ak yeşil karışık, gagası, ayakları mavi bir tür kuş (Anas acuta)". **Kıl kuyruk** "sf. mec. Zayıf, çelimsiz olan" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2007). **Köprübaşı** "1. Ask. İlerlemek için çıkılan elverişli kıyı veya tutulan önemli nokta. 2. Mec. Önemli mevki". **Köprübaşı** öz. a. "1. Manisa iline bağlı ilçelerden biri. 2. isim Trabzon iline bağlı ilçelerden biri" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2124). **Tepebaşı** esk. "Siyah pullarla işlenmiş kumaş veya giysi". **Tepebaşı** öz. a. "Eskişehir iline bağlı ilçelerden biri" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 3254). **Yenidünya** "1. Bit. b. Gülgillerden, Akdeniz çevresinde yetişen, büyük, pürüzsüz ve sert yapraklı bir ağaç (Eriobotrya Japonica). 2. Bit. b. Bu ağacın erik büyüklüğünde, iri çekirdekli, sarı renkli, sulu ve mayhoş meyvesi; Malta eriği. 3. Renkli veya sırlı sırçadan yapılan, süs olarak asılan top. 4. Orta oyununda ev dekoru olarak kullanılan kafes biçiminde paravan". **Yeni Dünya** öz. a."Amerika kıtası" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 3599).

Eş adlısı bu grupta olmasa da müstakil olarak bu gruba dahil olan birleşikler: **Altınoluk** "1. İşlemeli kadın şalvarı. 2. Altın sırma veya kılaptanla işlenmiş çizgili ipek kumaş. 3. Bu cins kumaşların üstünde bulunan sırma işlemeli yollar. 4. isim Sarıkların üstüne sarılan sırma şerit" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 165). **Arıkovanı** gök b. "Yengeç takımıyıldızı yöresinde bir yıldız kümesi" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 228). **Bağrı kara** hay. b. "Bir tür iskete kuşu (Saxicola torquata)" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 366). **Bakla çiçeği** "Bakla çiçeği rengi" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 377). **Belkemiği** "Bir şeyin varlığı ile ilgili en önemli bölüm; omurga" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 473). **Camgöz** hay. b. "Deniz kıyısına yakın yaşayan, yanlarında veya sırtında beyaz lekeleri bulunan, gözü parlak olan, eti yenebilen bir tür köpek balığı (Galeus canis)" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 667). **Darboğaz** "Piyasalarda üretimin, kredilerin, döviz imkânlarının, sürümün, ham madde arzının ve malzeme stoklarının gereksinim düzeyi altına düştüğü sıkıntılı durum 2. Mec. Toplumun, çözümlemesinde güçlüklerle karşılaştığı bunalımlı durum" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 920). **Defneyaprağı** hay. b. "Hanıgillerden, lüferin küçük boylularına verilen özel bir ad (Pomatomus saltatrix)" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 935). **Demirperde** öz. "İkinci Dünya Savaşı sonrası soğuk

savaş döneminde, Batılı ülkelerin kendilerini Doğu Bloku ülkelerinden ayıran sınıra ve bu ülkelere taktıkları ad” (Türkçe Sözlük, 2023, s.956). **Denizaltı** ask. “Deniz yüzeyinin altında ve üstünde yol alabilen savaş veya araştırma gemisi; tahtelbahir” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 965). **Denizkızı** hay. b. “Solunumunu hem akciğer hem de solungaçlarıyla yapan, arka üyeleri olmayan, otçul amfibiyumlar sınıfından bir hayvan” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 967). **Denizkulağı** hay. b. “Yassı kabuklu, içi sedefli, 10 santimetre uzunluğunda bir deniz yumuşakçası (Haliotis)” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 967). **Devetüyü** “Açık kahverengi” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 990). **Dizüstü** “Dizüstü bilgisayar” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 1041). **Horozibiği (I)** “1. Koyu, pembe renk. 2. Sf. Bu renkte olan”. **Horozibiği (II)** bit. b. “Horozibiğigillerden, kırmızı çiçekleri horozibiğini andıran bir süs bitkisi (Amaranthus)” (Türkçe Sözlük, 2023, s.1604). **Karabulut** mec. “Büyük sıkıntı” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 1876). **Karakuş (II)** ağz. “Atların ayaklarında şiş yapan bir hastalık” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 1881). **Karasu** tıp “Çoğunlukla gözün iç basıncının çoğalmasıyla kendini gösteren, körlüğe sebep olabilen bir göz hastalığı; glokom”. **Karasu** öz. a. “Sakarya iline bağlı ilçelerden biri” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 1887). **Karayazı** öz. a. “Erzurum iline bağlı ilçelerden biri” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 1889). **Kartopu** bit. b. “Hanımeligillerden, birçok türü süs bitkisi olarak yetiştirilen, zeytinimsi, meyvemsi, kırmızı renkte bir ağaç-çık (Viburnum)” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 1917). **Kırmızıçizgi** “Özellikle çam türü ağaçlarda görülen, uygunsuz koşullarda kurutulan ağacın çatlayan göze zarından giren mantarların yaptığı bir hastalık türü” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2021). **Kökboyası** bit. b. “Kökboyasıgillerden, 1-2 metre uzunluğunda, çalı görünüşünde, gövdesi sert dikenli, kök sapları boyacılıkta kullanılan, çok yıllık bir bitki; kızılboya, kızılkök, yumurtakökü (Rubia tinctorum)” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2118). **Kurtyeniği** mec. “Bityeniği” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2170). **Kurukafa** hay. b. “Tırtılları patates yaprağı yiyen, alt kanatları sarı, üstü kahverengi bir tür kelebek (Acherantia adrophos)” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2172). **Kuşdili** bit. b. “Bir tür dişbudak” (Türkçe Sözlük, 2023, s.2180). **Kuşyemi** bit. b. “Buğdaygillerden, durgun sularda yetişen bir bitki (Phalaris canariensis)” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2182). **Meryemanakandili** “sıklamen” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2344). **Önayak** mec. ““Diğerlerine örnek olmak üzere bir işe ilk önce başlamak’ anlamındaki önyak olmak deyiminde geçer” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2600). **Pazaryeri** öz. a. “Bilecik iline bağlı ilçelerden biri” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2675). **Pekmezköpüğü** “Açık kahverengi” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2679). **Pınarbaşı** “1.Kastamonu iline bağlı ilçelerden biri. 2. Kayseri iline bağlı ilçelerden biri” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2696). **Sağkol** mec. “Birinin çok güvendiği kimse” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2817). **Sarıçam** öz. a. “Adana iline bağlı ilçelerden biri” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2858). **Suyolu** “1. a. ► sutaş. 2. Bazı kâğıtların dokusunda bulunan, ışığa tutulduğunda görülebilen çizgi, resim veya yazı; filigran. 3. Kâğıt üzerine konulan noktaların aralarını çizgilerle birleştirerek oynanan bir çocuk oyunu” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 3049). **Şaphane** öz. a. “Kütahya iline bağlı ilçelerden biri” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 3085). **Şebiarus** öz. a. “Mevlâna’nın ölüm yıl dö-

nümü olan 17 Aralık'ta düzenlenen tören" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 3093). **Şeytan-tırnağı** bit. b. "Çan çiçeğigillerden, genellikle dağlarda yetişen bir çeşit bitki (Phytuma)" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 3108). **Türkeli** "Sinop iline bağlı ilçelerden biri" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 3359). **Yağmurkuşağı** meteor. ► "gökkuşağı" (Türkçe Sözlük, 2023, s.3509). **Yeraltı** "1. Sf. Mec. Gizli ve yasa dışı. 2. Sf. Mec. Alışılmışın dışında olan, aykırı olan" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 3605).

2. Birleşigi oluşturan her iki ögenin de temel anlamını koruduğu birleşiklerdir. Birleşğin genel anlamı, onun oluşumunu sağlayan öğelerin anlamının toplamı şeklindedir. Bu tür birleşiklerde sözcüklerin anlamından birleşğin anlamı doğrudan tahmin edilebilmektedir. Eş adlı birleşikler içinde eş adlısı ile birlikte anlamsal açıdan bu gruba dahil olan sadece bir örnek bulunmaktadır.

tathisu "Suyu acı veya tuzlu olmayan akarsu, göl vb."

tatlı su "Acı veya tuzlu olmayan, içilebilen su" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 3203).

Eş adlısı bu grupta olmasa da müstakil olarak bu gruba dahil olan birleşikler: **Altın oluk** "Kâbe'nin damında suların akması için yapılmış ve üstü altın kaplanmış oluk" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 165). **Arı kovanı** "Arıların içinde bal yaptıkları çeşitli maddelerden yapılmış yuva; petek" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 228). **Bakla çiçeği** "Sarımtırak eflatuna çalan beyaz renkte bir bitki" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 377). **Bel kemiği** "Omurganın beli oluşturan bölümü; oma, amudufikarı" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 473). **Dar boğaz** "Kanyon" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 920). **Defne yaprağı** "Baharat olarak kullanılan defnenin yaprağı" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 935). **Demir perde** "Sahne ile izleyicilerin bulunduğu salonu yangın tehlikesinde birbirinden ayıran, demirden yapılmış perde" (Türkçe Sözlük, 2023, s.956). **Deniz altı** sf. "1. Deniz altında bulunan. 2. Deniz altında yapılan. 3. Dalgalara karşı açık" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 965). **Deniz kızı** "Denize yakın kayalıklar üzerinde şarkı söyleyen, başı ve göğsü kadın biçiminde, belden aşağısı balık kuyruklu olduğu varsayılan doğaüstü yaratık" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 967). **Deniz kulağı** çoğ. "Lagün" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 967). **Deve tüyü** "Deveden elde edilen yün, kıl" (Türkçe Sözlük, 2023, s.990). **Horoz ibiği** "Horozun tepesinde bulunan etli kırmızı kısım" (Türkçe Sözlük, 2023, s.1604). **Kara bulut** "Koyu renkli ve genellikle yağmur yüklü bulut; nimbus" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 1876). **Karakuş (I)** "Kartal türünden kuşlara verilen ad" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 1881). **Kar topu** "Elle top biçiminde sıkıştırılmış, eğlence amacıyla karşılıklı atılan kar topağı" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 1917). **Kırmızı çizgi** "1. Pasaport kontrolü sırasında geçilmesi yasak olan bölgeyi belirleyen çizgi. 2. mec. Belli bir konuda taraflar arasında kabul edilebilir son nokta" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2021). **Kök boyası** kim. "Kökboyasının köklerinden elde edilen kırmızımsı sarı bir boya; kök kırmızısı, alizarin" (Türkçe Sözlük, 2023, s.2118). **Kurt yeniği** "Ağaçta kurt tarafından kemirilerek oluşturulan oyuk" (Türkçe Sözlük, 2023, s.2170). **Kuru kafa** "1. Baş iskeleti. 2. isim, mecaz Ölüm tehlikesinin simgesi olarak kullanılan baş iskeleti" (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2172). **Kuş yemi** "Kuşlara yedirilen çeşitli tahıl taneleri; dane" (Türkçe Sözlük, 2023, s.2182). **Meryem Ana Kandili** "Kilise, ev vb. yerlerde Meryem Ana ikonası önünde sürekli olarak yakılan kandil" (Türkçe Sözlük,

2023, s.2344). **Ön ayak** “Hayvanlarda vücudun önünde bulunan ayaklardan her biri” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2600). **Pazar yeri** “1. Pazar kurulan yer. 2. Yabancı bir ülkenin mallarını satma olanağını sağladığı ülke” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2675). **Pekmez köpüğü** “Pekmez kaynatılırken kazanın üzerinde oluşan tatlı köpük” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2679). **Pınar başı** “Pınarın etrafı” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2695). **Sağ kol** ask. “Ordunun sağ tarafındaki kısım” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2817). **Sarıçam** bit. b. “Çamgillerden, genellikle Akdeniz Bölgesi’nde yetişen bodur, iğne yapraklı bir tür çam (Pinus sylvestris)” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2858). **Sarıyağız** hay. b. “Kula renkli at” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 2861). **Su yolu** mim. “Künk veya demir boru ile yapılmış oluk” (Türkçe Sözlük, 2023, s.3049). **Şaphane** “Şap çıkarılan yer, şap ocağı” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 3085). **Şebiarus** esk. “Düğün gecesi” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 3093). **Türk eli** “Türklerin yaşadığı toprak” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 3359). **Yağmur kuşağı** coğ. “Ekvator’un kuzeyindeki bol yağmur alan bölge” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 3509). **Yer altı** “Yerin yüzeyi altındaki bölümü” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 3605).

3. Bu grupta yer alanlarda ise birleşigi oluşturan öğelerden yalnızca biri temel anlamını korumaktadır. Baş öge olarak nitelendirdiğimiz temel anlamını koruyan sözcük, birleşigin anlamına doğrudan katkı sağlarken diğer öge çoğu zaman benzetmeye dayalı metaforik bir anlamda etki eder. Bazı durumlarda ilk öge bazı durumlarda ise ikinci öge temel anlamından uzaklaşmıştır.

Eş adlısı ile birlikte bu gruba dahil olan birleşik bulunmamaktadır. Birleşikler tek olarak incelendiğinde ise aşağıdaki birleşikler burada yer almalıdır.

Bağrı kara mec. “Bağrı yanık” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 366). **Cam göz** “1. sf. mec. Gözü takma olan. 2. mec. Zarar görmüş gözün yerine sonradan takılan göz” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 667). **Kara su** “Ağır akan su” (Türkçe Sözlük, 2023, s.1887). **Kuş dili** “Genellikle çocukların kelimelerin başına veya hecelerin arasına başka heceler ekleyerek oluşturduklarında oluşan, rahatsız edici, sertleşip kalkmış üst deri” (Türkçe Sözlük, 2023, s. 3108).

SONUÇ

Bu çalışmada eş adlılığın yalnızca müstakil sözcüklerde geçerli bir kavram olmadığı ortaya konulmuştur. Eş adlılık terimi birleşik sözcükler üzerinde değerlendirilmiştir. Türk Dil Kurumuna ait güncel Türkçe Sözlükte elli üç eş adlı birleşik grubu tespit edilmiştir. Bu grupların elli tanesinde iki birleşik, yalnızca üç grupta üç adet birleşik olduğu görülmüştür. Bu durumda toplam 109 birleşik incelenmiştir.

Eş adlı birleşikler belirtisiz ad tamlaması ya da sıfat tamlaması biçiminde oluşmuştur. Eş adlı birleşiklerin yapısında biçimsel açıdan bir farklılık yoktur. Belirtisiz ad tamlaması/Sıfat tamlaması şeklinde oluşmuş bir birleşigin eş adlısı da aynı biçimde oluşmuştur. Eş adlı birleşikler yazım açısından değerlendirildiğinde eş adlısı ile aynı özelliklere sahip olan yalnızca on bir örnek belirlenmiştir. Altıparmak (I) = Altıparmak (II), Karagöz = Karagöz, Karakulak = Karakulak, Karakuş(I) =Karakuş, kazayağı (I) =Kazayağı (II)=Kazayağı (III), Köprübaşı =Köprübaşı, Öküzgözü (I) =

Öküzgözü (II), Sarıçam = Sarıçam, Şaphane = Şaphane, Şebiarus =Şebiarus, Tepebaşı= Tepebaşı. Bu birleşiklerin tamamı bitişik yazılmıştır. Eş adlısı ile birlikte ayrı yazılan birleşik tespit edilmemiştir. Eş adlı birleşiklerin çoğunda biri bitişik yazılırken diğeri ayrı yazılmıştır. Üç birleşğin eş adlı olduğu örneklerde yalnızca kazayağı birleşğinde tamamı bitişik yazılır. Horozibiği ve Karasu örneklerinde birleşiklerden ikisi bitişik yazılırken diğeri ayrı yazılmaktadır. (Horozibiği(I)=Horozibiği(II)=Horoz ibiği, karasu=Karasu=kara su, kazayağı(I)= Kazayağı (II)=Kazayağı (III)).

Eş adlısı ile anlamsal kaynaşma derecesi aynı olan oldukça az birleşik vardır. Her iki birleşik sözcükte de temel anlamların korunduğu ve öğelerin anlamından birleşğin anlamının tahmin edilebildiği yalnızca bir örnek tespit edilmiştir. (**tathısu** “Suyu acı veya tuzlu olmayan akarsu, göl vb.” **tathı su** “Acı veya tuzlu olmayan, içilebilen su”) On bir eş adlı birleşik grubunda ise birleşği oluşturan sözcükler kendi yansıttıkları kavramları dışında üçüncü bir kavrama işaret ederler. Öğelerin anlamından birleşğin anlamları tahmin edilemez. (**Altıparmak (I)** hay. b. “Bir tür iri palamut balığı”. **Altıparmak (II)** “1. Ayrı renkte altı yolu olan kumaş. 2. Bu kumaştan yapılan gelin giysisi”. **Öküzgözü (I)** bit. b. “Birleşikgillerden, sarı renkte, papatyayı andırır bir çiçek ve onun bitkisi; mastı çiçeği, arnika (Arnica montana)”. **Öküzgözü (II)** bit. b. “Kaliteli, kendine özgü kokusu olan, şarap üretilen, orta kalın kabuklu, siyah renkli bir tür üzüm; sığırgözü”. **Karakulak** hay. b. “Kedigillerden, genellikle kahverengi olup üzerinde gri veya beyaz benekler bulunan, kulaklarının ucu püskül şeklinde tüylü, vahşi bir hayvan (Caracal)”. **Karakulak** tah. “Osmanlı Devleti’nde emir çavuşu; haberci” vb.). Bunların dışında kalan eş adlı birleşik gruplarının anlamsal kaynaşma dereceleri birbirinden farklıdır.

Toplanan veriler ve yapılan incelemeler sonucunda Türkçede eş adlı birleşiklerin varlığı ispat edilmiştir. Eş ada sahip birleşiklerin kiminde yapı ve anlam ortaklığı sağlanırken kiminde birtakım farklılıklar görülmüştür. Bu çalışmanın Türkçedeki bazı dilbilgisel terimlere ve inceleme alanlarına bakış açısını genişleteceği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Aksan, D. (2021). Anlambilim-anlambilim konuları ve Türkçenin anlambilimi. Bilgi Yayınevi.
- Akyıldız Ay, D. (2021). Dîvânü lügâti’t-Türk’te yer alan birleşik sözcüklerin anlamsal geçirimsizliği. İ. Taş, Z.Gulcalı, T. Karaayak (Ed.), Eski Türkçe üzerine filolojik araştırmalar (s. 1-67). Paradigma Akademi.
- Akyıldız Ay, D. (2023). Yansıma sözcüklerde çokanlamlılık-eşadlılık meselesi. RumriliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (32), 316-327.
- Çürük, Y. (2017). Türkçede birleşik sözcükler(isimler) [Doktora tezi, Ankara Üniversitesi]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Ergin, M. (2002). Türk dil bilgisi. Bayrak Basım.
- Özkan, M. (1996). Yapılış, yazılış ve kullanışları bakımından birleşik kelimeler. İlmi Araştırmalar 2, 95-110.
- Türk Dil Kurumu. (2023). Türkçe Sözlük (12. baskı). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (t.y.). Türk Dil Kurumu Sözlükleri. 25 Mayıs 2025 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden yararlanılmıştır.
- Vardar, B., Güz, N., Huber, E. ve Öztokat, O. (2007). Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü(2.b). (B.Vardar, Dü), İstanbul: Multilingual.
- Yener, M. L. (2023). Sözcük bilimi. Ihlamur Akademi.
- Zgusta, L. (1971). Manual of lexicography, Paris: The Hague.

AZİZ MAHMUD HÜDÂYÎ'NİN DİVAN-I İLÂHİYYATI'NDA SAYI SEMBOLİZMİ THE NUMBER SYMBOLISM IN THE DİVAN-I İLÂHİYYAT OF AZİZ MAHMUD HÜDÂYÎ

Nalan Tetik*

T.C. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Eski Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı (Yüksek Lisans Öğrencisi) Burdur-Türkiye
ORCID Kodu 0009-0008-3284-209X, *nalanbugrahan@gmail.com

GİRİŞ

Tasavvufî edebiyat, zahirî ve batını anlamlar içeren derin sembollerle örülüdür. Bu sembollerden biri de sayılardır. Mutasavvıf şairler şiirlerinde bazı sayı sembollerini kullanarak, varlığın sırlarını ve ilahi hakikati anlatmışlardır. Her mutasavvıf şair kendi dönemi ve bağlı bulunduğu tarikat düşüncesi doğrultusunda sayı sembollerini kullanmıştır. Şairler, bu sayıları kullanarak hem dinî hem de tasavvufî mesajlar vermiş, insanın içsel yolculuğunu anlamlandırmıştır.

Tasavvuf ve edebiyat, tarih boyunca birbirini besleyen ve derinlemesine etkileyen iki alandır. Tasavvufun doğasında bulunan sembolik anlatım, şiir ve edebi eserler aracılığıyla geniş kitlelere ulaşır ve bu sayede tasavvufî düşünce, sanatsal bir kimlik kazanarak kalıcılığını korur. Tasavvufî edebiyat, bu temaları işlerken sembolik bir dil kullanır. Örneğin, “aşk” kelimesi, Allah’a duyulan sevgiyi ifade ederken; “şarap” metaforu, ilahi aşkın sarhoşluğunu anlatır (Schimmel, 2001: 45).

XI. yüzyıldan itibaren başlayan şairane tasavvuf dili, XIII. yüzyılda yetkinliğe ulaşmış, dinî kaideler, ibadet sayıları, veli kerametlerindeki sayılar vb. tasavvufî kavramlar sayılar yoluyla şiire girmiştir. Tasavvuf geleneği bu sembolik sistemi hem ilahî düzeni anlamlandırma hem de dinî emirleri halka yayma ve öğretmede araç olarak kullanmıştır.

Tasavvufî düşüncede her sayı özel bir anlam taşır. Örneğin: 1 sayısı, Allah’ın birliğini (tevhit) ve vahdet-i vücud anlayışını, 4 sayısı, dört unsur (ateş, hava, su, toprak), dört kitap, dört büyük melek, dört kapı-kırk makam öğretisini, 7 sayısı, yedi gök katı ve insanın ruhsal mertebelerini, 40 sayısı, manevi olgunlaşma sürecini; peygamberlerin çile süresi ve dervişliğin kemale ermesini ifade etmektedir. Aziz Mahmud Hüdâyî’nin Divân’ında geçen 1, 2, 4, 6, 7, 8, 1000, 10.000 gibi sayılar tasavvuf anlayışı ve halk inançlarıyla iç içe geçmiş olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmada Aziz Mahmud Hüdâyî’nin Divân-ı İlahiyyât’ında yer alan sayı sembollerini incelenmiş olup, bu sayıların şiire kattığı tevhit, aşk, fenâfillah ve insan-ı kâmil anlayışı araştırılmıştır. Ayrıca şiirlerinden seçilen beyitlerle bu temaların şiir dilinde nasıl şekillendiği, kullanılan sayı sembollerini ve anlamları araştırılmıştır. Bildiride amaç, Aziz Mahmud Hüdâyî Divânı’nda sayıların kullanımını tespit etmek ve bu sayıların sembolik anlamlarını ortaya koymaktır.

Çalışma sayılar üzerinden yapılan sembolik anlatımları analiz etmeye yönelik bir içerik analizi içermektedir. Nitel araştırma yöntemi kullanılmış olup, literatür taraması yapılmıştır. Konuyla ilgili örnekler, bu konuda en güncel yayınlardan olan Prof. Dr. H. Kâmil Yılmaz'ın hazırladığı ve 2021 yılında basılmış Aziz Mahmud Hüdâyî Divânı'ndan verilmiştir. Bildiride, Aziz Mahmud Hüdâyî'nin tasavvufi şiirlerinde geçen sayıların anlamlarını ve kullanım biçimlerini ortaya koyarak, tasavvuf edebiyatındaki derin sembolizmi ve bu sembolik sayıların neden kullanıldığını anlamayı amaçlanmıştır. Bu sayede Aziz Mahmud Hüdâyî'nin Divân-ı İlâhiyyât'ında geçen sembolik sayıların tasavvufi sistem içindeki yerleri analiz edilerek, Hüdâyî'nin sayılarla kurduğu anlam haritası ortaya konulacaktır. Sayıların seçimi, işlevi, anlamı ve şiirlerdeki sembolik bağlamlar açıklanacaktır. Sayı sembolizminin, Aziz Mahmut Hüdâyî Divânı'ndaki yerini vurgulamak, sayıların şiirlerde ne şekilde ve hangi anlamda kullanıldığını göstererek sayılar üzerinden sufi düşüncenin izini sürmek amaçlanmış, bu doğrultuda, "Neden Sayılar Kullanılmış?" ve "Hikmeti Nedir?" sorularına cevap aranmıştır.

Çalışma bu yönüyle konu bakımından özgündür ve alana katkı sağlayacaktır. Tasavvufi şiirlerin matematiksel düzenini değil, manevi yapısını ve içsel yolculuğu anlatan metaforların sembolik dili çözümlenmeye odaklanılmıştır. Böylece, sufi düşüncenin dili olan şiirin bu yönüyle anlaşılmasına katkı sağlanacaktır.

Aziz Mahmud Hüdâyî'nin Hayatı ve Sûfî Kimliği

Aziz Mahmud Hüdâyî (1541–1628), XVII. Yüzyıl Osmanlı döneminde yaşamış önemli bir mutasavvıf şairdir. 1541 yılında Ankara'nın Şereflikoçhisar ilçesinde doğmuştur. Eğitimine Eskişehir Sivrihisar'dan sonra İstanbul'da devam eden mutasavvıf, Küçük Ayasofya Cami şeyhi Nureddinzâde Muslihuddin Edefendi'nin sohbetlerine katılmıştır. Onlara katılmasına rağmen bu tarikate mensup olmamıştır. Bursa'da gördüğü rüya üzerine Bayramilik şeyhlerinden Üftâde'ye bağlanmış, bir süre Üftâde'nin halifesi olarak devam ettikten sonra Celvetiyye tarikatını kurarak tasavvufi faaliyetlerine devam etmiştir (Yılmaz, 2021:30).

Bayramilik kolu sayabileceğimiz Celvetiyye Tarikatı, toplumla iç içe bir tasavvuf modelidir. Kurucusu Aziz Mahmud Hüdâyî olan tarikatın irşâd silsilesi şöyledir: Üftâde, Hızır Dede, Akbıyık Sultan vasıtasıyla Hacı Bayram Veli (Yılmaz 2021:30). Celvetiyye tarikatı Hüdâyî'den sonra zamanla tesirini kaybetse de 23 şeyh ve postnişinle nüfusunu devam ettirmiştir.

Yaklaşık 30 eseri olan mutasavvıf şairin eserleri Arapça, Farsça ve Türkçe'dir. 90 yıllık ömrü boyunca Osmanlı padişahlarıyla yakın ilişkiler kurmuştur. Devrin 8 padişahından 4'ü ile münasebeti olan Aziz Mahmud Hüdâyî, III. Murad I. Ahmed, II. Osman gibi padişahlara mektuplar yazıp öğütler vermiştir. Kaynaklara göre Aziz Mahmud Hüdâyî, Sultan I.Ahmed'le samimidir. Rüya tabiri ile başlayan münasebet sonucu I. Ahmed kendisine intisâb etmiştir (2021:24). Bunun yanında Hüdâyî, "Tezâkir-i Hüdâyî"sinde (Padişaha gönderdiği mektuplar) "Murad Han'ın, âlemin ıslahına vesile olan, adalet sahibi hükümdar olduğunu" belirterek şiirlerinin çoğunu

Sultan Murad Han’a yazmıştır (2021:24). Devrin hürmet edilen sözü dinlenen mutasavvıfıdır. Hüdâyî’yi gören Evliya Çelebi eserinden bahsederken şunu demiştir: “Yedi padişah dest-i şeriflerin pûs etti, hamd-i Hudâ, bu hakire şeref-i sohbetleriyle müşerref olmak nasib oldu.” (Yılmaz, 2021: 23, Bâis-i ıslâh-ı âlem Hazret-i Sultân Murâd).

Hüdâyî, Sultan I.Ahmed’in rüyasını yorumlayarak, rüya yorumuna göre padişahın Avusturya kralını yeneceğini söylemiştir. Yorum üzerine harekete geçen Sultan, Estergon Kalesi’ni geri almıştır. Bu olay üzerine Hüdâyî ile padişah arasındaki dostluk pekişmiş, birbirlerine pek çok nazireler yazmışlardır (2021:25). Babası I. Ahmed’in ölümü üzerine tahta çıkan padişahın büyük oğlu II. Osman’da Hüdâyî’ye hizmet etmiştir.

Şiiri, seyr-i sülûk, Hakk’a davet için araç olarak gören Hüdâyî’nin bestekarlık yönü de vardır. Tasavvufun marifet ve muhabbet kavramlarını şiir ve besteye tekrarlatmıştır. Ona göre, şiirler beste ve güfte yapılmak suretiyle irşâd aracıdır. Musikinin insan gönüllerine tesir ettiğini düşünmüş ve çoğu ilahileri bestelenmiştir. Celveti şeyhlerinin birçoğu da bestekardır.

Sanatı halkı Hakk’a davet etmek için araç gören Hüdâyî, Hikmet tarzı didaktik şiirler yazarak Hoca Ahmed Yesevi izinden gitmiştir. Vezin ve şekil bakımından Yunus Emre takipçisi olmuştur. Hoca Ahmed Yesevi ve Yunus Emre çizgisinde olan Hüdâyî, şiirlerinde sade ve anlaşılır bir dil kullanmıştır.

Azîz Mahmud Hüdâyî Dîvân’ında Sayı sembolleri

Azîz Mahmud Hüdâyî Dîvân’ında diğer mutasavvıf şairler kadar çok sayı görülmez. Ancak temeli vahdet-i vücûd anlayışına dayalı sayı sembolizmi örnekleri vardır. Eserde 1- 2- 4- 6- 7- 8- 1000-18000-100000 gibi sayılar görülmektedir.

“1” Sayısı -Tevhid ve Birlik

Tasavvufta “birlik” kavramı, Allah’ın tekliğini ve mutlak birliğini ifade eder. “Vahdet-i Vücud” anlayışı, tüm varlığın Allah’ın bir yansıması olduğu düşüncesini içerir. Bir sayısı, Allah’ın birliğini ve O’ndan başka hiçbir varlığın gerçek anlamda var olmadığını hatırlatır. Bütün dinsel geleneklerde “bir” sayısı özel bir anlam taşır. Bir, ikincisi olmayan, bölünmemiş ve kutuplaşmamış varoluşun simgesidir; bu yüzden bütünlük ve birliği temsil eder ve yaratılmışlığın ötesinde kendi içine dönüktür (Schimmel, 2011: 51-52). İslam düşüncesinde ise bu sayı, “Allah’tan başka ilah yoktur” inancını temellendirir ve Allah’ın mutlak ve sonsuz varlığının birliğini simgeleyen kusursuz bir sayı olarak kabul edilir. Ayrıca, karşıtı olmayan bu sayı, Allah’ın adının ilk harfi olan “elif” harfinin ebced hesabındaki karşılığıdır.

Aziz Mahmud Hüdâyî Divânı’nda 1 sayısı, kesretin perdelenmiş hali olarak görülür. Doğrudan 1 sayısıyla vahdeti vurgulamayan şair, vahdet-kesret-zerre kelimeleriyle Allah’ın tek ve mutlak varlık olduğunu anlatır.

Kesret- Vahdet- Zerre Kavramlarının “1” liği ve “1” Sayısının Sembolik Kullanımı

Sayı sembolleri, Tasavvufi şiirlerde didaktik ve irşâdi (manevi rehber) işleve sahiptir. Hüdâyî bu sayıları şiirlerinde sade fakat derinlikli bir dille kullanmıştır. Kesret çokluğu, yani dünyevi ikiliği temsil eder. Hüdâyî bu sayı üzerinden zıtlık, ayrılık ve ikilik tuzağına düşmenin tehlikesine dikkat çeker. İnsanları “Bir”liğe davet eder.

Kesret Allah’ın yarattığı çokluk yani zahiri âlemdir. İnsan, bu çokluk dünyasında yaşarken kendini ve eşyayı ayrı bir varlık olarak algılasa da aslında bu çokluk sadece görüntüden ibarettir. Çünkü âlemdaki her şey Allah’ın yansımasıdır.

Vahdet, tek ve “Bir” olan Allah’ı temsil eder. Hüdâyî’nin eserlerinde birlik ve Allah’a teslimiyet merkezi temadır. 1 sayısı, Allah’ın varlığının ve birliğinin dışında hiçbir şeyin gerçek olmadığı anlamında kullanılır.

Zerre hem kainattaki en küçük parça hem de ilahi hakikatin en küçük aynasıdır. Hem kulun hiçliğini hem de Allah’ın her yerde var oluşunu anlatır. Sufiler için zerre kavramı hem tefekkür vasıtası hem ibret kaynağı hem de bir marifet aynasıdır.

“1” Sayısını 9 kez kullanan şair, eserinin temelini vahdet-i vücûd anlayışına oturmuş hem yüksek zümreye hem halka hitab ederek irşâda davet etmiştir. Örnek beyitler şöyledir:

Biri iki sananlar ahveldir vü ham a’ mâ

Tevhidi bilmeyenler gayetde câhil ancâk (Divân-ı İlâhiyyât, G.118/3, Yılmaz, 2021: 3)

Biri iki sanan tam bir şaşkındır, tevhidi bilmeyenler de cahildir.

Ahvel olup bire iki bakmagıl

Kendini şirk ateşine yakmagıl

Gaflet ile yanaya akmagıl

Ko sîvâyı matlab-ı a’lâyı gör (Divân-ı İlâhiyyât, Mr.20/2, Yılmaz, 2021: 89)

Şaşı gibi bir olana iki bakma. Kendini şirk ateşine atma. Allah’tan gayrısını bırak.

Yüce maksadı gör.

Allah’tan başkasına yönelmenin tehlikesini vurgulayarak, gaflet ve şirk ateşine düşmemek için uyarıda bulunmaktadır. En yüce amaç olan Allah’a yönelmeye davet eder.

Yâr elin tutdu

Birliğe yetdi

Dost ile etdi

Gizli bâzârın (Divân-ı İlâhiyyât, T. 43/3, Yılmaz, 2021:181)

Sevgili onun elinden tutup gizli aşk sırrına erişirdi.

“2” Sayısı- Kesret ve Zıtlık

Tasavvuf edebiyatında “2” sayısı, genellikle ikilik (kesret) kavramını temsil eder ve vahdet-i vücud (varlık birliği) anlayışında ayrılığı, çokluğu ve dünyevi yanılşamayı ifade eder. Mutasavvıflar, hakikate ulaşmanın yolunun bu ikilikten sıyrılarak

birliğe (tevhide) yönelmek olduğunu vurgularlar. 2 sayısı bazen nefis ve ruhun çatışmasını, zahirî (dış) ve batinî (iç) bilgiyi, dünya ve ahiret arasındaki dengeyi simgeler. Tasavvufî öğretilerde insanın bu ikili yapıdan kurtularak hakikate ermesi gerektiği vurgulanır.

İki cihân sultanını

Sıdk ile sevdinse eğer (Divân-ı İlâhiyyât, G.66/2 Yılmaz, 2021: 3)

Eğer iki cihân sultanını içtenlikle ve sadakatle seydiysen.

İki şakk oldu mâh engüştün ile

Çü gördü sende nûr-i şems-i vahdet (Divân-ı İlâhiyyât, G.146/8 Yılmaz, 2021:

66)

Senin parmağınla ay ikiye bölündü. Çünkü sende birlik güneşinin nuru göründü.

Beyitte Peygamber mucizesine atıf vardır. Ayın, peygamberdeki vahdet nurunu (ilahi teklik) görünce ikiye ayrılması mucizesine gönderme yaparak vahdet ve kesret zıtlığına değinmektedir.

Fazl-u ihsânını tâmam ediver

Meded eyle meded ilâhi meded

İki âlemde ber-devâm ediver

Meded eyle meded ilâhi meded (Divân-ı İlâhiyyât, Kt.157/1, Yılmaz, 2021: 81)

Ey Allah'ım! Lütuf ve ihsanını tamamla. İki cihanda da lütfunu sürdür, yardım eyle.

İki cihân aşık verir Hüdâyî yâre

Ol zevke ermeyenler cemâta kâ'il ancak (Divân-ı İlâhiyyât, G. 118/5 Yılmaz, 2021:134)

Hüdâyî'ye göre iki cihana inanan gerçek aşkı bulur. Diğerleri ise o zevki bilmeyen kalabalıktaki yalnızlardır.

Dört, Beş, Yedi ve Sekiz Sayıları – Manevî Safhaların Sayısal İmlâsı

Mülkü ko Mâlik'e bak leyl ü nehâr eden O'dur

Cem'-i ezdâd edüben unsur-i çâr eden O'dur (Divân-ı İlâhiyyât, Umarız Lütfü İnayet Ede Mevlâ-yı Kerîm, İlâhi-4, Yılmaz, 2021: 163.)

Dünya malını bırak, Allah'a yönel. Geceyi gündüz eden O'dur. Zıtları bir araya getirip dört unsuru (hava-toprak-su-ateş) var eden O'dur. Zıtların birliği -ni vurgulayarak vahdet-i vücut anlayışını vurgular.

Görüp dört nuru Cîbrîl-i mükerrerem

Var ortasında hem bir nûr-i a'zam

Dedi yâ Rab nedir bu penç envâr

Diledi olmak anlardan haberdar (Divân-ı İlâhiyyât, R.43/1, Yılmaz, 2021:311)

Cebraîl (a.s.) dört nur gördü. Bu dört nurun ortasında da bir ışık vardı. Bu beş ışık nedir dedi ve onlardan haberdar olmak istedi.

Dedi Cebraîl'e ol Rabb-i Ekrem

Muhammed nûrudur ol nûr-i a'zam

O dört envâr dahi o dört velidir

Ebû Bekr ü Ömer Osmân Alî'dir (Divân-ı İlâhiyyât R.43/2, Yılmaz,2021: 311)

Bu beyitte dört nur; Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman, Hz. Ali, ortadaki büyük ışık ise Hz. Muhammed (s.a.v.) dir.

Eğer Hürî eğer Gılmân

Eğer Mâlik eğer Rıdvan

Sekiz cennet yedi nîrân

Sana âşık seni özler (Divân-ı İlâhiyyât, Kaf Harfî-G.86/4, Yılmaz, 2021:129)

Cennetin kadınları, hizmetkarları, 8 cennetin ve 7cehennem beğçileri bile sana aşıktır ve seni özler. Varlıkların tamamı Allah'a meftun ve muhtaçtır.

Bahr-ı irfânda yedi deryâ değil bir katre

Kande kaldı ey Hüdâyî Nil ü Ceyhûn u Aras (Divân-ı İlâhiyyât G.159/5, Yılmaz, 2021: 126)

İrfan denizi, hakikat karşısında 7 deniz değil ancak bir damladır. Ey Hüdâyî! O büyük denizler neye yarar şimdi.

“Semme vechullâh”ı fehm etdinse ger

Şeş cihetten bî-cihet Cânân'a bak (Divân-ı İlâhiyyât, G.86/4, Yılmaz, 2021:129.

Eğer, “Allah'ın yüzü her yerdedir” ayetini (Bakara, 2/15) anladıysan, altı yönden (doğu-batı-kuzey-güney-yukarı-aşağı) sıyrılarak mekândan münezzeh Allah'a bak.

Ayine-i Rahmân-î

Nûr-i pâk -i Sübhânî

Sırr-ı “Seb'a'l-mesânî

Sensin yâ Rasûlallah (Divân-ı İlâhiyyât, Na't 5/3, Yılmaz, 2021: 216)

Ey Allah'ın elçisi! Sen Sübhân olan Allah'ın tertemiz nurusun. Tekrarlanan yedi ayetin (Fatiha suresi) sırrı sensin.

Bin- On Sekiz Bin (Alem)- Yüz Bin

Divân'da en çok rastladığımız sayılar arasında olan 1000, 10000, 1000-1000 vb. çokluk ifade eden abartı sayılardır. Nicel bir anlamı yoktur. Sevginin büyüklüğü, yaratıcının ulu ve yüce oluşunu temsil eder.

Elâ ey gevher-i kân-ı risâlet

Sana bin bin salât ile tahiiyet (Divân-ı İlâhiyyât, Na't-2/1, Yılmaz, 2021:65)

Ey Peygamber! Sen risalet cevherinin en değerlisisin. Sana selam ve saygıyla binlerce salat olsun.

Bin bin salat ifadesiyle manevi bir sevgi seli sunulmuştur. Diğer örneklerden bazıları şöyledir:

Yürü hey bî-vefâ yürü

Senin hod bir köhne karı

Nice yüz bin erden geri

Kalan dünya değil misin (Divân-ı İlâhiyyât, Mr. 66/2, Yılmaz, 2021:188)

Yürü ey vefasız yürü! Sen zaten köhne, eskimiş bir kadın gibisin. Nice yüz bin eri harcayıp geride bırakan o dünya değil misin?

Ey bu gönlüm şehrini bin lûtf ile abad eden

On sekiz bin âlemi bir emr ile icâd eden (Divân-ı İlâhiyyât, G.60/1, Yılmaz, 2021:185)

Ey benim gönül şehrimi binlerce lütufla güzelleştiren (sevgili)! On sekiz bin âlemi bir emirle var eden yüce varlık!

SONUÇ

Aziz Mahmud Hüdâyî'nin Divân-ı İlâhiyyât'ında sayılar irşadî araçlar olarak işlev görmektedir. Sayılar, Tasavvufî düşüncenin temel esaslarını anlamlandırmaya yönelik görev üstlenirken soyut kavramları somutlaştırmaktadır. Şair, sayı sembolleri aracılığıyla seyr-i sülûku anlatırken, toplumun manevî terbiyesini, eğitimi ve irşad görevini de irşad eder. Hüdâyî, Divân-ı İlâhiyyât'da sayı sembolleri aracılığıyla sadece bireysel seyr ü sülûku anlatmakla kalmaz, aynı zamanda toplumun manevî terbiyesine yönelik irşad vazifesini de icra eder. Onun şiirinde sayılar estetik bir yapı kazanarak didaktik mesajlar taşır. Nitekim Divân'da "Zerre" kelimesi üç kez kullanılmış, vahdet kavramı dolaylı şekilde vurgulanmıştır. Zerre, maddi olarak en küçük birim iken her bir zerrede Allah'ın varlığının tecellisi görüldüğü için aynı zamanda büyüktür.

"Vahdet", doğrudan 1 sayısının yerine kullanılmış, 3 kez görülmüştür. "1"lik, mutlak ve tek olmaktır. İki sayısı, "iki cihân", "iki kapılı virâne", "iki âlem" şeklinde 12 kez görülen beyitlerde yine didaktik bir öğreti ve yol göstericilik ve iki cihânı, zıtlıkları kıyaslayarak hakikati gösterme vardır.

Dört sayısı beyitlerde, dört unsur (toprak, hava, su, ateş), dört nur (Hz. Ebû Bekir, Hz. Ömer, Hz. Osman, Hz. Ali) şeklinde üç kez karşımıza çıkar. 5. Nur olarak beyitte bahsedilen ise Hz. Muhammed (s.a.v.) dir.

Altı sayısı, 6 yön (doğu-batı-güney-kuzey-yukarı-aşağı) ve "semme vechullâh" (Bakara:115) şeklinde görülür. Yedi sayısı, "yedi deryâ", "yedi nirân", "seb'al-mesân" olarak 3 kez kullanılmıştır. Sekiz sayısı, sekiz cennet kapısı şeklinde geçer.

Divân-ı İlâhiyyât'da en dikkat çeken sayı ise 1000-10000-100000 şeklinde 36 kez karşımıza çıkan mübalağa rakamıdır. Abartılı aşk, hamd, ibadet ifadesi için kullanılan bu sayılar, çokluk ve süreklilik ifade eder.

Anadolu tasavvuf kültürünün en etkili sûfilerinden biri olan Aziz Mahmud Hüdâyî'nin Divânı yoğun sayı sembolleri barındırmasa da şiirlerinde ilahi aşk, tevazu, teslimiyet ve manevî olgunluk temalarını işlerken sayıların sembolik gücünü de kullanır. Sayılar, Hüdâyî'nin eserlerinde kozmik düzenin, içsel yolculuğunun ve ibadet disiplininin sembolleri olarak ortaya çıkar.

Sayı	Kullanım Biçimi	Anlamı / Yorumu	Görülme Sayısı
Zerre	"Zerre" kelimesi doğrudan	Her zerrede Allah'ın tecellisi, küçüğe büyüğün zuhurudur	3
1 (Bir)	"Vahdet", "bir" doğrudan	Mutlak birlik, teklik, Allah'ın birliği	"Bir": 9, "Vahdet": 3
2 (İki)	"İki cihân", "iki kapılı virâne", "iki âlem"	Zıtlıklarla hakikate işaret, dünya ve âhîret dengesi	12
4 (Dört)	"Dört unsur", "Dört nur"	Fizikî ve ruhânî temel yapılar	3

5 (Beş)	Beşinci nur: Hz. Muhammed (s.a.v.)	Dört halifeye ek olarak peygamber vurgusu	1 (dolaylı)
6 (Altı)	“Altı yön”, Kur’ân’daki “Semme vecchullâh” (Bakara:115)	Allah’ın yönlerden münezzehe oluşu, her yönde var oluşu	1
7 (Yedi)	“Yedi deryâ”, “yedi nîrân”, “seb’al-mesânî”	Kozmik bütünlük, kutsal tekrarlar	3
8 (Sekiz)	“Sekiz cennet kapısı”	Cennete giden yolların çokluğu, rahmetin genişliği	1
1000-10000-100000	“Bin hamd”, “yüz bin salât”, “on bin secde” vb.	Aşk, hamd ve ibadette mübalağa, çokluk ve sü-reklilik	36

KAYNAKLAR

- Afifi, T. (1999). Muhyiddin İbnü'l-Arabî'de Tasavvuf Felsefesi. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Avfî, Y. (h.1329). Hediyyetü's-Sâlikin. (Haz. H. Kâmil Yılmaz 1983). İstanbul: Seha Neşriyat.
- Bayrakçı, M. (2019). Dîvân Şiirinde Sembolizm. İstanbul: Akademi Kitabevi.
- Bursevî, İ.H. (1291). Silsile-i Tarîk-i Celvetî. İstanbul
- Cebecioğlu, E. (2005). Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü. Ankara: Anka Yayınları.
- Çubukçu, H. (2017). “Sayı Sembolizminin Tasavvuftaki Zikir Sayılarına Etkisi”. Akademik Bakış Dergisi. S. 60. s.1-14.
- Gölpınarlı, A. (1973). Tasavvuf: Metin-Şerh-Antoloji. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Schimmel, A. (2004). Tasavvuf: İslam’ın mistik boyutu (E. Kocabıyık, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Uludağ, S. (1991). Tasavvuf terimleri sözlüğü. İstanbul: Marifet Yayınları.
- Usluer, F. (2013). İslam Estetiğinde Sembolizm. İstanbul: Klasik Yayınları.
- Ünal, M. (1995). “Tasavvuf Tarihi İçinde Celvetilik”. Isparta: SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi. Ağustos. S.26. s.91-104.
- Yazıcıoğlu, H. (2004). “Sayıların sembolik anlamı”. Türkbilgi, (8), 19-23.
- Yılmaz, H.K. (2014). Aziz Mahmud Hüdayî ve Celvetîyye Tarikatı. İstanbul: Erkam Yayınları.
- Yılmaz, H. K. (2021). Aziz Mahmut Hüdayî Dîvânı. İstanbul: DİB Yay.

TÜRKÇE SÖZLÜK'ÜN İLK VE SON BASIMINDAKİ DUYU FİİLLERİNİN ÇOK ANLAMLIĞI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Nur Özkan¹· Didem Akyıldız Ay²

Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Burdur, Türkiye

* fanurozkan@gmail.com /didemakyildizay@gmail.com

GİRİŞ

1. Duyu Fiilleri

Duyu organları, çevremizde olup bitenleri algılamamızı sağlayan, duygu ve düşüncelerimizi ifade etmemize kaynaklık eden temel organlarımızdır. Dolayısıyla ilişkilerimizi ve çevreyle olan etkileşimimizi doğru bir şekilde yönetmemize yardımcı olurlar. Herhangi bir kavramın, bir olgunun algılanması zihinsel sürecin ilk ayağıdır ve duyarlar vasıtasıyla meydana gelir (Hirik, 2017: s.58). Devamında algıladığımız şeyleri yorumlamaya başlarız. Çevremizde olanları zihnimizde algıladıktan ve yorumladıktan sonra sözcüklerle ifade etme ihtiyacı duyarız ve bu noktada duyu fiillerine başvururuz. Duyu fiilleri, 5 temel duyu organımızın gerçekleştirdikleri hareketlere verdiğimiz adlardır. Bunlar; görmek, işitmek, tat almak, koku almak ve dokunmak fiilleridir.

“Duyu fiilleri mental fiillerle ilgili yapılmış çalışmalarda algılama (perception) fiilleri içerisinde bir tür ya da doğrudan algılama fiilleri olarak değerlendirilmektedir” (Hirik, 2017: s.58). Kimi araştırmacılar tarafından ise duyu fiilleri mental fiillerin alt başlıklarından biri olarak değerlendirilmiştir. Yapılan birçok çalışmada duyu fiilleri farklı şekillerde sınıflandırılmıştır. Biz de bu sınıflandırmalardan Özen Yaylagül’ün “Türk Runik Harfli Metinlerde Mental Fiiller” adlı makalesinde belirttiği tasnifi benimsiyoruz. Yaylagül’e göre duyu fiilleri ikiye ayrılır: Temel duyu fiilleri ve bileşik duyu fiilleri. Temel duyu fiillerini, daha yalın olan, ortaya çıkarken başka bir harekete ihtiyaç duymadan tek bir duyu ile oluşan fiiller, bileşik duyu fiillerini ise daha karmaşık, ortaya çıkarken çeşitli fizyolojik hareketlerin birlikte hareket etmesi gerektiği bir sistem olarak tanımlamıştır (Yaylagül, 2005: s.24).

Biz de çalışmamızda bu tasniften ilerleyerek temel duyulardan hareketle öncelikle temel duyu fiillerini sonrasında ise bileşik duyu fiillerini de inceleyeceğiz.

2. Çok Anlamlılık

Çok anlamlılık, en genel tanımıyla bir ekin, bir sözcüğün ya da bir cümlenin birden fazla anlama gelmesidir. Berke Vardar, “Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü” adlı eserinde çok anlamlılığı şu şekilde tanımlamıştır: “Bir gösterenin birçok gösterilen belirtme özelliği; bir birimin birçok anlam içermesi durumu.” (Vardar, 2002: s.62). Örneğin “baş” sözcüğü, “hayvan başı”, “satır başı”, “başbakan” gibi sayısını daha da arttırabileceğimiz birçok farklı anlama gelmektedir. Çok anlamlılık kavramının

bağlı olduğu birçok faktör vardır fakat sık kullanılmak bunların en başında gelmektedir (Hirik, 2017: s.56). Bir sözcüğün hem sözlü dilde hem de yazılı dilde sık kullanılıyor olması o sözcüğün anlam alanının genişlemesini sağlar. Bir sözcük bir toplumda ne kadar çok kullanılırsa bir o kadar da anlam alanına sahip olur. Dolayısıyla çok anlamlılık sıklık kavramıyla yakından ilişkilidir. Korkmaz’a göre “Çok anlamlılık, bir kelimeye temel anlamla bağlantılı birden çok anlamın bulunması; bir kelimenin, anlam gelişmesi yoluyla, asıl anlamı ile olan ilişkisini kaybetmeden yeni anlamlar kazanmasıdır.” (Korkmaz, 1992: s.38). Yani yeni kazanılan anlamlar az ya da çok temel anlama yakındır. Çok anlamlılığın en önemli noktası, sözcüğün yeni anlamlar kazanırken temel anlamını kaybetmemesidir. Burada temel amaç, az sözcükle daha fazla kavramı nitelemektir (Selvi, 2024: s.46). Bugün varlığını sürdürmekte olan her millet bilinçli ya da bilinçsiz sahip oldukları dilde çok anlamlı sözcükler ile iç içedir. Bir kişi sadece bir sözcük kullanarak birden çok kavramı öğrenmiş ve adlandırmış olur. Bu noktada dilde ekonomi ilkesi dikkati çeker (Selvi, 2024: s.48). Akyıldız Ay, “Yansıma Sözcüklerde Çokanlamlılık-Eşadlılık Meselesi” adlı makalesinde çok anlamlılık kavramını şu şekilde açıklamıştır: Her sözcük, ilk ortaya çıktığında belirli ve sınırlı bir kavrama karşılık gelir. Ancak dildeki her kavrama karşılık gelen bir sözcük olmamasından dolayı sözcükler birden fazla kavramı ifade ederek çokanlamlılık niteliği kazanır (Akyıldız Ay, 2023: s. 319). Zamanla toplumun yaşantısı, ihtiyaçları ve düşünme biçimi değiştikçe bu sözcüklere yeni anlamlar yüklenmeye başlar. Çünkü insan zihni sınırsız sayıda kavram üretir. Buna karşın her kavram için yeni bir sözcük üretmek pratik değildir. Bu yüzden diller, var olan sözcükleri çok anlamlı hâle getirerek daha işlevsel bir yapı kurar. Yani dilde sözcük sayısı sınırlıdır ama anlam potansiyeli sınırsızdır. Bu da çok anlamlılığın, dilin doğasında var olan yaratıcı ve ekonomik bir çözüm olduğunu gösterir. Bu sözcükler bazı durumlarda ilk bakışta anlaşılabilir kadar temel anlama yakın olurken bazı durumlarda ise anlama bağlam yoluyla ulaşılır. Birçok dilde olduğu gibi Türkçede de çok anlamlı sözcük sayısı oldukça fazladır. Çok anlamlılık kavram olarak birçok araştırmacı tarafından ele alınmıştır. Bu çalışmalarda daha çok fiiller üzerinde yoğunlaşıldığı dikkat çekmektedir.

Çalışmamızda inceleyeceğimiz duyu fiilleri de dilimizdeki çok anlamlı sözcükler arasındadır. Elbette her duyu fiilinin kullanım sıklığı da çok anlamlılık açısından çeşitliliği de farklı düzeydedir. Ancak yıllar içinde artan, azalan ya da kaybolmuş şekilde anlam değişiklikleri meydana gelmiştir. Duyu fiilleri de bu açıdan incelenmeye değerdir çünkü bu fiiller beş temel duyu organımızın meydana getirdiği hareketlerden çok daha fazlasını üstlenmektedir. Bu hususta sözcüklerin dilimizdeki metaforik anlamlı kullanımlarının yoğunluğu, atasözleri ve deyimlerin etkisi büyüktür.

3. Türkçe Sözlük

Sözlük; “Bir dilin bütün zamanlarda veya belli bir çağda kullanılmış kelimelerini, kelime gruplarını deyim ve atasözlerini genellikle alfabe sırasına göre alarak sözcük türünü, okunuşunu, yabancı kökenliyse hangi dilden geldiğini, kullanım alanlarını

gösterip tanımlarını yapan, varsa başka dillerdeki karşılıklarını veya Türkçe karşılıklarını veren, örnek cümlelerle destekleyen eser; kamus, lügat.” (Türkçe Sözlük, 2023: ss.3021-3022). En güncel haliyle Türkçe Sözlük’ün son baskısında “sözlük” kelimesi bu şekilde tanımlanmıştır. Sözlük kelimesi dilimize girmeden önce kökeni Arapça olan lügat ya da kamus ağırlıklı olmakla birlikte mucem ve tuhfe kelimeleri de kullanılmaktaydı. Terim olarak “sözlük” kelimesi dilimize Türk Dil Kurumu kurucu üyelerinden ve aynı zamanda kurumun ilk saymanı olan Celal Sahir Erozan tarafından kazandırılmıştır.

Türk dilinin bilinen ilk sözlüğü, Kaşgarlı Mahmud tarafından yazılan Divanü Lügati’t- Türk’tür. Bu eser Türkçenin Arapçadan daha üstün bir dil olduğunu kanıtlamak amacıyla yazılmıştır. Kaşgarlı Mahmud, bu eseri yazabilmek için yirmi yıla yakın bir süre Türk topluluklarının her yönüyle ilgili malzeme toplamış, 1072 yılında yazmaya başladığı eserini 1074 yılında tamamlayarak Halife Muktedi Biemrillah’a sunmuştur. Dönemin Türk topluluklarının lehçelerinin yanında yaşam tarzını, edebiyatını, sosyal ve siyasi taraflarını da yansıtan bu eser yaklaşık olarak 9000 söz varlığına sahiptir. Bundan dolayı Türk sözlükçülüğünün öncüsü ve Türklük bilimi adına bir ansiklopedi olarak nitelendirilmektedir. (Türkçe Sözlük, 2011: s.15). Divanü Lügati’t-Türkten sonra geçen zaman içerisinde sözlükçülük geleneği gelişerek varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Arapça, Farsça yoğunlukta olmak üzere çeşitli Türk lehçeleri adına da sözlükler yazılmıştır. Türk sözlükçülük geleneği ise daha çok 18. yüzyıldan sonra gelişim göstermiştir. Örnek vermek gerekirse Lehçetü’l-lügat, Müntahabat-ı Türkiyye, Müntahabat-ı lügat-ı Osmaniyye, Lehce-i Osmani ve Kamus-ı Türki gibi sözlükler sözlükçülüğümüzün en önemli eserlerinden sadece birkaçıdır (Türkçe Sözlük, 2011: s.15). Özellikle Şemsettin Sami’nin Kamus-ı Türki’si kendinden sonra yapılmış birçok sözlük çalışmasına kaynaklık etmesi bakımından da Türk sözlükçülüğü adına atılmış adımların başında gelmektedir. Bugün kullanmakta olduğumuz Türk Dil Kurumu tarafından hazırlanan Türkçe Sözlük’e de kaynaklık etmiş ve oluşturulmasında büyük katkısı olmuştur.

12 Temmuz 1932’ de Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucusu Atatürk’ün öncülüğünde Türk Dilini Tetkik Cemiyeti yani Türk Dil Kurumu kurulmuştur. Kurumun asıl amacı, Türk dilinin özünü meydana çıkarmak ve dünyadaki tüm diller arasında hak ettiği değeri ortaya koymaktır. Kurum kurulduktan birkaç ay sonra yani 26 Eylül 1932’ de Atatürk’ün isteğiyle Dolmabahçe Sarayı’nda Birinci Türk Dili Kurultayı toplanmıştır (Türkçe Sözlük, 2011: s.16). Kurultay’da Türk dili adına yapılacak çalışmalarla ilgili kararlar alınırken Türkçe’nin söz varlığını ortaya koyacak bir sözlük çalışmasının gerekliliği ilk sıralarda yerini almıştır. Kaynaklarda en sık karşılaştığımız bilgi Türk Dil Kurumu’nun Türkçe Sözlük’ün ilk baskısını 1945 yılında yaptığı yönündedir ancak bazı kaynaklarda ve kütüphanelerde basım yılı 1943 ya da 1944 olan sözlükler de görülmüştür (Aksu Tezcan, 2023: s.12). 1945 yılında ilk baskısı yapılan Türkçe Sözlük Dr. Mehmet Ali Ağakay başkanlığında hazırlanmıştır. Sözlük, 25.574 madde başı, 6.530 madde içi olmak üzere toplamda 32.104 sözden oluş-

muştur. Toplamda on iki baskısı yapılan Türkçe Sözlük'ün son baskısı da 2023 yılında Prof. Dr. Mustafa Argunşah başkanlığında hazırlanmıştır. On ikinci baskı, 82.135 madde başı, 18.133 madde içi olmak üzere söz, terim, deyim ve anlamdan oluşan 132.334 söz varlığına sahiptir (Türkçe Sözlük, 2023: s.11). Aradan geçen yaklaşık 80 yılda ilk ve son baskı arasında ciddi bir gelişme gözlenmiştir.

Biz de çalışmamızda Türkçe Sözlük'ün ilk (1945) ve son (2023) basımlarında yer alan duyu fiilleri ve türevlerinin uğradıkları anlam değişimlerini inceleyeceğiz. Bu değişimlerin ne yönde olduğunu ve çok anlamlılık açısından nasıl bir yapı sergilediklerini karşılaştırma yaparak değerlendireceğiz.

YÖNTEM

Bu çalışmada veri kaynağı olarak Türk Dil Kurumu tarafından yayınlanan 1945 tarihli ilk baskı Türkçe Sözlük ile 2023 tarihli son baskı Türkçe Sözlük kullanılmıştır. İnceleme kapsamı, beş temel duyu fiilini (görmek, işitmek, koku almak, tat almak ve dokunmak) ve bu fiillerin türevlerini çok anlamlılık bakımından değerlendirmesini içermektedir. Fiillerin anlamları her iki baskıda karşılaştırılarak, anlam sayısı, anlamların içerikleri ve anlam genişlemesi ya da değişimi gibi yönlerden analiz edilmiştir. Elde edilen veriler, nitel çözümleme yöntemi ile incelenmiş ve tablolar aracılığıyla desteklenmiştir.

BULGULAR VE ANALİZ

GÖRME		
	TS İlk Baskı (1945)	TS Son Baskı (2023)
Gör-	1. Gözle ve ışık yardımıyla bir şeyin varlığını duymak. Karşıdan gelenleri gördünüz mü? 2. Varlığını göziyle anlamak. Dün toplantıda tanıdıklardan kimseyi görmedim. 3. Yanına varıp konuşmak. Bugün müdürü göreceğim. 4. Bir şey hakkında şöyle veya böyle hüküm vermek. İşleri fena görmek. Bir şeyi az (veya çok) görmek. 5. (i:...) Bir halin içinde bulunmuş olmak. O, üç devir gördü. Arkadaş ne harbleri gördü! 6. (i:...) Kendisine yapılmak. Ceza görmek. İyilik görmek. 7. (i:...) Almak. Ders görmek. Terbiye görmek. 8. (i:...) Yapmak, etmek. İş görmek. Vazife görmek. Masraf görmek. 9. Sahip olmak.	1. Gözle algılamak, seçmek. 2. Anlamak, kavramak, sezmek. "Türk iradesinin ne demek olduğunu da sen göreceksin." -R. E. Ünaydın. 3. Yanına gidip konuşmak. Bugün müdürü göreceğim. 4. Bir şey hakkında bir yargıya varmak, değerlendirmek. 5. Belirli bir zamanın içinde bir olaya tanık olmak, yaşamak. "Hangi memlekete gitsek resmi makamlar kadar halkın da rağbetini gördük." -F. R. Atay. 6. Yapmak, etmek. İş görmek. Masraf görmek. 7. (-den, -i) Kendisine yapılmak, bir davranışla karşılaşmak, maruz kalmak. 8. (nsz) Bir şeye erişmek. Cebi para görmek. 9. Çok değer vermek. Gözü yalnız parayı görüyor. 10. (nsz) Bir işleme uğramak. Teftiş görmek. 11. (nsz) Yüzü bir yöne doğru olmak, bakmak. Ev güneş görüyor.

	Cebi para gördü. 10. (yar.) Sürelik fiili yapmağa yarar. Bırak, söyleyegörsün. Aklına esmiyegörsün, yoksa yapmadan duramaz.	12. Ziyaret etmek. 13. Karşılaşmak, rastlaşmak. 14. (-le) Gözlerin görmediği durumlarda başka duyu organlarıyla algılamak. Körler parmaklarıyla görürler. 15. (nsz) Sahne olmak, geçirmek. Bu ova çok savaş gördü. 16. Saymak, herhangi bir şey gibi görmek. 17. Gezmek. Ankara'yı gördün mü? 18. tkz. Para vermek. "Baba hiç param yok, biraz görsen beni, dediği sabahı minnetle anımsar Ali Bey." -N. Meriç. 19. sp. Takım arkadaşlarından en uygun olanına pas atmak.
Bak-	1. Görmek için gözleri bir şey üzerine çevirmek. Bakmadım ki göreyim. Nereye bakıyorsunuz? 2. Aramak. Çocuğa bak nerededir? 3. Yönelmiş olmak. Evin arkası denize bakıyor. Pencereler sokağa bakıyor. 4. Bir şeyin iyi gelişmesi veya iyi durumda kalması için emek vermek. Çok yaşlı ama vaktiyle kendine iyi bakmış. Bu taya bakılssa güzel bir at olacak. 5. Beslemek, geçindirmek. Herkes anasına, babasına bakmağa mecburdur. 6. (Hasta hakkında) Tedavisiyle meşgul olmak, sağıttmak. Hastaya hangi doktor bakıyor? 7. Yoklamak, incelemek, denemek. Şu hesaba sen de bak. Şu yemeğin tadına bakar mısınız? Yarın çalışıp çalışmadığınıza bakacağım. 8. Bir şey üzerinde çalışmak. Pasaport işine polis bakar. Çocuğum, sen derslerine bak. 9. Bağlı bulunmak. Bu iş beş yüz liraya bakar. 10. (Renklerde) Benzemek, andırmak. Bu kumaş yeşile bakıyor. 11. Önem vermek, aldırma; göz önünde tutmak. O yalnız para kazanmağa bakıyor. Sen onun söylediğine bakma! Sen benim kusuruma bakma! 12. Görüp anlamak.	1. Bakışı bir şey üzerine çevirmek. "Zamanla nasıl değişiyor insan / Hangi resme baksam ben değilim" -C. S. Tarancı. 2. Bir şeyin yüzü bir yöne doğru olmak. "Limana bakan penceresinden deniz görünürdü." -O. V. Kanık. 3. Bir şeyin gelişmesi veya iyi bir durumda kalması için emek vermek; esermek. 4. Geçindirmek. Üç çocuklu bir aileye bakıyor. 5. Bir iş birinden beklenmek. Evin bütün işleri bana bakıyor. 6. Hastayı muayene etmek. 7. Tedavi etmek için ilgilenmek. 8. Görüp incelemek. Git bak bakalım, evdeler mi? Şu hesaba sen de bak. 9. Kontrol etmek. Yemeğin tadına bakar mısınız? 10. Bir işi yapmak, bir işi yapmakla görevli olmak. Pasaport işine polis bakar. 11. (nsz) İtina göstermek; ilgilenmek. "Baktılar, ettiler; ilaç, tedavi, faydası olmadı." -E. Bener. 12. Başka bir şeyle ilgilenmeyip elindeki veya önündeki işle uğraşır olmak. Çocuğum, sen derslerine bak. 13. Yapılabilmesi bir şeye bağlı bulunmak. Bu iş beş bin liraya bakar. 14. Bir şeyi gözetmek, korumak. 15. -e benzemek. Bu kumaşın rengi yeşile bakıyor. 16. (nsz) Bir şeyin farkına varmak. "Bazı akşamlar bakarım Halil savuşur, nereye gittiğini de kimseye söylemez." -M. Ş. Esendal.

	Baktım ki laf anlamıyor, sesimi kestim.	17. Özen göstermek. Vaktini boş geçirmemeye bak!
İzle-	1.İzini bula bula arkasından gitmek. 2. Arkasından gitmek, *takibetmek.	1. Birinin veya bir şeyin arkasından gitmek; takip etmek. “Babam kaşları çatılmış, başını sallayarak izliyor bizi.” -A. Ümit. 2. Zaman, süre, sıra vb. bakımından gelmek, arkasından gelmek, arkasında olmak. Geceyi gündüz izler. 3. Bir olayın gelişimini gözden geçirmek. “Bu ustaca düzeni Osmanlıların her işinde izleyebilirsiniz.” -S. Birsell. 4. Eğlenmek, görmek, öğrenmek için bakmak; seyretmek. Televizyonu izlemek. 5. Belirli bir yönde gitmek. “Geç vakit hayvanla, Deliçay’ı izleyip gidiyordum.” -H. E. Adivar. 6. Gözlemek, incelemek. Çocuk kuşu gözleriyle izledi. 7. Belirli bir tutum, davranış veya düşünceyi benimsemek. Bu üretim politikasını izleyeceğiz. 8. Bir şeye uymak, bağlı olmak. Modayı izlemek. 9. Herhangi bir olayla ilgilenmek. “Çeşitli siyasi olaylar karşısındaki tepki ve düşüncelerini dolaylı da olsa izleyebiliyordum.” -H. Taner.
Seyret-	Eğlenmek için bakmak.	1.Bir şeyin durumunu, oluşumunu gözlemek, bakmak. 2.(-i) Bir olaya karışmadan bakmak. “Rabia biraz şaşkın, salıpurada arkadaş olduğu çocuklu tazenin kocasıyla buluşmasını seyrediyordu.” -H. E. Adivar 3. Eğlenmek, görmek, öğrenmek vb. için bakmak, izlemek. “Ben çok güzel bir şey seyrediyorsam tiyatrodaki, daha ne kadar sürecektir piyes diye aklıma getirmem.” -Nazım Hikmet. 4.Taşıt, ilerlemek, yol almak. “İnsanlar, seyreden araçlara aldırma dan karşıdan karşıya sorunsuzca geçiyorlardı.” -O. Aysu. 5. Hastalık vb. sürmek, devam etmek.
Bakın-	Sağa sola bakıp bir şeyi veya bir kimseyi aramak.	1.Çevreye göz gezdirmek, araştırmak. “Etrafına bakındı fotoğrafçıları çağırmak için.” -A. Kulin. 2. ağz. Muayene olmak.
Gözle-	1.Bir şeyin olmasını beklemek, *intizar etmek. Onun gelmesini gözlüyorum.	1. Bir şeyin olmasını veya bir kimsenin gelmesini beklemek; intizar etmek.

	2. Neler olduğunu, neler olacağını öğrenmek için bakıp beklemek, *tarassudetmek. Havanın değişikliklerini gözlemek havacılık için önemli bir iştir. 3. fel. Dış alemdeki bir şeyi iyi bilmek için dikkati onun üzerine saptamak.	2. Dikkatle bakmak; gözlemlemek, tarassut etmek. Hava değişikliklerini gözlemek havacılık için önemli bir iştir. 3. İncelemek, araştırmak. 4. Gizlice bakmak, gözetlemek. “Kuzum, bana kim gelip gidiyor, hep böyle gözlüyor musun?” -E. Işınso. 5. Korumak, kollamak.
Gözetle-	Birinin yaptıklarını gizlice gözlemek, *tecessüs etmek. Terbiyeli insanlar kimseyi gözetlemez.	1. Birine veya bir şeye gizlice bakmak; dikizlemek. 2. Birinin yaptıklarını belli etmeden izlemek. “Bitişik yalının taze gelini sabah işlerini yan pencereden gözetlemek esaslı keyiflerimden biriydi.” -R. H. Karay.
Gözet-	1. Korumak, bakmak. Büyük kardeşler küçükleri gözetir. 2. Önem vermek, saygı göstermek. İnsan hatır gönül gözetmeden vazifesini yapmalı. 3. Kollamak, beklemek, *müterakkip olmak Fırsat gözetmek. Uygun bir zaman gözetmek	1. Korumak, bakmak, özen göstermek; himaye etmek. Büyük kardeşler küçükleri gözetir. 2. Önem vermek, göz önünde bulundurmak, ayrı tutmak; kovmak. 3. (nsz) Kollamak, beklemek. Fırsat gözetmek. Uygun bir zamanı gözetmek. 4. Bir sonuca giderken bütün ayrıntı ve etkenleri dikkate almak. 5. Kayırmak.
Gözlemle-	---	1. Bir nesneyi, olayı veya bir gerçeği, niteliklerinin bilinmesi amacıyla, dikkatli ve planlı olarak ele alınıp incelemek; müşahade olmak. “Bu niyetle asistanların, doçent ve profesörlerle ilişkilerini gözlemliyordu.” -A. Ümit. 2. Gözlemek.

Tablo 1: Görme Duyu Fiilleri

Görme Duyu Fiilleri

1. Gör-

Türkçe Sözlük’ün 1945 ve 2023 baskıları karşılaştırıldığında, “gör-” fiilinin hem temel anlamını koruduğu hem de kullanım alanlarının gözle görülür şekilde genişlediği gözlemlenmektedir. İlk baskıda “gör-” fiili çoğunlukla gözle algılama ve somut bir nesneyi ifade etmek için kullanılırken son baskıda soyut ve mecazi anlamların eklenmesiyle zenginleşmiştir. İlk ve son baskı arasında sayısal olarak fark edilir bir artış vardır. İlk baskıda “gör-” fiili için 10 madde başı varken son baskıda madde sayısı 19’a çıkmıştır. Karşılaştırma yapıldığında 1945 baskısındaki “Almak” ve “Sürerlik fiili yapmaya yarar.” maddeleri 2023 baskısında yer almayarak anlam kaybolması meydana gelmiştir. Son baskıya 11 yeni madde eklenmiştir. Özellikle “Ziyaret etmek”, “Karşılaşmak, rastlaşmak”, “Gezmek”, “Çok değer vermek” gibi maddeler örneklendirilerek daha farklı bağlamlara özgü kullanımları ortaya çıkarmış ve sözlüğe yeni anlam genişlemeleri eklenmiştir. “Pas atmak”, “Sahne almak, geçirmek”

gibi maddeler de daha terimsel anlamlar olarak sözlüğe dahil edilmiştir. Bu durum fiillerin kullanım alanlarının toplumsal değişimlere paralel olarak çeşitlendiğini göstermektedir.

Sonuç olarak, “gör-” fiili, temel anlamını korurken; modern Türkçede gerek gündelik dilde, gerekse özel alanlarda anlam çeşitliliğini artırarak dilin gelişimine önemli bir katkı sağlamıştır.

2. Bak-

Türkçe Sözlük’ün 1945 ve 2023 baskıları karşılaştırıldığında, “bak-” fiilinin her iki baskıda da temel anlamının korunduğu ancak kullanım alanlarının hem sayıca arttığı hem de semantik açıdan çeşitlendiği dikkat çekmektedir. İlk baskıda “bak-” fiilinin öncelikli olarak göz ile algılanan, aynı zamanda somut bir hareket ortaya koyan anlamları verilmiştir. Sonrasında “beslemek, geçindirmek” gibi birine bakım sağlamak anlamına gelen kullanımlar verilerek ortaya çıkan anlam kaymaları dikkat çekmektedir. Güncel baskıda ise ilk baskıdaki bazı maddeler detaylandırılmıştır. Örneğin, ilk baskıdaki “(Hasta hakkında) Tedavisiyle meşgul olmak, sağtımak” maddesi son baskıda “Hastayı muayene etmek” ve “Tedavi etmek için ilgilenmek” şeklinde iki ayrı madde olarak sözlüğe eklenmiştir. Yine “Bir şey üzerinde çalışmak” maddesi güncel baskıda “Bir işi yapmak, bir işi yapmakla görevli olmak” ve “Başka bir şeyle ilgilenmeyip elindeki veya önündeki işle uğraşır olmak” şeklinde iki ayrı madde olarak verilip aralarındaki fark netleştirilmiştir.

Sonuç olarak, “bak-” fiilinin 2023 baskısında maddeler 1945 baskısındakilere göre daha çok detaylandırılmış ve anlam genişlemesi ciddi ölçüde gözlenmiştir. Bu da bu fiilin zengin bir çok anlamlılık örneği sergilediğini göstermektedir.

3. İzle-

Sözlüğün 1945 ve 2023 baskıları karşılaştırıldığında, “izle-” fiilinin kullanım alanının sayıca arttığı ve anlam alanında belirgin bir genişleme ve çeşitlenme yaşandığı görülmektedir. Her iki baskıda temel anlam korunmuş olup 1945 baskısı bu anlamlarla sınırlı kalmıştır. Asıl anlam genişlemesinin yaşandığı 2023 baskısında, temel anlamın dışında zaman içinde birbiri arkasından gelen olayları belirtmek, eğlence amaçlı izlemek ya da seyretmek, modaya veya belirli bir trende uymak, bir şeyi gözlemlemek gibi kullanımlarına da yer vererek anlam çeşitlenmesi açıkça gözlenmiştir.

Sonuç olarak, “izle-” fiili, iz sürmek, takip etmek gibi fiziksel bir eylem olmanın yanında kültürel, sosyal ve zihinsel aktiviteleri ifade ederken de kullanılabilecek soyut anlamlara gelebilen bir fiildir. Bu anlam genişlemesi, dilin her zaman toplumla ve bireyle yakından ilişkili olduğunu göstermektedir.

4. Seyret-

Türkçe Sözlük’ün 1945 ve 2023 baskıları karşılaştırıldığında, “seyret-” fiilinin soyut bir kavram olarak anlam alanının genişlediğini söyleyebiliriz. 1945 baskısında seyret-, temel anlam olan “Eğlenmek için bakmak” maddesiyle sınırlı kalmıştır. 2023 baskısında ise temel anlamı korunmakla birlikte “bir olaya müdahale etmeden bakmak, öğrenmek için bakmak, taşıtlar için yolda ilerlemek ve bir hastalığın geçmemiş

olduğunu, devam ettiğini” belirtmek için kullanılan yeni anlamlar eklenmiştir. Özellikle “bir hastalığın seyretmesi” maddesi seyret- fiilini yalnızca görsel olarak izlemek eyleminden çıkarmıştır. Seyretmek artık yalnızca bir gözlem eylemi değil, aynı zamanda bir süreci anlamlandırma ve değerlendirme aracı haline gelmiştir.

Sonuç olarak, “seyret-” fiili de, birçok duyu fiili gibi sadece temel anlamıyla sınırlı kalmayıp zamanla soyut süreçleri de ifade eden ve çok anlamlı bir yapının gözlendiği bir işlev kazanmıştır.

5. Bakın-

İlk ve son baskı karşılaştırıldığında, her iki baskıda da temel anlam olan “çevreye göz gezdirerek bir şey aramak, araştırmak” kullanımının korunduğu gözlenmiştir. 2023 baskısında bakın- fiilinin ağızlarda “muayene olmak” şeklinde yeni bir kullanım kazanarak sözlüğe eklendiği görülmüştür. Bu durum, bakın- fiilinin anlam alanının sadece bir gözlem eylemi olmaktan çıkıp “tedavi amacıyla doktora görünmek” şeklinde yeni bir anlam alanı kazandığını göstermektedir.

6. Gözle-

Sözlüğün 1945 ve 2023 baskıları incelendiğinde, her iki baskıda da temel anlam korunmuştur. 1945 baskısında farklı olarak felsefe alanında bir terim olan kullanım varken 2023 baskısında bu kullanıma yer verilmemiştir. 2023 baskısında ise verilen kullanımlar detaylandırılmış ve farklı bir kullanım olarak “Korumak, kollamak” maddesi eklenmiştir.

7. Gözetle-

Türkçe Sözlüğün 1945 ve 2023 baskılarında “gözetle-” fiilinin temel anlamının büyük oranda korunduğu, ancak açıklamalarda ve kullanım örneklerinde genişlemeler olduğu görülmektedir. 1945 baskısında temel anlamın karşılığında verilen örnekten de anlaşılacağı üzere daha çok ahlaki açıdan bir kullanım dikkat çekmektedir. Ancak sözlüğün 2023 baskısında hem ahlaki açıdan kullanımı hem de tam aksine gündelik hayatta da olabilecek bir durumdan bahsedilmektedir. Bu iki durum birbirini toplumsal yönden nötrlemiştir. Bu da bize gözetle- fiilinin zaman içinde genişleyen anlam alanını göstermektedir.

8. Gözet-

Türkçe Sözlük’ün 1945 ve 2023 baskıları karşılaştırıldığında, her iki baskıda da üç temel anlam dikkat çekmektedir. Örneklerle de desteklenen temel anlamlar daha çok “fiziksel bir koruma, kollama” anlamını belirtmektedir. Güncel baskıya eklenen “Bir sonuca giderken bütün ayrıntı ve etkenleri dikkate almak” maddesi zihinsel bir süreci ifade etmektedir ve “Kayırmak” maddesi de daha çok toplumsal ve etik bir durumdan bahsetmektedir. Bu durumda gözet- fiilinin sadece temel anlamlarıyla sınırlı kalmadığı diğer birçok duyu fiili gibi anlam alanı genişlemesine uğradığı görülmüştür.

9. Gözlemle-

1945 baskısında “gözlemle-” fiili bulunmamaktadır. Bu durum, gözlemle- fiili- nin dilimize ilerleyen yıllarda girdiğini göstermektedir. 2023 baskısında verilen örnekten hareketle bu fiilin bilimsel bir bağlamda kullanıldığı ve bu nedenle bilimsel dilin ve sürecin gelişmesiyle sözlükte yerini bulduğu düşünülmektedir.

İŞİTME		
	TS İlk Baskı (1945)	TS Son Baskı (2023)
Duy-	1.(Ses, tat veya koku hakkında) Varlığından bilgi edinmek. Gürültüyü duydum. Yemeğin ekşiliğini ve kokusunu duymadım. 2. Eşyaya dokunmakla onların sıcaklık, soğukluk, sertlik, ağırlık, hareket gibi fizik hallerinden bilgi edinmek. Elimin üzerinde bir böceğin gezdiğini duydum. 3. (Kendinde) Bir halin varlığını anlamak. İçinde bir ezginlik duymak. 4. (Sevinç, üzüntü gibi manevi haller hakkında) Edinmek. Bu haberden çok sevinç duydum. 5. Haber almak. Hadiseyi duymadım. 6. by. Organlar vasıtasıyla bir şeyin varlığını bilir olmak.	1.Bilgi almak, öğrenmek, haber almak. “Bir köylüden burada avlandığınızı duydum.” -Halikarnas Balıkcısı. 2. İşitmek, ses almak. “Çamaşırcı Fatma kadın annemin duymayan kulaklarına yalvarıyor.” -Y. Z. Ortaç. 3. Nesnelere dokunmakla onların sıcaklık, soğukluk, sertlik, ağırlık, hareket vb. fizik durumlarını algılamak; hissetmek. “Elimin üzerinde bir böceğin gezdiğini duydum.” 4. (nsz) mec. Bir şeyi sezmek, fark etmek. “Güzel olmasın fakat ruhu olsun, bir şey duysun.” -H. C. Yalçın.
İşit-	1.(İlgilenilen şeyler hakkında kulakla) Duymak. Havadisi ben de işittim. Ne dediklerini işittin mi? 2. (Azar, söz, küfür hakkında) Kendisine söylenmek, Benim azar işitmeğe vaktim yok.	1.Kulakla algılamak; duymak. “Doktorun sesini işitince koştu, yanakları kırmızı, gözleri parlıyordu.” -H. E. Adıvar. 2. Haber almak.
Dinle-	1.İşitmek üzere kulak vermek. Şarkı dinlemek. 2. Birinin sözünü, öğüdünü kabul edip gereğince hareket etmek. Beni dinlersen bu işten vazgeç.	1.İşitmek için kulak vermek. “Konağın hesabını sen söylersin, ben de dinlerim.” -A. Ş. Hisar. 2. Birinin sözünü, öğüdünü kabul edip gereğince davranmak. “Beni dinlersen bu işten vazgeç.” 3. Kulakla veya dinleme aletiyle hastayı muayene etmek. “Doktor kalkar. Kulağını bu gösterilen yere dayar. Dinler.” -Ömer Seyfettin. 4. mec. Uymak, baş eğmek, itaat etmek. “Şaşkınlım, çenem, dudaklarım, dilim sanki artık beni dinlemiyorlar.” -A. Ümit.
Kulak ver-	Merak edip dinlemek, işitmeğe çalışmak.	Merak edip dinlemek, işitmeye çalışmak. “Eğil de kulak ver, bu sessiz yığın / Bir vatan kalbinin attığı yerdir” -N. H. Onan.
Kulak kabart-	Belli etmemeğe çalışarak dinlemek.	Belli etmemeye çalışarak dinlemek.

		“Kulak kabarttım ama duymadım ne konuştuklarını.” -N. Eray.
Kulağına çalın-	Başkasına söylenirken şöyle böyle duymak.	Başkasına söylenirken kendisi de duymuş olmak. “Bu gürültüler arasında Vildan’ın bağırarak ve daha ziyade kıymet vererek telaffuz ettiği bazı kelimeler, cümleler kulağıma çalınıyordu.” -P. Safa.

Tablo 2: İşitme Duyu Fiilleri

İşitme Duyu Fiilleri

1. Duy-

“Duy-” fiili, çok anlamlılık açısından oldukça zengin bir yapıya sahiptir. 1945 yılı baskısında toplam altı madde başı altında yer alan bu fiil, 2023 baskısında dört madde başına düşürülmüştür. Bu durum, bazı anlamların sözlükten çıkarıldığını, yani anlam kayıplarının yaşandığını göstermektedir. Özellikle “koku duymak” anlamı, ilk baskıda yer almakla birlikte son baskıda yer almamaktadır. Bu da fiilin semantik kapsamının daraldığını göstermektedir. Ancak her iki baskıda da “işitmek” yani ses algısı temel anlam olarak korunmuştur. Bununla birlikte 2023 baskısında “duy-” fiili, işitmenin ötesinde, dokunma, sezme ve duygusal deneyimleri ifade eden anlamları da içerecek şekilde tanımlanmıştır.

2. İşit-

İlk ve son baskıdaki anlamlar büyük oranda korunmuştur. Temel anlam olan “kulakla duymak” sabittir. Ancak ilk baskıda “azar işitmek” gibi daha mecazlaşmış örnek varken, son baskıda bu tür anlamlar sadeleştirilmiştir.

3. Dinle-

Anlam genişlemesi belirgindir. İlk anlam olan “kulak vermek” sabit kalmış; son baskıda buna ek olarak “hastayı dinlemek” ve “mecazen itaat etmek” gibi kullanımlar eklenmiştir. Bu fiilde hem literal hem de soyut alanlara doğru anlam genişlemesi gözlenmektedir.

4. Kulak ver-

Her iki sözlükte de anlam korunmuş; “merak edip dinlemek” ifadesi sabittir. Anlam değişimi veya başkalaşma görülmez, ancak deyimleşmiş yapısıyla dikkat çeker.

5. Kulak kabart-

Anlam korunmuştur. Her iki baskıda da “belli etmeden dinlemek” şeklinde tanımlanmış; deyimsel sabitlik taşıyan bu fiil, sözlüklerdeki deyim/kalıp ifadelerin evrimsizliğini gösteren örneklerdendir.

6. Kulağına çalın-

Bu fiil deyimleşmiş bir yapı olarak her iki sözlükte de anlam sabitliği gösterir. “Başkasına söylenirken şöyle böyle duymak” tanımı aynıdır. Ancak örnek cümlelerde farklılıklar gözlenebilir.

TAT ALMA		
	TS İlk Baskı (1945)	TS Son Baskı (2023)
Tat-	1. Bir yiyeceğin tadına bakmak 2. (Bir hale) Uğramış olmak. Hayatın her acısını tatmış.	1. Dil yardımıyla bir şeyin tadının nasıl olduğunu anlamak. 2. Bir şeyden az miktarda yemek veya içmek. “O meşhur beyaz şaraplarını tattık.” -H. Taner. 3. mec. Bir şeyi duymak, hissetmek. “Yaşamın her acısını tatmış.” 4. mec. Bir şeyi olumlu veya olumsuz bütün nitelikleriyle yaşamak veya bir şeye tutulmak, uğramak. “Kavuşmanın tadı yok / Ayrılığı tatmadan” -O. S. Orhon.
Tadına bak-	---	1. Ağzına alıp tadını denemek, test etmek. 2. mec. Başından geçmiş olmak.
Ye-	1. Ağzıda çiğneyip yutmak. Ekmek yemek. Şeker yemek. 2. Yoğaltmak, harcamak. Parası var ama yemez. Varını yoğunu kumarda yemiş. 3. Aşındırmak, kemirmek. Kezzap mermeri yer. 4. Isırmak. Sivrisinekler çocuğun kollarını yemiş. 5. (Hoşa gitmeyen şeylere) Uğramak. Tokat yemek. Ceza yemek. Papara yemek. Yağmur yemek. 6. Hakkı olmıyan ve kendisine yasak edilmiş bulunan bir şeyi kabul etmek. Haram yemek. Rüşvet yemek. 7. Birine alacağını vermemek. Bu adam benim yüz liramı yedi. 8. Harcamak. İnsan kazancının hepsini yememeli. 9. Biri kendisi için başkasına para harcatmak. Dalkavuklar çok parasını yemişler.	1. Ağzıda çiğneyerek yutmak. “Adam o kadar çabuk yiyor ki hizmetçi ek-mek yetiştiremiyor.” -B. Felek. 2. Kemirmek. “Necla onun böyle kendinden geçercesine çalıştığını gördükçe üzüntüden tırmaklarını yiyor.” -H. Taner. 3. Isırmak. Sivrisinekler çocuğun kollarını yemiş. 4. Dalamak. 5. Hoşa gitmeyen kötü bir duruma uğramak, tutulmak. “Kendini topladı ama fena yerinden gagayı yedi sanırım...” -M. Ş. Esendal. 6. Hakkı olmayan ve kendisine yasak edilmiş bulunan bir şeyi kabul etmek. Haram yemek. Rüşvet yemek. 7. Harcayıp bitirmek. “Mirası sen yedin, zahmeti ben çekiyorum diye latife ediyordu.” -M. Ş. Esendal. 8. Yasal yoldan cezalandırılmak. 9. Birine alacağını vermemek, ödememek. Bu adam benim yüz bin liramı yedi. 10. Başkasının parasını harcamak. Dalkavuklar çok parasını yemişler. 11. (nsz) Kullanılmak. Yapımına başlanan bu yapı günde 5 ton çimento yiyor. 12. mec. Sürekli üzme, tedirgin etmek. Bu dert beni yiyor. 13. argo Gücünü kırmak, perişan etmek, mahvetmek. 14. argo Kandırmak. Bizi yemek, sana mı kaldı.
İç-	1. Bir sıvıyı ağzına alıp yutmak. Su içmek. Çorba içmek.	1. Bir sıvıyı ağza alıp yutmak. “Bir oluktan buz gibi bir su içtik.” -S.F. Abasıyanık.

	Kahve içmek. 2. Bir şeyin dumanını ağızından çekmek. Cıgara içmek. Nargile içmek. 3. (Bir şey bir sıvıyı) İçine çekmek. Toprak suyu içmek. 4. (nsz) İçki kullanmak. İçerken kavga etmeğe başladılar. 5. (yar) <<Ant>> kelimesini fiilleştirmeye yarar. Andiçmek. Andiçirmek.	2. Sigara, nargile vb.nin dumanını içe çekmek. “Evinden, pek seyrek zamanlarda içtiği nargilesini istedi.” -H. E. Adivar. 3. mec. Bir şey, bir sıvıyı içine çekmek, emmek. Toprak suyu içmek. 4. (nsz) İçki kullanmak. “ O akşam saat ikiye kadar içtiler.” -Ömer Seyfettin.
Yut-	1.Ağızda bulunan bir şeyi yutağa götürüp oradan mideye indirmek. 2. mec. Haksız olarak kendine mal etmek. Herif, kardeşinin bütün malını yuttu. 3. Dayanıp sesini çıkarmamak. Ben bu ağır lakırdıları yutmam. 4. (Olmiyacak bir şeye) İnanıp kanmak. Bu yalanı kimse yutmaz. 5. Cinası fark etmemek. 6. (Oyunda bilye veya para) Kazanmak.	1.Ağızda bulunan bir şeyi yutağa geçirmek. 2. Tam ve doğru söylememek. Bazı heceleri yutuyor. 3. mec. İnanmak, aldanmak, kanmak. “Bize numara yapma, yutacak enayi değiliz.” S. M. Alus. 4. mec. Söylemek istediği bir sözü kendini tutarak söylememek. 5. mec. İyice, eksiksiz olarak öğrenmek. “Bazen üçer yüz sayfalık kitabı birden, yirmi dört saat zarfında hatmedip yuttuğu olurdu.” -Y. K. Karaosmanoğlu. 6. mec. Işık, ses gücünü parlaklığını azaltmak. “Duvallar bütün ışıkları yutuyor, halkın üstüne bir toprak rengi dökülüyor.” -M. Ş. Esendal. 7. tkz. Dayanıp sesini çıkarmamak, katlanmak. Ben bu ağır sözleri yutmam.
Yala-	1.Bir şeyin üzerinden dilini sürüp geçirmek. Kedi üstünü yalıya yalıya temizler. 2. Böylece bir şeyin üzerindeki almak. Kedi tabağı yaladı. 3. Değerek geçmek. Kurşunlar tepeyi yalıyordu.	1.Bir şeyin üzerinden dilini sürüp geçirmek. 2. Dilini gezdirerek bir şeyin üzerindeki almak. “Kara üzüm tıkmıyor ya, parmak uçlarına bulaşan görünmez balını teker teker yalıyor.” -A. İlhan. 3. mec. Sıyrarak, dokunarak geçmek. “Bir güneş parçası binanın yüzünü yalayarak açık kapılardan içeri giriyor.” -R. H. Karay. 4. den. Dalgalar geminin içine girmeyip yalnız bordasını sıyrarak geçmek.

Tablo 3: Tat Alma Duyu Fiilleri

Tat Alma Duyu Fiilleri

1. Tat-

“Tat-” fiili, ilk baskıda iki anlamla yer alırken son baskıda dört ayrı anlam başlığına ayrılmıştır. İlk baskıda yer alan “yiyeceğin tadına bakmak” ve “bir hale uğramak” anlamları korunmuş, ancak son baskıda bu anlamlar hem ayrıştırılmış hem de genişletilmiştir. Özellikle tat alma duyusuna dayalı kullanım, “az miktarda yemek

veya içmek” gibi daha spesifik bir alt başlıkla detaylandırılmış; ayrıca mecaz anlamlar da çoğaltılmıştır. Bu durum, fiilin zamanla hem duyuşsal hem de deneyimsel alanlarda daha çeşitli bağlamlarda kullanıldığını ve anlam ağıının belirgin şekilde genişlediğini göstermektedir.

2. Tadına bak-

“Tadına bak-” fiili, yalnızca son baskıda yer almaktadır ve iki anlam başlığı altında verilmiştir. İlk baskıda bulunmayan bu birleşik fiil, temel olarak “tat-” fiilinin bir kullanımı olmasına rağmen, sözlükte bağımsız bir madde olarak yer alması, deyimleşme sürecinin ve kullanım sıklığının artmış olduğunu gösterir. Özellikle “ağızına alıp tadını denemek” temel anlamının yanı sıra “mecazen başından geçmiş olmak” şeklindeki soyut anlamı da bu kullanımın çokanlamlılığını artırmaktadır. Bu yönüyle, fiilin kalıplaşarak sözlükte ayrı bir girdi haline gelmesi dikkat çekicidir ve dildeki anlam farklılaşmalarının doğal bir yansımasıdır.

3. Ye-

“Ye-” fiili, hem ilk hem de son baskıda en yüksek çokanlamlılık potansiyeline sahip fiillerden biridir. İlk baskıda 9 anlam başlığı altında toplanan fiil, son baskıda bu sayıyı 14’e çıkarmış, hem temel hem de mecaz anlamlarını önemli ölçüde genişletmiştir. Bu artış, fiilin gündelik hayatta ne kadar yaygın kullanıldığını ve deyimisel, argo ya da soyut bağlamlarda nasıl çeşitlendiğini göstermektedir. Özellikle son baskıda görülen “dalamak”, “kandırmak”, “sürekli üzme” gibi anlamlar, dildeki gelişmeleri ve kullanıcıların fiile yüklediği yeni bağlamları yansıtır. Ayrıca ilk baskıda yer alan bazı anlamlar (örn. “yoğaltmak, harcamak”) son baskıda daha özgül örneklerle genişletilmiştir. Bu yönüyle “ye-” fiili, sadece tat alma değil, aynı zamanda davranış ve ruh hâli bildiren geniş bir semantik alanı kapsar hâle gelmiştir.

4. İç-

“İç-” fiili, hem ilk hem de son baskıda temel anlamını koruyarak oldukça tutarlı biçimde yer alır. İlk baskıda fiil 5 anlam başlığıyla sunulurken, son baskıda bu sayı 4’tür. Bu değişim, anlam eksilmesinden çok anlamların yeniden gruplandırılmasıyla ilgilidir. Özellikle “ant içmek” anlamı ilk baskıda ayrı bir madde olarak yer alırken, son baskıda bu anlam kalıplaşmış bir yapı olarak fiilin genel çerçevesine dâhil edilmemiştir. Bunun dışında temel anlam olan “bir sıvıyı ağıza alıp yutmak” ile bütün mamulleri kullanımını bildiren “dumanı içe çekmek” gibi kullanımlar her iki baskıda da korunmuştur. Ayrıca mecaz anlamı “bir şeyin bir sıvıyı içine çekmesi” biçimindeki kullanımlar da yer almaya devam etmektedir.

5. Yut-

“Yut-” fiili, hem ilk hem de son baskıda temel anlamını korumakla birlikte, anlam alanı bakımından belirgin bir genişleme göstermektedir. İlk baskıda 6 maddeyle sunulan fiil, son baskıda 7 maddeyle yer almakta ve özellikle mecaz anlamlarda çeşitlenmiştir. İlk baskıda bulunan “cinası fark etmemek” ve “oyunda bilye veya para

kazanmak” gibi bağlamdan kopuk ve bugün geçerliliği sınırlı kullanımlar, son baskıda yer almamaktadır. Bunun yerine, “bazı heceleri yutmak” gibi dilbilimsel bir kullanım ve “ışık, ses gibi unsurların yutulması” gibi fiziksel-mecazi geçişli anlamlar eklenmiştir. Ayrıca “iyice öğrenmek” anlamı da son baskıda açık biçimde belirtilmiştir. Bu yönüyle “yut-” fiili, çokanlamlılığın hem somut hem de soyut boyutlarını güçlü biçimde yansıtmaktadır.

6. Yala-

“Yala-” fiili, her iki baskıda da temel anlamı olan “bir şeyin üzerinden dilini sürmek” biçiminde korunmuş ve bu anlam etrafında yapılandırılmış anlam çeşitliliğiyle dikkat çeker. İlk baskıda üç maddeyle yer alan fiil, son baskıda dört maddeye genişlemiştir. Anlam bakımından belirgin bir kayıp yaşanmasa da son baskıya özgü olan “denizcilik terimi olarak dalgaların geminin bordasını sıyrarak geçmesi” anlamı, kullanım alanının daha teknik boyutlarını da kapsayacak biçimde sözlüğe eklenmiştir. Her iki baskıda da mecaz anlamlara yer verilmiş; özellikle “kurşunların veya ışı-ğın bir yüzeyi yalayarak geçmesi” gibi ifadelerle dildeki soyut kullanımlar vurgulanmıştır.

KOKU ALMA		
	TS İlk Baskı (1945)	TS Son Baskı (2023)
Kokla-	(i) Bir kokuyu duymak için o kokuyu taşıyan şeyi burnuna yaklaştırarak havasını içine çekmek. Gülü koklamak.	1. Kokusunu duymak için bir şeyi burnuna yaklaştırmak veya bir yerin havasını içine çekmek. “Havlıyu ikinci kez koklarken kapının zili- ni duyuyorum.” -A. Ümit. 2. mec. Çok az kullanma, çok azıyla yetinmek. Bu otomobil benzini kokluyor.
Koku / Ko- kusunu al- / duy-	mec. Gizli tutulan bir şeyi sezmek.	1. Bir nesnenin kokusunu algılamak. “Yaz yağmuru yağdığı vakit burada to- prağın güzel kokusunu duymak mümkün- dür.” -M. Ş. Esendal. 2. mec. Gizli tutulan bir şeyi sezmek. “Yılların gazetecisinin oğlum, iyi haberin kokusunu kilometrelerce uzaktan alırsın.” - A. Ümit.

Tablo 4: Koku Alma Duyu Fiilleri

Koku Alma Duyu Fiilleri

Yukarıda Tablo 4’te koku alma duyusu ile ilgili fiiller yer almaktadır. Türkçe Sözlük’ün 1945 ve 2023 basımları karşılaştırıldığında, koku alma ile ilgili fiillerde hem anlam genişlemesi hem de kullanım alanlarında çeşitlenme olduğu görülmektedir.

“Koklamak” fiili her iki basımda da temel anlamını korumakla birlikte 1945 bas- kısında daha çok fiziksel bir eylemden söz edilirken 2023 baskısında mecaz anlam kazanmıştır. “Çok az kullanma, çok azıyla yetinmek” anlamı son baskıya eklenmiş

ve örnek cümleyle desteklenmiştir. Bu durum, fiilin kullanım alanının somut bir alıdan soyut bir kullanım biçimine doğru genişlediğini göstermektedir.

“Koku/kokusunu almak/duymak” fiilleri ise, 1945 baskısında sadece mecaz anlamı olmasına rağmen 2023 baskısında temel anlamıyla birlikte mecaz kullanımının da cümlelerle örneklendirilerek eklenmesi dikkat çekmektedir. Özellikle “gizli tutulan bir şeyi sezmek” anlamı, her iki dönemde de korunmuş; ancak güncel baskıda bu kullanımın yaygınlığı daha fazla vurgulanmıştır.

Sonuç olarak, koku alma ile ilgili fiillerin zaman içinde hem somut hem soyut kullanımları anlam genişlemesine uğramıştır. Özellikle güncel baskıda günlük dildeki kullanımların yansması daha net bir şekilde gözlemlenmektedir.

DOKUNMA		
	TS İlk Baskı (1945)	TS Son Baskı (2023)
Değ-	1. Bir şey aralık kalmayınca kadar bir yere yaklaşmak. Elime ateş değdi. Başı tavana değiyor. Kova kuyunun dibine değdi. 2. Ulaşmak. Mektup elime değmedi. Çocuk dört yaşına değdi. 3. İstenilen yere düşmek, *isabet etmek. Kurşun amaca değdi.	1. Aralık kalmayınca kadar birbirine yaklaşarak dokunmak. “Kapıdan bir an birbirimize değerek girdik.” -Y. Z. Ortaç. 2. Ulaşmak, erişmek. Mektup elime değmedi. Yaşı on beşine değince... 3. İstenilen yere düşmek; rast gelmek, isabet etmek. Kurşun hedefe değdi.
Elle-	Elle dokunmak.	Elle dokunmak. “Görüyorsunuz, ben hiçbirini ellemiyor, hiçbirini açmıyorum.” -Y. Z. Ortaç.
Dokun-	1. Hafifçe değmek. Rüzgar estikçe dal antene dokunuyor. 2. El sürmek, elle tutmak. Sobaya dokunmayın, eliniz yanar. 3. Ele almak, karıştırmak. Bu kağıtlara kimse dokunmasın. 4. Sağlığını bozmak. Bu yemek bana dokunur. Size rüzgar dokundu. 5. Rahatsız etmek, sataşmak. Bu zavallıya dokunmayın. 6. (İyilik, fenalık gibi kavramlarda) Olmak. Onun, bana zararı dokunmaz. 7. (İnsanın) İçine işlemek. Bu şarkı bana dokunur. Onun sözleri bana dokunmaz.	1. Nesnelerin sıcaklık, soğukluk, sertlik, yumuşaklık vb. niteliklerini derinin altındaki sinir uçları aracılığıyla duymak; yordamlamak, temas etmek. “Bir elektrik ziline değmesine dokunduk.” -Ahmet Haşim. 2. Birbirine veya bir şeye hafifçe değmek. 3. El sürmek, el sürüp karıştırmak. Bu kağıtlara kimse dokunmasın. 4. (nsz) Alıp kullanmak, el sürmek. “Buğdaydan, bulgurdan ne varsa kimse dokunmuyor, daha zor günlere saklıyordu.” -N. Araz. 5. (nsz) Sağlığını bozmak, rahatsızlanmasına sebep olmak, yaramamak. Bu yemek bana dokunur. Bu hava dokundu. 6. İnsanın içine işlemek, duygulandırmak, etkilemek. “Hiçbir gözyaşının bana onunkiler kadar dokunduğunu hatırlıyorum.” -R. N. Güntekin. 7. Belli bir konuya temas etmek, ondan bahsetmek. Eğitim konusuna dokunan bir yazı.

		8. Onur, anlayış vb. ile uyumsuz bir durum ortaya çıkmak. 9. mec. Tedirgin etmek, rahatsız etmek; batmak. “Bu karıncaya dokunmayan çocuk o kocaman adamın oracıkta pestilini çıkaracaktı.” - S. F. Abasıyanık.
--	--	---

Tablo 5: Dokunma Duyu Fiilleri

Dokunma Duyu Fiilleri

1. Değ-

“Değ-” fiili, hem ilk hem de son baskıda üç maddeyle yer almakta ve her iki baskıda da anlam çeşitliliğini korumaktadır. Fiilin temel anlamı olan “fiziksel temas kurmak, dokunmak” her iki sözlükte de ilk anlam olarak sunulmuş, ardından gelen “ulaşmak” ve “hedefe isabet etmek” gibi anlamlar, hem somut hem de soyut bağlamlarda kullanımı mümkün olan örneklerle desteklenmiştir. Bu fiilde dikkat çeken nokta, her iki baskıda da anlamlarda herhangi bir daralma ya da genişleme olmamasıdır. Ancak anlamların sıralanışı ve örneklendirme biçimi güncellenmiş; son baskıda anlamların daha kısa ve öz tanımlarla verildiği, örneklerin ise daha güncel ve kullanım bağlamını doğrudan yansıttığı görülmektedir.

2. Elle-

“Elle-” fiili hem ilk hem de son baskıda yalnızca bir anlamla yer almakta ve anlam genişlemesine uğramamıştır. Her iki baskıda da fiilin temel anlamı “elle dokunmak” şeklindedir.

3. Dokun-

“Dokun-” fiili, her iki baskıda da çokanlamlılık açısından oldukça zengin bir örnektir. İlk baskıda 7, son baskıda ise 9 madde başı altında anlam verilmiştir. Bu da fiilin zamanla hem anlam genişlemesi hem de farklı kullanım alanlarına açılması yönünde evrildiğini göstermektedir. Her iki baskıda da fiilin temel anlamı olan korunmuştur. okunmanın fiziksel duyumuyla başlayan ama zamanla duygusal, mecazî ve sosyal alanlara yayılan kullanımları her iki sözlükte de yer bulmuştur.

SONUÇ

Bu çalışmada, Türk Dil Kurumu tarafından yayımlanan 1945 ve 2023 baskılı Türkçe Sözlükler karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Beş temel duyuya karşılık gelen fiillerin çok anlamlılık yönünden geçirdiği değişimler tespit edilmiştir. “Görmek”, “işitmek”, “tat almak”, “koku almak” ve “dokunmak” fiillerine dayalı olarak türeyen toplam 26 duyu fiili seçilmiştir. Bu fiillerin sözlüklerdeki madde başı sayıları, anlam içerikleri ve mecaz ya da deyimleşme yoluyla kazandığı yeni kullanımları analiz edilmiştir.

Elde edilen bulgular, duyu fiillerinin çoğunda anlam zenginleşmesi yaşandığını, bazılarında ise anlam kaybı ya da yeniden yapılanma görüldüğünü ortaya koymuştur.

Özellikle “gör-”, “ye-”, “dokun-”, “izle-” gibi fiillerin anlam sayılarında dikkate değer artışlar gözlenmiştir. Yeni anlamların büyük oranda mecaz, deyimsele veya sosyal bağlamlı kullanımlardan doğduğu belirlenmiştir. Öte yandan “duy-” gibi bazı fiillerde anlam sayısında azalma olmuş, bazı anlamların sözlükten çıkarıldığı gözlemlenmiştir.

Fiillerin anlam değişimleri yalnızca sözcüğün sözlükteki varlığıyla sınırlı kalmamaktadır. Aynı zamanda toplumsal değişimler, kültürel dönüşümler, teknolojik gelişmeler ve gündelik hayat pratikleri ile de şekillenmektedir. Bu bakımdan duyu fiillerinin incelenmesi, yalnızca dilsel bir mesele değil, aynı zamanda dilin sosyokültürel arka planını da anlamaya yardımcı olan değerli bir dilbilimsel çalışmadır.

Sonuç olarak, duyu fiilleri Türkçede çok anlamlılık potansiyeli yüksek, semantik olarak esnek ve sürekli evrilen bir fiil grubudur. Bu fiillerin sözlüklerdeki karşılıkları aracılığıyla yapılan karşılaştırmalı analiz, hem dilin tarihsel seyri hakkında fikir vermekte hem de Türkçe Sözlük’ün zaman içinde nasıl bir dil yansıtıcısı rolü üstlendiğini göstermektedir. Bu tür sözlük karşılaştırmaları, hem sözlükbilim alanına hem de anlam bilimsel çalışmalara ışık tutması bakımından önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Aksu Tezcan, B. (2023). İlk baskı Türkçe Sözlük ne zaman yayımlandı? *Türk Dili*, 72(855), 12–21.
- Akyıldız Ay, D. (2023). Yansıma sözcüklerde çokanlamlılık-eşadlılık meselesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (32), 316–327.
- Böler, T. (2006). Türkçe Sözlük (TDK) ile Örnekleriyle Türkçe Sözlük’ü (MEB) karşılaştırma denemesi. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 1, 101–118.
- Guiraud, P. (1975). Anlambilim (B. Vardar, Çev.). Gelişim Yayınları.
- Hirik, E. (2017). Türkiye Türkçesi duyu fiillerinde anlam ve kelime sıklığı ilişkisi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (41), 53–74.
- Korkmaz, Z. (1992). Gramer terimleri sözlüğü. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kuyma, E. (2023). Mukaddimetü’l-Edeb’de duyu fiilleri ve semantik rol yapıları. *Dil Araştırmaları*, 17(32), 75–90.
- Sarı, İ. (2019). Algı fiillerinde çok anlamlılık: Gör- örneği. In E. Kuyma & A. Nazlı (Eds.), *Algıya dair* (129–160). Kesit Yayınları.
- Selvi, C. (2024). Türkiye Türkçesinde çok anlamlılık: Eylemler üzerine bir inceleme. Paradigma Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (1945). Türkçe sözlük. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2011). Türkçe sözlük. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2023). Türkçe sözlük. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Vardar, B. (2002). Açıklamalı dilbilim terimleri sözlüğü. Multilingual Yayınları.
- Yaylagül, Ö. (2005). Türk Runik harfli metinlerde mental fiiller. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 17–51.

KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE İPEK BÖCEĞİNİN YOLCULUĞU

Şevkiye Kazan Nas

Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Konyaaltı-Antalya
ORCID ID: 0000-0002-3033-7152 (sevkazan@gmail.com)

GİRİŞ

Kelebekgiller familyasından olan ve dut yaprağıyla beslenen ipek böceği (*Bombyx mori*)’nin, larvalardan ördüğü kozalarından ipek elde edilir. İpek böceklerinin yetiştirilmesiyle başlayan ipek üretim süreci, kozalardan ipek ipliklerinin çıkarılmasıyla son bulur. İpek böceklerinin “yumurtadan çıkış”, “larva evresi”, “koza örme” gibi bazı evreleri vardır. Kelebek, baharda yumurtalarını taze dut yaprakları üzerine bırakır ve üç dört gün sonra ölür. Yumurtalar, uygun sıcaklık ve nem koşullarında dut yaprağının üzerinde açılır. Başlangıçta siyah bir larva olan ipek böceği, yaklaşık bir ay boyunca dut yaprağı ile beslenerek tırtıl olur. Larva evresinden çıkan tırtıllar, dört-beş defa gömlek değiştirerek bir-bir buçuk ay sonra üst dudağındaki delikten iplik halinde zamk gibi bir sıvı çıkararak kozasını örmeye başlar. Ağzından çıkan ve hava ile temas edince tel halini alan bu salyasıyla, koza örmek için yumuşak ve parlak bir lif üretir. Önce kozanın dış kısmını sonra kendi vücudunun etrafını örmeye devam eder ve görünmez hâle gelir. Bu “koza örme” evresinde tırtıl, yaklaşık iki-üç gün süresince koza örür ve saf ipek lifleri üretir. Koza örme işi bittikten sonra kozanın içinde kelebek haline dönüşen ipek böceği, salyasıyla kozasını delerek dışarıya çıkmak ister. Eğer kendi haline bırakılırsa iki-üç hafta içinde kelebek haline gelerek ördüğü kozayı parçalar, dışarıya çıkar ve yine dut yaprağı üzerine yaklaşık beş-yüz yumurta bırakır. Böylece ipek böceğinin yumurta, larva, tırtıl, koza ve kelebekten oluşan yaşam döngüsü devam eder gider. Bazı kozalar, ipek böceği yetiştirmek amacıyla ayrılırlar, fakat kozaların büyük bir bölümü, kozayı delip çıkmalarını önlemek amacıyla 80 derece sıcaklıkta suya atılır. Kozadan ipek ipliğini ayırmanın aşamaları vardır. İlk aşamada kozalar ayıklanır, büyüklüklerine ve niteliklerine göre gruplar halinde ayrılır. İpek ipliğinin elde edilebilmesi için, kozalar sıcak suda haşlanır. Sonra kozalar ıslatılır ve özel süpürgelerle karıştırılır; bu işlem, kozayı oluşturan ipek ipliğinin ucunu yakalamayı amaçlar. Bu sırada ipliklerin ucu görülür. Bu iplikler bir araya getirilerek en basit yöntemle çıkıktan geçirilir, sonra bükülür, renklendirilir ve böylece dokunmaya hazır iplikler haline getirilir. Kısacası haşlama, dövme, iplik çekme ve çile yapma işlevlerinin ardından ham ipek elde edilmiş olur (Akbaba, 1999, ss. 98–101; Bozkurt, 2000, ss. 361–362; Atav & Namırtı, 2011, ss. 112–119; Davulcu, 2018, ss. 339–341).

Yazılı kaynaklar ve arkeolojik verilere göre ilk olarak 4000 yıl önce Çin’de keşfedilen ve üretilen ipek böceği, uzun yıllar büyük bir sır olarak saklanmıştır. İlerleyen yüzyıllarda Türkistan, İran ve Anadolu coğrafyası üzerinden Avrupa’ya ulaşmıştır. Günümüzde dünyada yaklaşık 70 ülke ipek üretmekte olup dünyanın en büyük ipek kozası üreticisi ülke Çin’dir (Atav & Namırtı, 2011, s. 113).

Türkçenin çeşitli lehçelerinde “yibek, yipek, yifek, cifek, çipek, jibek” gibi telaffuzlarla söylenen “ipek” kelimesi Türkçedir ve “ip” kökünden türetilmiştir (Bozkurt, 2000, s. 361; Koraş, 2018, s. 172). Farsça “rişte, târ, rismân, pûd” gibi kelimeler, “ip” kelimesinin karşılığı ve ipek böceğinin mazmunu olarak klasik Türk şiirinde kullanılmıştır. Eskilerin ipek kurdu, ibrişim kurdu dedikleri ipek böceği “pîle (ipek kozası, ipek)”; “kirm (böcek kurdu)”; “kirm-i kazz, kirm-pîle, kirm-i ebrîşim, dūdū’l-kaz, dūdū’l-harîr (ipek böceği)”; “kîmâh (ipek böceği kozası)”; “kozâ (İpek böceğinin ördüğü ve içine kapandığı korunak)”, “târ (tel, ip), pîl-i târ (ipek ipliği)”; “ibrişim (ipeğe ait lifli madde, bazen böcek ölmeden önce elde edilen iplik kalıntısı)”; “tût, dut (ipek böceğinin beslendiği ağaç)”; “kemhâ, dîbâ, harîr (ipek kumaş)” gibi farklı kelimeler klasik Türk şiirinin mecazlar dünyası içerisinde doğrudan veya dolaylı olarak bazen bir metafor bazen gerçek anlamıyla yer almıştır.

Klasik Türk şiirinde ipek böceği, sadece bir canlı olarak değil, aynı zamanda çok katmanlı bir anlam dünyasının sembolü olarak işlev görür. İpek böceğinin sessizliği, sabrı, ipe kapınışı ve sonunda kendini feda edışı, aşk ve tasavvuf bağlamında derin anlamlara bürünür. Sessizce kozasını ören ipek böceği, şairin gözünde âşığın sabırla bekleyişini, çileyle olgunlaşmasını ve sonunda aşk uğruna kendinden geçmesini temsil eder. Bu yönüyle ipek böceği, aşkın mecazi düzlemde yaşanan bir tür ölüme benzer mahiyetini görünür kılar. Âşık, sevgilinin ulaşılmazlığı karşısında içten içe tükenirken, tıpkı ipek böceğinin ipek üretmek uğruna kendini yok etmesi gibi, varlığını aşk yolunda feda eder. Şairler, bu benzetmeyi hem sanatın doğası hem de insanın varoluşsal dönüşümü bağlamında sıkça işlemişlerdir. Çalışmamızda ipek böceği ile doğrudan ya da dolaylı şekilde ilişkili kelimelerin geçtiği beyitler incelenmiş; şairlerin bu kelimeleri hangi bağlamlarda ve hangi imgeler üzerinden kullandıkları ortaya konulmuştur. Bu amaçla, ilgili kelimelerin geçtiği şiirlerden seçilen örnek beyitler değerlendirilmiş, söz konusu imgelerin şiir içerisindeki işlevi tahlil edilmiştir.

1. ÇİLEDE SAKLI YALNIZLIK: KOZANIN İÇ DÜNYASI

Kelebek yumurtasıyla çoğalan larva hâlindeki ipekböcekleri, dut yapraklarıyla beslenirler, suya ihtiyaç duymazlar. Divan şairi Fehîm-i Kadîm’in (1627-1647) “Yeşil yaprağın pençesinde toplanan ipek böceğidir. O kanat, ruhların nağmesinin dut yaprağıdır.” anlamındaki beytinde dut yaprağının pençesine düşmüş ipek böceği manzarası betimlenmiş; keleklerin dut yaprakları üzerine yumurtalarını bırakması, birkaç gün sonra bu yumurtaların tırtıla dönüşmesi ve tırtılların dut yapraklarını kemirmeye başlaması anlatılmıştır:

Ya kirm-pîlelerdür olup cem’-i çeng-sebz

Ol per nevâ-yı rûhların berg-i dutudur (Fehîm-i Kadîm, G. 70/3)

“Cem’-i çeng-sebz” yani “yeşil pençelerin toplamı” ifadesiyle tırtılın şekli ve dut yaprağındaki duruşu resmedilmiştir. Beytin ikinci dizesinde tırtılın ya da ipek böceğinin beslendiği dut yaprağı, ruhların ezgisine kanat açan, onu besleyen bir unsur olarak sunulmuştur.

1.1. Kozanın İçinde ve Tek Başına

Koza, böceğin salgı bezlerince salgılanan sıvıyla örülür. İpek böceği, koza evresinde, ilk önce kendi etrafında kalın, yumuşak ve krem renginde bir koza örerek görünmez olur. Böceğin salyası havayla temas ettiğinde sertleşir. İpek böceği bunu tümüyle kendi tasarımı olan ve genlerinden gelen bir biçim duygusuyla biçimlendirir (Akbaba, 1999, s. 100).

Fehîm-i Kadîm, “Fakirlik kozasının perişan ve azıksız bir ipek böceğiyim. Epeyce vakittir yün hırkanın içinde halvettem, yün hırkamın inzivaya çekilmiş dervişiyim.” anlamındaki beytinde, kendini “yoksulluk kozasının bir kurdu” olarak tanımlarken tevazu, fakirlik ve inziva hâlini dile getirir. Yoksulluğun kendisini tamamen sarmaladığını ve bu durumdan ötürü “başsız, düzensiz ve azıksız” yani tamamen çaresiz, kimsesiz ve maddi imkanlardan yoksun olduğunu, dünyaya ait hiçbir şeye sahip olmadığını ve hatta bir yolculuk için bile azığı bulunmadığını anlatır:

Râst-kirm-i pîle-fakram bî-ser ü sâ mân u zâd

Nice demdür halveti-i hırka-i peşmîneyem (Fehîm-i Kadîm, G. 213/2)

Koza içindeki ipek böceği ile halvette olan derviş arasında bir ilgi kuran şair, uzun süredir bu yoksul ve manevi yaşantıyı sürdürdüğünü, kendisini dünyadan soyutladığını ifade ederken dünyevi varlıklardan el çekerek manevi bir yolculuğa çıkmış, tevazu ve fakirliği benimsemiş bir dervişin ruh dünyasını anlatır. Ancak burada bir şikâyet değil, aksine bir yaşam felsefesi söz konusudur. Nitekim ipek böceği de kozanın içinde ve yalnız başındadır.

1.2. Kozanın İçinde Kıvrınma

İpek böceği, kozasını örerken ağzından çıkan ince salgı, havayla buluştuğunda sertleşerek ipeğe dönüşür. Başını durmaksızın sağa sola hareket ettirerek önce kozanın tutunacağı zemini oluşturur, ardından içe doğru dolanarak yapıyı inşa eder. Bu aralıksız hareket, dışarıdan bakıldığında bir kıvrınma sahnesi gibi görünür. Şair Zuhûrî, “Şimdi saçında hangi gönül, ipek böceğinin kozası gibi bükülmüş, kıvrılmış, sarılıp sarmalanmıştır? Acaba o çene çukurunun zindanının esiri şimdi kimdir?” anlamındaki beyitte sevgilinin saçında asılı bulunan âşıkların gönüllerini ipek böceğinin kıvrılmış hâline benzetmiştir:

Ne dil pîçîdedür turrende kirm-i pîleves şimdi

Esîri kimdür âyâ şimdi ol çâh-ı zenâhdânun (Şentürk, 2023, s. 234)

Şair, “kirm-i pîleves” benzetmesiyle, âşığın gönlünün sevgilinin zülûfleri arasında nasıl dolandığını, adeta kendi kozasını örer gibi sarıldığını, kozanın içine tamamen kapandığını ve oradan ayrılamadığını belirtirken “ne dil pîçîdedür” ifadesiyle de bu sarıp sarmalanmanın ne kadar karmaşık ve içinden çıkılmaz olduğunu, adeta kozaya girmiş gibi çaresizliğini, teslimiyetini vurgulamaktadır. Sevgilinin çâh-ı zenâhdânı yani çene çukuru, âşık için bir tuzak ya da zindandır. Şair, sevgilinin o çekici ve tehlikeli çene çukurunun esirinin yani ona tutulan yeni âşığının kim olduğunu merak ettiğini dile getirirken “esîri kimdür” sorusuyla da hem âşığın hem de sevgilinin bu esaretten nasibini aldığına dair ince bir nükte de yapmıştır.

1.3. Kozanın İçinde Kendini Hapsetme

Klasik Türk şiirinin son dönem büyük şairlerinden Şeyh Gâlib (1757-1799), “Dünyanın süsüne (geçici güzelliklerine) bağlanma, tıpkı ipek böceği gibi, bedenini ipek döşeğe esir eder.” anlamındaki beytinde dünya nimetlerine, süsüne aldanmayı gaflet olarak düşünür. Kısacık ömrünü ipek kozasının içinde geçiren ipek böceğinin mezarı yine orasıdır. Esîr-i firâş-ı perend (ipekten döşegın esiri) olan ipek böceğı, kısacık ömrünü mezara benzeyen koza içinde yani ölüm döşeginde geçirir. Beyitte ipek kozası, beyzî şekli ile dünyayı, kapalı haliyle mezarı temsil etmektedir:

İlişme ziyet-i dünyâya hem-çü kirm-i harîr

Tenin esîr-i firâş-ı perend edinceye dek (Şeyh Gâlib, G.175/2)

Beytin ikinci dizesi, “bedenin, kozasını delip uçuncaya yani ölümle bedenden ayrılınca dek esirdir” anlamını da düşündürmektedir. Tıpkı bir ipek böceğinin kendini ördüğü kozanın esiri olması gibi beden de ruh için bir haptistir. Ruh, ancak kozasını delip kelebek gibi uçunca yani ölüm gerçekleşince esirlik biter.

İpek böceğinin çalışarak ipeğı üretmesi ve sonunda kendi ördüğü kozanın içinde ölmesi gibi dünya zevklerine kendini kaptıran insan da sonunda kendi tutkularının kurbanı olur. İnsan, ruhunu bedeninin arzularına tutsak etmemeli; ruhun özgürleşmesi için beden ve dünyanın esaretinden kurtulmalıdır. Şair, insanın bu geçici heveslerle oyalanmamasını, dünya nimetlerine aşırı bağlanan insanın ruhsal bir esarete sürüklenebileceğini, ölümün kaçınılmazlığını anlatırken manevî arınmaya yönelmesi gerektiğini de ima eder. XIX. yüzyıl divan şairi Zâik (1795-1853) Bursa’da mîzân-ı harîr kâtibi Arif Efendi’nin vefatına düşürdüğü tarih kıt’asının bir beytinde “İnsan, bu geçici meclisten kurtuluncaya dek, ipek böceğı gibi kendi cismini dünya nimetlerinin terazisine hapsettiğı için aldanmış bir halde yaşar.” der. Hem gözlem yeteneğini hem de felsefi düşüncelerini sade ama etkili bir dille aktardığı beytinde, insanın dünya hayatındaki durumu ile ipek böceğinin kozadaki halini karşılaştırır:

Çü kirm-i pîle mîzân-ı harîre habs idüp cismin

Ol meclisten halâsına kadar bî-çâre aldandı (Karakoyun, 2007, s. 128)

İpek böceğı, “meclis” yani bir oturma ya da bir buluşma yeri gibi düşünülen o kozanın içinde yaşarken bir dönüşüm geçirir. Bu meclisten yani kendi ördüğü hapis-haneden kurtulana kadar, aslında ömrünü orada tamamlayacağını, bir dönüşüm geçireceğini bilemez. Dünyevî uğraş ve hırslar içindeki insan da tıpkı ipek böceğı gibi, kendi kurduğı bir meclisin içine kendini hapseder. Bu dünya, bir koza gibi etrafını sarar ve aslında geçici olan bu duruma aldanır. Ölümle veya manevî uyanışla bu “dünya kozasından” kurtulana kadar gaflet içinde aldanarak yaşar.

XVII. yüzyıl hikemî şairi Nâbî (1642- 1712), “Hayriyye” adlı eserinin “Şu atlas, işlemeli kumaş ve ipekler, zavallı bir ipek böceğı tırtılının kötü kokulu kefeninden başkası değildir.” anlamındaki bir beytinde “atlas, dîbâ ve harîr” gibi değerli kumaşların, ipek böceğı tarafından bir ömür boyunca emek verilerek üretildiğı ama sonunda kendisine kefen olduğu hatırlatılmaktadır. Görünüşe göre değerli olan şeylerin aslında ne kadar geçici ve aldatıcı olabileceğı ifade edilirken dünyanın süsüne aldanmamayı, fânî olanın peşinden koşmanın boşluğu vurgulanır:

Görmüşüz atlas u dîbâ vü harîr

Bû-yı bed bir kefen-i kirm-i hakîr (Nâbî, Hayriyye, b.708)

“Atlas, dîbâ, harîr” gibi değerli ve zarif kumaş türleri; zenginliği, ihtişamı ve dünyevî süsü temsil etmektedir. “Değersiz bir ipek böceğinin kefeni” anlamındaki “kefen-i kirm-i hakîr” tamlamasıyla ölüm ve kabir hayatı hatırlatılmakta dünyanın gelip geçiciliği, dünya malına önem verilmemesi anlatılmaktadır. “Kötü koku” anlamındaki “bû-yı bed” ifadesiyle, ölümün çürüme ve fânîlik yönünü anlatılırken ipek böceğinin kozadan çıkarılırken kaynar suyun içine atıldığında çıkan pis kokusu da ima edilmektedir.

1.4. Koza Mekân mı Mezar mı?

İpek böceği, kendi vücudundan salgıladığı ince ipek ipliklerle çevresini örerek kendine bir koza inşa eder. Bu süreç, yalnızca biyolojik bir dönüşümün değil, aynı zamanda mecazi ve sembolik bir anlamın da taşıyıcısıdır. İpek böceğinin ördüğü koza; biçimsel olarak mezarı, işlevsel olarak ise kefeni andırır. Bu yönüyle koza hem bir kapanma hem de bir geçiş mekânı olarak yorumlanır. İpek böceği, bu kozanın içinde dış dünyayla bağını keserek âdetâ kendini ölüme hazırlar; yani, kendi varlığını tüketerek yeni bir varoluşun zeminini hazırlar. Bu bağlamda koza hem ölümün hem de dönüşümün sembolü hâline gelir. Şairler ve mutasavvıflar açısından bakıldığında, bu eylem insanın içsel yolculuğunda karşılaştığı nefis mücadelesini, dünyevî bağlardan arınma sürecini ve benlikten sıyrılarak hakikate yönelişi temsil eder. Dolayısıyla ipek böceğinin kozasını örmesi, bir yok oluş değil; aksine, bir terakki, arınma ve metafizik yeniden doğuşun imgesel karşılığıdır.

Tasavvufî anlamda koza, ipek böceğinin içine kapanarak sabırla ördüğü bir mekân olması sebebiyle âşîğın aşk yolculuğunda içine kapanmasını, nefis terbiyesiyle geçen çileli sürecini ve sonunda manevî olgunlaşmasını ya da dirilişini temsil eder (Cebecioğlu, 2022). Koza, nefsin sembolünü; ipek ise arınmış ruhu temsil ettiği için şairler bu durumu, insanın içsel yolculuğuna benzetirler. İpek böceğinin kendini sardığı koza, aynı zamanda şairin aşktaki iç sıkıntısını ve cünunluğunu simgelediği için âşîğın sevgiliye vuslatının somut bir göstergesidir. Divan edebiyatında ipek böceği aşk uğruna kendini feda eden âşık, sabırla güzellik ve değer üreten varlık, dert ve hapis sembolü olarak anlam kazanır. Tasavvufî anlamda koza; dünya hayatının geçiciliğini, ruhun beden kafesinden kurtuluşunu, İlahi aşka ulaşmak için geçilmesi gereken bir menzili temsil ettiği için nefsin kabuğu olarak da yorumlanır.

İpek böceği, klasik Türk şiirinde kendi içinden ürettiğiyle yani ipekle kendini sarıp örmesi ve sonunda kozanın içinde eriyerek ölmesi yönüyle, aşk yolunda çile çeken ve bu çilenin içinde yok olan âşîğın metaforu olarak kullanılmıştır. XVI. yüzyıl divan şairlerinden Edirneli Nazmî (1585/86?), “Ey Nazmî! Bu sararmış, solgun bedenimin içinde acılarla dolu öyle bir kalp var ki sanki o kalp, bir ipek böceği olmuştur.” anlamına gelen iki beytinde de dış görünüş itibarıyla solgun, bitkin bir bedeninin içindeki acı ve dertle yüklü bir kalbin durumunu dile getirmiştir. Şair, kendi iç duru-

munu, bedeniyle ruhu arasında kurduğu ikilik üzerinden bir varoluşsal acıyı aktarırken ördüğü kozanın içinde yavaş yavaş ölen ipek böceği benzetmesinden yararlanmış; kendi acılarını içinde eriyip yok olduğunu ima etmiştir:

Bu ten-i zerdüm içinde kalb-i pür-derdüm ki var

Nazmiyâ olmuşdurur ol gûyiâ bir kirm-i kaz (Edirneli Nazmî, G. 2578/5)

Bu cism-i zerd içinde kalb-i pür-derd

Sanasın Nazmiyâ bir kirm-i kazdur (Edirneli Nazmî, G. 1703/5)

Edirneli Nazmî'nin “Bu hasta Nazmî'nin sararmış bedeninde can kuşu tıpkı bir ipek böceği gibidir.” anlamındaki bir diğer beytinde ruh, bedenın kafesinde hapsolmuş ve gitmeye hazır bir can kuşu imgesiyle resmedilmiştir. Ancak, burada “can kuşu”, uçmaya meyilli bir varlık değil kendi içinde eriyen bir “kirm-i kaz” yani ipek böceğidir. Klasik Türk şiirinde ipek böceği, kendi emeğiyle kendini saran ve sonunda o kozanın içinde eriyip yok olan varlık olarak âşığı temsil eder. Şair, kendi kalbini ve ruhunu bir ipek böceği benzetmesiyle aşkla yavaş yavaş çözülüp yok olduğunu anlatırken kendi durumunu hem bedensel hastalıkla ilişkilendirmiş hem de ipek böceği metaforuyla bireysel bir melankoliye dönüştürmüştür:

Cism-i zerdinde bu Nazmî-hastenün

Murg-ı cânı mislidür kirm-i kazun (Edirneli Nazmî, G. 3726/5)

Nâbî'nin “Her kim aşk dalının yaprak yiyicisi olursa (ipek böceği gibi bir âşık olursa), ondan elde edilen iplik inler ve çengin teli olur.” anlamındaki beytinde “berg-hor-ı şâhsâr-ı aşk” tamlama grubuyla ipek böceği, “ibrîşim” kelimesiyle ondan elde edilen ipek, “figân” ile de ibrişimden yapılan çengin çıkardığı ses anlatılmıştır:

Her kim k'ola berg-hor-ı şâhsâr-ı aşk

İbrîşimi figâna gelür târ-ı çeng olur (Nâbî, G. 91/3)

Âşığın feryadı ile çengin sesi arasında ilgi kurulurken feryadın tıpkı hüznü bir melodi gibi içten geldiği vurgulanır. Aşkın acısı, âşığın içinden çıkan bir iniltiye, musikiye, nağmeye dönüşür. Âşık olmak ve bu yolda ilerlemek kolay değildir. İpek böceği, sevgili uğruna canını feda etmekten çekinmeyen bir âşık gibidir. Beyitte kozanın kaynar suya atılarak ipek böceğinin ölmesi hatırlatılırken sevgilinin yolunda yok olan âşık resmedilmiştir.

Edirneli Nazmî'nin “Aşkın saf ve nazlı cilvesiyle bedenın içinde can helâk olur; tıpkı kozanın içinde yaşayan ipek böceğinin güneşin sıcaklığına dayanamayıp ölmesi gibi.” anlamındaki beyitte ise âşığın kendi gönlünde ördüğü aşk kozası içinde eriyip yok oluşu, doğadan alınan zarif ama trajik bir benzetmeyle somutlaştırılmıştır. “Tâb-ı mihr” ifadesiyle hem güneş hem de aşkın sıcaklığı kastedilerek bu helâk oluşun nedeni yüceltilmiştir. Aşkın hem dünyevî hem de tasavvufî anlamda bir “yanarak arınma” ve “kendini yok etme” süreci olduğu fikri işlenirken koza içindeki ipek böceğinin güneşin sıcaklığıyla öldürülmesi de ima edilmiştir:

Helâk olur ten içre nâb nâz-ı ‘aşk birle cân

Nitekim tâb-ı mihr ile ölür kaz içre kirm-i kaz (Edirneli Nazmî, G. 2497/5)

2. DÖNÜŞÜMÜN KIYISINDA İPEK BÖCEĞİ

2.1. İpek Böceğinin Başkalaşımı veya Âşğın Olgunlaşması

İpek böceği, başlangıçta sadece yiyen ve büyüyen bir varlıkken, kendi ördüğü kozanın içindeki değişimle zarif bir kelebeğe dönüşür. Kozadan çıkan kelebek, bir tür yeniden doğuşu simgeler. Tasavvufta bu, sâlikin kendi nefsinin terbiye ederek, içe yönelerek ve murâkabe yani içsel farkındalık ile olgunlaşmasını anlatır. Koza, bu dönüşüm sürecinde sâlikin içine çekildiği yalnızlık ve tefekkür halidir. Dış dünyadan soyutlanarak, Allah’a yönelme ve benliğini aşma sürecidir. Tasavvufi anlamda hamlikten pişmişliğe geçişi, âşğın aşk yoluyla kemâle ermesini, ruhun dünyevî bağlardan sıyrılıp hakikate ulaşmasını anlatan bu hâller “sabır, çile, dönüşüm ve içsel olgunlaşma” gibi temaları çağrıştırır (Cebecioğlu, 2022). Şairler, insanın maddi varlığı ile manevi yönü arasındaki çelişkiyi ve tasavvufi arınma sürecinin sancılarını zengin bir dille ortaya koyarlarken hem klasik şiir geleneği hem de tasavvuf felsefesinin mecazlar dünyasından yararlanmışlardır.

Muvakkit-zâde Pertev (1746-1807) “Sevgilinin ipek gibi olan kâkülü zihnimde kıvrım kıvrım, karmaşık bir hâl oldu, aklıma meşgul eden bir hâle geldi. O düşünceyle gönlüm sonunda kozaya benzedi.” anlamındaki beytinde, gönlünün aşk düşüncesiyle bir değişim ve başkalaşım geçirdiğini, bir içe kapanış yaşadığını ima etmektedir. İpek ipliklerin birbirine dolanması gibi, sevgilinin saçları da şairin zihninde dönüp durmakta ve aklından hiç çıkmamaktadır. Tıpkı bir ipek böceğinin kozanın içine tamamen kapanması gibi, şairin gönlü de sevgilinin düşüncesiyle tamamen sarılmış bir hâle gelmiştir:

Pîçiş-efken oldu zihnümde harîr-i kâkülün

Oldı gönlüm âhir ol endişe ile çün koza (Muvakkit-zâde Pertev, G. 466/5)

Şeyh Gâlib, “Gözümün ipek kozası, kirpikler yerine neşter bitiren, rüsvalık dağının tepesindeki deliliğin gül yaprağıdır.” anlamındaki beytinde aşkın verdiği acının gözlerinden taşıdığı vurgulamak için kirpiklerini göz kapağını yaran bir neştere benzetmektedir. Ancak neşterin açtığı yara, kalpteki aşk acısının tezahürüdür. Bu acı, melâmet yani kendi kusurlarını ve aşağılığını fark ederek Allah’a yaklaşma makamında yaşanan bir cünûnluk, çılgınlık hâlidir. Göz kapağı, iç dünyayı örten bir perde gibidir; kirpikler ise bu perdeyi yaran, içsel hakikati ortaya çıkaran birer araçtır:

Müjgân deyü neşter bitiren pîle-i çeşmim

Kühsâr-ı melâmetdeki gül-berg-i cünûndur (Şeyh Gâlib, G. 89/4)

Fuzûlî, Leylâ vü Mecnûn adlı eserinde Leylâ’nın arkadaşları ipek kumaşların nakışlarını hayal ederken Leylâ, hayal nakışları ile yetinmektedir. Onun ne iğnede ne ipekte gözü vardır. Genellikle kadınların ilgilendiği, vakit ayırdığı ve ustalıklı icra ettiği iğneyle ipek işlemek gibi estetik ve sanatsal faaliyetlerle uğraşmaya hiçbir meyli, isteği kalmamıştır. İçindeki aşk acısı o kadar yoğundur ki, gözyaşları sel gibi akıp kirpiklerinden boşalmaktadır. Şair, Leylâ’nın Mecnûn’dan ayrı kalışı sebebiyle duyduğu acısını ve ıstıraplı hâlini anlatırken ipek kozası mazmunundan yararlanmıştır. Leylâ, iğne ve ipek yerine iğne kirpikleri üzerine düşen ipek kozası gözyaşlarına

meyllidir. Şair, iğne ile müjgân/kirpikler, ipek ile eşk/gözyaşı arasında bir ilgi kurarak Leylâ'nın kirpik iğnesiyle kozaya benzeyen gözyaşıyla gam örmekte olduğunu leff ü neşr sanatıyla anlatmaktadır:

Kızlarda hayâl-i nakş-ı dîbâ
Ol nakş-ı hayâl ile şikîbâ

...

Ne ignede ne ipekde meyli

Müjgâna tökerdi eşk seyli (Doğan, 2015, s. 256)

İpek böceğinin kozada kendini tüketip ipeğiyle başka bir şekle dönüşmesi gibi, âşık da sevgilinin hayaliyle adeta aşkın kozasında yeniden şekillenmekte hem ruhsal hem bedensel bir dönüşüm geçirmektedir. Bu durum aynı zamanda âşığın dış dünyadan kendini soyutlamasıdır.

2.2. İpek Böceğinin Mana ile Suret İkilemi

Görünüş ile gerçeklik, emek ile gösteriş, mana ile suret gibi ikilikler, klasik Türk şiirinde tasavvufi ve ahlâkî derinliği besleyen temel karşıtlıklardandır. Bu çerçevede, XIX. yüzyıl divan şairi Merzifonlu Muallim İbrâhîm Cûdî'nin (1850–1931) Divân'ında yer alan mesnevi şeklindeki alegorik manzume dikkat çekicidir. Bu manzumede ipek böceği ile örümcek, yaratılışlarını ve ortaya koydukları ürünleri savunarak mana–suret, emek–gösteriş, hakikat–görünüş ikilikleri üzerinden karşıt bir söylem geliştirirler. Cûdî'nin manzumesi, klasik şiirde ipek böceği mazmununun yalnızca estetik değil, ahlâkî ve tasavvufi bir mesaj taşıdığını da ortaya koymaktadır. İpek böceği, örümceği küçümser ve örümceğin havada yani boşlukta ördüğü ağı değersiz bulur. Ağının dinî ölçülere uygunsuz olduğunu kendisinde hem saygı hem estetiğin olmadığını söyler; onu inançsızlık ve ruhsuzlukla itham eder:

Tutuşdı bahse örümcekle bir ipekböceği
Didi nedir şu habîsin hevâda ördicigi¹
Hevâda kursa fakat dest-gâh yok mâni'
Arar menâbir ü mihrâb ü savma'a câmi'²
Ne ihtirâm-ı harâm var ne hürmet-i mihrâb

Gavur mı yoksa Müselmân mıdır o hân-ı harâb³ (Çelik, 2004, ss. 130-132)

Örümcek, ipek böceğinin sözlü saldırısına cevap verir. Fiziksel yapısının “leng u lûk” (aksak ve biçimsiz) alay konusu yapılmasına ve karakterine de ima edilmesine rağmen ipek böceğini küçümser. Eğer kendi marifetlerini anlatacak olursa, ipek böceğinin bu karşılaştırmadan yüzünün kızaracağını söyler. Örümcek, kendi ağını örme sürecini matematik ve geometriye dayandırır; kendi işinin ilmi ve sistemli olduğunu, elinde hiç alet olmamasına rağmen ortaya çıkan ağının geometrik bir daire gibi oldu-

¹ İpekböceği ile örümcek arasında bir tartışma başladı. İpekböceği dedi ki: Bu alçak tabiatlının havada ördüğü şey nedir?

² Ağını havada örüyor ama dokuma tezgâhı da düzeni de yok. Cami, mihrap, minber gibi kutsal yapıları arayıp duruyor.

³ Ne harama saygısı var ne mihraba hürmeti. Bu harabe ev, kâfir mi Müslüman mı?"

ğunu ve bunun ustalarca takdir edildiğini iddia eder. Kendi iç güdüsüyle ve mükemmel bir hassasiyetiyle yaptığı ağda ölçümlere ihtiyaç duymadığını, ipinin hem esnek hem dengeli olduğunu vurgular. Üretimini sihirli bir yetenekle yaptığını hem nazik hem güçlü olduğunu; kozası ile övünmenin gereksizliğini ama asıl üstünlüğün ölüm sonrası için bile değerli olan kefen olduğunu söyler. Aslında burada dış görünüşe aldananları da bir bakıma eleştirir.

İpek böceği, kendi kozasının kısa süreli ve sınırlı olduğunu; ancak örümceğin ağının (şirde mecazi olarak “kâr-gâh” yani iş yeri) çok daha fazla ürün verdiğini iddia eder. Burada üretim miktarı ön plandadır. Örümcek, ağını avlanma aracı olarak görür ve sinekleri yakalayarak faydalı olduğunu ipek böceğinin sonunda yanarak öleceğini yani acı bir sonun beklediğini belirtir. İpek böceğinin kozasını, hapis olarak nitelendirir. Kendi evinin ya da ağının ise daha özgür ve işlevsel olduğunu söyler. İpek böceğinin işi ne kadar güzel görünse de aslında büyük bir acı ve zahmet gerektirir. İnsanların kozasını toplayıp fırında işleyeceğini ve bu yüzden acı çekeceğini, ölümüne yaklaşacağını ima ederken sanatın bedelini ve acı gerçeğini de vurgular.

İpek böceği örümceğin iddialarını sakın bir şekilde dinler ve konuşmaların sonunda örümceğin teslim olacağını ima eder. Örümceğe “göklerin mühendisi” derken onun bilgi ve becerisini kabul eder. Bu iş yerinde (kâr-gehde) en güzel işin ona ait olduğunu söyler ve örümceğin başarısını takdir eder. Onun sanatını değerlendirirken, meşhur ayeti hatırlatarak onun zayıflığını, gösterişli ama dayanıksız kumaşını vurgular ve kibirli tavrını eleştirir. Kendi ürettiği kumaşın Allah tarafından kutsandığını, seçkinlerin giydiği ve Cennet ehlinin giyeceği değerli bir kumaş olduğunu söyler. Bu kumaşın manevi ve maddi değeri büyüktür:

Hücûmı gördü örümcek cevâba davrandı
O leng u lûk şu yolda hitâba davrandı⁴
Didi nedir bu ta’arruz bana a dūd-ı harîr
Hacîl olursun eger vasfım eylesem takrîr⁵
Benim kilidis-i meşhûre hâce-i evvel
Ki fenn-i hendeseye ben kodum kadîm-i temel⁶
Ne metre vardır elimde ne âlet-i perkâr
Pesend ider şu benim dâ’irem gören mi’mâr⁷
Devâ’ir-i mütedâricle merkez-i vâhid
Kadîm-i hey’ete benzer nesîcim ey hâsid⁸
Fevâsıl-ı mütenâsiple çekdiğim evtâr

⁴ Bu saldırıyı gören örümcek hemen karşılık vermeye başladı. Aksak ve topal haliyle bu yolda konuşmaya girişti

⁵ Ey ipekböceği! Bana bu saldırı da neyin nesi? Ben kendimi anlatmaya kalksam sen utanırsın.

⁶ Benim en meşhur sırrım (anahtarım) başlangıçtaki hikmetimdir. Hendese (geometri) bilimine ilk temeli ben attım.

⁷ Ne ölçü aracım var elimde ne de pergel aletim. Ama dairemi gören mimar, beğenir.

⁸ Benden çıkan daireler birbirini takip eder, çünkü hepsi tek bir merkeze bağlıdır. Ey kıskanç! Doku-mam kadim astronomi sistemine benzer

Misâl-i mıntikatü'l-burc 'ilm-i devvâr⁹
 O cânbâzım ki resen-bâzlıkda yokdur işim
 Cihât-ı sitte bilâ-vâsita cibâl-keşim¹⁰
 O cânbâzım ki terâzûya ihtiyâcım yok
 Gider gelir koşarım kılca i' vicâcım yok¹¹
 Füsûn u sihr okurum târ u pûd olur nefesim
 Bana ilişme ki kendimce ben de hayli kesim¹²
 Cihân bilir ki benim perde-dâr-ı gârını
 Senin meziyyetin âyândır kuzum çelebî¹³
 Yegâne mefharetin bir kozan degil mi senin
 Fakat meziyyeti andan ziyâdedir kefenin¹⁴
 Ricâl gördi nesîcinde töhmet-i hürmet
 Atıldı rûyuna karşı kumâş-ı bî-kıymet¹⁵
 Senin ufâk kozan ancak netîce-i yek-sâl
 Bu kâr-gâh ben açmakdayım hezârân şâl¹⁶
 Ben eylerim bu şebigeyle iktinâs-ı zübâb
 Seni nesîcin ider tâb-ı tâba içre kebâb¹⁷
 Senin evinle benim hâne hem meziyyet mi
 Eliyle kendini habs eylemekde san'atımı¹⁸
 Sen iftihâr idecek yerde aglasan yeri var
 Bu sun'-ı bü'l-'acebin bir 'azâb-ı ekberi var¹⁹
 Düşün ki düşdi yakan dest-i nev'-i insâna
 Furûnda haşlanacaksın yarın a dîvâne²⁰
 Bu serzenişleri gûş itdi dîd-ı per temkîn
 Didi hatîb sözün oldı mı hitâm-ı rehîn²¹
 Bilindi ma'rifetin ey mühendis-i eflâk
 Bu kâr-gehdde meger sensin ahsenü men hâk²²
 Çıkup da minbere bin hutbe vü nu'ût okusan

⁹ Ağım, "mıntikatü'l-burc" gibi döner, gökbilimsel bir düzene sahiptir.

¹⁰ Ben bir cambazım; ama ip üstünde oynamak işim değil. Altı yönde doğrudan dayanıklı yapılara tutunurum.

¹¹ Ben cambazım ama terazi olmadan dengede dururum. Gider gelir, koşarım; eğri değilim.

¹² Nefesimle teli (ipliği) büyüleyici ve sihirli bir şekilde dokurum. Bana dokunma, çünkü kendi kendime oldukça keskin ve acımasızım.

¹³ Dünya, mağaraya benim perdedar olduğumu bilir. Ama senin (ipekböceğinin) üstünlüğün de ortadadır, ey çelebî!

¹⁴ Senin tek övünç kaynağın bir koza değil mi? Ama kefenin üstünlüğü bundan çok daha fazladır.

¹⁵ Dokumanda insanlar hem saygı hem de suçlama gördü. Yüzüne karşı değersiz kumaşlar atıldı.

¹⁶ Senin ufak kozaların sadece bir yıllık üründür. Ben ise burada binlerce şal dokuyorum.

¹⁷ Ben bu ağ ile sinek sürüsünü yakalarım. Senin dokuduğun seni ateş içinde kebab eder.

¹⁸ Senin evinle benim evim aynı mı? Sen kendi elinle kendini hapseden bir sanat yapıyorsun.

¹⁹ Sen övüneceğin yerde aglasan yeridir. Bu harikulade sanatın çok büyük bir azabı vardır.

²⁰ Düşün ki insanın eline düştün. Yarın fırında haşlanacaksın, ey deli!"

²¹ İpekböceği bu yakınmaları sakın ve ağırbaşlı dinledi. Dedi ki: Hatip, sözün bitti mi?

²² Bilindi marifetin, Ey göklerin mühendisi! Burada en güzel iş yapan sensin, ben değilim.

Sabâh-ı mahşere dek beyt-i ‘ankebût okusan²³
 Medîha-i hünerin “evhenü’l-buyût” yeter
 Yeter yeter bu tefâhür ey ‘ankebût yeter²⁴
 Kumâş-ı nârgülünü pek de asma didâra
 Süpürge açmasun endâm-ı nermîne pâre²⁵
 Benim nesic-i latîfim Hudâ idüp tevkîr
 Libâs-ı ehl-i na’îme dimiş “libâs-ı harîr”²⁶ (Çelik, 2004: 130-132)

İki farklı insan tipinin ve sanat anlayışının ele alındığı alegorik eserde örümcek, kibirli ama gösterişli bir insanı, amaca hizmet etmeyen, anlamsız bir çabanın ürünü olan sanatı; ipek böceği ise fedakâr, sade ve saf bir insanı, faydalı, anlamlı ve kıymetli kabul edilen bir sanatı (ipekçilik) temsil etmektedir. İpek böceği, örümceğin ağını Kur’an’da geçen “evhenü’l-buyût” yani en çürük ev, kendi dokumasını “cennet ehlinin giysisi” diye nitelendirerek ahlâkî üstünlüğü kurar ve kıymetini ilahî bir tasdikten aldığını belirterek son sözü söyler. Ona göre sanat, ruhun iççiliğiyle dokunmuş kutsal bir değerdir. Şiirin temelinde, örümcekle ipek böceği arasında geçen bir üstünlük tartışması yer alır. İpek böceği, ipek üretiminin değerini ve bu sürecin zarafetini; örümcek ise ağ örme yeteneğinin mükemmelliğini ve bu işin geometrik karmaşıklığını vurgular. Her ikisi de iplik üretir, ancak üretimlerinin niteliği, amacı ve sonucu bakımından farklıdır. Doğadaki çeşitliliğin ve karmaşıklığın bir yansıması olarak her canlının kendi varoluş amacına ve doğal yeteneklerine sahip bir varlık olduğu; görünüşe göre zayıf veya önemsiz olan şeylerin bile değerli olabileceği, takdir edilmesi gerektiği konusunda ahlâkî bir ders verilir (Çelik, 2004, ss. 111-134).

2.3. İpek Böceğinin Gizli Zenginliği ve Güzelliği

Koza dışarıdan oldukça sıradan ve değersiz görünse de içinden çıkan ipek son derece kıymetlidir. Bu durum, tasavvufî anlamda insan ruhunun terbiyesini, güzelliğini ve gönül zenginliğini simgeler. Nâbî’nin hikemî üslubuna uygun olarak “İpek böceğinin değersizliğine bakma, onun ipeğinin güzelliğini gör; âlemin parçaları içinde onun gibisine rastlanmaz.” anlamındaki ahlâkî ve felsefî bir öğüt içeren beyti, kişinin değerini dış görünüşüne göre değil, ortaya koyduğu işe göre değerlendirmek gerektiğini anlatır. “Kirm” yani ipek böceği görünüşü itibarıyla küçük, değersiz ve çirkindir. Ondan imal edilen ipek ise değerli, zarif ve pahalıdır:

Kirmün hakâretini ko hüsn-i harîri gör
 Eczây-ı âlem içre bakılmaz evâile (Nâbî, G. 812/6)

XV. yüzyıl şairlerinden Abdî, Camasb-nâme adlı eserinde “Her çiçek gül kokusunu veremeyeceği gibi her böcek de ipek veremez.” derken her varlığın aynı meziyete sahip olmadığını, dış görünüş ya da tür benzerliğine aldanılmaması gerektiğini

²³ Minbere çıkıp bin hutbe ve na’t okusan... Kıyamet sabahına kadar örümcek şiiri okusan...

²⁴ Senin sanatını övmek için “evhenü’l-buyût” (en zayıf ev örümceğin evidir) ifadesi yeterlidir. Yeter artık, bu kendini beğenmişlik, ey örümcek, yeter!

²⁵ Nar çiçeği rengindeki kumaşını fazla gözümüze sokma. Üstüne süpürge gibi bir şeyler gelmesin, yumuşak bedenine zarar vermesin.

²⁶ “Benim hoş dokumamı Allah takdir etti. Cennet ehlinin giysisi olarak “ipek elbise” dedi.

anlatır. İnsanların ya da varlıkların içsel değerlerine dikkat çekilmek istenilen ve evrensel bir mesaj verilen bu beyitte ipek böceğinin diğer böceklerden farklı olduğuna da vurgu yapılmıştır:

Kırmı bigi harir atlas her böcek

Gül kokusun göstere mi her çiçek (Şentürk, 2023, s. 234)

Hikmet şairi Nâbî, “Ne güzel yaratıcıdır ki dut yaprağı ve kötü kokulu bir kurtçuktan şahların övünerek giyindiği atlas ve dîba kumaşını yapar.” anlamındaki beytinde Allah’ın yaratma kudretini ve tezatların uyuşmasından oluşan nizamı hayranlıkla dile getirmiştir. Şair, dut yaprağı yiyerek beslenen; sıradan, basit ve değersiz gibi görünen ipek böceğinin nasıl görkemli ve kıymetli eserler ortaya çıkardığını anlatırken gerçek değer dış görünüşte değil, onu var eden kudretin muradında olduğunu vurgulamıştır:

Zihî Sâni’ ki eyler berg-i tut u kirm-i bed-bûdan

Libâs-ı iftihâr-ı şehriyârân atlas u dîbâ (Nâbî, K. 1/17)

Şeyhî, Allah’ın yaratıcı gücünü, lütfunu ve varlıklara bahşettiği mucizevi yetenekleri, örümceğin ağ örme ve ipek böceğinin ipek üretme gibi örnekleri üzerinden anlatmıştır. “Örümcek, Allah’ın lütfu ve yardımı sayesinde bir dokuyucu (ağ örücü); ipek böceği ise yine Allah’ın mucizevi kereminden dolayı iplik eğirici (ipek üreten) bir varlık olmuştur.” anlamındaki beytinde bunların sıradan bir beceri olmadığını, arkasında ilahi bir inayet ve keramet bulunduğunu; bu varlıklara bahşedilen gizli ve mucizevi kuvvetleri belirtmiştir.

Înâyetinden anun ankebûtur nessâc

Kerâmetinden anun kirm-i pîledir gazzâl (Şeyhî, K. 3/35)

3. ZİHNİN İPLİĞİ: ŞAİRİN DÜŞÜNCEYİ ÖRME BİÇİMİ

3.1. Muamma ve Lügazlarda İpek Böceği

Hem halk edebiyatı hem divan edebiyatında cevabı ipek böceği olan manzum bilmeceler yer almaktadır. Namık Kemal (1840-1888), Sofya’daki âşık kahvehanelerinin birinin duvarında “Hikmetullah şehrinin bir danesi / Oğlunun karnında yatar anesi” yazılı bir muamma metnini görür. Hiç tereddüt etmeden, sorunun cevabının “ipek böceği” olduğunu söyler. O güne kadar kimsenin cevabını bilemediği muammayı çözdüğü için Sofya’daki âşıkların hayranlığını kazanır (Bolayır, 1992, ss. 27–28).

Son dönem divan şairelerinden Leylâ Hanım (1847) tarafından yazılan lügaz yani manzum bilmecede, okuyucudan ipek böceğinin tahmin edilmesi istenirken onu doğrudan söylemeyip bazı ipuçları verilmiştir:

Ol nedir kim yılda üç beş belde de eyler zuhûr

Lîk anın a’dâsı olmuşdur cihânda mâr u mûr²⁷

Bunlar aslâ eylemez nâ-cins ile ünsiyyeti

²⁷ O nedir ki yılda sadece birkaç (üç beş) şehirde ortaya çıkar. Ama düşmanları yılan ve karınca olmuştur dünyada.

Eylese Mevlâ ‘inâyet çok olur mâhiyyeti²⁸
 Bir ‘acâ’ib nesnedir cansız togarlar ibtidâ
 Canlanurlar sonradan zîrâ bu da sun’-ı Hudâ²⁹
 Bunların bî-rûh iken yokdur ayagı serleri
 Bunlar ekvâna gelince mürd olur mâderleri³⁰
 Gerçi su içmezler ammâ bunlara yetmez ta’âm
 Bir yeşil kaftanları var ekl iderler subh u şâm³¹
 Nev’-i âdemden anın bir nice hıdmet-kârı var
 Hıdmetinde bî-karâr olmuş gibi leyl ü nehâr³²
 Hıdmetiyle bunların hâdimlere geldi fütûr
 Sonra bahşîşânı bir bir cümleye itdi zuhûr³³
 San’atı budur ki tâ bezl itmeyince cânını
 Sağlığında görmedim ol nâkesin ihsânını³⁴
 Bunlar aslâ itmemişken rûy-ı ‘âlemde günâh
 Ehl-i nâr oldu yine nısfı anın bî-iştibâh³⁵
 Kim ki hall eylerse Leylâ bu mu’ammâyı bana
 Mâlikâne eylerim şehri-i Burûsâyı ana³⁶ (Arslan, 2018: 233-234)

Leylâ Hanım, “Bu varlığın yılın belli zamanlarında ve sınırlı yerlerde ortaya çıktığını; başlangıçta cansız olan bu şeyin sonradan canlandığını; sabah akşam bitkisel beslendiklerini, özel bir beslenme biçimleri olduğunu ve su içmediklerini; insanların onlara hizmet ettiklerini” söyleyerek bazı ipuçları verir. Gerçekte ipekböcekleri yılın belli zamanlarında yani baharda ortaya çıkarlar, başlangıçta larva hâlinde yani cansız gibidirler ama sonra canlanırlar. Su içmezler ama yaprakla (taze dut yapraklarıyla) beslenirler. İpekçilik işiyle uğraşan insanlar, ipek alabilmek için onlara hizmet ederler. İnsanlar zamanla yorulur ve bıkarlar; ama sonunda hepsi de ipek ödülleri alırlar. Teşbih, mecaz ve istiarelerden yararlanan şaire Leylâ Hanım, manzumesinin sonlarında bunların hiç günah işlemedikleri hâlde bu dünyada yarısının kesinlikle cehennemlik olduğunu yani sıcak suya atılarak ya da haşlanarak öldürdüklerini ima eder. Mahlas beytinde de Bursa’da yapılan ipekçiliğin yaygınlığını hatırlatarak ipek böceği cevabını netleştirir.

3.2. Şairin Sanat Gücü ve İpek Böceği

Bosnalı Sabit (1712), “Kalemin dokumaları öyle güzel ipek işler ki, dışarıda buna benzer bir örnek varsa, o da ancak ipek böceğidir.” anlamındaki beytinde şiirlerini

²⁸ Asla aynı cinsten olmayanlarla (yabancılarla) dostluk kurmazlar. Eğer Allah yardım ederse, bu onların özünü gösterir.

²⁹ Bir acayip nesnedir, başta cansız gibi görünürler, ama sonra canlanırlar; çünkü bu Allah’ın sanatıdır.

³⁰ Ruhsuzken ayakları başları yoktur. Varlık âlemine geldiklerinde anneleri ölür.

³¹ Su içmezler ama yemekle de doymazlar. Yeşil bir kaftanları vardır, sabah akşam onunla beslenirler.

³² İnsan türünden birçok hizmetkârları vardır, gece gündüz hizmetlerinde koşuştururlar.

³³ Bu hizmetkârlar zamanla yorulur, ama sonunda hepsine ödülleri verirler.

³⁴ Canlarını esirgmeden vermeleri hünerdir; çünkü sağlığında o cimriden bir iyilik göremezsin.

³⁵ Hiç günah işlemedikleri hâlde, yarısı kesinlikle cehennemlik olur.

³⁶ Leylâ! Kim bu bilmeceyi bana çözerse, ona Bursa şehrini mülk olarak veririm.

ipekten yapılmış bir dokumaya benzetirken kendisinin eserleriyle yarışabilecek tek şeyin doğanın sanatçısı ipek böceği olduğunu vurgulayarak hem kendi sanatını övmekte hem ipek böceğine hayranlığını dile getirmektedir. Şair, aşkın etkisiyle ruhundan çıkan şiirleri, sözleri ipek gibi üretmektedir. Bu durum, bir yandan onu tüketmekte ama bir yandan da kendisine değer katmaktadır:

Nesâyic-i kalemi pek güzel harîr işler

Misâli var ise hâricde kirm-i ibrişim (Şentürk, 2023, s. 234)

SONUÇ

Klasik Türk şiirinde ipek böceği yalnızca biyolojik özellikleriyle değil, temsil gücüyle de öne çıkan özgün bir mazmundur. Pile, kirm, kirm-i kazz, kirm-pîle, kirm-i ibrişim ve dūd-ı harîr gibi çeşitli ifadelerle anılmış, kimi zaman gerçek anlamında, kimi zaman da mecazi bağlamda kullanılmıştır. Yumurtadan tırtıla, oradan kozaya ve nihayet kelebeğe dönüşen süreç; aşk, çile, sabır, arınma ve ölüm gibi varoluşsal temalarla ilişkilendirilmiştir.

İpek böceği, ürettiği ipekle sabrın, çilenin ve içsel direncin sembolüne dönüşmüş; bu yönüyle tasavvufi anlam katmanları kazanmıştır. Sessizce ve büyük bir sabırla kozasını ören ipek böceği, sürecin sonunda kendi yaşamını yitirirken ardında ipek gibi son derece kıymetli bir ürün bırakır. Bu durum, bir yandan varlığın tükenişini diğer yandan da üretkenliğin ve manevi kıymetin bedelini temsil eder. Şairler kendi sanatlarını, yani şiirlerini, iç dünyalarından ve duygularından ördükleri için ipek böceğinin kozasına benzetmişlerdir. Nasıl ki ipek böceği dışarıdan sıradan bir tırtıl gibi görünürken, içinden çıkan ipekle büyük bir değeri temsil ediyorsa; şair de kendi iç dünyasından, duygularından ve zihinsel zenginliğinden eserini meydana getirir. Bu benzetme, sanatın ya da eserin içsel kaynaklarla ve büyük bir sabırla inşa edildiğini vurgular. Özellikle tasavvufi şiirlerde ipek böceği mazmunu, nefsin terbiyesi, dünyadan el etek çekme ve ruhun saflaşma süreciyle ilişkilendirilmiş; koza ise hem bir inziva mekânı hem de içsel dönüşümün sahnesi olarak anlamlandırılmıştır. Bu bağlamda ipek böceği, divan şiirinde zahir ile bâtın, suret ile mana, fâni ile baki arasındaki geçiş alanlarını temsil eden zengin bir imgesel araç hâline gelmiştir.

İpek böceğinin ördüğü koza, kısa ömürlü bir sürecin ürünü olsa da kalıcılığı ve estetik değeriyle öne çıkar. Onun ipeği, tasavvufi tahayyülde yalnızca dünyevi bir süs değil, aynı zamanda uhrevi bir ödül olarak da düşünülmüş; Cennet ehlinin giysilerine malzeme olacak kadar değerli addedilmiştir.

Çalışmamızda incelenen örnek beyitler, ipek böceği mazmununun hem bireysel hem evrensel boyutta anlamlar taşıdığını ortaya koymuştur. İpek böceğini aşkın, mahviyetin, içsel çözülmenin ve sanatın metaforu olarak kullanan şairler, beyitlerinde bu hem bireysel acının hem de varoluşsal derinliğin bir göstergesi olarak işlemişlerdir.



Şekil 10. İpek böceği kurtları ve dut yaprağı. kaynak:<https://kumbaradergisi.com/icerikler/ipek-bocegi/> (Erişim tarihi: 20 Haziran 2025).



Şekil 11. İpek böceği kozası <https://kumbaradergisi.com/icerikler/ipek-bocegi/> (Erişim tarihi: 20 Haziran 2025).



Şekil 12. İpek böceğinin koza örme safhası. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ipek#1> (Erişim tarihi: 20 Haziran 2025).



Şekil 13. İpek böceğinin kelebek safhası. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ipek#1> (Erişim tarihi: 20 Haziran 2025).

KAYNAKLAR

- Akbaba, G. (1999). Dut yaprağından ipeğe ipekböceği. TÜBİTAK Bilim ve Teknik Dergisi, 378, 98–101. <http://tubitak.gov.tr>
- Arslan, M. (2018). Leylâ Hanım Divanı. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-215361/leyla-hanim-divani.html>
- Atav, R., & Namırtı, O. (2011). İpek liflerinin dünü ve bugünü. Süleyman Demirel Üniversitesi Mühendislik Bilimleri ve Tasarımı Dergisi, 1(3), 112–119.
- Bektaş, E. (2017). Muvakkit-zâde Muhammed Pertev Divânı. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-195828/muvakkit-zade-muhammed-pertev-divani.html>
- Bilkan, A. F. (1997). Nâbî Divânı. MEB Yayınları.
- Bolayır, A. E. (1992). Namık Kemal. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Bozkurt, N. (2000). İpek. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 22, 361–362.
- Cebecioglu, E. (2022). Koza metaforu üzerinden murâkabenin anlamı. Altınoluk Dergisi, 434. <https://www.islamveihvan.com/koza-metaforu-uzerinden-murakabenin-anlami.html>
- Çelik, H. (2004). Merzifonlu Muallim İbrâhîm Cûdî Divânı'ndaki ahlaki manzumeler üzerine bir analiz. In H. Yerkazan & Ö. Eryılmaz (Eds.), Sosyal Bilimler Araştırmaları 15 (ss. 111–134). Amasya Üniversitesi Yayınları.
- Davulcu, M. (2018). Alanya yöresinde ipek ve ipekböcekçiliği kültürü üzerine halkbilimsel bir inceleme. Uluslararası Folklor Akademisi Dergisi, 3, 335–358.
- Durkaya, H. (2010). Fehîm-i Kadîm Divânı'nda hayvanlar üzerine bir inceleme. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 3 (Klasik Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı - Prof. Dr. Turgut Karabey Armağanı), 13–27.
- İmer, Z. (2005). Miladi dönem öncesi Orta Asya'da ipek. Bilig, 32, 1–32.
- İsen, M., & Kumaz, C. (1990). Şeyhî Divanı. Akçağ Yayınları.
- Kaplan, M. (2019). Nâbî Hayriyye. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. <http://ekitap.ktb.gov.tr>
- Karakoyun, E. (2007). Zâik Divanı (Metin, 1b–65a) [Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Koraş, H. (2018). İpek kelimesi, kökeni üzerine tartışmalar ve kavram alanı. Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi, 3(1), 171–179.
- Şentürk, A. A. (2023). Osmanlı Şiiri Kılavuzu (7. baskı, ss. 233–235). Dün Bugün Yarın Yayınları.
- Üst, S. (2018). Edirneli Nazmî Divânı. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-206284/edirneli-nazmi-divani.html>
- Üzgör, T. (1991). Fehîm-i Kadîm: Hayatı, sanatı, divanı ve metnin bugünkü Türkçesi. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

VIBRATIONAL TESTING METHODS FOR DYNAMIC ELASTIC MODULUS OF PINE WOOD

Tuğba Yılmaz Aydın¹, Murat Aydın², Mehran Roohnia³

¹Isparta University of Applied Sciences, Forestry Faculty, Forest Products Engineering Department, Isparta, Türkiye.

²Isparta University of Applied Sciences, Keçiborlu Vocational School, Department of Machine, Isparta, Türkiye.

³Handcrafts Art Association, Konya, Türkiye. * tugbayilmaz@isparta.edu.tr

INTRODUCTION

The mechanical characterization of wood is essential for a wide range of applications, from construction to musical instrument manufacturing. Traditional static testing methods, while accurate, are often time-consuming, destructive, and dependent on complex setups. In contrast, vibration-based techniques offer a rapid, non-destructive alternative that can estimate key mechanical properties such as the dynamic modulus of elasticity (MOE) and shear modulus. These methods involve analyzing the natural vibration frequencies of wood specimens to determine their stiffness characteristics. This literature review summarizes the state of research on free longitudinal and free flexural vibration methods for wood characterization.

Vibration methods are rooted in wave mechanics, where the resonance frequency of a specimen is directly related to its stiffness and mass. In wood characterization, specimens are typically tested under free-free boundary conditions. The two most common approaches are: Free longitudinal vibration method (FLVM): where the specimen vibrates along its length. Free flexural vibration method (FFVM): where the specimen vibrates in bending (typically in Longitudinal-Radial (LR) or Longitudinal-Tangential (LT) planes).

These dynamic methods are particularly useful for orthotropic materials like wood, which exhibit direction-dependent mechanical properties due to their cellular structure (Roohnia et al., 2015; Roohnia, 2019).

The FLVM is favored for its simplicity and accuracy in determining the dynamic MOE along the fiber direction. The absence of shear deformation in this mode allows for cleaner modulus estimation. Roohnia et al. (2015) showed that free longitudinal vibration provides reliable estimates of MOE in Medium Density Fiberboard (MDF) panels. Similarly, Olaoye & Okon-Akan (2020) demonstrated the method's utility in characterizing hardwoods such as *Boscia angustifolia*, noting its potential in non-destructive evaluation.

Guan et al. (2015) extended this approach to full-size wood composite panels, finding dynamic MOE values to be ~6% higher than static MOE, attributing the difference to viscoelastic effects and measurement conditions. These findings confirm that free longitudinal vibration is robust but still susceptible to high-frequency strain lag in viscoelastic materials like wood.

The FFVM involves bending modes and is useful for estimating both MOE and shear modulus. However, shear deflection and specimen geometry significantly influence the results. Kubojima et al. (2006) highlighted how density inhomogeneity, such as knots or grain deviation, distorts flexural vibration frequencies. Haines et al. (1996) compared static and dynamic flexural tests and found strong agreement in MOE values, validating the flexural vibration method's accuracy.

Recent innovations by Yoshihara (2022) introduced methods for bending vibration that omit the need for specimen weighing, thereby simplifying the process for practical field applications. The use of Timoshenko beam theory enables accurate estimation of both Young's modulus and shear modulus, accounting for shear deformation and rotational inertia.

Studies consistently show that longitudinal vibration yields higher MOE values than flexural vibration, primarily due to the absence of shear deformation (Guan et al., 2015). However, flexural tests provide additional data (e.g., shear modulus) and better simulate structural loading conditions. The reliability of both methods depends heavily on correct boundary conditions, specimen preparation, and accounting for viscoelastic behavior. Other challenges include: Frequency-dependent viscoelastic effects, anisotropy and heterogeneity of wood, sensitivity to specimen dimensions and support alignment.

Despite these challenges, vibration methods continue to gain favor due to their efficiency and non-destructive nature. Vibration-based techniques are proven, effective tools for the mechanical characterization of wood. The FLVM provides accurate, directionally sensitive MOE measurements, while the FFVM offers insights into both stiffness and shear behavior. Advances in modeling, such as Timoshenko beam theory and simplified procedures, continue to improve their applicability. These methods are especially valuable in contexts where preserving the integrity of the specimen is critical.

This study aims to investigate the discrepancies in measuring the longitudinal dynamic elastic modulus of *Pinus brutia* var. *eldarica* (Eldarica pine) wood, an orthotropic material, using different vibrational testing methods. Unlike isotropic materials, where vibrational tests yield consistent modulus values regardless of direction, wood's direction-dependent properties complicate such measurements. The research seeks to clarify how wood's viscoelasticity, heterogeneity, and testing orientation affect modulus estimates, providing insights for applications like musical instrument construction.

MATERIALS AND METHODS

The specimen dimensions were nominally 2×4×36 cm (R×T×L). 20 visually clear specimens were prepared in accordance with TS ISO 3129 (2021). The longitudinal dynamic elastic modulus of Eldarica pine wood was measured using FLVM and FFVM in the longitudinal-radial (LR) and longitudinal-tangential (LT) planes, conducted on free-free beam configurations. These methods were chosen to compare

theoretical expectations of identical modulus values against practical outcomes influenced by wood's complex properties. The study simplifies the analysis by focusing on longitudinal modulus, avoiding the full complexity of wood's 6×6 stiffness matrix.

RESULTS

Discrepancies in modulus values arose due to: (1) wood's viscoelastic nature, causing strain lag relative to stress during vibration; (2) shear deflection errors present in flexural but not longitudinal vibrations; and (3) heterogeneity from annual ring variations (springwood and summerwood), affecting deformation and frequency response. These factors led to inconsistent modulus estimates across testing methods, highlighting the challenges of measuring wood's mechanical properties accurately. The coefficients of determination are presented in Figures 1-3.

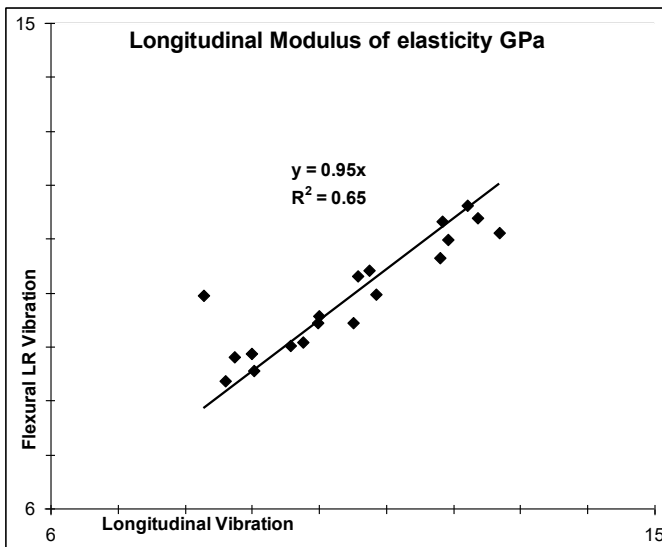


Figure 1. Relationship between Flexural LR and Longitudinal vibrations in terms of MoE

Longitudinal free vibration tests yielded the highest modulus values, as they avoid shear deflection errors. However, viscoelastic strain lag at higher frequencies slightly inflated frequency measurements, overestimating the modulus. Flexural LR vibration tests produced lower modulus values due to shear deflection errors, with reduced strain lag at lower frequencies.

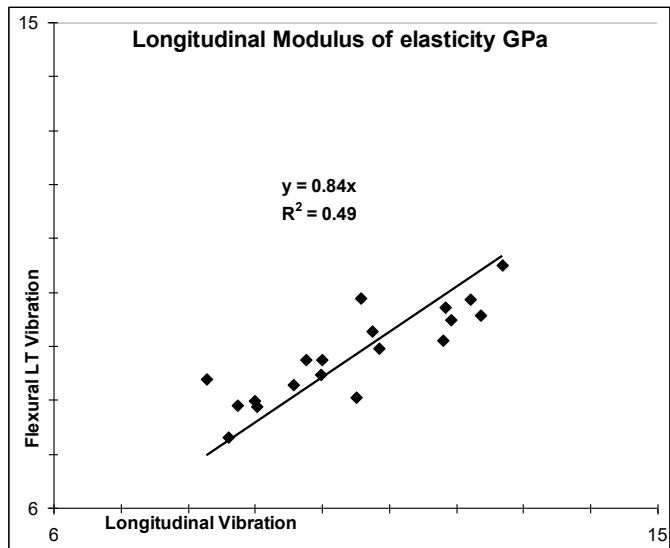


Figure 2. Relationship between Flexural LT and Longitudinal vibrations in terms of MoE

Flexural LT vibration tests resulted in the lowest modulus values, indicating greater shear deflection errors in this orientation.

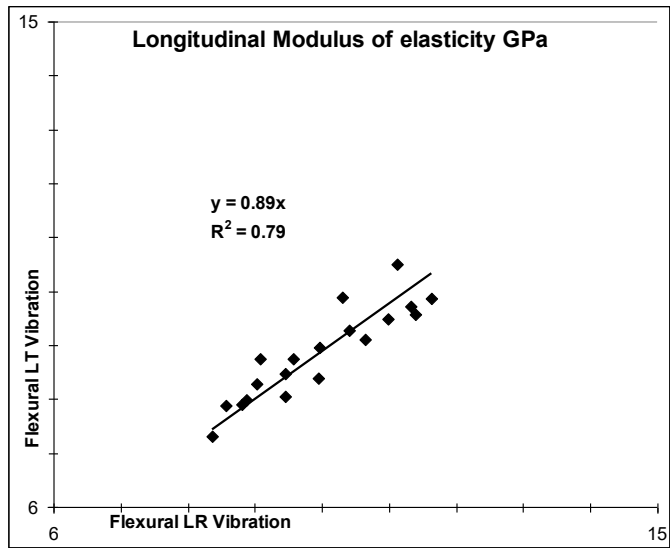


Figure 3. Relationship between Flexural LR and LR vibrations in terms of MoE

The effect of shear deflection error is more severe and noticeable in this bending vibration due to the beam’s greater height in the relevant direction, leading to greater dispersion in the estimated elastic modulus results.

These findings underscore the influence of test orientation and wood’s properties on dynamic elastic modulus measurements.

DISCUSSION

The longitudinal and flexural vibration methods have some distinctive properties for wood characterization and the comparative details for the methods are presented in table 1.

Table 1. Comparison of two vibration methods.

Aspect	Free Longitudinal Vibration	Free Flexural Vibration
Measurement direction	Along grain (E_L)	Perpendicular to neutral axis ($E_L + G$)
Shear deformation effect	Negligible	Significant (especially LT direction)
Frequency sensitivity	High; viscoelastic lag observed	Moderate
Modulus accuracy	Slightly overestimated	Underestimated without correction
Practicality	Simple, fast setup	Requires geometric corrections

Solid wood is orthotropic, meaning it has three distinct stiffness axes: longitudinal (L), radial (R), and tangential (T). The longitudinal axis typically exhibits the highest MOE, and thus both vibration methods must account for grain orientation, growth ring variability (springwood vs summerwood), moisture content, which affects damping and frequency.

In longitudinal vibration, alignment with the grain ensures measurement of pure axial stiffness. In flexural tests, especially in LT orientation, shear deformation dominates, resulting in lower observed MOE values.

Both FLVM and FFVM are effective for estimating the MOE of solid wood, though they differ in sensitivity and interpretive complexity. For high-fidelity stiffness evaluation in research or production: use FLVM for precise axial MOE, use FFVM with shear correction models for practical flexural behavior, and be cautious of viscoelasticity, especially at higher frequencies or with ultrasonic techniques.

CONCLUSION

Based on the results of this experiment, it is recommended that when interpreting dynamic vibration test results, careful consideration should be given to errors arising from the viscoelastic nature of wood (more significant at higher frequencies, such as ultrasonic), shear deflection (more significant with larger cross-sectional dimensions relative to specimen length), and the direction of bending vibration. These errors should be accounted for during calibration, as test equipment, even precision instruments, typically lack built-in corrections, and the user must be aware of their magnitude.

The R^2 values presented that there is moderate to high relationship between FLVM and FFVM on MOE calculation. The coefficient of determination for LR vs LT flexural vibration results is better than others and demonstrated that the model approximates the actual data. is better than others.

ACKNOWLEDGEMENT

This article constitutes a preliminary evaluation derived from a joint research endeavor, part of a larger, comprehensive project investigating factors that affect measurement errors in the modulus of elasticity, especially when determined by vibration methods or across different vibration directions. We are grateful to the third author for providing vibration testing facilities and equipment for this study.

REFERENCES

- Guan, C., Zhang, H., Zhou, L., & Wang, X. (2015). Dynamic determination of modulus of elasticity of full-size wood composite panels using a vibration method. *Construction and Building Materials*, 100, 201–206. <https://doi.org/10.1016/j.conbuildmat.2015.09.040>
- Haines, D. W., Leban, J. M., & Herbe, C. (1996). Determination of Young's modulus for spruce, fir and isotropic materials by the resonance flexure method. *Wood Science and Technology*, 30(4), 253–263. <https://doi.org/10.1007/BF00229348>
- Kubojima, Y., Tonosaki, M., & Yoshihara, H. (2006). Young's modulus obtained by flexural vibration test of a wooden beam with inhomogeneity of density. *Journal of Wood Science*, 52(1), 20–24. <https://doi.org/10.1007/s10086-005-0732-9>
- Olaoye, K., & Okon-Akan, O. A. (2020). Estimation of modulus of elasticity of *Boscia angustifolia* wood using longitudinal vibration acoustic method. *Wood Material Science & Engineering*, 15(3), 173–181. <https://doi.org/10.1080/17480272.2020.1738118>
- Roohnia, M. (2019). Wood: Vibration and acoustic properties. In *Reference Module in Materials Science and Materials Engineering* (pp. 1–13). Elsevier. <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-803581-8.01996-2>
- Roohnia, M., Talaei, A., & Hashemi, M. (2015). Evaluation of dynamic modulus of elasticity of MDF panel from longitudinal vibration tests. *BioResources*, 10(1), 613–621. <https://bioresources.cnr.ncsu.edu/>
- Turkish Standards Institution. (2021). TS ISO 3129: Wood – Sampling methods and general requirements for physical and mechanical testing of small clear wood specimens (17 p.). Ankara, Türkiye.
- Yoshihara, H. (2022). Application of a bending vibration method without weighing specimens to practical wooden members. *Journal of Wood Science*, 68(1), 10. <https://doi.org/10.1186/s10086-022-02046-1>

MEHMET AKİF'İN SAFAHAT'TAKİ YAZILARINDA MEDENİYET ANLAYIŞI

Nihat Karaer

Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Burdur Eğitim Fakültesi, Burdur / TÜRKİYE
nihatkaraer@gmail.com

GİRİŞ

Yazarlar, edipler, sanatçılar yaşadıkları çevreden, zaman diliminden, ailelerinden, olaylardan ve gelişmelerden hep etkilenmiş, eserlerinde bunları yansıtmışlardır. İşte tebliğimize konu olan Mehmet Akif Ersoy da bulunduğu görevler ve yaptığı işler nedeniyle çok yönlü bir kişilik sergilemiş; böylece toplumsal verimliliğini ve topluma katkılarını en üst düzeye çıkarmış; etkileri kendi çağını aşarak günümüze ulaşmış bir Türk aydınıdır.

Bir ilim ve fikir adamının belli konulardaki düşüncelerini anlayabilmek ve sağlıklı bir şekilde tahlil edebilmek için, yaşadığı dönemi ve bu dönemin sosyal ve kültürel şartlarının iyi bilinmesi son derece önemlidir. Onun yaşadığı günler, Cihan devletimiz Osmanlı'nın artık çöküş ve dağılma sürecine girdiği ve vatanımızın istila edilmek istendiği günlerdir. Dolayısıyla o, ıstırap dolu bir devrin zor şartlarında yoğrulmuş bir düşünce adamıdır.

Mehmet Akif', Milleti aydınlatma yönünde çok değerli düşüncelerini ilk önce Sırâtı-müstakîm dergisinde yayınlamıştır. Döneminin önde gelen düşünce dergisi Sırâtı-müstakîm'in yayın hayatına nasıl başladığını ve yazı heyetinde yer alanları Eşref Edib Bey *Mehmet Akif* adlı eserinde: “çok geçmeden hürriyet ilân edildi. Bizde hemen haftalık bir gazete çıkarmaya karar verdik. Adını (Sırâtı-müstakîm) koyduk. Süratle hazırlıklara başladık. Üstat gazetesinin başmuharriri. Ahmet Naim, Manastırlı İsmail Hakkı, Musa Kâzım, Bereket zade, Mardinli Zade, Tahirülmevlevi, Halim Sabit gibi kıymetli âlimler, muharrirler de hey'eti tahririyeye girdiler” (Edip, s.6) sözleriyle ifade etmektedir.

Haftalık olarak yayınlanan dergide dini, milli, edebi, siyasi vs. her konu, alanlarında otorite sayılan kişilerce dergi sayfalarında işlenmiştir. Öyle ki dergi bütün İslam âlemine dağılıyor, Dünya Müslümanlarıyla Türkiye arasında adeta bir köprü görevi üstlenerek milletin başta dini ve milli konularda aydınlatılmasında fevkalade etkili bir rolü üstleniyordu. İşte Tebliğ konumuzu oluşturan Mehmet Akif Ersoy'un dönemine göre ufuk açıcı medeniyetle ilgili görüşlerini Safahat adlı eserinin sahifelerinden irdelemeye çalışacağız.

Medeniyet kelimesi Osmanlı toplumunda 19. Yüzyılın ortalarına doğru görülmeye başlar. Arapçada Medine isminden türetilmiş, şehir anlamında kullanılan bir kavramdır. Kırıldan ve gelişmemiş yapıdan sıyrılarak sosyal ve kültürel olarak gelişmiş bir ortamı ve onu yönlendiren ve bilinçlendirmeyi amaç edinen oluşumu ifade etmektedir. Tanzimatçılar tarafından batıdaki şehirleşme, sosyal gelişme, gelişme

periyodu, kolektif olarak şehirleşme gibi anlamlara da gelen “civilisation” (sivilizasyon) tabirini karşılayan bir kelime olarak Türkçeye sokulmuştur. Bunun yanında Osmanlı entelektüelleri için sadece şehirleşme değil, sosyal, siyasal ve kültürel ilerlemeyi de ifade eder.

Medeniyet kavramı için birbirinden farklı pek çok tanım yapılmış olup, bu tanımlardan bazıları kültürü de medeniyet kavramı içerisinde ele alır. Ancak kültür bir milletin yaşamasını kolaylaştıracak olan bilgi birikimini, medeniyet de bu kültürün maddi alanda ortaya çıkan gelişimini ifade eder. Toplumların gayelerine ulaşmak için birer vasıta olarak kullandıkları sosyal kurallar, hukuki normlar ve ticari kurallarda medeniyetin bir parçasıdır. Bir başka ifadeyle medeniyet, maddi kültür olarak da değerlendirilebilir (İmamoğlu, 2010, s.166). Sözlüklerde medeniyet kelimesi; İsmail Parlatır; *Osmanlı Türkçesi sözlüğü*: Uygarlık, uygar olma, şehirlilik. *Türk Dil Kurumu Türkçe sözlük*: Uygarlık, uygar olma. Mustafa Nihat Özön; *Osmanlıca-Türkçe sözlük*: şehirlilik, hayattan tam faydalananarak, iyi ve rahat yaşama anlamlarında kullanılmıştır.

Medeniyet denilince ilk önce aklımıza gelen Batı medeniyeti, aslında Doğu’ya mensup milletimiz için çok eski tarihlerden günümüze kadar geçen zaman içerisinde, birbirine zıt gibi görünen başlıca iki anlam taşımıştır. Bunlardan birincisi şöyle ifade edilebilir: Osmanlı Devleti’nin ekonomik, askeri ve idari sıkıntılarla karşılaşmaya başladığı XVII. yüzyılın sonlarına kadar batıya karşı küçümseyici bir tavır takınmış ve Batı ülkeleriyle ilgili ilişkilerde daha ziyade “ilâ-yi kelimetullah” (İslamlığı Yüceltme) anlayışı hâkim olmuştur. Milletimiz için Batı’nın ikinci anlamı ise, Osmanlıların gerileme devrine girmeleriyle başlar. Özellikle İkinci Viyana kuşatması (1683) ile maddi gücün Batı’ya geçtiğinin fark edilmesinden sonra, gerileme sürecini durdurabilmek için Batı medeniyeti artık Osmanlılar arasında ileri sürülen çarelerden biri anlamına gelebilmiştir (Gür, 1997, s.29). İşte bu sürecin sonunda da hayatımıza Medeniyet terimi yerleşmiştir.

XVIII. yüzyılın başlarında; “teceddüt, ıslahat, tanzimat, asrılık, asrileşme, muasırlaşma, muasır medeniyet seviyesine ulaşma ve çağdaşlaşma” gibi adlarla karşımıza çıkabilen Medeniyet (Batılılaşma) tabiri, günümüz Türkçe’sinde genel olarak Batı ülkeleri dışında kalan toplumlarda, özel olarak da Osmanlı imparatorluğu ile Cumhuriyet Türkiye’sinde Batı’nın gelişmişlik seviyesine ulaşabilmek için gerçekleştirilen siyasi, sosyal ve kültürel hareketleri ifade etmek üzere kullanılmaktadır” (Hanoğlu, 1992, s.148). Bizde Batılılaşma hareketi III. Selime kadar, daha çok askeri alanla sınırlı kalmışken III. Selimin tahta çıkışıyla (1789) birlikte Nizam-ı Cedid adı altında bizzat devlet katında idari, siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik pek çok alanda uygulamaya konulmuştur.

MEHMET AKİF’İN MEDENİYET ALGISI

Mehmet Akif Doğu ve Batı medeniyetlerini çok iyi bilen ve her iki medeniyetin de en elverişli, faydalı yönlerinin toplum tarafından benimsenip uygulanmasını isteyen aydın bir şairdir. Medeniyet kelimesi Mehmet Akif’in yazılarında, şiirlerinde

sıkça geçen bir sözcüktür. Onun şiirlerinde medeniyet kavramı, bazen sözlük anlamı ile terakki ilerleme, yükselme, medenilik ve benzeri bazen de terim anlamıyla kullanılmıştır. Safahat'ta medeniyet kelimesi ile pek çok defa kastedilen Batı medeniyetidir ve dolayısıyla Avrupa'dır. Bu sebeple Mehmet Akif'in Avrupa'ya nasıl baktığını, Avrupa'yı hangi esaslar üzerine bina ettiğini bilmekte de fayda vardır. Her şeyden önce Mehmet Akif' iyyinin iyi olduğu bir fayda sağladığı için alınıp kullanılmasını, kötünün de kötü olduğu işe yaramadığı için atılıp terk edilmesini isteyen bir görüşe sahiptir. Dolayısıyla o hiçbir olaya gelişi güzel ve körü körüne bir yaklaşım içinde olmamıştır. Akif medeniyetin elde edilmesini fertlerin gayretleriyle ve kendi olmalarıyla ifade eder. Ona göre körü körüne taklit en olumsuz davranışlardan biridir. O Batı medeniyetinin olumlu yönlerinin alınmasına taraftardır (İmamoğlu, 2010, s.167). Bunu şöyle ifade etmektedir:

Bu cihetten, hani hiç yılmasın, oğlum gözünüz;
Sade Garb'ın, yalnız ilmüne dönsün yüzünüz.
O çocuklarla beraber, gece gündüz didinin;
Giden üç yüz senelik ilmi sık elden edinin.
Fen diyarında sızan na-mütenahi pınarı,
Hem için, hem getirin yurda o nâfi suları.
Aynı menbaları ihya için artık burada,
Kafanız işlesin, oğlum, kanal olsun arada (Ersoy, 2005, s.461).

Akif'in medeniyet görüşüyle ilgili üzerinde durulması gereken bir başka husus ise batı-medeniyet ilişkisi ile ilgili görüşleridir. Ona göre; Avrupalıların ilimleri, ırfanları, medeniyetteki, sanayideki ilerlemeleri inkâr olunacak şey değildir. Ancak insanîyetlerini, insanlara karşı olan tavır ve davranışlarını kendilerinin maddiyattaki bu ilerlemeleriyle ölçmek asla doğru değildir. O, "Heriflerin ilimlerini fenlerini almalı fakat kendilerine asla inanmalı asla kapılmamalıdır" (İmamoğlu, 2010, s.167) der.

Bir ülkenin kalkınması hiç şüphesiz fen ve teknolojiyle olmaktadır. Gelişmenin ve yükselmenin sırrı buradadır. Ancak bu sırrı yakalarken bireylerin kendi kültürleri ve iç dinamiklerinden taviz vermeden ve körü körüne taklide kaçmadan bunu yapmaları gerekmektedir. Akif bu durumu şöyle izah eder:

Öyle maymun gibi taklide özenmek bilmez;
Hiss-i milliyyet'i sağlamdır, onun, eksilmez.
Garb'ın almışsa herif, ilmını almış yalnız,
Bakıyorsun: Eli sanatlı, fakat tırnaksız!
Fuhşu yok, içkisi yok, himmeti yüksek, gözü tok;
Şer'i ma'suma olan hürmeti bizlerden çok.
Böyle evlâd okutan milletin istikbalî,
Hakkıdır almaya âgûşuna istiklâlî.
Yarın olmazsa, öbür gün olacak mutlak...
Uzak olmuş ne çıkar? Var ya bir âtî ona bak! (Ersoy, 2005, ss.174-175)

Safahat'ta Batı medeniyetini özellikle zikreden Mehmet Akif, Batı medeniyetinin vahşetle ilgisini, batı medeniyetinin dayanak noktalarını ve temel esaslarını ortaya koyar. Bu yüzden bazı sözleri de yanlış anlaşılmasına neden olmuştur.

Mehmet Âkif, zaman zaman asrî olmamakla, çağının gerçeğini kavrayamamakla itham edilmişti. Akif, Batı'nın sahip olduğu medeniyeti hiçbir şekilde inkâr etmemiş, aksine bu uygarlığın ulaştığı düzeye İslâm toplumlarının da ulaşması arzusunu dile getirmiştir. Nitekim Berlin'de bulunduğu dönemde, Almanya'yı yakından tanımak istemiş, her fırsatta Batı'nın ulaştığı bilim ve teknik düzeyinin üstünlüğüne hayranlığını belirtmiş, ancak fikir ve ahlâk yönünden Batı medeniyetinin önemli ölçüde eleştirilecek yönleri olduğunu aktarmıştı. Berlin Hatıraları (Ersoy, 2005, s.325-351) isimli şiirinde yaşamı yönlendiren uygarlık anlayışının farkına işaret etmiştir. Batı'da gözlediği yaşam biçimini ve biçimi oluşturan toplumsal değer yargılarını çok isabetli gözlem ve tahlillerle ifade etmektedir.

Akif'in karşılaştığı en ağır suçlamalardan birisi de “Balkan Harbi” sırasında düşmanın Türk halkına reva gördüğü mezalim karşısında “tükürün yüzüne bu medeniyetin” dediği için bazı aydınlar tarafından “geri kafalı” suçlamasına maruz bırakılmasıdır. Akif, Mahalle Kahvesi (Ersoy, 2005, s.114-123) adlı şiirinde, orada vakit öldürüp tembellik yapanları eleştirdiği onlara hücum ettiği için bu kahvelerde vakit öldürmeyi entelektüel faaliyet sayanlar tarafından da geleneklere saygısı olmayan “züppe” olarak nitelendirilmişti.

İşte Akif'i haksız yere medeniyet düşmanı ilan eden ünlü şiirinden bazı mısralar:

“Medeniyet” denilen vahşete lanetler eder,
Nice yekpare kesilmiş de sırtmış dişler!
Süngülenmiş, kanı donmuş nice binlerle beden!
Nice başlar, nice kollar ki cüdâ cisminden!

.....

Bakmayın hem tükürün çehre-i murdârimıza!
Tükürün: belki biraz duygu gelir ârımıza!
Tükürün cephe-i lâkaydına şark'ın tükürün!
Kuşkulansın, görelim, gayreti halkın, tükürün!
Tükürün milleti alçakça vuran darbelere!
Tükürün onlara alkış dağıtan kahpelere!
Tükürün Ehl-i Salib'in hayâsız yüzüne!
Tükürün onların asla güvenilmez sözüne!
Medeniyet denilen maskara mahluku görün:
Tükürün maskeli vicdanına asrın, tükürün!
Hele ilânı zamanında şu mel'un harbin,
“Bize efkâr-ı umimiyesi lazım Garb'in;
O da Allah'ı bırakmakla olur” herzesini,
Halka îman gibi telkîn ile, dînin sesini!
Susturan aptalın idrâkine bol bol tükürün!...” (Ersoy, 2005, ss. 203-204)

Akif'in medeniyet konusunda en çok canını sıkın Avrupalının medeniyeti kendi tekelinde görmesi ve başkalarını bu konuda fazla kale almamasıdır. Bir diğer husus ise elde ettiği bu medeniyeti özellikle Müslümanlar üzerinde baskı unsuru olarak kullanmasıdır. Bunu Mehmet Akif şöyle dile getirmektedir;

“Medeniyet” size çoktan beridir, dış biliyor;

Evvela parçalamak, sonra da yutmak diliyor (Ersoy, 2005, s.209).

Yine Mehmet Akif aynı konuda bir başka beytinde:

Ah o yirminci asır yok mu, o mahluk-ı asil

Ne kadar gözdesi mevcut ise hakkıyla sefil.

diyerek yirminci asrın en gözde noktalarının bile medeniyet adına olumsuz bir tablo çizdiğini belirtmiş olmaktadır. Hatta Akif daha da ileri gider. Batının, Müslüman ülkeleri parçalayıp tamamen kendi menfaati doğrultusunda istismar ettiğini dile getirir ve akabinde Müslümanların uyanık olmalarını ve Batı'nın bu olumsuz yüzüne karşı kendi kimliğini ortaya koymalarını ister (İmamoğlu, 2010,s.167). Medeniyeti yanlış anlayan ve uygulayanlara karşı Müslümanları harekete geçmeye çağırarak şöyle der:

Medeniyet denilen maskara mahluku görün,

Tükürün maskeli vicdanına asrın tükürün! (Ersoy, 2005, s.204)

Dolayısıyla Müslümanın karşısındaki güç maskelenmiş bir güçtür. Sözde dost görülmekte, yardım elini uzatıyor gibi hareket etmektedir. Ancak hem maddi hem manevi değerleri tahrip edip kendine çıkar sağlamaya yönelmektedir. Her ne kadar Akif batının özenilecek tarafları olduğunu kabul etse de Batı medeniyetinin menfaate dayalı ve insanlığı görmezlikten gelen yönünü vurgulamaktadır (İmamoğlu, 2010, s.168). Medeniyet maskesi altında gelişmemiş ya da gelişmekte olan ülkeleri sömüren bir batıdan söz ederken de şöyle demektedir:

Maske, yırtılmasa hâlâ bize affetti o yüz.

Medeniyet denilen kahpe hakikat yüzsüz (Ersoy, 2005, s.355).

Mehmet Akif bunları söylerken, Batının, Müslüman ülkeleri ve gelişmemiş ülkeleri medeniyet götürme adına sadece sömürmesini asıl unsur olarak ele almaktadır. Müslümanların ve gelişmemiş ülkelerin de çalışmayarak, gerekli ve yeterli bilgilerle kendilerini donatmayarak onlara bu yolu açtıklarını, dolayısıyla batının emellerine kolayca ulaşmasına bir bakıma yardım ettiklerini ifade etmektedir. Akif, Batı ve uzak Doğu'dan örnek verirken ahlaklı bir toplum olarak gördüğü Japonya'yı örnek göstermekte, Müslümanların yapamadığını Japonların nasıl başardığını dillendirmektedir. Japonların Avrupa'nın fenni ile ahlakını birbirinden ayırarak kendileri için faydalı olan bilimini ve tekniğini almalarını da (İmamoğlu, 2010, s. 168) şöyle ifade eder:

Sorunuz, şimdi Japonlar da nasıl millettir?

Onu tasvire zafer-yâb olamam, hayrettir!

Şu kadar söyleyeyim: Dîn-i Mübînin orada,

Rûh-i feyyâzı yayılmış yalnız şekli Buda.

Siz gidin, safvet-i İslâm'ı Japonlarda görün!

O küçük boylu, büyük milletin efradı bugün,
Müslümanlık'taki erkânı siyânette ferid;
Müslüman demek için eksiği ancak tevhîd.

.....
Medeniyet girebilmiş, yalnız fenniyle...

O da sâhiplerinin lâhik olan izniyle.

Dikilip sahile birdenbire basiret im'an;

Ne kadar maskaralık varsa kovulmuş kapıdan!

Garb'ın eşyası, eğer kıymeti hâizse yürür;

Moda şeklinde gelen seyyie gümrükte çürür!

Gece gündüz açık evler, kapılar mandalsız;

Herkesin sandığı meydanda bilinmez hırsız.

Ya o mahviyeti insan görmez bir yerde... (Ersoy, 2005, s.173-174)

Akif'e göre medeniyeti yakalayamamanın bir diğer sebebi aydınların kendi aralarında anlaşılamamaları ve özellikle aydınlarla halk arasındaki kopukluktur. Bu kopukluk zaman zaman öyle bir hal almaktadır ki iki zümre birbirine düşman gibi bakmaktadır. Akif bunu ifade ederken;

Açılıp git gide artık iki hizbin arası,

Pek tabî'i olarak geldi nizâmı sırası.

Yıldırımlar gibi indikçe "beyin" den şiddet,

Bir yanardağ gibi fişkırdı "yürek" ten nefret (Ersoy, 2005, s.187).

Bu bölünme medeniyetin toplumsallaşmasını ve toplumun ilerlemesini engeller. Bu ayrılıkla ikilik, nihayet karşılıklı husumete dönüşmekte ve aydın tabakanın söylediği her şey halk tarafından olumsuz karşılanmaktadır. Bunun sonucunda da ilim toplumda gerçek gücünü gösterememektedir. Bölünme aşılmadan ilim halk nezdinde karşılık bulamayacaktır.

Öyle müthiş ki husumet mütefekkir tabaka

Her ne söylerse fena gelmekte artık halka (Ersoy,2005, s. 187).

Akif'in medeniyeti yakalayamama konusunda ortaya koyduğu iki kavram, Müslümanların atalet ve cehaletidir. Yani hem tembellikleri, çalışmayışları hem de ilmi elde etmek için yeterince gayret göstermemeleridir. Akif'e göre ilim ve tekniğin miliyeti yoktur ve ilim olmadan yaşamanın imkânı da yoktur (İmamoğlu, 2010, s.169).

Mehmet Akif yazılarında ve şiirlerinde batıyı iki yönüyle değerlendirmektedir. Bunlardan biri medeniyeti, diğeri siyasetidir. Batı'nın siyasi karakteristiği ona göre zorbalık ve sömürgeciliktir. Bunu medeniyet kisvesi altında yapmaya çalıştıklarından dolayı Akif bir bakıma medeniyete de karşıymış gibi görülür. Ancak bu konuyu Akif bir vaazında şöyle ifade eder: "Ey cemaat-i müslimin! sakın bu sözlerimden benim ilim düşmanı, marifet düşmanı, terakki düşmanı olduğuma zahib olmayınız. Benim bütün insanlar hesabına, bilhassa dindaşlarım namına istediğim bir medeniyet varsa o da her manasıyla pak yüksek namuslu vakarlı bir medeniyettir, yani bir medeniyet-i fazıladır. Garp medeniyeti, maddiyattaki terakkisini maneviyat sahasında göstere-medi (İmamoğlu, 2010, s.169).

Mehmet Akif, medeniyetin kaynağı hususunda batıyı değil doğuyu ön plana çıkarır. Her ne kadar zamanla şartlar değişse de asli özellik budur. Bu görüşünü şöyle ifade eder:

Bir zamanlar biz de millet, hem nasıl milletmişiz:

Gelmişiz dünyaya milliyet nedir öğretmişiz!

Kapkaralıkken bütün âfâkı insaniyyetin,

Nûr olup fişkırmışız tâ sinesinden zulmetin (Ersoy, 2005, s. 219);

Batıcılık ya da batı hayranlığı onun için medeniyetle eş anlamlı değildir. O, batı hayranı da değildir. Sadece asrın gereklerini yerine getirme, çağdaş olabilme adına batının olumlu yönlerini kabul eder ve Müslümanlara da bu şekilde yol gösterir. Esasen çağdaşlığı yakalamada din engel değil aksine motive edici bir güçtür. Tek eksiklik Müslümanların İslamiyet’i doğru anlayamamalarıdır. Bunu ifade etmek için de;

“Çalış!” dedikçe şeriat, çalışmadan, durdun,

Onun hesâbına birçok hurâfe uydurdun!

Sonunda bir de “tevekkül” sokuşturup araya,

Zavallı dîni çevirdin, onunla maskaraya! (Ersoy, 2005, s.265)

diyerek Müslümanların niçin geri kaldıklarını belgelemiş olmaktadır.

SONUÇ

Mehmet Akif’in medeniyet için kullandığı sıfatlar onun bu kavram için düşüncüklerini özetler mahiyettedir. Akif’in şiirleri ve diğer yazılarından verilen örneklerde hep medeniyeti yakalamanın gerekliliği ve bunun için mücadelenin şart olduğunu vurguladığını görüyoruz. Batı’nın ilerlemesi disiplin, çalışma ahlakı ve bilgiye verilen değerle açıklanırken, Müslüman toplumların geri kalmışlığı cehalet ve içe kapanmayla ilişkilendirilmiştir.

Akif, çağın getirdiği bilim ve teknik seviyesinin aynen aktarılmasını ve ülkenin bu yüksek bilim ve teknik düzeyi içinde gelişmesini her vesile ile belirtiyordu. Bilim ve tekniğin kaynağının Batı olduğunu görmüştü. Özellikle Berlin Seyahati sırasındaki gözlemleri, Onun, Osmanlı toplumunun bilim ve teknik yönünden ne denli geri kaldığını tüm açıklığıyla görmesini sağlamıştı. Ona göre Medeniyet, teknik ilerleme ile ahlaki erdemin bileşimidir. Teknik ilerleme ahlaki çöküntüyle olursa insanlık için tehlikeli sonuçları olacaktır.

Mehmed Akif’in medeniyetten anladığını iki şekilde özetlemek mümkündür. Bunlardan biri insanı yüceltecek ve ona kendi değerini hatırlatacak bir kültür ve medeniyet zihniyetini aşlamak, diğeri ise ülkeleri müreffeh kılacak teknik ve teknolojik gelişmeleri yakalayabilmektir. İşte Mehmet Akif, yazılarında, vaazlarında, bütün Safahat’ında ve özellikle Safahatın altıncı kitabı olan Asım’da medeniyet kavramıyla ilgili bu iki ülküyü öne çıkarmaktadır. Gördüğümüz kadarıyla Akif medeniyet kavramı üzerinde yalın olarak durmamıştır. Mutlaka bir konuya, bir olaya ya da söylenen bir söze mukabil medeniyetten söz etmiştir. Özellikle medeniyeti fennin ve tekniğin

üstünlüğü olarak algılayıp diğer ülkeler üzerinde baskı unsuru olarak kullanma alışkanlığı geliştiren ülkelerden söz etmektedir. Esasen aynı durum bugün içinde geçerlidir (İmamoğlu, 2010, s.171).

Mehmet Akif'e göre insanoğlu kendi değerinin farkında olarak elde ettikleriyle yeni bir şeyler üretebilmeli, bilgide, teknikte ve teknolojiadaki kazanımlarını öncelikle kendi çevresiyle, sonra da tüm insanlıkla paylaşarak medeniyete katkı sağlamalıdır.

Medeniyetin miftahı ilimdir, ancak bu ahlaki zeminle birleşmelidir. Hurafeler ve tembellik toplumu geriye götürür. Akif'in aradığı medeniyet, insan onurunu temel alan vicdan sahibi ve faziletli bir yapıdır. İslam doğru anlaşıldığında bilimsel gelişmeye engel değildir, medeniyetin taşıyıcısıdır.

KAYNAKÇA

- Edib, E. (1938). Mehmet Akif. Asarı İlmiye Kütüphanesi Neşriyatı.
- Ersoy, M. A. (2005). Safahat (M. E. Düzdağ, Ed., 2. baskı). Çağrı Yayınları.
- Gür, A. (1997). Doğu ve Batı dünyası karşısında Mehmet Akif. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (4), 29–46.
- Hanioglu, Ş. (1992). Batılılaşma. In TDV İslam Ansiklopedisi (Cilt 5). Türkiye Diyanet Vakfı.
- İmamoğlu, A. (2010). Mehmet Akif'te medeniyet kavramı. *Journal of Islamic Research*, 21(3), 165–171.

BÜRÜNGÜZ (KAYSERİ) HALILARI

Zahide Şahin

Kayseri Üniversitesi Mustafa ÇIKRIKÇIOĞLU MYO El Sanatları Bölümü, Kayseri/Türkiye
zahide3801@gmail.com

1. GİRİŞ

Halıları ile ünlü Bürüngüz Kayseri'nin Melikgazi ilçesine bağlıdır. "Koramaz Dağı'nın eteklerinde hafif meyilli bir arazi üzerine kurulmuş olan Büyük Bürüngüz beldesi 1999 yılında belediyeleşmiştir. Bürüngüz beldesinin adının kaynakları konusunda değişik görüşler ileri sürülmüştür. Kimi kaynaklar Bürüngüz adının Prens-kopolis (Prenslerin sayfiye yeri) adından kaynaklanan Rumca bir ismin Türkçeleşmiş şekli olduğunu belirtmişler; kimileri ise Oğuz Türklerinin Bügdüz boyunun adını taşıdığını kaydetmişlerdir. Özellikle Osmanlı döneminde Ulu Bürüngüz ve Kiçi Bürüngüz olarak adlandırılan köyün Büyük ve Küçük Bürüngüz olmak üzere iki bölüme ayrıldığı ve Bürüngüz obasının iki ayrı bölümünü gösterdiği anlaşılmaktadır. 16. yüzyıl kayıtlarında Bürüngüz köyünün %85'inin gayrimüslim olduğu Osmanlı kayıtlarında gösterilmiştir. 1500 yılında 99 haneli bir köy olan Bürüngüz; 4 tane bezirhanesi; bağ, bostan ürünleri, özellikleri ceviz ve keten üretimi ile öne çıkmıştır (http 1)." Kayseri'nin doğusunda, şehre yaklaşık 30 km. uzaklıkta bulunan Büyük Bürüngüz Köyü Osmanlı döneminde Ulu Bürüngüz olarak adlandırılmaktadır (İnbaşı, 1992:86). Koramaz Dağı'nın eteğinde yer alan bu köy, 1999 yılında belediye teşkilatı kurularak Bünyan İlçesi'ne bağlanmıştır (Cömert, 2009:279). Günümüzde ise Melikgazi İlçesine bağlıdır.

Dokuma bir toplumun geleneksel olarak yaşam şeklini inançlarını alışkanlıklarını sosyo-ekonomik yapısını tanımlayan en önemli kültürel zenginliklerden biridir (Yıldırım ve Genç, 2022:2815). Kayseri yöresi dokumalar yönünden oldukça zengindir. Kayseri ve çevresi, Anadolu'nun dokuma atölyesi gibi çalışmış; çok uzun yıllar, çok farklı tekniklerde dokumalar üretmiştir. Bünyan halıları, Yahyalı halıları, ipek halılar, floş halılar kayseri yöresinde dokunmuş, yurt içinde ve yurt dışında kendini tanıtmıştır. Araştırma konusu olan Bürüngüz halıları ise kendine has özellikler barındırmasına rağmen yöre halkı, halı esnafları, koleksiyonerler tarafından bilinmekte uzun yıllar önce geleneksel Bürüngüz halılarının üretiminin yapılmamasından dolayı olsa gerek yeterince tanınmamaktadır. Araştırmada, Bürüngüz ve yakın çevresi Germir'de, önceki yıllarda üretilmiş halıları tespit etmek, güncel durumlarını belirlemek, kayıt altına alarak gelecek nesillere aktarmak ve Türk el sanatları yazınına katkı sağlamak amaçlanmaktadır.

2. METHOD VE YÖNTEM

Bürüngüz halılarının araştırılması amacıyla Büyük ve Küçük Bürüngüz yörelerine gidilmiştir. Yöre halkıyla yüz yüze görüşmelerde bulunulmuştur. Bürüngüz halılarının yörede artık dokunmadığını, yöre halılarının halı esnaflarına, antikacılar,

koleksiyonerlere satıldığı tespit edilmiştir. Bürüngüz halılarının bulunduğu halı esnafları, antikacılar ve koleksiyonerlerle görüşmeler yapılmış, ellerindeki Bürüngüz halıları incelenmiş ve fotoğrafları çekilmiştir.

3. BULGULAR

Bürüngüz halıları; geleneksel ve ticari amaçla yörede Müslüman ve gayrimüslimler tarafından dokunmuştur. Halı esnafları ve koleksiyonerler, Bürüngüz halılarının köklü bir geçmişi olduğunu vurgulamaktadır. Bürüngüz yöresine yakın olan Germir’de de Bürüngüz halıları dokunmuştur (Ejder, 2025). Bürüngüz halıları için halk arasında “Nebati Halısı” tabiri kullanılmaktadır. Nebati kelimesi geleneksel Bürüngüz halılarında bitkisel boyalarla boyalı iplerin kullanılmasından kaynaklanmaktadır (Canmutlu, 2024). 1940’lı yıllarda esnafın müdahalesi ile fabrikasyon iplikler ve desinatörlerin hazırladığı desenler Bürüngüz halılarında kullanılmaya başlanmıştır. Aynı malzeme ve desenler Balıkesir’in Bandırma ilçesinde de dokuyuculara esnaf tarafından verildiğinden dolayı, Bandırma halıları ile Bürüngüz halıları benzerlik göstermektedir (Haskaraman, 2025). Bandırma halılarını Bürüngüz halılarından ayıran en önemli özellik Pamuktan elde edilen ilmelik ipliklerin, halılardaki beyaz renkte olan kısımlarında boyanmadan pamuğun doğal renginde kullanılmasıdır (Ejder, 2025). Gayrimüslimlerin mübadeleden dolayı yöreden göç etmelerinden, Müslüman halkında yurt içi ve yurt dışına göç vermesinden dolayı Bürüngüz halıları yörede tespit edilememiştir. Elinde en fazla Bürüngüz halısı bulunan koleksiyoner Mustafa HASKARAMAN’dır. Koleksiyonunda 9 adet; bu halılardan iki halı ebat, renk, desen vb. özellikleri bakımından çift/takım olarak dokunmuştur (Görsel 1). Bürüngüz, 1 adet Bandırma halısı bulunmaktadır. Koleksiyoner Galip TOMBAK’ta 5 adet, Antikacı İlker KARŞILAR’da 5 adet, halı esnafı Mustafa EJDER’de 1 adet, Mahmut ŞAHİN’de 1 adet, halıcı Orhan ÖZER’de 1 adet olmak üzere toplam 22 adet Bürüngüz halısı tespit edilmiş ve incelenmiştir. Online mezar yapan, sosyal medyada paylaşım yapan esnaflarda da Bürüngüz halıları görülmüştür.



Görsel 1. Çift/Takım olarak dokunmuş Bürüngüz Halıları (Zahide ŞAHİN Arşivinden 2025, Nevşehir).

Halıların neredeyse tamamı güzel korunmuş, günümüze sağlam bir şekilde gelebilmiştir. Halıların bazılarının sırt kısmında asmak için genellikle kumaşlardan, iplerden asma yeri eklenmiştir (Görsel1 ve 2). Halıların sağlam bir şekilde kalabilmesinin bir sebebi de duvar halısı olarak kullanılmış olmasından olabilir.



Görsel 2. Halının arka tarafında halıyı asmak için eklenen kumaşlar, (Zahide ŞAHİN Arşivinden 2025, Kayseri).



Görsel 3. Halının arka tarafında halıyı asmak için eklenen kumaş , (Zahide ŞAHİN Arşivinden 2025, Kayseri).

3.1.Bürüngüz Halılarının Malzeme Özellikleri: Bürüngüz halılarında, yöre halkının hayvanlarından elde ettikleri yün lifleri, ellerinde eğirerek oluşturdukları çözgü, atkı, ilmelik ipliklerle dokudukları yöre halkı tarafından ifade edilmektedir. İlmelik iplikler yine yöre halkı tarafından doğal boyama yöntemiyle boyanmıştır. Mordan maddesi olarak sütleğen otunun kullanıldığı, sütleğen bitkisinin renklere parlaklık kazandırmak amacıyla da kullanıldığı halı esnafları tarafından belirtilmiştir. Yöredeki insanlarla görüşmelerde doğal boyamalar konusunda kültür aktarımının yapılamadığı, yöre halkının ipliklerin doğal boyalarla nasıl boyandığını bilmediklerine tanıklık edilmiştir. Bürüngüz halılarında pamuk ve mercerize çözgü ve atkı iplerinin kullanıldığı örneklerde vardır. Çözgü, atkı, ilmelik iplikler fabrikalardan satın alınmıştır. 1925 yılında devlete geçen fabrikaları işletmek, devlet sermayesi ile sanayi yatırımları yapmak ve yatırımcıyı desteklemek amacıyla Sanayi ve Maadin Bankası kurulmuştur. Bankanın devraldığı işletmeler arasında Hereke İpekli ve Yünlü Fabrikası, iştirakleri arasında ise Kayseri Bünyan Halı İpliği T.A.Ş. Isparta İplik Fabrikası T.A.Ş. de bulunmaktadır (Öztürk; 2020:49). Mısır pamuğu, İtalyan floşu Bürüngüz halılarında kullanılmıştır. İtalyan floşu ipek gibi parlak ve oldukça mukavim olduğu için Bürüngüz halılarında yaygın şekilde kullanılmıştır. Bürüngüz halılarının bazı örneklerinde özellikle masa halısı olarak adlandırılan yuvarlak halılarında altın, gümüş

tellerin kullanıldığı ifade edilmiş ancak bu malzemelerin kullanıldığı halılara rastlanmamıştır (Özer, 2024). Satın alınan ilmelik ipliklerde, kimyasal boyalar kullanıldığı için Bürüngüz halılarında kırmızı, sarı, yeşil, mavi, turkuaz, turuncu, pembe vb. birçok renk görülmektedir. Bürüngüz halılarında kullanılan pamuk ipliklerin süt ile kaynatıldığı, böylece iplerin mukavemetinin artırıldığı bilgisini halı esnafları belirtmektedir (Ejder, 2025).

3.2. Bürüngüz Halılarının Dokuma Özellikleri:

Yörede dokunana halılarda, Türk-Gördes düğüm tarzı kullanılmıştır. Bürüngüz dokumalarında Bünyan halılarında görülen kelle, taban ölçülerinde büyük ebatlı halı tespit edilememiştir. Bürüngüz halıları, Yahyalı halıları gibi genellikle dikdörtgen formda, yolluk, karyola ebatlarında dokunmuştur. Çift (takım) şeklinde ifade edilen aynı renk, desen, ebatlarda dokunan halılarda vardır. Bürüngüz halılarında “masa halısı” olarak ifade edilen yuvarlak formda dokumalar dikkat çekmektedir (Görsel 4). Kaynaklara göre halı, Orta Asya’da yaşayan Türk sülale ve devletlerinde, sadece bir örtü veya süsleme malzemesi değil, taht örtüsü olarak da kullanılmaktaydı (Deniz, 2005:79). Yuvarlak halılara masa halısı dense de, yer yaygısı olarak da kullanılmıştır. Bürüngüz’de; orta ve ince kalitelere halılar dokunmuştur. Yuvarlak halıların kenarları genellikle üçgen dilimli şekilde dokunmuş, saçaklar bırakılmış, saçaklar bazen örülmüştür (Görsel 5).



Görsel 4. Masa halısı/Yuvarlak halı (Orhan ÖZER Arşivinden 2025, Manisa).



Görsel 5. Masa halısı/Yuvarlak halısının kenar detayı (Orhan ÖZER Arşivinden 2025, Manisa).

3.3. Bürüngüz Halılarının Motif ve Desen Özellikleri:

Bürüngüz halılarında; bitkisel, hayvansal ve geometriksel motifler yer almaktadır. Köşe-göbek, rapor, mihraplı, asimetrik desenler dokunmuştur. Bitkisel ve hayvansal motifler yaygın kullanılmıştır. 1930 yıllarında önemli halı dokuma merkezlerinden birisi Kayseri'dir. Kayseri'nin kayda değer eski halısı bulunmamakla birlikte, Kurtuluş savaşından sonra halıcılık her sene giderek artmıştır. Kendine özgü deseni bulunmayan Kayseri'de daha çok İran taklidi desenler yapılmış ve tutulan desenler üretilmiştir. O tarihlerde 7.500 adet tezgâh bulunan vilayette (Kayseri merkez, Yahyalı ve Bünyan) 15.000 kişinin halıcılıkla ilgilendiği belirtilmektedir. Neredeyse tamamı germe tipi tezgâhta üretilen halıların boyutları genellikle 1,25 x 1,85 m'dir, 1,50 x 1,85 m ve 2 x 3 m boyutta olanları da vardır. 1940'larda ihracatta daha çok Isparta ve Kayseri tipi halılar tercih edilmektedir (Öztürk; 2020:54). Bürüngüz halılarında İran halılarında görülen grift desenler; bitkiler arasında hayvan ve insan figürlerinin yer aldığı tasarımlar da görülmektedir. Hayvan figürleri iç zeminde tek başına da olabilmektedir. Desenler de göbek genellikle yer almaktadır. Yaprak, lale, çiçek, karanfil, kufi yazıya benzeyen bezemeler, geometrik şekiller vb. yer almaktadır. Halıların desenlerinde görülen motiflerden bazıları aşağıda verilmiştir.

3.4. Tespit Edilen Bürüngüz Halılarından Bazı Örnekler:



Görel 6. Yuvarlak Halı (Masa Halısı) (Zahide ŞAHİN Arşivinden, 2024, Galip TOMBAK koleksiyonundan)

Görsel No: 6

Dokuma Sahibi: Galip TOMBAK

Dokumayı Dokuyan Kişi: Bilinmiyor

Dokumanın Kullanım Şekli: Masa Halısı/Yer Yayı

Dokumanın Malzemesi: Pamuk çözgü ipi, pamuk atkı ipi, yün ilme ipi

Dokumada Kullanılan Genel Renkler: Beyaz, siyah, kırmızı, yeşil, kahverengi, sarı

Dokumanın Tasarım Özellikleri: Dokuma yuvarlak formda dokunmuştur. Halının ortasında iç içe üç adet daireden oluşan göbek motifi yer alır. Dairelerin içi; yaprak, çiçek, dal, gonca gül vb. bitkisel motiflerle bezenmiştir. Göbekten kaydırılmış eksenlerde iki sıra üçgenler çıkarılmıştır. Üçgenlerin içi lale, çiçek, yaprak, karanfil vb. motiflerle doldurulmuştur. Üçgen sıralarından sonra üç adet yine bitkisel motiflerle doldurulmuş bordür yer almaktadır. En dıştaki bordür dilimli şekildedir. Çok kısa bırakılan saçaklar düğümlemıştır.



Görel 7. Yuvarlak Halı (Masa Halısı) (Zahide ŞAHİN Arşivinden, 2024, Mahmut ŞAHİN koleksiyonundan)

Görsel No: 7

Dokuma Sahibi: Mahmut ŞAHİN

Dokumayı Dokuyan Kişi: Bilinmiyor

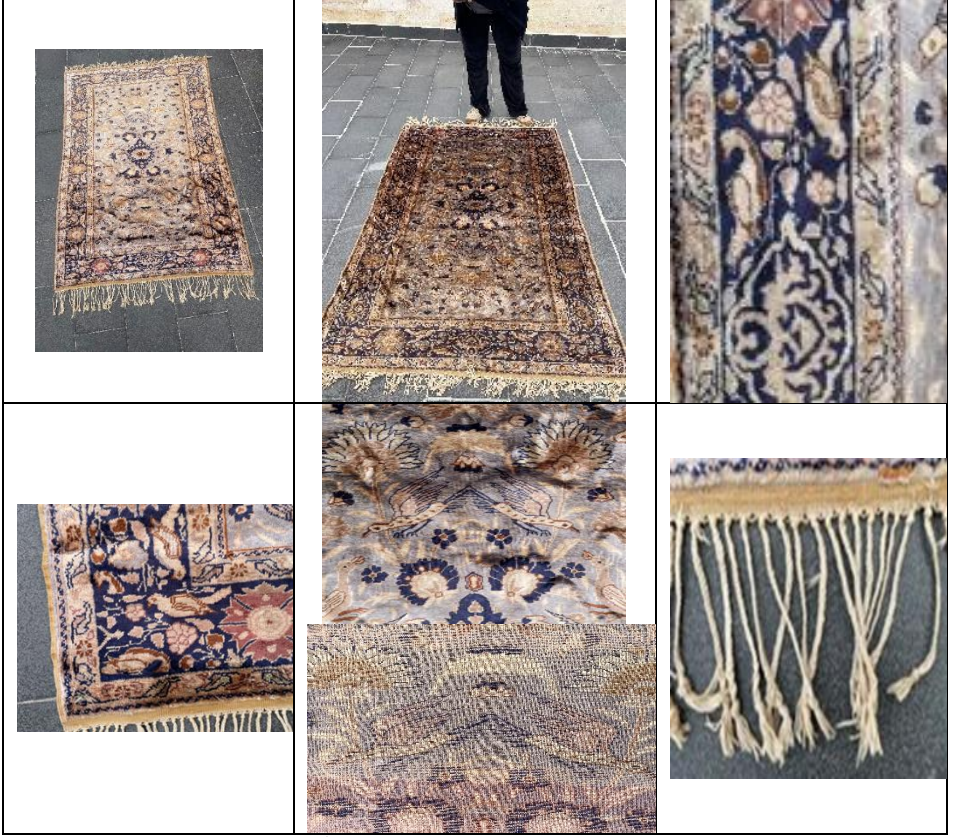
Dokumanın Kullanım Şekli: Masa Halısı/Yer Yayı

Dokumanın Malzemesi: Pamuk çözgü ipi, pamuk atkı ipi, yün ilme ipi

Dokumada Kullanılan Genel Renkler: Lacivert, krem, siyah, kırmızı, kahverengi, sarı

Dokumanın Tasarım Özellikleri: Dokuma yuvarlak formda dokunmuştur. Halının ortasında sekiz dilimli göbek yer almaktadır. Göbeğin içindeki ağacın altında, kuyruğu gövdesine gelen muhtemelen kaplan figürü konulmuştur. Göbeğin etrafına

üç adet at ve atların sırtında insan figürleri hareket halinde dokunmuştur. At ve insanların arasındaki boşluklara dallar, yapraklar, çiçekler, gonca güller, kuşlar eklenecek boşluklar doldurulmuş, sonrasında daire şeklinde bordür geçirilmiştir. Bordürün içi krem zemin rengine olup; altıgen şekiller kırmızı ve sarı renklerde bir birinden geçer şekilde yerleştirilip içleri çiçek motifi ile süslenmiştir. En dıştaki bordür dilimli şekildedir. Uzun bırakılan saçaklar düğümlenmiştir.



Görel 8. Kuşlu Halı (Zahide ŞAHİN Arşivinden, 2025, Mustafa HASKARAMAN koleksiyonundan)

Görsel No: 8

Dokuma Sahibi: Mustafa HASKARAMAN

Dokumayı Dokuyan Kişi: Bilinmiyor

Dokumanın Kullanım Şekli: Duvar/Yer halısı

Dokumanın Malzemesi: Merserize çözgü ipi, merserize atkı ipi, İtalyan floşu ilme ipi

Dokumanın Ebatları: 129x189 cm

Dokumada Kullanılan Genel Renkler: Lacivert, kahverengi, sarı, gri, krem

Dokumanın Tasarım Özellikleri: Halı dikdörtgen formda dokunmuştur. Dış ve iç sedef, geniş bordür ve iç zeminden oluşan yüzey bölünmelerine sahiptir. Dış ve iç

sedef aynı motif ve renklerde dokunmuş ve çiçek, yaprak motiflerinden oluşan rapor desen düzenlemesiyle doldurulmuştur. Bordürde çiçek, yaprak ve 38 adet kuş motifleri bulunur. İç zeminin ortasında göbek, göbeğin etrafında bir birine ters dönmüş, kuyrukları değen dört çift toplam sekiz adet kuş motifi vardır. Bitkisel motiflerle iç zemin doldurulmuş, 20 adet kuş motifleriyle zenginleştirilmiştir. Saçaklar uzun bırakılarak düğümlenmiştir. İtalyan floşu halıya parlaklık katmıştır.



Görel 9. Minyatür Desenli Halı (Zahide ŞAHİN Arşivinden, 2024, Galip TOMBAK koleksiyonundan)

Görsel No: 9

Dokuma Sahibi: Galip TOMBAK

Dokumayı Dokuyan Kişi: Bilinmiyor

Dokumanın Kullanım Şekli: Duvar/Yer halısı

Dokumanın Malzemesi: Pamuk çözgü ipi, pamuk atkı ipi, yün ilme ipi

Dokumanın Ebatları: 122x185 cm

Dokumada Kullanılan Genel Renkler: Kırmızı, siyah, turuncu, gri, krem, yeşil

Dokumanın Tasarım Özellikleri: Dokuma dikdörtgen formda dokunmuştur. İki sedef, bir bordür ve iç zeminden oluşmaktadır. İki sedef aynı motif, desen ve renk özelliklerine sahip bitkisel motiflerle bezenmiştir. Bordür geniş bırakılmış ve irili ufaklı çiçek, dal, yaprak, gonca gül motifleriyle doldurulmuştur. İç zeminde desen

asimetriktir. Üç adet hareket eder gibi görünen insan figürleri; 2 adet kuş, 6 adet muhtemelen aslan, geyik olduğu düşünülen toplam 8 hayvan figürü tasarımda yer almıştır. İnsan ve hayvan figürlerinin arasında kalan boşluklar; dallar, irili ufaklı çiçekler, hatayi, penç, gonca gül motifleri ile doldurulmuştur.



Görel 10. Paftalı Halı (Zahide ŞAHİN Arşivinden, 2024, Galip TOMBAK koleksiyonundan)

Görsel No: 10

Dokuma Sahibi: Galip TOMBAK

Dokumayı Dokuyan Kişi: Bilinmiyor

Dokumanın Kullanım Şekli: Duvar/Yer halısı

Dokumanın Malzemesi: Pamuk çözgü ipi, pamuk atkı ipi, yün ilme ipi

Dokumanın Ebatları: 124x188 cm

Dokumada Kullanılan Genel Renkler: Siyah, açık ve koyu kahverengi, sarı, krem

Dokumanın Tasarım Özellikleri: Halı dikdörtgen formda dokunmuştur. Yahyalı halılarında görülen cik cik düzenlemesi dış sedef, bordür, iç sedef, iç zemin geçişlerinde kullanılmış, cik cikler iç zemindeki 15 adet paftanın etrafını da çevrelemiştir. Cik ciklerde su yolu motifi kullanılmıştır. Dış sedef ve iç sedef aynı renk ve motiflerle dokunmuştur. Dış ve iç sedefte koçboynuzu ve çiçek motifi atlamalı tekrarlamaktadır. Bordürde erkekli-dişili tabir edilen ok motifleri kırmızı ve siyah renklerde

dokunmuştur. İç zeminde üst tarafta üç pafta bulunmaktadır, üç paftanın iki kenarında muhtemelen hurma ağacı biri birine eğilmiş vaziyette, ortadaki paftada ise iki adet ağaç bulunmaktadır. İç zeminde 7 paftada mihraplı desenler kullanılmıştır. 5 afet paftada ise göbekli halı desenleri yer almaktadır. Bürüngüz halıları içinde paftalı desen önemlidir ve yaygın şekilde kullanılmıştır.



Görel 11. Mihraplı Halı (Zahide ŞAHİN Arşivinden, 2025, İlker KARŞILAR koleksiyonundan)

Görsel No: 11

Dokuma Sahibi: İlker KARŞILAR

Dokumayı Dokuyan Kişi: Bilinmiyor

Dokumanın Kullanım Şekli: Duvar/Yer halısı

Dokumanın Malzemesi: Pamuk çözgü ipi, pamuk atkı ipi, yün ilme ipi

Dokumanın Ebatları: 121x152 cm

Dokumada Kullanılan Genel Renkler: Siyah, beyaz, kırmızı, turuncu, yeşil

Dokumanın Tasarım Özellikleri: Halı dikdörtgen formda dokunmuştur. İki se-def, bir bordür ve iç zeminden oluşur. Sedeflerde aynı motifler farklı renklerde dokunmuştur. Zikzaklı hatlar üzerine yaprak motifleri yerleştirilmiştir. Bordürde, kartuş içine yerleştirilmiş hatayı ve penç motifleri atlamalı olarak sıralanır. Kartuşların mo-

tiflerin yanlarındaki kenarlarının üzerine kırmızı renkte dekoratif “S” ler dokunmuştur. İç zeminin üst tarafında, iki küçük bir büyük dilimli mihraplar yer almaktadır. Ortadaki büyük mihraptan iki adet sütun (marpuç) çıkarılmıştır. İki sütunun ortası, ana mihrabın tam ortasına vazö yerleştirilmiş, vazodan çıkan dallar iki tarafa simetrik dokunarak, penç, hatayi, yaprak, gonca gül motifleriyle zenginleştirilmiştir. İç zemindeki küçük iki mihrabın aşağısına iki kulplu vazö yerleştirilmiş, vazolardan çıkarılan dallarda yapraklar, gonca güller vb. bitkisel motifler eklenmiştir.



Görel 12. Basamaklı Halı (Zahide ŞAHİN Arşivinden, 2025, Mustafa EJDER koleksiyonundan)
Görsel No: 12

Dokuma Sahibi: Mustafa EJDER

Dokumayı Dokuyan Kişi: Bilinmiyor

Dokumanın Kullanım Şekli: Duvar/Yer halısı

Dokumanın Malzemesi: Merserize çözgü ipi, Merserize atkı ipi, Yün ilme ipi

Dokumanın Ebatları: 140x190 cm

Dokumada Kullanılan Genel Renkler: Kırmızı, çağla yeşili, pembe, kahve-
rengi, beyaz, siyah

Dokumanın Tasarım Özellikleri: Halı dikdörtgen formda dokunmuştur. Dış sedef, düz alışılagelmiş dikdörtgen şeklinde muska motifleri ile dokunmuştur. Bordür düzenlemesi alışılmışın dışındadır, köşelerden iç zemine basamakla biçimde girinti yapmaktadır. Bordür köşeleri irili ufaklı çiçekler, dallar vb. doldurulmuş, köşelerin arasına altıgen, altıgenin içine baklava dilimleri ende birer tane, boyda ikişer tane yerleştirilmiş, içleri aynı büyüklükte, aynı renkte çiçek motifleri ile bezenmiş ve altıgenler iç sedefle birleştirilmiştir. İç sedefte bordür gibi köşelerde basamaklı dokun-

muştur. İç sedefe de, bordürdeki altıgenlere yerleştirilen çiçekler konmuştur. İç zemine basamaklı göbek konmuş, göbeğin basamaklarından aşağı ve yukarı 18 adet simetrik dalında çiçekler çıkarılmıştır. Bürüngüz halılarının karakteristik özelliği olan çağla yeşili renk; bordür ve iç zemindeki göbekte kullanılmıştır.

TARTIŞMA

Bürüngüz yöresinde geleneksel olarak uzun yıllar halı dokunmuştur. Özellikle Kayseri’de “nebati halılar” şeklinde tanınan Bürüngüz halılarının doğal boyamalarla boyama reçetelerine kültür aktarımı sağlanamadığından ulaşılamamıştır. Oldukca fazla desen ve motif çeşitliliğine sahip Bürüngüz halılarına dair arşiv, kaynak vb. bulunamamıştır.

SONUÇ

Bürüngüz yöresinde dokunana halılar; çok eski tarihlere dayanmaktadır. Geleneksel Bürüngüz halılarında, yöre halkının kendi yetiştirdiği koyunlarından elde edip, kendilerinin eğirdiği yün çözgü, atkı ve ilmelik iplikler kullanılmıştır. Yöreye ait boyama reçeteleriyle ilmelik iplikler yöre halkı tarafından boyanmıştır. Yörede çözgü ve atkı iplikleri doğal yün renginde kullanılmıştır. Bürüngüz halıları, genellikle yün, pamuk, merserize, floş malzemelerle dokunmuştur. Geleneksel yollarla elde edilip, doğal boyalarla boyanan ipliklerle dokunan Bürüngüz halılarında zamanla tekstil fabrikalarında üretilen iplikler kullanılmıştır. Bürüngüz halılarının ebatları Bünyan halıları kadar büyük değildir; kelle, taban ebatlarında halılar dokunmaz, halılar Yahyalı halıları gibi genellikle seccade, karyola ebatlarında dikdörtgen ve yuvarlak formlarda dokunmuştur. Yuvarlak halılara masa halısı da denmektedir.

Bitkisel motiflerle beraber insan ve hayvan figürleri, Bürüngüz halılarında görülmektedir. Geometrik şekillerde zaman zaman tasarımlarda yer almıştır. Çok fazla motif ve desen çeşitliliğine sahip Bürüngüz halılarına ait desen arşivi tespit edilememiştir. Yörede Bürüngüz halısı dokuyanlar ya mübadele ile göç etmiş, ya yurt içine ve yurt dışına taşınmış ya da vefat etmiştir. Yörede halı dokumacılığı ile ilgili kültür aktarımı yapılamadığından Bürüngüz halılarının imalatına yönelik çok az bilgiye ulaşılmıştır.

Bürüngüz ve Balıkesir’in Bandırma ilçesine esnaflar tarafından aynı malzeme ve desenler verildiği için bu iki yörenin halıları bir birine benzemektedir. Bürüngüz halıları koleksiyonerlerin koleksiyonlarında da yer almaktadır. Koleksiyonerler ellerindeki halıların 100 yaşından fazla olduğunu özellikle belirtmektedirler. Bürüngüz halıları halı esnafı, koleksiyonerler, antikacılar gibi dar çevreler tarafından bilinmektedir. Bir zamanlar yöre insanlarının duygu ve düşüncelerini aktardığı, ihtiyaçlarını giderdiği, çeyizlerine koyduğu, duvarlarına astığı bu halılar koruma altına alınarak, müzelere konulabilir. Festivaller, sergiler, belgeseller, projeler vb. etkinlikler yapılarak daha geniş kitlelere tanıtılabilir, turizme kazandırılabilir. Motif, renk, desen arşivleri oluşturularak bu kültür gelecek nesillere aktarılabilir.

KAYNAKLAR

- Öztürk, B. (2020). Cumhuriyet Türkiye'si Halıcılığı- I: 1923-1980 Yılları Arası. Arış, (17), 44-61. doi:10.34242/akmbaris.2020.139.
- Cömert, H. (2009). Büyük Bürüngüz. Kayseri Ansiklopedisi, Cilt:1, Kayseri: Büyükşehir Belediyesi, s. 279. 280.
- Deniz, B. (2005). Anadolu-Türk Halı Sanatının Kaynakları, Sanat Tarihi Dergisi, Sayı: XIV-1, s.79.
- İnbaşı, M. (1992). XVI. Yüzyıl Başlarında Kayseri, Kayseri Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, s.86.
- Yıldırım, A. & Genç, M. (2022). Kayaaltı Köyü (Burdur)'nde tespit edilen Döşemealtı halılarının tasarım özellikleri açısından incelenmesi. Journal of Social and Humanities Sciences Research,9(90), 2815-2821.<http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.3435>.

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://www.turkiyenintarihi.eserleri.com/Buyuk-Burunguz-Tanitimi> (02.06.2025

KAYNAK KİŞİLER

- Canmutlu T. (2024). Turan Canmutlu ile yapılan görüşme, Kayseri: 11 Eylül.
- Ejder M. (2025). Mustafa Ejder ile yapılan görüşme, Kayseri: 13 Mart.
- Haskaraman M. (2025). Mustafa Haskaraman ile yapılan görüşme, Nevşehir: 01 Mayıs.
- Karşılar İ. (2025). İlker Karşılar ile yapılan görüşme, Kayseri:06 Şubat.
- Özer O. (2025). Orhan ÖZER ile yapılan görüşme, Kayseri: 07 Temmuz 2024.
- Şahin M. (2025). Mahmut Şahin ile yapılan görüşme. Kayseri: 25 Mart.
- Tombak G. (2024). Galip Tombak ile yapılan görüşme, Kayseri: 24 Eylül.

INDIVIDUALIZED APPROACH IN TROUSER DESIGN: AN ORIGINAL METHOD ADAPTED TO VARIOUS BODY TYPES

Mariyam YEZIYEVA

Akdeniz University, Faculty of Fine Arts,

Department of Textile and Fashion Design.Turkey / Antalya

mariyam-ezieva@mail.ru

1. Introduction

In the modern fashion industry, mass-produced garments are typically based on fixed sizing systems, which frequently do not reflect the diverse body shapes found among real consumers (Ashdown & Loker, 2010). This issue is particularly pronounced in the design of lower-body garments, such as trousers, where even minor deviations in body measurements can result in discomfort and poor fit (Bye, 2010). Consequently, individualized approaches to garment construction have gained increasing importance, as they address the unique anatomical characteristics of each wearer. This study aims to develop an original trouser pattern-making methodology adapted to various body types, thereby improving fit quality and wearer comfort.

2. Theoretical Framework and Literature Review

Extensive research underscores the necessity for more flexible and adaptive pattern-making techniques that account not only for body dimensions but also for body shape, movement, and wearer perception (Simmons, Istook, & Devarajan, 2004). The principle of inclusive design advocates that clothing should accommodate the widest possible range of body types, especially those that deviate from standardized sizing systems (Carroll & Kincade, 2007). Advances in 3D body scanning and digital technologies have made the creation of personalized garment constructions based on precise anatomical data increasingly achievable (Kim & LaBat, 2013). Nevertheless, this study prioritizes a methodology grounded in direct designer–user collaboration rather than reliance on technology alone, aiming to facilitate a deeper level of individualized garment fit and comfort.

3. Materials and Methods

3.1. Research Context and Foundation

This study was conducted within educational settings characterized by limited access to digital technologies and CAD systems, a scenario frequently encountered in numerous higher education institutions in Kazakhstan and Turkey. Empirical observations indicate that many students specializing in Fashion Design aspire to establish small-scale private ateliers or tailoring workshops following graduation.

However, these students often face restricted availability of specialized digital equipment—including plotters, 3D scanners, and pattern-making software—both during their studies and in the post-graduation phase. Furthermore, access to such

equipment is typically limited to supervised sessions, restricting opportunities for autonomous practice.

These conditions underscore the critical need to prioritize traditional pattern-making techniques as foundational knowledge, which supports subsequent mastery of digital fashion design technologies.

Moreover, conventional garment construction methods described in academic texts frequently involve complex formulas and multi-step procedures, which can pose cognitive challenges for learners. To address this, the present study proposes an authorial method that simplifies the learning process of garment construction by employing a visually intuitive approach.

Specifically, this method emphasizes the direct construction of trouser patterns on fabric—bypassing the use of preliminary paper patterns—thus fostering the development of spatial reasoning, practical skills, and confidence among students in designing garments tailored to diverse body types.

3.2. Stages in the Development of the Author's Trouser Construction Method (Overview)

Achieving a perfect fit between a garment and an individual's unique body morphology is a critical factor in enhancing consumer satisfaction with bespoke clothing. This requires a deep understanding of human body morphology, dimensional variability, and figure typologies in both static and dynamic states.

The course "Designing Custom Garments" is designed to develop students' professional competencies in managing bespoke garment production processes and mastering design methodologies that align with the anthropometric and aesthetic characteristics of individual clients.

Within this course framework, students:

- Analyze structural modeling specific to individualized garment production;
- Apply visual and structural techniques to modify or emphasize particular client physique traits;
- Acquire skills for precise anthropometric measurements and body type profiling;
- Learn methodologies for creating structural foundations of garment components and corresponding cutting techniques tailored to individual parameters;
- Gain practical experience in preparing technical and construction documentation compliant with bespoke garment production standards.

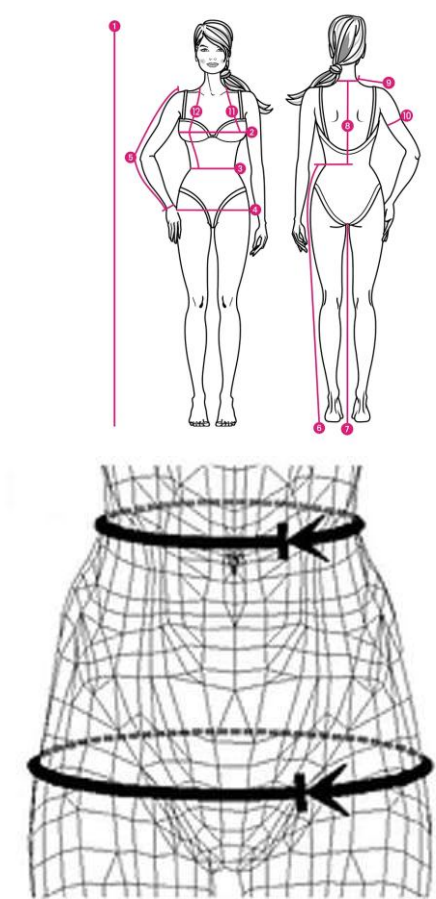
This educational program aims to cultivate professional thinking focused on personalized garment design and to establish sustainable skills necessary for success in the personalized fashion industry and high-end atelier production.

The author’s method builds upon the principles of inclusive and individualized design. Unlike traditional patternmaking—whether paper-based or digital—this method involves direct construction on the fabric itself, eliminating the initial step of drafting flat patterns. This approach streamlines the production process and enhances the adaptability of garments to various body types.

Method Overview: Key Stages

1. Individualized Measurement-Taking:

This stage involves detailed anthropometric measurements adapted to the individual's unique morphology. Along with standard parameters such as circumferences and lengths, specific atypical features are recorded, including hip positioning, pelvic tilt, and pronounced asymmetries.



Figures 1–2. Taking body measurements according to individual figure characteristics.

Source: Adapted from https://burdastyle.ru/stati/tablitzy-razmerov-burda/?srsltid=AfmBOorU23eWcTt4ZhhIIRNl8e0dbkUdia-Qw_Kj-RgvEBqnQ9HUxJnw

- Waist circumference is measured over a ribbon tied at the natural waistline.
- Hip circumference is taken at the widest points of the buttocks.
- Trouser length along the side seam is measured from the bottom edge of the waist ribbon (upper thigh area) down to the desired trouser length.

2. Visual and Tactile Figure Analysis:

This step assesses posture, body balance, center of gravity, distribution of body volumes in frontal and dorsal planes, and dynamic movement characteristics. Hip shape is evaluated from the front view, including the height of the most prominent hip point relative to the waistline. Hip types include:

- Normal hips (typical shape and height)
- High and prominent hips
- Low-set wide hips
- Wide hips of normal height
- Narrow hips

Hip morphology is crucial when selecting trouser styles, especially for straight or fitted silhouettes. Additional frontal assessments include:

- Thigh and calf lengths
- Transverse diameters of the leg at the knee, calf, and ankle levels

These features depend on skeletal structure, fat distribution, and muscle development, influencing garment length and hem width decisions. Leg shapes may vary (X-shaped, O-shaped, straight, full, thin), with possible thick ankles or knees. Foot orientation (inward or outward) is also noted.

The profile view primarily evaluates posture, characterized by spinal curvature:

- Normal posture: smooth cervical and lumbar curves; buttocks slightly more prominent than shoulder blades (Dunaevskaya, 2001).
- Stooped posture: forward neck inclination; lumbar curve may be diminished, normal, or exaggerated.
- Straightened posture: reduced spinal curves, straight back, shoulders pulled back, flat abdomen, smaller buttocks.

Posture is assessed visually and via the "torso inclination" measurement (Pc).

3. Buttocks Shape:

Buttock morphology varies:

- Normal
- Slightly sagging or flat
- High and prominent
- High but small
- Well-developed, low, or normally positioned

Buttock shape significantly influences trouser and skirt construction, affecting garment balance, dart placement, and sizing of sections.

4. Abdominal Shape:

Abdomen may be classified as:

- Protruding and rounded
- Protruding and sagging
- Straight and elongated
- Large

Abdominal morphology substantially impacts garment construction, as a prominent abdomen can visually distort overall figure proportions (Denisova, 2017).



Photo 3. Visual and Tactile Body Figure Analysis. *Source: Mariyam YEZI-YEVA*

1. Direct Pattern Construction on Fabric

In this stage, garment construction is performed directly on the fabric based on previously gathered individual measurements and figure analysis. This approach employs an adaptive draping method, wherein structural and shaping lines are applied directly to the fabric using chalk or temporary thread tracing. The markings reflect the natural contours of the body and consider its anticipated dynamic movement, allowing for immediate, three-dimensional adjustment. This process bypasses traditional paper pattern drafting and facilitates real-time refinement of fit and silhouette, especially beneficial when tailoring for non-standard body types.



Photos 4 and 5. Trouser Construction Directly on Fabric. *Source: Mariyam YEZIYEVA*

2. Preliminary Assembly and Initial Fitting

Following the direct fabric cutting, the trousers are temporarily assembled without final finishing details. This prototype version is used for the initial fitting, during which the garment is evaluated on the wearer. The fitting allows for the identification and correction of any discrepancies between the expected and actual silhouette. Adjustments are made in response to real-time observations of garment behavior, including balance, drape, and tension across key areas such as the hips, thighs,

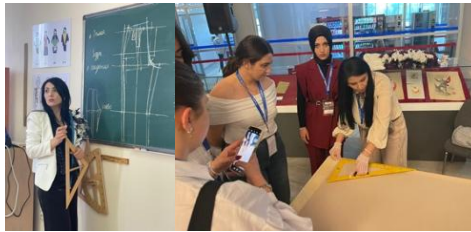
and waist. This stage ensures that the final garment aligns precisely with the individual's morphology before proceeding to final construction.



Photo 6. Assembly of the Garment Prior to Final Fitting. Source: Mariyam YEZIYEVA

3. Finalized Pattern Development

Upon completion of the fitting adjustments, a finalized trouser pattern is created, reflecting the modifications derived from the prototype stage. This definitive pattern integrates the wearer's unique morphological characteristics along with their stylistic and functional preferences. The resulting design maintains an optimal balance between ergonomic fit, aesthetic appeal, and construction feasibility. It serves as a personalized template that can be reused for future garments tailored to similar body types.



Photos 7–8. Final trouser pattern developed on fabric according to individual body figure. Source: Mariyam YEZIYEVA

3.3. Methodological Foundation and Justification

The methodological approach is grounded in principles of three-dimensional spatial modeling and manual garment construction directly on the human body. This framework has been adapted to align with modern pedagogical objectives in fashion education. Manual draping techniques, traditionally utilized by esteemed fashion designers, are recognized for their capacity to produce garments with sculptural integrity and aesthetic coherence. Despite their labor-intensive nature and demand for advanced technical skills, these techniques remain prevalent in the creation of bespoke and high-fashion designs (Faritova, L. Kh., 2016).

In this study, visual and tactile analysis serve as an alternative to digital body scanning, allowing for accurate morphological assessment. Precision is achieved through iterative garment refinement during the fitting process. To evaluate fit quality, a modified assessment scale is employed—an adaptation of established methods

that considers critical factors such as symmetry, structural balance, comfort, and mobility.

3.4. Limitations and Application Conditions

The application of this method presupposes foundational proficiency in manual garment construction and the ability to conduct visual and tactile assessments of the human form. Its effective use does not depend on advanced digital tools, which makes the method particularly applicable in educational or professional settings where access to technological resources is limited. This is especially relevant for institutions in regions where digitalization of fashion design education remains at an early stage.

Despite these constraints, the method offers a high level of reproducibility and adaptability, allowing it to be successfully integrated into the workflow of small ateliers and bespoke tailoring studios. Its focus on individualization and its low dependence on external infrastructure make it a sustainable and scalable approach for producing garments that respond to diverse body types and personal preferences.



Photos 9–10. Cutting trousers directly on fabric according to the unique contours and proportions of the individual’s figure.

Source: Mariyam YEZIYEVA

4. Research Results

To test the author's individualized trouser construction method without the use of CAD systems, experimental sessions were conducted with students from the following institutions:

- Karaganda Buketov University (Kazakhstan)
- Almaty Technological University (Kazakhstan)
- Akdeniz University (Antalya, Türkiye)
- Burdur Mehmet Akif Ersoy University (Türkiye)

The sample included **369 participants** with diverse body types:

- Sizes: S, M, L
- Heights: 158–176 cm
- Body shapes: rectangle, triangle, hourglass, apple, pear

Table 1. Size Determination Table for Women’s Clothing. **Source: Adapted from <https://star-tex.ru/article/notes/tablicy-razmerov->**

[odezhdy/?srsltid=Afm-BOorI4fcJ1db6d7X_g_fo0k3pEAY6olao0y0yJ1PVM4erHLtcclBK](#)

CIS size	Internatio- nal size	Europe	USA	England	Chest	Waist	Hips
XXS	30	36	00	4	72-76 cm	58-62 cm	84-88 cm
XS	32	38	0-2	6	76-80 cm	62-66 cm	88-92 cm
S	34	40	4	8	80-84 cm	66-70 cm	92-96 cm
M	36	42	6-8	10	84-88 cm	70-74 cm	96-100 cm
L	38	44	10-12	12	90-94 cm	78-82 cm	104-108 cm
XL	40	46	14	14	98-102 cm	86-90 cm	112-116 cm
XXL	42	48	16	16	106-110 cm	94-98 cm	120-124 cm



Figure 11. Five Main Female Body Types

Source: Adapted from <https://www.lady-maria.ru/blogs/ledi-mariya/dosto-instva-vashih-form>

- **Rectangle:** The waist, bust, and hip measurements are approximately equal, resulting in a straight silhouette with minimal waist definition.
- **Inverted Triangle:** Characterized by broader shoulders and bust compared to the hips, creating a V-shaped upper body.
- **Hourglass:** Features a well-defined narrow waist with balanced bust and hip measurements, producing a curvaceous silhouette.
- **Apple:** Waist, bust, and hip measurements are relatively similar, often accompanied by a softer, rounded body contour with less defined waist.
- **Pear:** The shoulders are narrower than the hips, leading to a lower-body emphasis with wider hips compared to the upper body.

4.1. Empirical Observations

1. Fit Accuracy:

Results from the fitting sessions indicated that 87% of participants experienced an excellent fit on the initial attempt, requiring no further adjustments. This outcome demonstrates the method’s strong capacity for accommodating individual body variations. Only 13% of cases needed minor modifications, primarily in the hip and seat regions. The finalized patterns were considered suitable and practical for use in bespoke tailoring.

2. Reduced Development Time:

The average duration for completing the entire process—from anthropometric measurement to finished garment—was approximately 1.5 hours. This reflects a significant time efficiency improvement of 30–40% compared to conventional manual pattern-making and sample construction techniques.

3. Aesthetic and Functional Fit:

Using an adapted evaluation scale inspired by Mariyam YEZIYEVA’s methodology, 93% of the garments produced were rated as “excellent” or “good.” Assessment criteria included garment symmetry, structural balance, freedom of movement, and conformity to individual body shape.

Table 2. Results of Applying the Author’s Method on a Student Sample

The table below summarizes the key outcomes of implementing the proposed individualized trouser construction method across a diverse group of students. Data include fit accuracy, time efficiency, and qualitative assessments of garment aesthetics and functionality.

№	Body Type	Size Range	First Fitting Result	Number of Corrections	Fit Rating (1–5)
1	Rectangle	S-M-L	Successful	1	5
2	Inverted Triangle	S-M-L	Successful	1	4
3	Hourglass	S-M-L	Successful	0	5
4	Apple	S-M-L	Successful	0	5
5	Pear	S-M-L	Required adjustment	2	4

4.2. Visual Examples

Presented below are samples of trousers constructed using the author’s method. Each trouser piece is constructed using medium-weight fabric, ensuring correct alignment with the grainline and fabric structure to achieve optimal fit and garment flow.



Photos 12–20. Front and side views of trousers constructed using the author’s individualized method. These images demonstrate the fit and silhouette variations across different body types. Fabric grainline and warp/weft orientation were strictly observed during construction.

Source: Mariyam YEZIYEVA.

4.3. Comparative Analysis with Conventional Methods

To assess the effectiveness of the author’s method, garment fit outcomes were evaluated against those achieved through traditional manual paper patternmaking. The comparison focused on comfort, fit conformity, and wearer satisfaction. Results indicated that the direct fabric construction technique offered significant benefits:

- 86% of participants reported enhanced comfort,
- 93% observed superior conformity to their body shape,
- 100% preferred the author’s method for future custom garment creation.

The finalized patterns exhibited high precision and wearability, with particular improvements noted in the waist, hip, and inseam regions. Participants described the trousers as “better fitting,” “free from tension,” and “without unwanted folds.” Additionally, aesthetic appeal was increased due to the garments’ ability to accentuate individual body characteristics.

4.4. Practical Applicability in Education

The developed method may be included in the curriculum of the "Garment Construction and Patternmaking" course, providing students with limited access to

CAD resources an opportunity to engage in bespoke garment projects. Additionally, this approach can support the development of practical skills in figure analysis and visual patternmaking, enhancing students' observational abilities, intuition, and professional judgment.

5. Discussion

5.1. Overview and Interpretation of Results

The findings demonstrate the effectiveness of the proposed individualized trouser construction method, especially in settings where digital technology access is limited. This approach, which involves direct cutting on fabric guided by precise individual measurements and visual analysis of posture, ensures accurate fit during the initial fitting session. Such results support its use in both academic environments and professional tailoring.

In contrast to traditional sizing systems that depend on average body measurements and often require adjustments after garment assembly, this method focuses on the actual body shape and features. This makes it particularly suitable for addressing diverse and atypical body types commonly encountered in practical tailoring scenarios.

5.2. Comparison with Other Approaches

The comparative evaluation reveals that the author's method offers significant advantages over conventional techniques, especially regarding ease of access and faster execution. This advantage is critical for fashion design curricula at institutions where continuous availability of CAD technology and specialized equipment like plotters is limited. The proposed approach thus fills a gap by providing an effective, low-tech alternative that maintains high accuracy and practicality in garment construction.

Moreover, contemporary trends clearly show that trousers have become a staple in women's wardrobes. Survey data indicate that approximately 81% of modern women's clothing consists of trousers. Whether at home, on vacation, or during casual outings, women increasingly prefer trousers of various styles and cuts. Regardless of fabric choice, trousers remain versatile for all seasons, provided they are adapted to weather conditions with appropriate allowances. The method emphasizes considering the fabric properties, seasonal suitability, and the wearer's lifestyle and context of use, ensuring garments that are both comfortable and functional.

5.3. Relevance in the Context of Educational Programs

Contemporary challenges in fashion education demand flexible, accessible, and resource-efficient teaching methods that do not rely heavily on advanced technologies. Within this framework, the proposed method provides an effective solution not only for universities lacking continuous access to CAD systems but also for smaller-scale educational initiatives such as short-term courses, private academies, and artisanal workshops.

Beyond being a mere technical procedure, the author's approach fosters the development of critical professional competencies. It encourages students to engage in direct visual and tactile analysis of the human form, address atypical body features, work hands-on with fabric at full scale, and cultivate independent decision-making skills—qualities that remain essential despite the growing presence of digital design tools.

5.4. Limitations and Future Research Opportunities

While the method has shown promising results, further validation is necessary using a more diverse sample that includes broader age ranges and different genders. Additionally, comparative studies against professional digital technologies would help evaluate its accuracy, consistency, and flexibility. Future enhancements could explore hybrid approaches that integrate traditional manual techniques with accessible digital tools such as 3D body scanners or augmented reality applications.

Unlike conventional methods based on average measurements, this approach offers a fully personalized fit aligned with principles of mass customization and functional design. Although highly effective for bespoke tailoring and educational settings, the process is relatively time-consuming and demands practical skills, which may limit its scalability for mass production. Nonetheless, within specialized ateliers, design studios, and fashion education, it holds considerable practical value.

6. Conclusion and Recommendations

The proposed trouser construction technique successfully integrates individual customization into the clothing design workflow. Tailoring the design according to the wearer's unique body shape enhances garment fit, increases wearer comfort, reduces the rate of returns, and boosts customer satisfaction and loyalty.

Future advancements could involve digitizing this method and merging it with 3D modeling platforms to broaden its usability and impact. Further investigations are recommended to assess its integration within virtual fitting systems and intelligent garment technologies.

References

- Ashdown, S. P., & Loker, S. (2010). Mass customization and sizing. In T. Cassidy & A. H. T. Bennett (Eds.), *The fundamentals of fashion design* (pp. 121–145). AVA Publishing.
- Bye, E. (2010). A direction for clothing and design research. *Clothing and Textiles Research Journal*, 28(3), 205–217. <https://doi.org/10.1177/0887302X09356391>
- Simmons, Istook & Devarajan (2004). Female Figure Identification Technique (FIT) for apparel part I: Describing female shapes June 2004 Journal of Textile and

- Apparel, Technology and Management 4(1). https://www.researchgate.net/publication/286985579_Female_Figure_Identification_Technique_FFIT_for_apparel_part_I_Describing_female_shapes
- Kate Carroll & Doris H. Kincade (2007). Inclusive Design in Apparel Product Development for Working Women With Physical Disabilities: Family and Consumer Sciences Research Journal 35(4):289 – 315
DOI:10.1177/1077727X07299675
- Kim Dong-Eun & LaBat Karen (2013). Consumer experience in using 3D virtual garment simulation technology. Taylor & Francis: The Journal of The Textile Institute. August 2013. 104(8). https://www.researchgate.net/publication/263555181_Consumer_experience_in_using_3D_virtual_garment_simulation_technology
- Дунаевская, Т. Н. Размерная типология населения с основами анатомии и морфологии: учеб. пособие / Т. Н. Дунаевская, Е. Б. Коблякова, Т. С. Ивлева; под ред. Е. Б. Кобляковой. – М.: Мастерство; Изд. центр «Академия», 2001. – 288 с.
- Денисова, Т. В. Д33 Проектирование индивидуальных изделий: учеб. пособие / Т. В. Денисова, Н. В. Анисимова. – СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2017. – 148 с. ISBN 978-5-7937-1361-0
- Фаритова Л.Х. Моделирование одежды в среде 3D Cad. «Компьютерные и информационные науки», 2016.