

MANASTIRLI MEHMET RIFAT VE ESERLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Ahmet BOZDOĞAN

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

Hacettepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim
Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı için öngördüğü

DOKTORA TEZİ

olarak hazırlanmıştır.

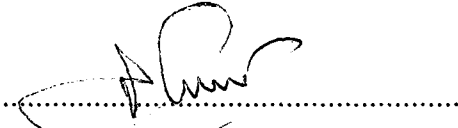
T 100439

Ankara
Aralık, 2001

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

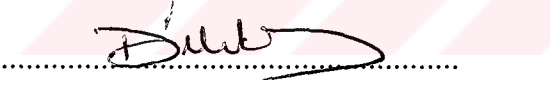
Bu çalışma, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı
Bilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan 
Prof. Dr. Dursun YILDIRIM

Üye 
Prof. Dr. Alemdar YALÇIN

Üye 
Doç. Dr. Belkıs GÜRSOY

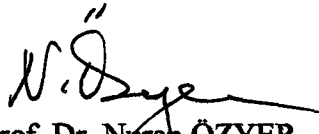
Üye 
Doç. Dr. Âbide DOĞAN (Danışman)

Üye 
Yard. Doç. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

30.11.2002


Prof. Dr. Nuran ÖZYER
Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜR

Akademik bir çalışmanın meydana getirilebilmesi için, çalışmayı yapacak olanın daha önceden belli bir bilgi birikimine ulaşması ve çalışma sırasında pek çok kimseden yardım alması gerekir. Ben de gerek bu çalışmanın fiilî olarak başlamasından önce, gerekse çalışma sırasında pek çok kimsenin yardımlarını gördüm.

Bunlar içerisinde doktora öğrenciliğimin ders aşamasında bilgi birikimlerinden ve akademik çalışma anlayışlarından önemli ölçüde faydalandığım Sayın Prof. Dr. Bilge ERCİLASUN ve Sayın Doç. Dr. Âbide DOĞAN'a ilk sırada teşekkür etmek isterim. Bu, benim için zor, fakat zevkli bir görevdir. Bunun yanında Sayın DOĞAN, bu tezin hazırlanması sırasında yöntem tespiti, kaynak temini ve karşılaştığım problemlerin giderilmesi yolunda resmî “danışman” olmanın ötesinde anlayış, tevazu ve iyi niyetiyle çalışmalarımın zevkli ve dolayısıyla altından kalkılır hâle gelmesinde sözle ifadesi mümkün olmayan katkılar sağladı. Bu bakımdan kendisine minnettarım.

“Tez Önerisi Sınavı”ndan itibaren çalışmanın sınırlarının çizilmesi, yöntem tespiti ve çalışmaya son şeklin verilmesi konusunda Sayın Prof. Dr. Alemdar YALÇIN'ın yardımlarını gördüm. Bu münasebetle Sayın YALÇIN'a da teşekkür borçluyum.

Manastırlı Mehmet Rıfat'ın eserlerinin temini sırasında kitaplığında bulunan bazı dökümanları görmemi ve bunların fotokopilerden yararlanmanı sağlayan Sayın Yard. Doç. Dr. Gıyasettin AYTAŞ ve Atatürk Üniversitesi Kütüphanesinde bulunan bazı eserlerin fotokopilerinin temini konusunda yardımcı olan Sayın Dr. Sebahaddin BEKKİ ile Sayın AYTAŞ'taki fotokopilerin bana ulaşmasını sağlayan Sayın Ar. Gör. Özay KARADAĞ ve Sayın BEKKİ'yle bağlantı kurmamı sağlayan Sayın Yard. Doç. Dr. Doğan KAYA'ya da teşekkür ederim.

Arapça ve Farsça ibarelerle ilgili karşılaştığım problemlerin giderilmesinde ve Manastırlı Mehmet Rıfat'ın edebiyat nazariyatı ve belâgat sahasındaki eserleriyle ilgili çalışmalarım sırasında bu konulardaki sorularımın cevaplandırılmasında yardımlarını gördüğüm Sayın Prof. Dr. Mehmet ARSLAN ve Sayın Dr. M. Fatih KÖKSAL da teşekkür borçlu olduğum kişiler arasındadır.

Yine tezin hazırlanması sırasında bilgi ve kaynak temini bakımından Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümündeki hocalarımın ve mesai arkadaşlarımın da önemli derecede yardımlarını gördüm. Bu bakımdan kendilerine teşekkür ederim.

Sadece bu tezin seçimindeki yol göstericiliği ve hazırlanması sırasındaki yöntem tespiti, kaynak temini ve karşılaştığım problemlerin çözümündeki yardımlarından dolayı değil, lisans öğrenimine başladığım günden itibaren akademik çalışmalarımın her aşamasında bilgisinden, kültüründen ve çalışma disiplininin yararlanmam için her türlü ortamı sağlayan hocam Sayın Prof. Dr. Nâzım H. POLAT'a ayrıca teşekkür ederim.

Bütün bunlardan başka, çalışmalarım sırasında aile içinde üzerime düşen görevleri aksatmamı anlayışla karşılayarak, zaman zaman benim sorumluluğumu da yüklenen eşim Sayın Nezih BOZDOĞAN'a ve küçük yaşlarından beklenemeyecek olgunlukla, evdeki çalışmalarımı huzurlu bir ortamda devam ettirmeme fırsat veren kızlarım Hande ve Göksu'ya da en içten sevgilerle teşekkür ederim.

ÖZET

Manastırlı Mehmet Rıfat, Tanzimat ve I. Meşrutiyet dönemlerinde yaşamış ediplerdendir. Onu bu dönemin önde gelen tiyatro edebiyatı yazarları arasında göstermek uygun olur. O, dil ve edebiyata ait eserlerin yanında genel kültürden askerliğe, matematikten mimarlığa kadar çok farklı sahalarda eserler kaleme almış ve Mekteb-i Harbiye gibi önemli bir eğitim kurumunda hocalık da yapmıştır. Buna rağmen bugüne kadar kendisi ya da eserlerinin tamamı hakkında kayda değer bir çalışma yapılmamıştır.

İşte bu çalışma, söz konusu eksikliği gidererek, Manastırlı Mehmet Rıfat ile onun dil ve edebiyata ait eserlerinin Türk dili ve edebiyatı tarihindeki yerini tespit etmek amacıyla yapılmış; fakat “bir bütünün parçası” oldukları düşüncesiyle dil ve edebiyat sahası dışında kalan eserleri de tanıtılmıştır.

Mehmet Rıfat’ın eser verdiği alanların başında tiyatro gelir. Onun, bir kısmı başkalarıyla birlikte olmak üzere telif ve çeviri yirmi civarında tiyatro eseri vardır. Tanzimat ve I. Meşrutiyet dönemlerinin önde gelen tiyatro edebiyatı yazarları arasında gösterilebilecek olmasının sebebi de budur. Bundan dolayı çalışmanın ağırlıklı kısmı, onun telif ve çeviri tiyatro eserlerinin tanıtılmasına ve incelenmesine ayrılmıştır.

Mehmet Rıfat, eserleriyle edebiyat bilimine ve dil bilgisine de katkıda bulunmuştur. Dolayısıyla onun bu sahadaki eserleri de tanıtılıp tahlil edilmeye çalışılmıştır.

Mehmet Rıfat’ın manzum ve mensur pek çok edebî eseri bulunmaktadır. Bu eserler hikâyeden hayvan masalına, dinî tasavvufî risalelerden ilmi-hâle kadar geniş bir sahaya yayılmıştır. Bu çalışmada o eserler de ele alınarak değerlendirilmiştir.

Ayrıca, asıl çalışma konusunun dışında kalmalarına rağmen, onun genel kültür, askerlik, matematik ve mimarlıkla ilgili eserleri de gözden geçirilmiştir.

Bunlardan başka bu çalışmada Manastırlı Mehmet Rıfat’ın hayatı ile dil ve edebiyat görüşleri de genel hatlarıyla verilmiştir.

SUMMARY

Manastırlı Mehmet Rifat is one of the poets and writers who lived in the periods of Tanzimat and Mesrutiyet I. It is convenient to call him as a pioneering dramatist of the period. Besides his works in language and literature, he wrote out works in different fields from general culture to the military, from mathematics to architecture, and he also taught at Mekteb-i Harbiye, an important institution. Despite those facts, there has been no significant study about him or all of his works.

This has been accomplished in order to define the place of Mehmet Rifat's works in the history Turkish literature. However, since they are the parts of a whole, his works except language and literature have also been introduced.

Theater comes first among the fields Mehmet Rifat produced works in. He has about twenty theatrical works, as translation and compilation, some of which are coauthored by others. Those works is the reason for him to be demonstrated as an outstanding writer of theatrical literature in the periods of Tanzimat and Mesrutiyet I. In accordance with the above reasons, most of this study includes his compiled and translated theatrical works.

Mehmet Rifat contributed to the science of literature and grammar with his works. For this reason, his works in this field have been introduced and analysed.

Mehmet Rifat has a lot of literary works written in verse and prose. Those works vary greatly from story to fable and from sufistic booklets to the book of Islamic principles.

In addition, though they are not directly consistent with his field of study, his works about general culture, the military, mathematics and architecture, have also been gone through.

Except those, Mehmet Rifat's life and his views on language, literature have also been given superficially in this study.

İÇİNDEKİLER

Teşekkür	i
Özet	iii
Summary	iv
İçindekiler	v
Kısaltmalar	xii
Önsöz	xiii
GİRİŞ	1
Türkiye’deki Edebiyat Tarihleri ve Monografik Çalışmalar Hakkında Kısa Bir Değerlendirme	2
Tanzimat ve I. Meşrutiyet Yıllarında Türkiye’de Dil ve Edebiyat Alanlarındaki Yenileşme Çalışmaları	3
1. BÖLÜM: MANASTIRLI MEHMET RIFAT’IN HAYATI, DİL VE EDEBİYAT GÖRÜŞLERİ	12
1.1. HAYATI	13
1.2. DİL VE EDEBİYAT GÖRÜŞLERİ	27
2. BÖLÜM: MANASTIRLI MEHMET RIFAT’IN ESERLERİ	47
2.1. DİL VE EDEBİYAT SAHASINDAKİ ESERLER	48
2.1.1. Tiyatro Eserleri	48
2.1.1.1. Tiyatro Eserlerine Genel Bakış	48
2.1.1.1.1 Telif Tiyatro Eserleri	48

2.1.1.1.1.1. Görenek	48
2.1.1.1.1.2. Ya Gazi Ya Şehit	53
2.1.1.1.1.3. Pakdamen	58
2.1.1.1.1.4. Hüsrev ve Şirin	62
2.1.1.1.1.5. Hükm-i Dil	68
2.1.1.1.1.6. Delile yahut Kanlı İntikam	75
2.1.1.1.1.7. Ebülulâ yahut Mürüvvet	78
2.1.1.1.1.8. Ebülfida	82
2.1.1.1.1.9. Nedamet	86
2.1.1.1.1.10. Kölemenler	88
2.1.1.1.1.11. Fakire yahut Mükâfat-ı İffet	91
2.1.1.1.1.12. Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat	94
2.1.1.1.2. Çeviri Tiyatro Eserleri	96
2.1.1.1.2.1. Hud'a ve Aşk	96
2.1.1.1.2.2. Cleopatre	100
2.1.1.1.2.3. Antony yahut İkmal-i Namus	103
2.1.1.1.2.4. Lâleruh	106
2.1.1.1.2.5. Girofle-Girofla	108
2.1.1.1.2.6. Othello	113
2.1.1.1.2.7. Karı İntikamı	116
2.1.1.1.2.8. Vicdan	118
2.1.1.2. Tiyatro Eserlerinde Kişiler (Şahıs Kadrosu)	123
2.1.1.2.1. Birinci Derecedeki Kişiler	125
2.1.1.2.1.1. Cinsiyetleri Bakımından	125
2.1.1.2.1.2. Yaşları Bakımından	125
2.1.1.2.1.3. Sosyoekonomik Durumları ve Parasal Konulardaki Tavrıları Bakımından	126
2.1.1.2.1.4. Meslekleri Ya da Sosyal Mevkileri Bakımından	128
2.1.1.2.1.5. Kişilik Yapıları Bakımından	130
2.1.1.2.2. İkinci Derecedeki Kişiler ve Dekoratif Unsur Olarak Kullanılanlar	132

2.1.1.2.2.1. Kişilik Yapıları Bakımından	132
2.1.1.2.2.2. Meslekleri Ya da Sosyal Mevkileri Bakımından	136
2.1.1.3 Tiyatro Eserlerinde Zaman	138
2.1.1.3.1. Tarihsel Zaman	138
2.1.1.3.2. Kozmik Zaman	141
2.1.1.3.3. Kronolojik Zaman	143
2.1.1.4. Tiyatro Eserlerinde Mekân	145
2.1.1.5. Tiyatro Eserlerine Tematik Bakış	156
2.1.1.5.1. Aşk	156
2.1.1.5.2. Evlilik	162
2.1.1.5.3. Aile İçi İlişkiler	170
2.1.1.5.4. Ölüm	177
2.1.1.5.5. Din	182
2.1.1.5.6. Vatan Sevgisi	186
2.1.1.5.7. Kölelik	190
2.1.2. Hikâyeler	196
2.1.2.1. Hikâyelere Genel Bakış	196
2.1.2.1.1. Sadakat	196
2.1.2.1.2. Gönüllü / Henüz On Altı Yaşında	200
2.1.2.2. Hikâyede Kişiler (Şahıs Kadrosu)	203
2.1.2.3. Hikâyelerde Zaman	205
2.1.2.4. Hikâyelerde Mekân	206
2.1.2.5. Hikâyelere Tematik Bakış	207
2.1.2.5.1. Aşk	207
2.1.2.5.2. Evlilik	208
2.1.2.5.3. Vatan Sevgisi	209
2.1.3. “Emsal” Başlığı Altında Toplanabilecek Eserler	210
2.1.3.1. “Hikâyat-ı Müntahabe” ve “Sagîr Hikâyat-ı Müntahabe”	210
2.1.3.1.1. Kitapların Tanıtımı ve Türle İlgili Değerlendirme	211

2.1.3.1.2. “Hikâyat-ı Müntahabe” ve “Sagîr Hikâyat-ı Müntahabe”deki Emsallerin Vak’a Kurgusu ve Bunlardan Çıkarılan Hisseler	217
2.1.3.2. Cevahir-i Caharyâr ve Emsal-i Kibar	230
2.1.4. Edebiyat Bilimi ve Dil Bilgisi Sahasındaki Eserler	232
2.1.4.1. Mecamiü’l-Edep	232
2.1.4.1.1. Mecamiü’l-Edep’in İlgili Olduğu Alanın Kapsamı ve Mecamiü’l-Edep’in Muhtevası	234
2.1.4.1.2. Mecamiü’l-Edep’in Birinci Cildi: İlm-i Belâgat	240
2.1.4.1.3. Mecamiü’l-Edep’in İkinci Cildi: Usul-i Şiir	249
2.1.4.1.4. Mecamiü’l-Edep’in Üçüncü Cildi: Usul-i İfade	253
2.1.4.2. Kavaid-i İlm-i İnşa	258
2.1.4.2.1. “İnşa” Sözcüğünün Anlamı ve “Kavaid-i İlm-i İnşa”nın Muhtevası	259
2.1.4.2.2. Kavaid-i İlm-i İnşa’nın Birinci Kitabı: Usul-i İnşa	262
2.1.4.2.3. Kavaid-i İlm-i İnşa’nın İkinci Kitabı: Fünun-ı İnşa	265
2.1.4.3. Külliyyat-ı Kavaid-i Osmaniye	269
2.1.4.3.1. Külliyyat-ı Kavaid-i Osmaniye’nin Muhtevası ve Amacı	270
2.1.4.3.2. Külliyyat-ı Kavaid-i Osmaniye’nin Birinci Kitabı: İlm-i Sarf-ı Osmanî	272
2.1.4.3.3. Külliyyat-ı Kavaid-i Osmaniye’nin İkinci Kitabı: Nahv-i Osmanî	274
2.1.4.3.4. Külliyyat-ı Kavaid-i Osmaniye’nin Üçüncü Kitabı: Belâgat-i Osmaniye	275
2.1.4.3.5. Külliyyat-ı Kavaid-i Osmaniye’nin Dördüncü Kitabı: Nazım ve Nesir	277
2.1.4.4. Mufasssal Nahv-i Osmanî	279
2.1.4.5. Mükemmel Osmanlı Sarfı	280
2.1.4.6. Hâce-i Lisan-ı Osmanî	283
2.1.4.6.1. Hâce-i Lisan-ı Osmanî’nin Muhtevası ve Hazırlanış Yöntemi	283

2.1.4.6.2. Hacc-i Lisan-ı Osmanî'nin Birinci Cildi: Müfredat	285
2.1.4.6.3. Hacc-i Lisan-ı Osmanî'nin İkinci Cildi: Mürekkebat	290
2.2. DİNİ MUHTEVALI ESERLER	294
2.2.1. Manzum İlm-i Hâl	294
2.2.2. Tuhfetü'l-İslâm	298
2.2.2.1. "Manzum İlm-i Hâl'le İlgili Bir Açıklama	298
2.2.2.2. Manzum Kısas-ı Enbiya	299
2.2.2.3. Manzum Sîre-i Muhemmediye	300
2.2.3. Tazarruname-i Sinan Paşadan Makalat-i Müntahabe	302
2.3. MEDENİYET TARİHİ VE GENEL KÜLTÜRLE İLGİLİ ESERLER	306
2.3.1. Usul-i Bedayi	306
2.3.2. Hane	308
2.3.3. Menakıb-ı Tabiiyat	310
2.3.3.1. Menakıb-ı Tabiiyat'ın Muhtevası, Amacı ve Hazırlanış Yöntemi	310
2.3.3.2. Menakıb-ı Tabiiyat'ın Birinci Kitabı: Beyt-i Medenî	312
2.3.3.3. Menakıb-ı Tabiiyat'ın İkinci Kitabı: Bahçe	312
2.3.3.4. Menakıb-ı Tabiiyat'ın Üçüncü Kitabı: Çiflik	314
2.3.3.5. Menakıb-ı Tabiiyat'ın Dördüncü Kitabı: Kırklar	314
2.3.3. Bir Ansiklopedi Denemesi: Kamusu'l-Bedayi	315
2.4. ASKERLİKLE İLGİLİ ESERLER	323
2.4.1. Delâil-i Askeriye	323
2.4.2. Kavaid-i Esasiye-i Harbiye	324
2.4.3. Süllem-i Rifat	325
2.4.4. Taburun Sevki ve Muharebesi	327
2.5. BİR DERGİ: ÇANTA	328
2.5.1. Çanta'nın Kimlik Bilgileri ve Çanta Hakkında Genel Değerlendirme	328

2.5.2. Çanta'nın Dizini	331
2.6. MATEMATİK VE MİMARLIKLA İLGİLİ ESERLER	338
2.6.1. Fenn-i Mimarî	338
2.6.2. Hendese-i Hattiyе	339
2.7. KAYNAKLARDA YAYIMLANDIĞI BELİRTİLMESİNE RAĞMEN NÜSHASI TESPİT EDİLEMEYEN ESERLER	340
2.7.1. Osman Gazi	340
2.7.2. Miratü'l-İslâm	340
2.7.3. Taksim-i Arazi	341
2.7.4. Muhtasar Mimarî	341
2.7.5. Hendese-i Sathiyе veya Hendese-i Musattaha	342
2.7.6. Münhaniyat-ı Müstamele	342
2.7.7. Hendese-i Resmiye ve Tatbikatı	343
2.7.8. Mühimmat-ı Nafia	343
2.8. YAYIMLANMAYAN ESERLER	344
2.8.1. Divançe	344
2.8.2. Bazı Eş'ar	345
2.8.3. Tercüme-i Eş'ar-ı Hikemiye	345
2.8.4. Serencamlı Vasiyet yahut Define	345
2.8.5. Serdar-ı Eşkîya yahut Haydutlar	346
2.8.6. Hikemiyat-ı İbn Sina	346
2.8.7. Şuarâ-yı Arapla Şuarâ-yı Garp	347
2.8.8. Fâkihîtü'l-Hulefâdan Bir İki Hikâye	347
2.8.9. Yedigâr-ı Rıfat	347
2.8.10. Hâdî	347
2.8.11. Din ve İslâmiyet	348
2.8.12. Zanniyat ve Hurafat-ı Avam	348
2.8.13. Melbusat	348
2.8.14. Sular ve Çayırklar veya Su Başları	348

2.8.15. Harital- Kurun-ı Ulâ Tarihi	349
2.8.16. Alâim-i Cevviye	349
2.8.17. Mevâlid-i Selâse Bir Nazar	349
2.8.18. Mutayebat-ı Fenniye	349
2.8.19. Toprak	349
2.8.20. Münebbihat ve Mev'izeler	350
2.8.21. Cümel-i Hikemiye	350
2.8.22. Leâli-i Arabiye	350
2.8.23. Dürer-i Fârisiye	350
2.8.24. Müsellesat-ı Edebiye	351
2.8.25. Temsilat ve Hikâyat	351
2.8.26. Seyf ve Kalem	351
2.8.27. Nevadir-i Celile	352
2.8.28. Keşfü'l-Esrar	352
2.8.29. Keşfü'r-Rumuz	352
2.8.30. Keşfü'l-Künuz	352
2.8.31. Hendese-i Mücesseme	352
2.9. MEHMET RIFAT'A AİT OLDUĞU TAHMİN EDİLEN BİR ESER: FETHİ-İ CELİL-İ KONSTANTİNYE VE BİZANS İMPARATORLUĞU'NUN SUKUTU YAHUT FATİH SULTAN MEHMET İSTANBUL'U NASIL ALDI?	353
SONUÇ	355
KAYNAKÇA	360
EKLER	375

KISALTMALAR

Bkz.	: Bakınız
Çev.	: Çeviren / Çevirenler
Haz.	: Hazırlayan / Hazırlayanlar
Hz.	: Hazret-i
Krş.	: Karşılaştırınız
M.Ö.	: Milâttan Önce
M.S.	: Milâttan Sonra
s.	: sayfa
vb.	: ve benzeri

ÖNSÖZ

Son zamanlara gelinceye kadar Türk edebiyatı tarihiyle ilgili çalışmalarda genellikle, ele alınan dönemlerin önde gelen edipleri ve onların eserleri üzerinde durulmuş; geri plânda kalmış edipler ve onların eserleri pek dikkate alınmamıştır. Şüphesiz, Türk edebiyatının panoramasını çıkarırken böyle bir yol takip etmek ve öncelik hakkını mihver durumdaki kişilere ve onların eserlerine vermek gerekir; ama iş panorama çıkarmanın ötesine geçip edebiyat tarihini yazma aşamasına geldiğinde bu yöntem önemli bir eksiklik olarak değerlendirilir.

Söz konusu eksikliğin giderilmesine katkıda bulunmak amacıyla bu çalışmada, Tanzimat ve I. Meşrutiyet yıllarında yaşamış ve pek çok edebî esere imza atmış Manastırlı Mehmet Rıfat ve eserleri değerlendirilmeye, gerek kendisinin, gerekse eserlerinin Türk dili ve edebiyatı tarihindeki yeri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışma “Giriş”; Manastırlı Mehmet Rıfat’ın hayatı ile dil ve edebiyat görüşlerinin ele alındığı “1. Bölüm”, eserlerinin ele alındığı “2. Bölüm”, “Sonuç”; “Kaynakça” ve “Ekler”den oluşturulmuştur.

Bir edibin mensubu olduğu edebiyatın bütünü içindeki yerinin tespit edilebilmesi ve gerek kendisi, gerekse eserleri hakkında hüküm verilebilmesi için, kaleminin faal olduğu dönemdeki dil ve edebiyatın yapısının, bu alanlarda fikir ve eser üreten kişilerin genel eğilimlerinin bilinmesi gerekir. Bu düşünceden hareketle, “Giriş”te Mehmet Rıfat’ın yaşadığı ve eser verdiği Tanzimat ve I. Meşrutiyet yıllarındaki dil ve edebiyat anlayışı ile bu sahalarda yapılan çalışmalar, verilen eserler üzerinde durulmuştur. Böylece Mehmet Rıfat’ın da içinde bulunduğu dil ve edebiyat ortamının gözden geçirilmesi amaçlanmıştır.

“1. Bölüm” Mehmet Rıfat’ın hayatı ile dil ve edebiyat görüşlerine ayrılmıştır. Bu bölümde ilk önce genel hatlarıyla Manastırlı Mehmet Rıfat’ın “Hayatı” verilmiştir. Her

ne kadar edebiyat tarihinin öncelikli dikkat noktası “eser” ise de, eksiksiz ya da eksikleri en aza indirilmiş “iyi bir edebiyat tarihi” oluşturulabilmesi için her şeyden önce o edebiyat tarihinin kapsayacağı dönem içinde eser vermiş ediplerin hayatlarının genel hatlarıyla bilinmesi gerekir. Çünkü “eser”, onu meydana getirenden soyutlanarak ele alındığı takdirde hakkıyla değerlendirilemez. Bunun için bu çalışmanın ağırlıklı kısmını “eser” oluşturmakla birlikte, baş tarafta “eser”i meydana getirenin hayatı da genel çizgileriyle verilmeye çalışılmıştır. Böylece “eser”in hangi ortamda ve ne gibi şartlar altında meydana getirilmiş olduğuna ışık tutulmaya çalışılmıştır.

“1. Bölüm”de daha sonra Manastırlı Mehmet Rıfat’ın “Dil ve Edebiyat Görüşleri” ele alınmıştır. Bir edibin yaşadığı dönem ya da mensubu olduğu edebiyat ortamının geneli içindeki yerinin tespitinde eserlerinin yanında, onun dil, edebiyat ve edebî türler hakkındaki görüşlerinden de faydalanılır. Bu bakımdan Mehmet Rıfat’ın dil, edebiyat ve eser verdiği edebî türler hakkındaki görüşleri, bir başlık altında ele alınıp değerlendirilmiştir.

Yukarıda da değinildiği gibi, edebiyat tarihinin öncelikli dikkat noktası “eser”dir. Bunun için asıl amacı “iyi bir edebiyat tarihi”nin oluşturulmasına -küçük de olsa- katkıda bulunmak olan bu çalışmanın ağırlıklı kısmını “Manastırlı Mehmet Rıfat’ın Eserleri” başlıklı “2. Bölüm” oluşturmaktadır. Doğal olarak bu bölümde daha ziyade dil ve edebiyat sahasındaki eserlerin tanıtım ve tahlili üzerinde durulmuş; bunlar içerisinde tiyatro eserleri ve hikâyelerin tematik incelemesi yapılmış, dil ve edebiyat sahasının dışında kalan eserler ise sadece tanıtılmakla yetinilmiştir. Yeri gelmişken belirtmeli ki bu çalışma sırasında Manastırlı Mehmet Rıfat’ın eserlerinin temininde iki önemli kütüphaneden faydalanılmıştır. Bunlardan birincisi Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi bünyesindeki Seyfettin Özege Bağış Kitapları Bölümü, diğeri Milli Kütüphanedir.

Bunların ardından “Sonuç”ta, çalışma sırasında ele alınan konular ve yapılan değerlendirmelerden hareketle Manastırlı Mehmet Rıfat ve eserlerinin Türk dili ve edebiyatı tarihindeki yeri hakkında varılan hükümler anlatılmıştır.

Çalışmanın bundan sonraki kısımlarında “Kaynakça” ve “Ekler” bulunmaktadır. “Kaynakça”da yalnızca çalışma sırasında faydalanılan kaynaklar verilmiş; Tanzimat ve I. Meşrutiyet yıllarındaki dil ve edebiyatla ilgili faaliyetleri ele alan pek çok eser bulunmakla birlikte, bu çalışmada kullanılmayanlar burada gösterilmemiştir. “Ekler”de ise Mehmet Rifat hakkında bilgi bulunabileceği düşüncesiyle başvurulmuş Millî Savunma Bakanlığı ve Genel Kurmay Başkanlığından gelen cevabî yazıların fotokopileri verilmiştir.

Bu çalışmanın yazımında Türk Dil Kurumunun “İmlâ Kılavuzu” esas alınmıştır. Bu kılavuzda birden fazla seçeneğin doğru kabul edildiği konularda ve bazı özel durumlarda şu tasarruflarda bulunulmuştur:

Farsça izafet terkipleri her zaman (“ilm-i hâl” ve “fenn-i inşa” örneklerinde olduğu gibi) araya tire konularak yazılmıştır.

Arapça tamlamaların yazımında ise eser adları ve eserlerin bölüm başlıkları söz konusu olduğunda (“Mecamiü’l-Edep” ve “Ünsü’l-Lefhan” örneklerinde olduğu gibi) harf-i tarifler kesme işareti ve tire ile gösterilmiştir; fakat eser adlarındaki kişi adlarının yazımında (“Ebülulâ yahut Mürüvvet” ve “Ebülfida” örneklerinde olduğu gibi) harf-i tarifler kesme işareti ve tire ile gösterilmemiştir. Eser adları dışındaki tamlamalarda ise (“Celâlettin”, “Ceziretülarap” ve “aleyhisselâm” örneklerinde olduğu gibi) harf-i tarifler kesme işareti ve tire ile gösterilmeden yazılmıştır.

Kişi ve eser adlarının yazımı da dahil olmak üzere Arapçadan Türkçeye geçen sözcüklerin sonundaki yumuşak ünsüzler (“edip” ve “Mehmet” örneklerinde olduğu gibi) Türkçe söyleyişe uygun olarak sert ünsüzle yazılmıştır. Bu gibi sözcükler ünlüyle başlayan bir ek almaları durumunda Türkçe kurala uygun olarak sondaki sert ünsüz yumuşatılmıştır; fakat bu sözcükler ıtnak işareti içinde yazıldıklarında ünlüyle başlayan bir ek almış olsalar dahi (“Mugni’l-Küttap”ı ve “edep”in örneklerinde olduğu gibi) sonlarındaki sert ünsüz korunmuştur. Öte taraftan, “İmlâ Kılavuzu”nda bulunan “bu durumun istisnası olabileceği” yönündeki hükümden hareketle (“bab”, “tab” ve “yad” örneklerinde olduğu gibi) birkaç sözcüğün sonundaki yumuşak ünsüz yalın hâlde de korunmuştur. Yine sadece Arapların kullandığı özel adların sonundaki

yumuşak ünlüler de (“Ebû Deyyab” ve “Lebid” örneklerinde olduğu gibi) yalın hâlde yazıldıklarında bile korunmuştur.

“Nispet î’si” dışında sözcüklerin sonlarındaki uzun ünlüler (“şuara” ve “aza” örneklerinde olduğu gibi) gösterilmemiştir; fakat bunlar Farsça izafet terkinin ilk sözcüğü durumunda olduklarında (“şuarâ-yı Osmanî” ve “azâ-yı âliye” örneklerinde olduğu gibi) sondaki uzun ünlü gösterilmiştir.





Türkiye’deki Edebiyat Tarihi ve Monografik Çalışmalar Hakkında Kısa Bir Değerlendirme

“Türk edebiyatının dört başı mamur bir tarihini yazmak mümkün müdür?” sorusu gerek akademik çevrelerdeki edebiyat tarihçileri gerekse araştırmacılar tarafından sıkça sorulan ve her defasında değişik cevaplar alınan bir sorudur. Böyle bir soruya “evet” cevabı verebilmek için birtakım altyapı çalışmalarının tamamlanması gerekir. Her dönemdeki ediplerin biyografileri ve çeşitli konulardaki monografiler bu altyapı çalışmalarının bazılarıdır. Bu türden çalışmalar tamamlanmadan yazılacak edebiyat tarihleri, daha önce verilmiş hükümleri, söylenmiş sözleri tekrarlamaktan öteye geçemez. Akün’den nakledilen bir hükme göre “Edebiyat tarihinde terkibe varabilmek için çok geniş çapta monografik çalışmaların ortaya konulması gerekir.” (Yıldırım 1986:5).

Türk edebiyatının Tanzimat ve I. Meşrutiyet dönemleri denilince ilk plânda akla Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Abdülhak Hamit, Recaizade Mahmut Ekrem, Sami Paşazade Sezai, Ahmet Midhat, Muallim Naci vb. gibi sınırlı sayıda edip ve bunların meydana getirdiği edebî ürünler gelmektedir. Oysa Türk edebiyatına katkıda bulunan ve edebiyat tarihinde yer almayı hak eden başka edipler ve eserler de vardır.

Tanpınar “iyi bir edebiyat tarihi”nden beklenenler konusunda şu yorumu yapar:

“Edebiyat vakıalarını zaman çerçevesi içinde olduğu gibi sıralamak, birbiriyle olan münasebetlerini ve dışarıdan gelen tesirleri tayin etmek, büyük zevk ve fikir cereyanlarını ayırmak, hulâsa her türlü vesikanın hakkını vererek bir devrin edebî çehresini tasnife çalışmak, edebiyat tarihinden beklenen şeylerin en kısa ifadesidir.” (1988:VIII).

Her türlü vesikanın hakkını vermek için sadece sınırlı sayıda edibin değil, her seviyedeki edibin; sadece birinci derecedeki ediplerin eserlerinin değil, diğer ediplerin eserlerinin de iyi tetkik edilmesi ve Akün’ün dediği gibi bir terkibe varılması gerekir.

Kaldı ki Tanzimat ve I. Meşrutiyet dönemlerinde meydana getirilen edebiyat, Türk dili ve edebiyatının en önemli dönüm noktalarından birini bünyesinde

barındırması bakımından bütün yönleriyle ve en ince ayrıntısına kadar ele alınmayı hak eden dönemlerin başında gelmektedir. Bu dönemlerde meydana getirilen edebiyat, yeni türlerin doğduğu, uzun zamandır varlığını devam ettiren türlerin yeni özellikler kazandığı bir dönemdir. Bunun da ötesinde, bu dönem ediplerinin yüzyılların birikimiyle kazanılmış olan dil ve edebiyat anlayışını terk ederek yeni bir dil ve edebiyat anlayışını benimsemeye başladıkları görülür. Bundan dolayı Tanzimat ve I. Meşrutiyet yıllarındaki Türk dili ve edebiyatı tetkik edilirken elden geldiğince detaya inilmelidir.

İşte bu çalışma, en ince ayrıntısına kadar tetkik edilmesi gereken Tanzimat ve I. Meşrutiyet dönemlerinin geri plânda kalmış kalem sahibi aydınlarından biri olan Manastırlı Mehmet Rifat ve eserlerini ele almayı ve gerek kendisinin, gerekse eserlerinin yenileşme dönemi Türk dili ve edebiyatının geneli içindeki yerini tespit etmeyi amaçlamaktadır.

Tanzimat ve I. Meşrutiyet Yıllarında Türkiye’de Dil ve Edebiyat Alanlarındaki Yenileşme Çalışmaları

Asıl çalışma konusuna geçilmeden önce, Tanzimat ve I. Meşrutiyet yıllarında dil ve edebiyat alanındaki faaliyetler ile bu alanlardaki yenileşme çalışmaları, Mehmet Rifat’ın görüşlerine ve eserlerine zemin olması bakımından genel hatlarıyla gözden geçirilmelidir.

Bu dönem ediplerinin, yüzyılların birikimiyle kazanılmış olan dil ve edebiyat anlayışını terk ederek yeni bir dil ve edebiyat anlayışını benimsemeye başladıkları yukarıda ifade edilmişti. Yeri gelmişken belirtmeli ki, bu anlayış değişikliği sadece ediplerle ya da dil ve edebiyatla sınırlı değildir. Sosyal ve siyasal yaşam tarzında da aynı yöndeki değişiklik gayretlerini görmek mümkündür. Hatta sosyal ve siyasal yaşamdaki anlayış değişiklinin su yüzüne çıkmaya başlaması, edebiyat sahasından daha önceye rastlar. Fakat söz konusu değişiklikler bu çalışmanın sınırlarının çok ötesinde kaldığı için onlar üzerinde özel olarak durulmayacak; sadece yeri geldiğinde değinilmekle yetinilecektir.

Türk dili ve edebiyatının bu dönemdeki yenileşme çalışmalarının ilk tohumları biraz daha önce atılmış olmakla birlikte, bu yoldaki sistemli faaliyet Şinasi'yle başlar. Peşinden de Namık Kemal gelir. Şinasi yol açıcı rol oynamasından dolayı sıralamada Namık Kemal'in önüne geçmiş olmasına rağmen, Sevük'ün de belirttiği gibi "Kemal, teceddüt edebiyatının takarrüründe en mühim amil oldu. Yeni edebiyatı ilk defa olarak herkese o sevdirdi." (1340:172).

Tanzimat dönemi dil ve edebiyatındaki yenileşme gayretleri ilk önce "gazete dili"nde başlamıştır. Türk milletinin topyekûn kalkınmasının zorunluluğuna inanan Şinasi, gerek Tercüman-ı Ahval'de, gerekse Tasvir-i Efkâr'daki yazılarında halkın bilinçlendirilmesine büyük önem vermiştir. Bundan dolayı da gazetedeki yazıları geniş halk kitlelerinin okuyup anlayabilmesi için Türk yazı dilini yeniden kurmaya, onu eskiden olduğu gibi hüner göstermenin aracı olmaktan çıkararak açık bir "ifade-i meram" aracı hâline getirmeye uğraşmıştır. Şinasi'nin bu çalışmaları pek çok kimse tarafından doğru bulunmuş ve zamanla dönemin önde gelen kalem sahibi aydınlarının büyük kısmı "sade dil"le yazma yönünde gayret göstermeye başlamışlardır. Örneğin Namık Kemal, bu yöndeki çalışmalarına Şinasi'yle tanışıp onun fikirlerinden etkilenecek başlamıştır.

Bu arada Manastırlı Mehmet Rıfat da "sade dil"le yazmanın gerekliliğine inananlardan biridir. Ama, onun "sade dil" konusundaki yazılarından hareketle, bu yöndeki görüşünün "nesir"den ziyade "nazım"a ait olduğu söylenebilir (Bkz.: Mehmet Rıfat 1314a; 1314b).

Şinasi'nin başlattığı gazete dilindeki sadeleşme eğilimi, kısa zamanda edebiyat alanındaki faaliyetlere de yansımıştır. Çünkü o dönemlerde gazeteler, edebiyatın doğal zemini konumundaydılar. Diğer bir ifadeyle, dil ve edebiyatla ilgili faaliyetler büyük oranda gazeteler aracılığıyla yürütülmekteydi. Tanpınar bu konuda şu değerlendirmeyi yapar:

"Fihakika gazete yalnız bir efkâr-ı umumiye ve umuma mahsus yazı dili meydana getirmekle kalmaz; ayrıca yeni nevlerin girmesine ve yayılmasına yardım ederek yeni edebiyatın kurulmasını sağlar. Dilimizde

tiyatro, tercüme ve telif ilk numunelerini gazete vasıtasıyla verir. Roman nev'nin ilk numunelerini o tanıtır. Bu karşılaşmalar hakikî ihtilâllerdir. Bunların yanıbaşında makale, tenkit ve deneme gibi az çok gazetenin bünyesine dahil nevler girer.” (1988:251).

Manastırlı Mehmet Rifat'ın en fazla eser verdiği ve Tanpınar'ın Türk edebiyatındaki ilk örneklerinin gazeteler vasıtasıyla verildiğini söylediği “tiyatro” üzerinde biraz durmak gerekir. Yalnız, “tiyatro”nun “sahne sanatı” ve “edebî eser” olmak üzere iki yönünün bulunduğu ve burada daha ziyade ikinci yön üzerinde durlacağı belirtilmelidir.

Akyüz'e göre “Tanzimat'a kadar dramatik türü Karagöz ve onun canlı şekli Orta Oyunu ile tanıyan Türk seyircisi, Tanzimat'tan sonra bu türün Avrupaî şekillerini de tanımaya başlar.” (1990:55). Akyüz bu satırların devamında, Hayrullah Efendinin “Hikâye-i İbrahim Paşa be İbrahim Gülşenî” adlı dört perdeden ve on bir tabloda oluşan küçük dramını ilk telif tiyatro eseri olarak gösterir; ardından da Şinasi'nin “Şair Evlenmesi” adlı tek perdelik komedisini sayar (Bkz.: 1990: 58).

And ise daha önce “Nasrettin Hoca'nın Mansıbı”, “Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Kefşger Ahmet”, Hikâye-i İbda-ı Yeniçeriyân ba Bereket-i Pir-i Bektâşiyân Şeyh Hacı Bektâş-ı Veli-i Müsliman”, “Hikâye-i İbrahim Paşa be İbrahim Gülşenî” ve “Zor(ı)la Hekim” adlı denemelerin bulunduğunu belirtmekle birlikte, bunların gerçekte Türk tiyatrosuna ve Türk dramatik edebiyatına bir katkısının olmadığını; dolayısıyla Türkçede Avrupaî tarzdaki ilk tiyatro eserinin “Şair Evlenmesi” olduğunu söyler (Bkz.: 1983:5-26).

“Şair Evlenmesi”yle ilgili bu hüküm, And'dan önce ve sonra pek çok araştırmacı ve edebiyat tarihçisi tarafından da dile getirilmiştir (Bkz.: Yöntem 1926:416; Şinasi 1960:V; Dizdaroğlu 1970:26; Tanpınar 1988:255). Fakat burada bir husus üzerinde durmak gerekir. And, yukarıda “Şair Evlenmesi”nden önce saydığı oyunlardan “Zor(ı)la Hekim”in çeviri, “Hikâye-i İbrahim Paşa be İbrahim Gülşenî”nin bir tıp öğrencisinin çekmecesinde kalmış kalem denemesi, diğer üçünün de yabancılar tarafından Türkiye dışında yazılmış denemeler olmasından dolayı Avrupaî tarzdaki

Türk tiyatro edebiyatının ilk örneği olamayacaklarını belirtir. Bunlardan çeviri olan “Zor(ı)la Hekim”le ilgili hükme tamamen katılmak gerekir. Yabancılar tarafından yazıldığı söylenen üç oyunla ilgili hükme de bir dereceye kadar katılmak mümkündür. Çünkü, bir eserin hangi milletin edebiyatına ait olduğu konusunda eserin dilinin mi yoksa yazarının milliyetinin mi esas alınması gerektiği hususu, kesin hükme bağlanmış bir konu değildir (Bkz.: Aytaç 1997:25). Fakat, “Hikâye-i İbrahim Paşa be İbrahim Gülşenî” ile ilgili hükme katılmak, aynı oranda mümkün değildir. Çünkü bir eserin yayımlanıp yayımlanmamış olması, o eserin yazılmış olduğu gerçeğini ortadan kaldırmaz. Yine bir eserin “ne zaman yazıldığı” ile “yazıldığı dönemdeki edebiyata katkısının olup olmadığı” ayrı ayrı konulardır. Bu sebeple yazıldığı dönemde yayımlanmamış ve o dönemdeki tiyatro edebiyatının gelişmesine katkıda bulunmamış olsa da Hayrullah Efendinin “Hikâye-i İbrahim Paşa be İbrahim Gülşenî” adlı denemesini Şinasi’nin “Şair Evlenmesi”nden önce saymak ve manevî değeri olan “ilk” sıfatını ona vermek gerekir.

Elbette Tanzimat dönemi tiyatro edebiyatıyla ilgili üzerinde durulması gereken tek ve asıl konu, “ilk” sıfatını hangi eserin taşıdığı meselesi değildir. Bu dönemde meydana getirilen eserlerin özelde tiyatro edebiyatına, genelde de edebiyatın bütününe ne gibi katkılar sağladığı daha önemlidir.

Tanzimat sonrasında Şinasi, Ali Haydar, Namık Kemal, Manastırlı Mehmet Rıfat, Hasan Bedrettin, Ahmet Vefik Paşa, Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit, Direktör Âli Bey, Ebüzziya Tevfik, Şemsettin Sami, Samipaşazade Sezai ve daha birçok kalem sahibinin telif, çeviri ya da adapte eserleri, Türk tiyatro edebiyatının gelişmesine az ya da çok katkıda bulunmuştur.¹

İster telif, ister çeviri, isterse adapte olsun, bu eserlerin vurgulanması gereken ortak özelliklerinin başında dillerindeki sadelik gelir. Bu sadeliğin iki önemli sebebi

¹ Bu dönemdeki tiyatro eseri yazarları ve bunların meydana getirdiği ürünler hakkında geniş bilgi için Bkz.: And (1972:258-268).

vardır. Birincisi, Şinasi ve eserinin kalem sahibi aydınlar üzerindeki yönlendirici etkisi; ikincisi, türün gereği olarak eserlerde konuşma diline fazlaca yer verilmesidir.

Tanzimat dönemindeki tiyatro eserlerinin bir diğer önemli özelliği, vak'adan ahlâkî bir ders çıkarılması amaçlanarak kaleme alınmış olmalarıdır. Öncü olarak Namık Kemal'in gösterilebileceği ve Manastırlı Mehmet Rıfat'ın da aralarında bulunduğu birçok yazar bu anlayışı benimsemiştir. Namık Kemal'in altı tiyatro eserinin tamamı, "Recaizade Mahmut Ekrem'in adapte eseri "Afife Anjelik", Mehmet Rıfat'la Hasan Bedrettin'in ortak telif eserleri "Fakire yahut Mükâfat-ı İffet" ve "Ebûlulâ yahut Mürüvvel" ile çeviri eserleri "Karı İntikamı" ve "Antony yahut İkmal-i Namus" bu anlayışla kaleme alınan eserlere örnek gösterilebilir.

Tiyatrodan ahlâkî bir gaye bekleyen bu anlayış, her zaman aynı yoğunlukta olmasa da Cumhuriyet yıllarına kadar devam eder. Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunun ilk ve en önemli temsilcilerinden Muhsin Ertuğrul bu yöndeki düşüncelerini şu cümlelerle ortaya koyar:

"Ben diğer memleketlerde tiyatronun bir netice-i ahlâkiye için yapılmasını hoş görmeyenlerdenim. Fakat mesele memlekete gelince tamamıyla aksini düşünüyorum. Madem ki biz sanatı sanat için yapabilecek mertebede ne muharrir ne sanatkâra ne refaha malikiz... Ve şimdiye kadar tahrir ve temsil edegeldiğimiz eserlerle bunu ispat ettik. Şu hâlde sanattan başka bir şey için yaptığımız tiyatroyu hiç olmazsa müfit bir tarzda kullanalım. Ve ben bu müfit tarzı ancak bir netice-i ahlâkiye ve içtimaiyeli eserlerde buluyorum." (1994:2).

Görülüyor ki Namık Kemal'le başlayan ahlâkî faydaya yönelik tiyatro eseri meydana getirme anlayışı, Muhsin Ertuğrul'a kadar devam etmiştir. Fakat, Muhsin Ertuğrul'un görüşü sonuç bakımından aynı olmakla birlikte sebep bakımından Namık Kemal ve takipçilerinin görüşünden ayrılır. Namık Kemal ve takipçilerinin tiyatrodan ahlâkî bir beklentilerinin olması, onların edebiyat anlayışıyla ilgilidir. Muhsin Ertuğrul ise tiyatroyu her şeyden önce "sanat dalı" olarak görür; fakat Türkiye'de sanat

seviyesine ulaşamadığını söylediği tiyatroyu, hiç olmazsa ahlâkî bakımdan fayda sağlayacak bir aracı olarak değerlendirmek ister.

Tanzimat ve I. Meşrutiyet yıllarında meydana getirilen tiyatro eserlerinin bir diğer kayda değer tarafı da “eğlence” aracı olarak algılanmış olmalarıdır. Bunu başta Namık Kemal (Bkz.: 1989:42) olmak üzere pek çok yazarın, bu arada Mehmet Rıfat’ın tiyatroyla ilgili yazılarında (Bkz.: Görenek:4) görmek mümkündür.

Namık Kemal ve takipçilerinin tiyatroyu “ahlâk mektebi” ve “eğlence” aracı olarak gören anlayışları, Cumhuriyet döneminde eleştirilere uğramış ve Türk tiyatrosunun uzun yıllar “sanat” konumuna ulaşamamış olmasının sebebi olarak gösterilmiştir (Bkz.: Sevinçli 1994:XXIV).

Manastırlı Mehmet Rıfat’ın kaleminin faal olduğu yıllarda Türk edebiyatına yeni giren türlerden biri de batılı kökenli “hikâye” ve “roman”dır. O zamanlarda “hikâye” ayrı bir tür olarak değerlendirilmeyip “roman” türü içinde mütalâa edilmiştir. Daha doğru bir ifadeyle, o dönemlerde ayrıca “roman” adı da kullanılmakla birlikte, “hikâye” denilince hem “roman”, hem de “hikâye” anlaşılmıştır. Bunun bir sebebi “hikâye” ve “roman” türlerinin Türk edebiyatına yeni girmiş olmasından dolayı henüz aralarındaki farkların açıkça ortaya konulmamış olmasıysa, bir diğer sebebi de “hikâye”nin bağımsız bir tür olarak değerlendirilecek önemde görülmemesindendir.

Bu yüzden olsa gerek, Tanzimat yıllarından Cumhuriyet yıllarına kadar bugünkü anlamda “hikâye” pek rağbet görmemiş; ağırlık “roman”a verilmiştir. Hatta Polat’a göre “Cumhuriyet devrine gelene kadar edebiyatımızda hikâyeci sıfatıyla tanınmış tek edibimiz Ömer Seyfettin’dir.” (1998:17). Gerçi Tanzimat döneminin sonlarında ve I. Meşrutiyet yıllarında Emin Nihat’ın “Müsameretname”si, Şamipaşazade Sezai’nin “Küçük Şeyler”i, Ahmet Midhat’ın “Letaif-i Rivayat” dizisi içindeki hikâyeleri, ve Halit Ziya’nın “Bir İzdîvacın Tarih-i Muaşakası” ve “Bir Muhtıranın Son Yaprakları” gibi hikâye kitaplarının yayınlandığı ve okuyucunun ilgisini çektiği görülür; ama ne bunlar ne de benzerleri, “hikâye”nin başlı başına bir tür olarak hak ettiği yeri almasına yetmiştir.

Mehmet Rıfat da hikâye türünü denemiş olmakla birlikte, bu türde kaleme aldığı ve yayınlattığı iki hikâyesinin birer deneme olmaktan öteye geçtiği söylenemez.

“Roman” ise “hikâye”ye göre daha başarılı bir gelişme çizgisi sergilemiştir. Türk edebiyatında Yusuf Kâmil Paşanın “Tercüme-i Telemak”ıyla görülmeye başlayan bu tür, Şemsettin Sami’nin telif “Taaşuk-ı Talat ve Fıtnat”ından sonra Namık Kemal’in “İntibah” ve “Cezmi”sinden geçerek, XIX. yüzyılın sonlarında Halit Ziya’nın romanlarına gelinceye kadar hissedilir bir gelişme göstermiştir.

Tanzimat ve I. Meşrutiyet yıllarındaki yenileşme çalışmalarından “şiiir” de payını almıştır. Hatta “Roman ve piyes gibi türler henüz denenmeden, şiiir üzerinde bazı yenileştirmelere başlanmıştır.” (Akyüz 1990:41). Daha önce Ethem Pertev Paşa ve Akif Paşa gibi devlet ricalinden olanların kaleme aldığı manzumeler “şiiir”deki yenileşme çalışmalarının müjdecisi olarak kabul edilirse de, diğer türlerde olduğu gibi “şiiir”in yenileşmesinde de ilk sistemli çalışma Şinasi tarafından yapılmıştır.

Şinasi’nin Fransa’dan döndükten sonra yayınlanan “Tercüme-i Manzume”si, Türk şiiirinin gerek şekil, gerekse üslup ve muhteva bakımından değişmesinin yolunu açan önemli bir adımdır.

Ziya Paşanın “Şiiir ve İnşa” makalesinde ileri sürdüğü görüşler de Türk şiiirinin şekil ve muhteva bakımından klasik divan şiiirinin katı kurallarından kurtulmasına katkıda bulunmuştur. Fakat bu katkı, makalede ileri sürülen fikirlerin birçok kimse tarafından benimsenmesinden değil, tam tersine çok eleştirilmiş olmasından ileri gelmektedir. Zira Ziya Paşa bu makalede ileri sürdüğü görüşlerle, klasik divan şiiirinin ve aruz vezninin tartışılması ve bu konuda pek çok kimsenin fikir beyan etmesi için uygun bir zemin hazırlamıştır. Yoksa Göçgün’ün de ifade ettiği gibi “Kendisi dahi burada ileri sürdüğü fikirleri eserlerinde tam anlamıyla uygulayamamıştır.” (1987b:43). Öte taraftan genç ediplerden bazılarının Ziya Paşanın bu makalesindeki fikirlerden etkilendiği söylenebilir. Örneğin Manstırlı Mehmet Rıfat’ın Malumat’ta dile getirdiği fikirlerin (Bkz.: 1314a; 1314b) kaynağının, Ziya Paşanın “Şiiir ve İnşa” makalesi olduğu düşünülebilir.

Dönemin mihver şahsiyetlerinden biri olarak Namık Kemal de “şiiir”in yenileşmesi yolunda gayret gösterenlerdendir; fakat onun bu konudaki çalışmaları, diğer türlerle ilgili çalışmalarına kıyasla cılız kalmıştır. Şinasi’yle tanışana kadar klasik divan şiiiri çizgisinde devam eden şiiir ve şairlik anlayışı, Şinasi’yle tanıştıktan sonra değişmiş; Namık Kemal bu dönemden itibaren eskiyle yeni arasında bir köprü manzarası sergilemiştir (Bkz.: Tanpınar 1988:368-371; Göçgün 1987a:18-21).

Türk şiiirinin muhteva bakımından değişmesi yolunda Şinasi’den sonra ikinci önemli etki Recaizade Mahmut Ekrem’den gelmiştir. Bir ara hece ölçüsünü de kullanmış olmasına rağmen, bu konudaki nihai tavrını aruzdan yana koyan Ekrem’in “Zerrattan şümusa kadar her güzel şey şiiirdir.” (1302:9) görüşünü ortaya atması, “şiiir”in muhtevasında devrime yol açmıştır. Çünkü bu düşüncenin özellikle gençler arasında kabul görmesiyle birlikte klasik divan şiiirinin en sağlam kalelerinden biri büyük yara almıştır.

Edebiyat biliminin sahasına giren “edebiyat nazariyatı”, “belâgat/retorik” ve “edebî tenkit” gibi çalışma alanları, Türk edebiyatında varlığını fiilî olarak eskiden beri devam ettirmesine rağmen, ancak Tanzimat yıllarında bağımsız birer çalışma alanı hâline gelebilmiştir. Bu sahalarda Tanzimat öncesi yapılanlar, Arap ve Fars edebiyatlarında söylenmiş olanları; verilmiş hükümleri Türkçeye aktarmaktan öteye gidememiştir. Oysa büyük oranda Arapça ve Farsça eserlerden de faydalanılmış olsa bile, Tanzimat’la birlikte bu sahalarda özgün eserler vermeye başlamıştır. Ahmet Cevdet’in “Belâgat-i Osmaniye”si, Süleyman Paşanın iki kitaptan meydana gelen “Mebani’l-İnşa”sı, Diyarbakırlı Sait Paşanın “Mizanü’l-Edep”i, Abdurrahman Süreyya’nın “Mizanü’l-Belâga”sı ile “Sefîne-i Belâgat”i, Mehmet Nüzhet’in “Mugni’l-Küttap”ı, Namık Kemal’in “Tahrib-i Harabat”ı ile “Takib-i Harabat”ı, Recaizade Mahmut Ekrem’in “Talim-i Edebiyat”ı ile “Takdir-i Elhan”ı, Muallim Naci’nin “Demdeme”si ile “İstilahat-ı Edebiye”si, Manastırlı Mehmet Rifat’ın “Mecamiü’l-Edep”i ile “Kavaid-i İlm-i İnşa”sı ve yayınlanmamış olsa bile Münif Paşanın “İlm-i Belâgat - la Rhetorique” başlıklı ders notları, “edebiyat nazariyatı”, “belâgat/retorik” ve “edebî tenkit” alanlarında kaleme alınmış özgün eserler olarak sıralanabilir.

Bu eserlerin “edebiyat nazariyatı” ve “belâgat/retorik” sahalarına ait olanlarının bir kısmı, bünyelerinde Arap ve Fars kaynaklı belâgat kurallarını barındırmasının yanında, batı kaynaklı retorik ve edebî türlere ait bilgileri de barındırması bakımından dikkate değer. Onların bu özellikleri, Türk edebiyatının yönünü batıya çevirmesine önemli derecede katkıda bulunmuştur. Süleyman Paşanın “Mebani’l-İnşa’sı, Recaizade Mahmut Ekrem’in “Talim-i Edebiyat”ı, Münif Paşanın ders notlarını ihtiva eden “İlm-i Belâgat - la Rhetorique”i ve Mehmet Rıfat’ın “Mecamiü’l-Edep”i bu gibi eserlere örnek gösterilebilir.

Yukarıda adları sayılan eserlerden bir kısmı da “edebî tenkit”e ait olanlardır. Namık Kemal’in “Tahrib-i Harabat”ı ile “Takib-i Harabat”ı, Recaizade Mahmut Ekrem’in “Takdir-i Elhan”ı ve Muallim Naci’nin “Demdeme”si bu tür eserlerdendir. Ziya Paşanın “Şiir ve İnşa” makalesi de kitap hacminde olmamakla birlikte, burada adı sayılması gereken önemli bir tenkit yazısıdır; fakat bunlardan önce vurgulanması gerekenler, bu türde yol açıcı konumunda olan Namık Kemal’in müstakil makale veya önsöz şeklinde kaleme aldığı tenkit yazılarıdır. Sadece “edebî tenkit”in değil, sosyal hayattan dine kadar birçok alandaki tenkidin ilk örneklerini vermiş olan Namık Kemal’in “Lisan-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir”, “Tiyatro”, “Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara”, “Bahar-ı Daniş Mukaddimesi”, “Mukaddime-i Celâl” gibi müstakil makale veya önsözleri, “edebî tenkit” sahasındaki önemli örneklerdir.

Tanzimat ve I. Meşrutiyet yıllarındaki dil ve edebiyata ait faaliyetler elbette bu kadar değildir. Tanzimat yıllarında gazete dilindeki sadeleşme eğilimiyle başlayan yenileşme çalışmaları, Servet-i Fünun’a gelinceye kadar dil ve edebiyatın pek çok alanına yayılmış; pek çok kimseyi kendisine çekmiş ve Türk edebiyatının yönünü tamamen batıya çevirmesi gibi bir ara sonuca ulaşmıştır. (Bu arada özellikle Abdülhak Hâmit’te ve Servet-i Fünun şairlerinde görülen ağdalı dil kullanımının ayrı bir konu olduğu vurgulanmalıdır). Bu çalışmanın asıl amacı söz konusu gelişmeleri enine boyuna değerlendirmek olmadığı için, burada, Tanzimat ve I. Meşrutiyet yıllarındaki dil ve edebiyata ait faaliyetlerin panoraması verilmekle yetinilmiştir.

1. BÖLÜM

MANASTIRLI MEHMET RIFAT'IN HAYATI, DİL VE EDEBİYAT GÖRÜŞLERİ

1.1. HAYATI

Tanzimat ve I. Meşrutiyet yılları, Türk milletinin medeniyet değiştirdiği önemli bir tarih sürecidir. Fakat bu dönemlerin sosyal, siyasal, askerî ve edebî açılarından enine boyuna değerlendirilmeye başlanmasında geç kalınmış olması, ilgili yıllara ait tarihe ışık tutacak bilgi ve belgelerin önemli kısmının bugüne ulaştırılamamasına sebep olmuştur. Bu olumsuz durumdan birçok kişi ve tarih vak'ası gibi Manastırlı Mehmet Rıfat da nasibini almıştır.

Mehmet Rıfat, dilden edebiyata, sosyal bilimlerden pozitif bilimlere kadar çok değişik alanlarda düşünce ve eser üretmiş, pek de küçümsenemeyecek askerî görevlerde bulunmuştur. Buna rağmen Tanzimat ve I. Meşrutiyet yıllarının keşmekeşliği içinde kaybolmuş, sonraki dönemlerde de unutulmaya yüz tutmuştur. Askerlik mesleğinde kaymakamlık (yarbaylık) rütbesine kadar yükselen Mehmet Rıfat'ın Türkiye'de en sağlam ve en düzenli arşivlere sahip olduğu tahmin edilen Genelkurmay Başkanlığı ve Millî Savunma Bakanlığında kaydının bulunmaması (Bkz.: Ek 1, Ek 2), bunun göstergelerindendir.

Manastırlı Mehmet Rıfat'ın hayatı hakkında bilinenler, önemli ölçüde kendi eserlerindeki bilgi kırıntılarından ve meslekî veya edebî faaliyetleri sırasındaki münasebetleri dolayısıyla elde edilen ayrıntılardan ibarettir. Bu bilgilerden hareketle onun hayatını “doğumundan Mekteb-i Harbiyedeki öğrenciliğine kadar”, “Mekteb-i Harbiyedeki öğrenciliğinden Şam'a sürgün edilene kadar” ve “Şam'a sürgün edilmesinden ölümüne kadar” olmak üzere üç devreye ayırmak mümkündür. Bu ayrımı yaparken kullanılan kilometre taşları, bünyelerinde Rıfat'ın hayatının akışını değiştiren durumları barındırması yönüyle önemlidir. Mehmet Rıfat'ın hayatı hakkında elde bulunan bilgilerin yoğunluğu bakımından da böyle bir gruplama uygundur.

Onun hayatının ilk devresine ait elde hemen hemen hiç bilgi yoktur. Bu devreye ait bilinenler, babasının kimliği, doğum tarihi ve doğum yerinden ibarettir.

Mehmet Rıfat, Atina'dan Manastır'a göç etmiş bir ailenin çocuğudur. Babası, alay kâtipliğinden emekli olmuş Raşit Efendidir. Alay kâtibi, "Alayın yazı ve hesap işlerini gören zabite verilen addı. Tabur kâtiplerinden nasbolunur, alay eminliğine terfi edilirdi." (Pakalın 1993a:46). Bu münasebetle Rıfat asker çocuğudur.

Manastır'da 1851 (hicrî-kamerî 1267)'de¹ dünyaya gelen Mehmet Rıfat'ın hayatının ilk devresine ait bilgiler bunlarla sınırlıdır. Çocukluk yıllarını nerede geçirdiği, öğreniminin ilk dönemlerinde hangi okullara devam ettiği, İstanbul'a ne zaman geldiği ve Mekteb-i Harbiyeye ne zaman girdiği belli değildir. Ancak, hayatının ilk yıllarını Osmanlı İmparatorluğu'nun önemli ordu merkezlerinden olan Manastır'da, 1854-1855 Kırım Savaşı'nın manevî atmosferinde geçirdiği ve askerlik mesleğini seçmesinde hem bu atmosferin, hem de babasının asker olmasının etkisi bulunduğu söylenebilir.

Mekteb-i Harbiyeye girişiyle hayatının ikinci devresi başlar. Bu okuldaki öğrencilik yılları, onun hayatındaki önemli gelişmelerin başlangıcıdır.

Manastırlı Mehmet Rıfat, burada tanıştığı sınıf arkadaşı Hasan Bedrettin'le samimi bir dostluk kurar.² Hasan Bedrettin, onun hayatında önemli yeri olan üç kişiden ilkidir. İki arkadaş, okul yıllarındaki dostluklarını meslek hayatlarına taşırlar. Öğrencilikleri sırasında Askerî Okullar Nazırı olan Süleyman Paşanın teveccühünü kazanan Mehmet Rıfat ve Hasan Bedrettin, 1872 (hicrî-kamerî 1289)'de Harbiyeden

¹ İlk kez İnal (1988c:1479) tarafından verilen bu bilgi, daha sonra birçok araştırmacı tarafından kullanılmıştır. Gerçi Mehmet Rıfat hakkında bilgi veren kaynakların en eski tarihli Bursalı Mehmet Tahir (1333b:211)'dir; ama o, doğum tarihini bildirmez. Mehmet Rıfat'ın doğum tarihi olarak Tuman (2001:321) 1850 (hicrî-kamerî 1267)'yi verir. Kaynak olarak da İnal ve Bursalı Mehmet Tahir'i gösterir. Bunlardan ikincisi doğum tarihini vermediğine göre Tuman'ın bu konudaki kaynağı İnal'dır. Levend (1988:470) de Mehmet Rıfat'ın doğum tarihi olarak 1851 (hicrî-kamerî 1268)'i verir. Tarihler arasındaki farklılıkların hicrî-kamerî tarihleri milâdî tarihe çevirirken yapılan hesaplamalardaki farklılıklardan kaynaklandığı açıktır. Bu bilgilerden İnal'inkini esas almakta fayda vardır. Çünkü hem en eski tarihli kaynak odur, hem de Mehmet Rıfat hakkında bilgi toplarken kendisiyle mektuplaşmıştır. Bu bakımdan onun verdiği bilgilerin daha doğru olması muhtemeldir.

² Hasan Bedrettin'in hayatı hakkında bilgi için Bkz.: Bursalı Mehmet Tahir (1333b:109), Özön ve B. Dürder (1967:215) ve İnal (1988a:162).

mezun olduktan hemen sonra, Paşa tarafından aynı okulda hocalık görevine getirilirler. Bu yıllarda Harbiye mezunları sivil okullarda da hocalık yapmaktadır (Bkz.: Pakalın 1993b:461). Mehmet Rıfat ve Hasan Bedrettin bu geleneğe uyarak Harbiye dışında Darüşşafakada da ders verirler. Mehmet Rıfat, 1873-1875 yılları arasında “Çanta” adlı dergiyi çıkarırken dostu Hasan Bedrettin’in desteğini alır.

İki arkadaş telif ve çeviri şeklinde kaleme aldıkları tiyatro eserlerini 1875 (hicrî-kamerî 1292) yılında Temaşa adlı bir dizide yayınlamaya başlarlar. İleride tekrar değinileceği gibi bu dizide yer alan tiyatro eserleri, Türk tiyatro edebiyatı tarihi açısından mühim bir merhaledir. Mehmet Rıfat ve arkadaşı 1877-1878 Osmanlı Rus Savaşı dolayısıyla ara vermek zorunda kaldıkları bu faaliyeti savaş sonrası bir süre daha devam ettirirler; ama Temaşa dizisinin ikinci devresinde yayınlanan eserlerin ilk devredekiler kadar ses getirdiği söylenemez. Bu yüzden olsa gerek, ikinci devrede çeviri olan “Vicdan” ve telif olan “Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat”ten sonra Mehmet Rıfat Temaşa dizisindeki faaliyetten çekilir. Bu iki eser aynı zamanda onun tiyatro yazarlığının da son faaliyeti olur. Hasan Bedrettin de iki oyun daha yayınladıktan sonra Temaşa dizisinin yayımını bitirir.

Bu iki arkadaş 30 Mayıs 1876’da Sultan Abdülaziz’in tahttan indirilmesi sırasında da birlikte görev yaparlar. Bu, onların tespit edilebilen son ortak faaliyetidir. Bundan sonra iki arkadaşın bir arada bulunduğu ve ortak meslekî ya da edebî çalışmalar yürüttüğüne dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır..

Mehmet Rıfat’ın hayatında önemli yeri olan üç kişiden diğer ikisi, Süleyman Paşa ve Namık Kemal’dir. Mehmet Rıfat’ın bu iki kişiyle tanışması Hasan Bedrettin’le tanışmasından sonradır. Ancak, Süleyman Paşa ve Namık Kemal Mehmet Rıfat’ın hayatındaki yerleri bakımından Hasan Bedrettin’den daha ileridedir.

Manastırlı Mehmet Rıfat’ın Mekteb-i Harbiyeden mezun olmasından kısa süre önce Askerî Okullar Nazırlığına getirilen Süleyman Paşa, kalem sahibi bir aydın

olmasının ötesinde Türk tarihinde askerî ve siyasî kimliğiyle öne çıkmış biridir.¹ Zaten Mehmet Rıfat üzerindeki etkisi de daha çok askerliğiyledir. Paşa, Mehmet Rıfat'ın hayat çizgisinin yönünü iki kez değiştirir. Birincisi, Rıfat'ın Harbiyeden mezun olmasından sonra onu aynı okulda hocalık görevine getirmesiyle olur. Böylece Mehmet Rıfat için ikbal kapısı açılmış olur.

Erkân-ı Harp Yüzbaşısı Rıfat, bu yıllarda bir yandan Harbiyede “Taksim-i Arazi” ve “İnşaat” hocalığı görevini yürütürken, bir yandan da edebî ve meslekî kitaplar hazırlayıp yayınlatır. “Hikâyat-ı Müntahabe” ve “Fenn-i Mimarî” adlı eserler, bu yılların ürünüdür. O, bunlardan başka bir yandan da Darüşşafakada ders vermektedir.

Darüşşafaka, 1864 yılında kurulan Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiyeye bağlı olarak, anasız babasız yoksul öğrencilere parasız orta öğretim vermek amacıyla açılmış bir okuldur. Dönemin önde gelen yöneticileri tarafından desteklenen Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiyeye birçok devlet adamı ve asker üye olmuştur. Askerî Okullar Nazırı Süleyman Paşa ve ona gönülden bağlı olan Manastırlı Rıfat da bunlar arasındadır. Mehmet Rıfat, bu derneğin üyesi sıfatıyla Darüşşafakada fahrî olarak hocalık yapmıştır.

“Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye, eğitim ve öğretim faaliyetinin bir parçası olmak üzere telif ve tercüme yoluyla ders kitapları, kaynak ve yardımcı kitaplar hazırlatmış, bunlar Darüşşafakanın yanında birçok resmî okulda da okutulmuştur. Cemiyet bu faaliyetiyle aynı zamanda önemli bir gelir kaynağı sağlamıştır.” (Ayhan H. ve H. Maviş 1994:7).

Mehmet Rıfat, 1873-1875 yılları arasında beş cüz yayınlanan “Çanta”nın gelirini bu derneğe bağışlamıştır. Kendi ifadesine göre onun bu davranışı bir ilktir. Yani yayınlanan eserin gelirini adı geçen derneğe bağışlama geleneğini o başlatmıştır. Bu konuda “Çanta”nın beşinci cüz’ünde şunları söyler:

¹ Süleyman Paşa hakkında ayrıntılı bilgi için Bkz.: Tevetoğlu (1988)

“Kariin-i kiranın hatırgüzarları olmak gerekir ki Çanta’nın birinci cüz’ü iptidasında ‘bu misüllü temettülerden müstağni bulunduğum cihetle Çanta’nın temettüünü Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiyeye ve tabir-i diğerle Darüşşafakaya terk eyledim.’ demiş idim.

Böyle cüz’î şeyin hususiyle Çanta gibi değersiz bir eserin basılan nüshaları -halkımızın rağbetsizliği cihetiyle- ancak mesarif-i tab’iyesini kurtaracağından temettüyle iane kastetmek hayalhane-i tasavvurda billur kâşanelerle peri kızları oynatmayı düşünmek kadar sarf-ı mevhumattan olduğunu itiraf edenlerden olduğum için iane ediyorum diye vicdanen ne kadar gayr-i müflehîr isem bilakis bu yolda bir çığır açtığımdan yani mal ve kalemi müsait olanlarca bu yolda bir iane edilebileceğini meydana koyduğumdan kalben bir o kadar iftihar etmiyorum desem yalan söylemiş olurum.” (s.61-62).

Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiyenin kurucularından Sadrazam Sakızlı Ahmet Esat Paşanın Paris’ten getirdiği program örneğine uygun olarak Darüşşafakada Türkçe, Arapça, Farsça, Fransızca, dinî bilimler, Osmanlı tarihi ve coğrafyası, genel tarih ve coğrafya, mantık, edebiyat ve kompozisyon, matematik, geometri, fizik, kimya, topografya, jeoloji, tabiat bilgisi, astronomi, makine bilgisi vb. dersler okutuluyordu (Bkz.: Ayhan H. ve H. Maviş 1994:8). İşte derneğin üyelerinden Mehmet Rıfat’ın kaleme aldığı “Hendese-i Hattiyê” ve “Hikâyat-ı Müntahabe” gibi kitaplar, Darüşşafakada ders kitabı olarak okutulmak ve yardımcı kitap olarak kullanılmak üzere hazırlanmış eserlerdendir. Hatta onun yazdığı, ama yayımlanmadığı tahmin edilen “Haritalı Kurun-ı Ulâ Tarihî”, “Din ve İslâmiyet”, “Zanniyat ve Hurafat-ı Avam”, “Alaim-i Cevviye” gibi kitapların da bu amaçla hazırlanmış olabileceği söylenebilir.

Süleyman Paşanın yardım, teşvik ve yönlendirmesiyle başladığı 1870’li yılların başlarındaki Harbiye ve Darüşşafaka hocalığı, Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye üyeliği, çeşitli sahalardaki kitap yazarlığı ile kalem ve yayın faaliyeti, Manastırlı Mehmet Rıfat’ı istikbali parlak bir kolağası konumuna getirmiştir. Fakat, 1870’li yılların ortalarında

Süleyman Paşa onun istikbalini bir kez daha; ama bu sefer olumsuz yönde etkiler. Bu, Abdülaziz'in tahttan indirilmesi sırasında Paşanın Mehmet Rıfat'a görev vermesiyle olur.

Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilmesi işi, aslen Meclis-i Vükelâ üyesi Midhat Paşa, Serasker Hüseyin Avni Paşa, Sadrazam Mütercim Rüşdü Paşa ve Şeyhülislam Hasan Hayrullah Efendi gibi devlet ricalinden olanlarla Askerî Okullar Nazırı Süleyman Paşanın plânlayıp uyguladıkları bir ihtilâldir. Ancak, uygulama sırasında Süleyman Paşa diğerlerine kıyasla daha aktif görevler üstlenmiştir. Hatta Hüseyin Avni Paşayı bu iş için ikna eden de odur. (Bkz.: Süleyman Paşa 1326:10). Daha da önemlisi, İhtilâlin gerçekleştiği 30 Mayıs 1876'da Süleyman Paşa, Harbiye talebesinden oluşan bir birlikle Dolmabahçe Sarayını kuşatma ve devlet ricalinin yeni sultana biat etme prosedürünün yerine getirilmesi için Veliht Murat Efendiyi Serasker Kapısına getirme görevini uhdesine almıştır.¹

Bazı kaynaklar Abdülaziz'in tahttan indirilmesi sırasında Dolmabahçe Sarayını kuşatan Harbiye taburlarına komuta etme görevinin Süleyman Paşa tarafından Mehmet Rıfat ve Hasan Bedrettin'e verildiğini ve Mehmet Rıfat'ın bu olayla birlikte binbaşı olduğunu söylerler (İnal 1988c:1479; Levend 1988:470). Tahttan indirme olayı ve sonrasında II. Abdülhamit tarafından başlatılan yargılama süreciyle ilgili en kapsamlı çalışmalardan birini yapan Uzunçarşılı ise tahttan indirme olayına karışan üst düzey sorumluların yargılandığı Yıldız Mahkemesi öncesinde hazırlanan müfettiş raporlarından naklen Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat'ın bu olaydaki konumuyla ilgili şu bilgileri verir:

“Mekteb-i Harbiye şakirdanı (öğrencileri) müsellâh oldukları hâlde mühim noktalara sevk olundukları. Erkân-ı Harp Kolağası Şamlı² Bedri

¹ Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilmesi ve yerine Veliht Murat Efendi (Sultan V. Murat)'nin getirilmesi süreci hakkında ayrıntılı bilgi için Bkz. Süleyman Paşa (1326).

² Uzunçarşılı'nın müfettiş raporlarından “Şamlı” şeklinde aktardığı Hasan Bedrettin aslen Şamlı değil Simavlıdır.

Bey, vak`ada Harbiyeliler ile binbaşı olarak bulunup, sonra kaymakam olmuş ve şimdi Karadağ hududu komisyonuna memur edildiği.

Erkân-ı Harp kolağalarından Rıfat Bey, vak`ada binbaşı olup, elan Mekteb-i Harbiyede bulunduğu.” (1967:59).

Bunlardan başka Tevetoğlu (1988:29) da Süleyman Paşanın tahttan indirme olayı öncesinde bu olayla ilgili olarak Mehmet Rıfat’a kuriyelik görevi verdiğini gösteren bazı bilgiler aktarır.

Bu bilgilerden anlaşıldığına göre Manastırlı Mehmet Rıfat, tahttan indirme olayının hazırlık aşamasında ve olay sırasında fiilî olarak görev yapanlardandır; ama yukarıda aktarılan bilgilerden hareketle olay sırasında Harbiye öğrencilerine komuta edip etmediğini kesin olarak söylemek mümkün değildir. Bununla birlikte şöyle ya da böyle Süleyman Paşanın aracılığıyla tahttan indirme olayında görev almış olması, aşağıda anlatılacağı üzere, onun parlak istikbalinin önündeki önemli bir engel olmuştur.

Mehmet Rıfat’ın rütbesi bu olaydan çok kısa süre önce ya da hemen sonra binbaşılığa yükseltilmiştir. Binbaşılığa terfî tarihi tam olarak tespit edilememekle birlikte, Tevetoğlu (1988:29)’nun aktardığı bilgilerde kolağası olarak gösterilirken, olaydan yaklaşık bir buçuk iki ay sonraya denk gelen Temmuz 1876’da yayımlanan “Hendese-i Hattıye”nin üzerinde “Erkân-ı Harbiye Binbaşısı” olarak gösterilir.¹

Sultan Murat’ın tahta çıkmasından birkaç ay sonra aklî dengesini kaybettiği gerekçesiyle tahttan indirilip yerine II. Abdülhamit geçirilir. Kısa sürede gerçekleşen iki iktidar değişikliği nedeniyle imparatorluk içinde önemli siyasal gelişmeler

¹ Tansel, Manastırlı Mehmet Rıfat’ın rütbesiyle ilgili olarak 27 Temmuz 1876/5 Recep 1293 tarihli Sabah gazetesinden naklen “Yaver-i Harb-i Seraskerî Rıfat Beye kaymakamlık rütbesinin tevcih edildiği ilân edilmiştir.” (1969:36) demektedir. Fakat bu haberde adı geçen Rıfat, Manastırlı Mehmet Rıfat olamaz. Çünkü o, belirtilen tarihte ve bundan sonra birkaç yıl daha binbaşı olarak görev yapar.

yaşanırken, diğer taraftan da Rusya'yla ilişkiler iyice gerginleşir. Nisan 1887'ye gelindiğinde tarihe "93 Harbi" olarak geçen Osmanlı-Rus Savaşı patlak verir.

Manastırlı Mehmet Rıfat, Erkan-ı Harbiye binbaşısı rütbesiyle savaşa katılarak Kars Müdafaası'nda görev alır. Böylece hem Mekteb-i Harbiyedeki hocalığına, hem de yazı ve yayın faaliyetine ara vermek zorunda kalır. Bunun da ötesinde savaşa katılmak üzere İstanbul'dan ayrılması, bir anlamda Mehmet Rıfat'ın hayatındaki rahat, huzurlu ve meslekî açıdan parlak dönemlerin bitişi demektir. Çünkü onun için savaş günlerinin başlı başına bir sıkıntı olmasından başka, İstanbul'a dönünce kendisini önemli bir yargılama sürecinin içinde bulacak ve bir daha geri dönememek üzere başkentten uzaklaştırılacaktır.

Savaş sırasında bir ara şehit olduğu söylentisi duyulur. Namık Kemal, Menemenli Rıfat Bey'e yazdığı 2 Kasım 1877 / 5 Zilkade 1294 tarihli mektupta bu söylentiden bahisle, henüz doğrulanmış bir haber olmadığını bildirir (Bkz.: Tansel 1969:82). Mehmet Rıfat şehit olmamıştır; ama Kars Müdafaası görevini üstlenen Türk orduları teslim olmaya karar verince "Hacı Reşit Paşanın tensibi ile Binbaşı Manastırlı Rıfat Bey düşman tarafına gönderilerek teslim bayrağını çekmiştir." (Tansel 1969:87). Böylece Mehmet Rıfat, Ruslara esir düşenler içinde yer almıştır.

Mehmet Rıfat savaşın bitimini takip eden günlerde İstanbul'a döner. İnal'ın 14 Ramazan 1295 tarihli Vakıf gazetesindeki bir haberden aktararak verdiği bilgiye göre "Vürut eden üserâ-yı Osmaniye miyanında Erkân-ı Harbiye binbaşlarından 'Çanta' müellifi Rıfat Beyin de bulunduğu tahkik olunmuştur." (1988:1479) ki, bu haberin bulunduğu Vakıf gazetesinin milâdî tarihteki karşılığı 11 Eylül 1878'dir.

Osmanlı-Rus Savaşı sona erip II. Abdülhamit uyguladığı istibdat sayesinde her şeyi kontrolü altına alınca, "veli-i maktul" sıfatıyla Abdülaziz'in tahttan indirilmesi ve birkaç gün sonra ikâmetine ayrılan yerde ölü olarak bulunmasıyla ilgili bir soruşturma ve mahkeme süreci başlatır. Böylece Midhat Paşa ve diğer devlet ricali başta olmak üzere, bu ihtilâle karışanların elebaşlarını idama mahkum ettirmeyi, diğerlerini de İstanbul'dan uzaklaştırmayı amaçlamaktadır. Çünkü o, "Hükümdarın hiç biri hal işine karışmış bir adama itimat edemez." (Tevetoğlu 1988:39) görüşündedir.

Pek çok asker gibi Erkân-ı Harbiye binbaşlarından Manastırlı Mehmet Rıfat da soruşturma kapsamına alınır. Müfettiş raporlarında Abdülaziz'in tahttan indirildiği gün fiilen görev aldığı ifade edilir. Sultan Abdülhamit tarafından İstanbul'dan uzaklaştırılması uygun görülerek Şam'a tayin edilir. Böylece genç bir subay adayı olarak Harbiyede öğrenci iken Süleyman Paşanın elinden tutmasıyla yıldızı parlayan Manastırlı Mehmet Rıfat, Türk tarihinde sivil iktidara karşı girişilmiş ilk askerî darbe olarak nitelendirilen Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilmesinde görev aldığı için, bir daha geri getirilmemek üzere İstanbul'dan uzaklaştırılmış olur. İşin trajik yanı, Mehmet Rıfat'a ikbal kapısını açan Süleyman Paşanın, ona tahttan indirme olayında görev vererek -istemeden de olsa- sürgüne gönderilmesine ve ikbal kapısının kapanmasına da sebep olmasıdır.

Mehmet Rıfat'ın Şam'a tayin edilene kadar iştigal ettiği tek işin askerlik olmadığı; onun aynı zamanda yazı ve yayın faaliyetinin de bulunduğu yukarıda söylenmişti. Zaten o, hayatı boyunca "seyf ve kalem her cihetle tev'em iki rükün" ilkesini benimsemiş bir aydındır. Zaman zaman askerliği her şeyin üstünde tuttuğunu söylemesine rağmen, kalem faaliyetine de en az askerlik kadar önem vermiştir. Yazı hayatı boyunca bir kısmı yayımlanmamış olmakla birlikte başkalarıyla ortak ya da tek başına telif ve çeviri yüz civarında esere imza atmış olması bunun en açık göstergesidir.

Onun yayım tarihi kesin olarak bilinen ilk eseri "Çanta"nın hicrî-kamerî 1290 tarihli birinci cüz'üdür, ki bunun milâdî karşılığı 1873'ün ilk yarısıdır. Fakat üzerinde yayım tarihi bulunmayan "Görenek" ile "Hüsrev ve Şirin" gibi tiyatro eserlerinin de bu dönemlerde, belki de "Çanta"nın birinci cüz'ünden önce yayımlanmış olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır.¹

Mehmet Rıfat'ın ilk önceleri bir heves şeklinde başlayan yazarlığı, kısa zamanda heves olmanın ötesine geçerek, profesyonel anlamda bir uğraş olmuştur. O, bu yıllar

¹ Bu eserlerin ne zaman yazıldığı ve yayımlandığı konusunda "Manastırlı Mehmet Rıfat'ın Eserleri" bölümünde ilgili kısma Bkz.

içinde bir taraftan “Çanta”nı yayınına devam ettirirken, diğer yandan da “Çanta”nın üçüncü cüz’ünde yer alan “Ya Gazi Ya Şehit” ile “Pakdamen” ve “Hükm-i Dil” gibi tiyatro eserlerini kaleme alıp yayınlattır.

Bu devredeki eserler, Namık Kemal, Ahmet Midhat, Recaizade Mahmut Ekrem gibi devrin önde gelen yazarlarına özentî ve onları taklit etme düşüncesinin ürünüdür. Örneğin “Ya Gazi Ya Şehit”, Namık Kemal’in “Vatan yahut Silistre”sindeki ana fikirden yola çıkılarak yazılırken, “Pakdamen” Recaizade Mahmut Ekrem’in “Afife Anjelik”inin Türk hayatına uyarlanmış biçimidir. “Hükm-i Dil”de Ahmet Midhat’ın “Gönül” adlı hikâyesinin tiyatroya aktarılmış şeklidir.

1875 (hicrî-kamerî 1292) yılında başlayan Temaşa dizisiyle birlikte Mehmet Rıfat’ın genelde yazar olarak, özelde de tiyatro yazarı olarak kendi kişiliğini oluşturmaya ve taklitçilikten kurtularak özgün eserler vermeye başladığı görülür. Ancak bu, edebiyat anlayışı açısından Mehmet Rıfat’ın yukarıda adı geçen yazarların etkisinden tamamen uzaklaştığı anlamına gelmez. Bunlar içinde özellikle Namık Kemal’in Mehmet Rıfat üzerindeki etkisi bir ömür boyu sürmüştür.

Manastırlı Mehmet Rıfat’ın hayatında önemli yeri olan üç kişiden birinin Namık Kemal olduğu daha önce belirtilmişti. İşte Namık Kemal’in Mehmet Rıfat’ın hayatındaki önemi, edebî açıdan onun üzerindeki etkisinden kaynaklanmaktadır. Mehmet Rıfat, askerlik mesleği dolayısıyla Süleyman Paşayla kurduğu ilişkinin bir benzerini dil ve edebiyat sahasında Namık Kemal’le kurmuş; ömrü boyunca onu üstat olarak görmüştür. Bunun doğal neticesi olarak Namık Kemal’in Mehmet Rıfat üzerindeki yönlendirici etkisi ömür boyu devam etmiştir.

Mehmet Rıfat, Namık Kemal’i üstat olarak benimseyerek dil ve edebiyatlı ilgili fikirlerinden etkilenmekle kalmayıp, onunla sağlam bir dostluk kurmuştur.

Kemal’in Manastırlı Mehmet Rıfat’a Magosa’dan gönderdiği 1874 tarihli olduğu tahmin edilen mektubuna “İki Gözüm Rıfat’ım” (Bkz.: Tansel 1967:316) ve Midilli’den gönderdiği 20 Ağustos 1877 / 10 Şaban 1294 tarihli mektubuna “Evlat” hitabıyla başlaması (Bkz.: Tansel 1969:37), ikisi arasındaki yakınlığın derecesini ortaya

koyan dikkate değer göstergelerdir. Mehmet Rıfat, zaman zaman yazdıklarını Namık Kemal'in değerlendirmesine sunar; o da bununla ilgili görüşlerini belirtir. Örneğin Namık Kemal Magosa'dan yazdığı mektupta “Ya Gazi Ya Şehit” ve “Görenek” adlı eserlerle ilgili şu değerlendirmeleri yapar:

“... Ya Gazi Ya Şehit'i okuduk. İçimizde ağlamadık göz, çırpınmadık yürek, kızarmadık çehre, titremedik vücut kalmadı. Ona da kanmadık; Görenek'i de kıraat ettik. Tıpkı arzu ettiğin gibi güldük; sonra ağladık. Yaşa Rıfat!...” (Tansel 1967:317).

Bu satırlar da gösteriyor ki, Mehmet Rıfat ile Namık Kemal ilişkisi, sıradan bir üstat-tülmiz ilişkisi olmanın ötesine geçerek dostluk seviyesine ulaşmıştır.

“Ya Gazi Ya Şehit” ve “Görenek” ile peşinden de Hasan Bedrettin'in “Iskat-ı Cenin” adlı eserinin değerlendirildiği bu mektubun başlangıç kısmı, Mehmet Rıfat'ın Yeni Osmanlılarla bağının bulunduğunu göstermesi bakımından hayli önemlidir. Mektup şu satırlarla başlar:

“Yaşasın Yeni Osmanlılar! ... Bundan on sene evvel devlet bir Ceride-i Askeriye neşretmek isteyip de, zabıtlar içinde kâtipten bozma iki-üç kişiden başka muharrirlik edecek adam bulamadığı sırada, gökten bir melek nazil olsa da, on sene sonra yirmişişer, yirmi ikişer yaşında zabıt ve hatta şakirtlerimiz milletin üstat ve belki mucid-i edebiyatı olacağını haber verse idi, kim inanırdı?” (Tansel 1967:316-317).¹

¹ Yeni Osmanlılar Cemiyetinin temeli Nuri Bey (cemiyetin ilk rcisi), Reşat Bey, Necip Paşa torunu Mehmet Bey, Suphi Paşazade Ayetullah Bey, Mirat dergisi sahibi Refik Bey ve Namık Kemal'in Haziran 1865'te yaptıkları bir toplantıda atılmış ve cemiyet, Ayetullah Beyin önerisiyle İtalyan Carbonari İnkılâp Cemiyetinin teşkilat yapısını benimsemiştir. Bu teşkilat yapısına göre her altı kişiye bir yedincisi baş tahsis olunmuş, yalnız bu başların diğer başlarla tanışıp temas kurması kabul edilmiştir. (Bkz.: Ebüzziya Teflik 1973a:77-84). Belki de cemiyetin bu yapısından dolayı bugüne kadar üyelerinin tam listesi çıkartılamamıştır; ama bilindiği kadarıyla dönemin vezirlerinden, ulemeden, yüksek rütbeli askerlerden, mülkî memurlardan ve halktan pek çok kişi bu cemiyete üye olmuştur. Ebüzziya Teflik'in verdiği bilgiye göre üye sayısı bir ara 345'e ulaşmıştır. En son numaraya sahip olan 35. yedinin başı da Kolağası Süleyman Efendidir (1973a:85). Bu şahıs, daha sonra Mehmet Rıfat'ın hamisi olacak Süleyman Paşadır. Namık Kemal'in 1874 tarihli olduğu

İşte Namık Kemal'in "Ya Gazi Ya Şehit" ve "Görenek" gibi eserlerin yazılmasını Yeni Osmanlıların başarısı olarak değerlendiren bu ifadeleri, Mehmet Rıfat'ın Yeni Osmanlılardan olabileceği ihtimalini gündeme getirmektedir. Fakat, topluluğun teşkilat yapısındaki gizlilik ilkesinden dolayı yalnızca Namık Kemal'in bu ifadelerinden hareketle, Mehmet Rıfat'ın Yeni Osmanlılara mensup biri mi, yoksa onların fikrine yakınlık duyan bir aydın mı olduğunu kesin bir ifadeyle söylemek mümkün değildir. Şu kadarı söylenebilir ki, Mehmet Rıfat üzerinde önemli etkileri bulunan Namık Kemal ve Süleyman Paşa'nın Yeni Osmanlılardan olmaları, onun da bu topluluğa mensup olma ihtimalini güçlendirmektedir. Buna rağmen Namık Kemal'in mektubundaki ihtimal doğuran ifadelerden başka Mehmet Rıfat'ın Yeni Osmanlılardan olduğunu gösterecek bir belge ya da bulgu bugün itibarıyla mevcut değildir.

Mehmet Rıfat'ın Şam'a tayin, daha doğru bir ifadeyle sürgün edilme süreci yukarıda anlatılmıştı. Bu süreçle birlikte onun hayatının üçüncü devresi başlamış olur. Rıfat'ın Şam'a tayini, Koç (1992:178)'un verdiği bilgiye göre 1882'dir. Gerçi Koç kaynak göstermez; ama bu tarih büyük bir ihtimalle sağlam bir kaynaktan alınmıştır ve doğrudur. Çünkü II. Abdülhamit tarafından başlatılan sorgulama ve mahkeme sürecinin tamamlanması ve Abdülaziz'in tahttan indirilmesine karıştığı tespit edilenlerin İstanbul'dan uzaklaştırılması bu yıllardadır.

Şam ve bir süre sonra gönderildiği Halep, onun için meslekî ve sosyal açıdan tam bir menfadır. Ebüzziya Tevfik, Mehmet Rıfat'ın bu yılları için "Manastırlı Rıfat Bey, istibdat devrinde belâdan belâya uğraya uğraya nihayet Halep'te vefat etmiş..." (1973b:240) demektedir. İnal da "Son Asır Türk Şairleri" adlı eserini hazırladığı sıralarda, hakkında bilgi almak için Mehmet Rıfat'la mektuplaşmasının akisleri hakkında "Menfada bulunan bir ademle ve posta ile muhabere edişime, resmini isteyişime bütün ehibba bahusus hayret etmişlerdi. Ben de onların hayretine hayret etmiştim." (1988c:1481) değerlendirmesini yapar. Gerek Ebüzziya Tevfik'in, gerekse İnal'ın söyledikleri, Mehmet Rıfat'ın İstanbul'dan uzaklaştırılarak Şam'a ve bir süre

tahmin edilen bu mektubunu yazdığı sıralarda Yeni Osmanlıların üye sayısı, Ebüzziya Tevfik'in 1860'ların ortalarına ait olmak üzere verdiği 345 sayısının çok üstüne çıkmış olmalıdır.

sonra Halep'e gönderilmekle bir anlamda askerî ve sosyal açıdan tecrit edilmesinin amaçlanmış olduğunu göstermektedir.

Mehmet Rıfat Şam'a tayin edilirken rütbesi de kaymakamlığa yükseltilmiştir (Bkz.: Koç 1992:178). 1890-1891'e gelindiğinde Miralay Hulusi Bey komutasındaki Nizamiye 37. Alayında kaymakam olarak görev yaptığı görülür.¹ 1898 de ise Halep'te Ferik Şahap Paşa komutasındaki Beşinci Orduya mensup Nizamiye Onuncu Piyade Fırkasında Erkân-ı Harbiye Reisi olarak görülür.² Mehmet Rıfat 1905-1906 (hicrî-kamerî 1323) yılına gelindiğinde hâlâ bu görevindedir.³ Bu tarihten sonraki askerî görevleri kesin olarak bilinmiyorsa da ölümüne kadar aynı görevde kaldığı tahmin edilmektedir.

Manastırlı Mehmet Rıfat'ın Şam'a ve bir süre sonra Halep'e tayin edilmesi, meslekî kariyeri bakımından olumsuz bir gelişmedir. Fakat bu tayin onun dil ve edebiyat sahasındaki çalışmalarını yavaşlatmamış; tam tersine tiyatro eserleri dışındaki en önemli eserlerini hazırlaması için iyi bir vesile olmuştur. Dinî muhtevalı "Tuhfetü'l-İslâm", dinî-tasavvufî muhtevalı "Tazarrunâme-i Sinan Paşadan Makalat-ı Müntahabe" ve dinî-felsefî muhtevalı "Cevahir-i Caharyâr ve Emsal-i Kibar" adlı eserler, Şam ve Halep'teki çalışmalarının ürünüdür. Hatta dil bilgisi sahasındaki eseri "Hace-i Lisan-ı Osmanî" ile edebiyat bilimi sahasındaki eseri "Mecamiü'l-Edep" de İstanbul'da yayımlanmış olmasına rağmen, hazırlanması bakımından Şam ve Halep'teki sürgün yıllarının ürünleridir.

Mehmet Rıfat'ın kızı Ganimet Hanım, babasının ölümünden sonra yayınlanan "Cevahir-i Caharyâr ve Emsal-i Kibar"ın başında bu konuda,

¹ Suriye Vilâyetine Mahsus Salname 22 Defa Olarak, Arabî 1307 ve 1308-Rumî 1306 (1890-1891): 82.

² Suriye Vilâyeti Salnamesi 19. Defa Olarak (Mektubi-i Vilâyetin Taht-ı Nezaretinde Olarak Tertip Olunmuştur), Arabî 1315 Rumî 1313 ve 1314 (1897-1898): 145.

³ Salname-i Vilâyet-i Halep 1323 Sene-i Hicriyesine Mahsustur, Halep, Matbaa-i Vilâyet, Rumî 1321 (1905-1906): 182.

“Merhum pederim Halep’te menfasında yaşamakta iken afiyette bulundukça gününün muayyen saatlerini umumun istifadesini mucip olacak dinî, edebî, hikemî, fennî asar tertibiyle imrardan pek büyük zevk hissedirdi.” (s.4)

demektedir. Nitekim yukarıda sayılan eserler dışında yalnızca “Cevahir-i Caharyâr ve Emsal-i Kibar”ın yayımlanma şansına kavuştuğu 12 kitaptan oluşan “Hazine-i Hikemiyat” adlı bir dizi de Şam ve Halep yıllarının ürünüdür. Bu da göstermektedir ki Şam ve Halep’teki yıllar Mehmet Rıfat için meslekî ve sosyal bakımdan menfa yılları iken, kalem faaliyeti bakımından oldukça verimli geçmiştir.

Mehmet Rıfat, hayatının takip edilebilen bütün dönemlerinde dinine ve devletine bağlı “kalem ve kılıç sahibi” bir aydın portresi çizer. O, sürgün yıllarında bile hâlimden şikayet etmemiş; kutsal bildiği din ve devlet uğruna çalışmaktan geri durmamıştır. Bunu, askerlik mesleği boyunca üstlendiği görevlerde sergilediği tavırdan ve bizzat dine ve askerliğe ait kaleme aldığı eserlerin dışında, diğer edebî eserlerinde de bu iki kutsal kavramı öne çıkarma gayretinden anlamak mümkündür. O, yayımlanma şansına ulaşamayan eserlerinden “Divançe”sinin “Mukaddimesinde”

“Ben bu din ü devlete seyf ü kalemle bir zaman
Cehd ü gayret eyleyüp hâlimce ettim hizmeti
Siz de bu suretle ey evlad ü ahvad-ı vatan
Say edüp yâd eyleyin rahmetle nam-ı Rıfat’ı.” (İnal 1988c:1481)

diyerek, bu konudaki düşüncesini nazmen de dile getirmiştir.

Mehmet Rıfat’ın bir manzumesindeki ipuçlarından hareketle, onun dine bağlılığının tasavvuf boyutunun da bulunduğunu söylemek gerekir. Halep Mevlevîhanesi için kaleme aldığı

“Nur-ı encümle yazılmış mesnevîdir kâinat
Sertaser esrar-ı aşkı muhtevîdir kâinat
Şems’e uymuş hem döner hem seyreder Arz u nücüm
Sanki bir darüssemaî mevlevîdir kâinat.” (İnal 1988c:1483)

mısralarına bakarak Mehmet Rıfat'ın Mevlevî olduğunu; Mevlevî olmasa bile en azından Mevlevîliğe sempati beslediği sonucu çıkarmak mümkündür. Mehmet Rıfat yazıları içinde zaman zaman Şeyh Galib'in şiirlerinden alıntılar yapar. "Menakıb-ı Tabiiyat"ın ikinci kitabı "Bahçe"de bir vesile ile bu alıntılardan biriyle ilgili olarak "Şeyh'e ait" ifadesini kullanır (s.116). Bu ifade tarzı Mehmet Rıfat'ın Mevlevîliğe ne kadar yakın olduğunu gösterir.

Ömrü boyunca kutsal bildiği yolda yürümekten, bu yolda başkalarını da bilgilendirmek için hiç yorulmadan eser üretmekten geri durmayan ve Namık Kemal'in ifadesiyle kimseye dalkavukluk etmeden hiçbir zaman doğru bildiğini söylemekten çekinmeyen (Bkz.: Tansel 1969:98) Mehmet Rıfat, 1907 (hicrî-kamerî 1325) yılında zahiren görevli, ama aslen sürgünde bulunduğu Halep'te hayata gözlerini kapamıştır.¹

1.2. DİL VE EDEBİYAT GÖRÜŞLERİ

Mehmet Rıfat her ne kadar Türk edebiyatına yön veren ediplerden biri değilse de -tamamı yayımlanmamış olmakla birlikte- tiyatrodan tarihe, retorikten dil bilgisine, matematikten mimarlığa kadar geniş bir alana yayılan ve bir kısmı başkalarıyla birlikte hazırlanmış olan telif ve çeviri yüz civarında eser kaleme almış biridir. Bu eserlerin yarısından fazlası dil ve edebiyata aittir. Dolayısıyla onun dil ve edebiyat hakkındaki görüşleri dikkate alınmalıdır. Onun bu görüşlerinin tespit edilmesi, en azından, Tanzimat ve I. Meşrutiyet dönemlerinde dil ve edebiyat alanındaki düşünce yapısını tespiti çalışacak olanlara kaynak olması açısından önemlidir. Kaldı ki, Mehmet Rıfat, yaşadığı dönemde zaman zaman eserleri ve bu eserlerinde ortaya koyduğu fikirleriyle etkili olmuş biridir. Örneğin Ahmet Rasim, dönemin gençlerinin fikrî yönden gelişmesini sağlayan; ama onların yeni ve alışık olmayan fikirlere yönelmesine sebep oldukları gerekçesiyle evde ana ve baba, okulda da müdür ve hocalar tarafından

¹ Mehmet Rıfat'ın hayatındaki pek çok dönüm noktasına karşı takınılan kayıtsızlık maalesef ölüm tarihine karşı da takınılmış ve hakkında bilgi veren bir kaynakta ölüm tarihi 1897 olarak gösterilmiştir (Bkz.: Hizarcı 1955:32).

yasaklanan; buna rağmen insanların ellerinden düşürmedikleri gazete dergi ve kitapları sayarken Mehmet Rıfat'ın "Çanta"sından bahseder ve şunları söyler:

"Bu şeytanlar, bilhassa bizim eve ben geldikçe geliyorlar, mektepte kitap suretinde dersanelerde apaçık geziniyorlardı. 'Çanta' namında olan bir mecmua bunların elebaşısı idi. İçinde 'vatan'dan, 'hürriyet'ten türlü türlü ciddî içtimâî vaziyetlerden bahisler vardı. Biz bunları hem okur, hem yazar, hem de ezberlerdik.

...

'Çanta', o zamanın gençliği için mühim bir eserdi. 'yeni fikir', 'yeni hayat' ünvanları altında bugün bile kemal-i itina ile telâffuz ettiğimiz sahte, fikir ve hayattan bambaşka olan birtakım davalardan bu mecmuada eser görülmez." (1980:13-14).

Yeni dönemin önemli ediplerinden Halit Ziya Uşaklıgil de Mehmet Rıfat'ın eserlerinden istifade edenler arasındadır. Uşaklıgil, İzmir İdadisindeki hocalık yıllarından bahsederken Mehmet Rıfat'ın eserlerinden hangi amaç ve ölçüde faydalandığını,

"Bana yüksek sınıfların Türk Edebiyatı dersi verildi. Bu dersleri düzenlemek, hazırlamak, öğrenciler ile edebiyat ortamı üzerinde buluşmak bence tadına doyulmayacak bir şölendi. Elimde eski düzgün güzel yazma kitaplarıyla, Rıfat Beyin edebiyat üzerine sekiz on ciltlik teorik bilgiler ve antolojisi, Recaîzade Mahmut Ekrem Beyin ... 'Talim-i Edebiyat'ı, sonra hemen bütün divanlar vardı." (1987:318)

cümleleriyle anlatır.

Ahmet Rasim ve Halit Ziya'dan yapılan bu alıntılar da gösteriyor ki Mehmet Rıfat her ne kadar dönemin önde gelen ediplerinden değilse de fikirleri dikkate alınmaya ve tahlil edilmeye değer biridir.

Mehmet Rıfat'ın edebiyat ve edebî türlerle ilgili görüşlerine, ilgili sahalarda kaleme aldığı eserlerin tanıtıldığı kısımlarda yeri geldiğince değinilecektir. Fakat onun dil, edebiyat ve bellibaşlı edebî türlerdeki fikirlerini topluca ve genel hatlarıyla gözden geçirmekte fayda vardır.

Mehmet Rıfat'ın dil, edebiyat ve edebî türler hakkındaki fikirlerini ayrı ayrı ele almadan önce, onun Türk edebiyatının başlangıcı ile dil bilgisi ve edebiyat biliminin kapsamı konusundaki fikirleri üzerinde durmak gerekir.

Mehmet Rıfat, “Kavaid-i İlm-i İnşa”nın ikinci kitabı “Fünun-ı İnşa”da bir münasebet düşürerek şu açıklamayı yapar:

“Birtakım müellifler lisan-ı Osmanînin mebde-i edebiyatını Fatih ve birtakımı Murat-ı Sanî ve pek mürüvvet edenleri Murat-ı Evvel zamanından itibar etmek isterler. Hâlbuki edebiyatımız Anadolu kıt'asında Osmanlıların zuhurundan evvel iptida etmişti. Nitekim Hazret-i Mevlâna'nın:

Kelâmından olur belli kişinin kadr ü mişvarı

mısrarıyla hitam bulan ve Sultan Veled'in:

Ben bilmez idim gizli ayan hep sen imişsin

Canlarda ve tenlerde nihan hep sen imişsin

beyitiyle iptida eden eserleri devamıza mütevatirattan iki burhan-ı kavîdir.”
(s.58-59).

Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere üzere Mehmet Rıfat Anadolu'da meydana getirilen Türk edebiyatının başlangıcının Osmanlılardan daha önceye dayandığını söyler. Bu fikrini ispat için de Mevlâna ve Sultan Veled gibi ediplerin ortaya koyduğu edebî ürünleri örnek gösterir. Buna karşın Anadolu'da meydana getirilen Türk edebiyatı için kesin bir başlangıç noktası da söylemez.

Mehmet Rıfat'ın bu cümlelerindeki terminolojiyle ilgili bir ayrıntı üzerinde durmak gerekir. O, “lisan-ı Osmanînin mebde-i edebiyatı” ibaresiyle yalnızca Osmanlı

edebiyatını değil, Anadolu’da meydana getirilen Türk edebiyatının bütün devrelerini kastetmektedir. Mevlâna’nın ve Sultan Veled’in meydana getirdiği edebî ürünleri lisan-ı Osmanînin edebiyatı içinde değerlendirmesi bunu açıkça gösterir. Öte taraftan, “Edebiyatımız Anadolu kıt’asında Osmanlıların zuhurundan evvel iptida etmişti.” cümlesiyle Türk edebiyatını yalnızca Anadolu’da meydana getirilen edebiyat olarak mı düşündüğü; yoksa bu sözle Türk edebiyatının Anadolu sahasında meydana getirilen kısmını mı kastettiği çok açık değildir. O hâlde Mehmet Rıfat’ın kullandığı “Osmanlı edebiyatı”, “lisan-ı Osmanî”, “Osmanlıca” vb. adlandırmalara hangi anlamı yüklediğine dikkat etmek gerekir. Çünkü onun Türk dili ve edebiyatı hakkındaki görüşlerini zaman zaman bu ayrıntılardan çıkarmak gerekir.

Mehmet Rıfat’ın dil ve edebiyatın kapsamı ya da nelerin dil bilgisinin, nelerin edebiyat biliminin sahasına girdiği konusundaki görüşleri sürekli değişiklik gösterir. Örneğin, ilk başlarda dil ve edebiyat bilgisi ve edebiyat biliminin konularını bir çatı altında toplayarak bunlara “Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye” der. “Mecamiü’l-Edep”ten önce kaleme alındığı anlaşılan; fakat onun 1308’de yayımlanan kısımlarından yaklaşık üç yıl sonra 1311’de yayımlanan “Hace-i Lisan-ı Osmanî”nin ikinci cildinin birinci kitabı “Nahv-i Türkî”de de “nahv”in sınırlarını çizerken, sözcüklerin birinci ve ikinci anlamlarının bulunduğunu ifade ettikten sonra, “Maanî-i sevanîye göre olan usul ve kavaid-i lisan, ‘ilm-i belâgat’ vazâifinden olup, o da bundan sonraki üçüncü ciltte beyan olunacak.” (s.3) der. Buna rağmen “Hace-i Lisan-ı Osmanî”nin üçüncü cildi hiçbir zaman yayımlanmadığı gibi, orada verileceği söylenen “İlm-i Belâgat” de “Mecamiü’l-Edep” adlı edebiyat bilimine ait eserin ilk cildi olarak yayımlanmıştır. Bunlardan başka, “Mecamiü’l-Edep”in başında (s.6), eserde edebiyat bilimine ait anlatılanların bir kısmına örnek olmak üzere “Tercümeler” adında bir cildin hazırlandığından bahsedilir. “Tuhfetü’l-İslâm” adlı eserin sonunda verilen Mehmet Rıfat’ın eserleriyle ilgili bir listede de “Tercüme-i Cevahir-i Caharyar”, “Tercüme-i Eş’ar-ı Hikemiye” ve “Tercüme-i Keşfü’l-esrar” adlı eserlerin “Mecamiü’l-Edep”in dördüncü cildini teşkil edeceği söylenir. Oysa daha sonra bunlardan ilk ikisinin “Hazine-i Hikemiyyat” adlı bir dizinin içine alındığı ve birincisinin “Cevahir-i Caharyar ve Emsal-i Kibar” adıyla yayımlandığı görülür.

Eserlerin hangi genel başlıklar altında toplanacağına dair değişik zamanlarda yapılan bu değişik açıklamalar ve uygulamalar, Mehmet Rıfat'ın dil ve edebiyatın çerçevesi, nelerin dil bilgisinin, nelerin edebiyat biliminin sahasına girdiği konusundaki fikirlerinin sürekli değiştiğini gösterir. Bu sürekli değişim, onun bu konuda “sağlanlaşmış ve sabit bir görüşünün bulunmadığı” şeklinde yorumlanabileceği gibi “dil ve edebiyat görüşlerinin gelişmesi” şeklinde de değerlendirilebilir.

Bu genel değerlendirmenin ışığında Mehmet Rıfat'ın Türk dili konusundaki görüşleri ele alınabilir.

Mehmet Rıfat, Osmanlıca'yı Arapça, Farsça ve Türkçenin birleşmesinden meydana gelen bir dil olarak görür. “Kavaid-i Külliyyat-ı Osmaniye”de kullandığı “Arabî, Farisî, Türkî gibi üç bahr-i bîpayanın cevahir ve düleriyle müzeyyen olan lisan-ı Osmanî...” (s.3) ibaresi, onun bu görüşünü ortaya koyar. Mehmet Rıfat, aynı eserin ilerleyen sayfalarında bu görüşünü farklı sözcük kadrosuyla ve ayrıntılı şekilde bir kez daha belirtir:

“İstimal ettiğimiz lisan safî Türkçe olmayıp araya birçok Arabî ve Farisî ıllâzı karıştırarak bir nev revnak ve letafet vermişler ve bu cihetle bittab Türkçelikten çıkıp intisabıyla mübahi bulunduğumuz ‘Osmanlı’ nam-ı celiliyle tavsif ve tebcil eylemişlerdir.” (s.8).

Mehmet Rıfat bu paraleldeki görüşlerini “Mecamiü'l-Edep”in başında (s.6) da tekrarlar. Bunu yaparken de tezini kuvvetlendirmek için Namık Kemal'in aynı doğrultudaki görüşlerinden alıntı yapar. Böyle bir alıntı, Mehmet Rıfat'ın Osmanlıcanın Arapça, Farsça ve Türkçenin birleşmesinden meydana geldiği yolundaki görüşlerinin kaynağının Namık Kemal olduğunu gösterir.¹

¹ Namık Kemal'in bu paraleldeki görüşleri için Bkz.: Namık Kemal (1989:11)

Mehmet Rıfat, Osmanlıca diye adlandırdığı bu dilin en güzel şeklinin İstanbul'daki aydınlar arasında konuşulup yazılan şekli olduğunu da yine "Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye"de şu cümlelerle dile getirir:

"Osmanlı lisanının en doğrusu ve şayan-ı imtisal olup onunla istişhat kâbil olabileni pay-i taht-ı Osmaniyan olan şehir-i şehîr-i asitanede okuryazarlar arasında söylenen lisan..." (s.10).

Mehmet Rıfat imparatorluk dahilinde yazılıp konuşulan Osmanlıcanın Türkçeden farklı bir dil olduğunu söylemesine rağmen, bu dilin esasını Türkçenin teşkil ettiğini vurgulamaktan da geri kalmaz. "Mükemmel Osmanlı Sarfı" adlı kitapta "sarf"ın tanımını yaparken "Osmanlı lisanının aslını teşkil eden Türkçe sözler..." (s.3) diyerek Türkçeye vurgu yapması, bu tavrına somut bir örnektir. Onun Osmanlıca'yı Türkçeden farklı bir dil olarak değerlendirmesi, Türkçeyi küçümseyen bir anlayışın ürünü değildir. Nitekim "Mecamiü'l-Edep"ın ikinci kitabı "İlm-i Maanî"de Türkçenin Arapça ve Farsçaya göre "zaman" bakımından daha teferruatlı, dolayısıyla daha mükemmel olduğunu söyler (Bkz.: 138).

Tanzimat yıllarında kökeni biraz daha geriye gitmekle birlikte sistemli şekilde ilk olarak Şinasi'nin başlattığı ve daha sonra Namık Kemal'in de önemli derecede katkıda bulunduğu "sade ve halkın anlayacağı bir dille yazmak gerektiği" konusundaki fikirlerin Mehmet Rıfat'ı da etkilediği görülür. Gerçi Mehmet Rıfat ilk başlarda sade dille yazma konusunda sahip olduğu altyapı bakımından bu eğilime karşı biraz uzak görünür; ama zamanla onda sade dil anlayışının olgunlaştığı ve bu anlayışın eserlerine yansıdığı fark edilir.

"Hüsrev ve Şirin" adlı tiyatro eserinin başında eserin diliyle ilgili olarak yazar tarafından şöyle bir açıklama yapılır:

"İbarat-ı mündericesi pek sade ve gaile-i tezyinat-ı münşiyanedan azade olduğundan vaki olan nekayıs-ı tabiiyesinin erbab-ı mütalâa nazarında nail-i afv-ı cemil olacağı ümidi tesellibahş-ı zihin ve efkâr olmaktadır." (s.2).

Bu satırlarda yazar ilke olarak sade dille yazma tarafları görünür; fakat bunları söylerken bile kullandığı dil ve üslûbun sadelikten uzak olduğu fark edilir. Ayrıca yazar eserinde kullandığı sade dilin bazı “ıekayis-i tabiiye”lere sebep olacağını ifade ederek, “erbab-ı mütalâa”dan bu noksanlıkları bağışlamasını diler. Onun bu tavrı da sade dille yazmayı zorunluluk olarak görmekle birlikte, bunu birtakım noksanlıkların doğal sebebi saydığı; yani henüz anlayış olarak her durumda sade dille yazmayı benimsememiş olduğu biçiminde yorumlanabilir. Buna karşın sonraki yıllarda yayımlanan başta tiyatro olmak üzere, hikâye ve hayvan masalları kitaplarında kullandığı dilin dikkat çekecek ölçüde sadeleştiği görülür.

Mehmet Rıfat’ın tiyatrolarında kullandığı dilin sadeliği, türün gereği olarak konuşma diline fazlaca yer verilmesine bağlanabilir. Fakat diğer türlerdeki tercihinin de bu yönde olması, onun “Hüsrev ve Şirin”i kaleme aldıktan sonra kısa süre içinde sade ve halkın anlayacağı dille yazınak gerektiği konusunda hem anlayış, hem de altyapı bakımından hayli mesafe katettiğini gösterir.

Mehmet Rıfat “Hikâyat-ı Müntahabe”deki “Müellifin Ricası” başlıklı yazıda “Yazdığım şeyler tıpkı kalfa ağzından çıkar gibi gayet açık.” (s.3) şeklinde bir ifade kullanır. Bu ifade de onun sade dil konusundaki tavrını gösteren örneklerden biridir.

Bundan başka onun kitap hâline getirdiği; fakat yayımlanmayan “Divançe”sinde de sade dille yazılmış manzumelerinin bulunduğu bilinmektedir. İbnülemin Mahmut Kemal, adı geçen eserin müsveddesini gördüğünü belirterek “Mukaddime”sinden bir alıntı yapar. Bu alıntıdan anlaşıldığına göre eserdeki manzumeler arasında 1 sade Türkçe “Münacat” ve manzume, 9 sade Türkçe beyit ve 2 koşma vardır (Bkz.: İnal 1988c:1481). Ayrıca dönemin önde gelen dergilerinde de bu tarz manzumeleri bulunmaktadır.¹

¹ Bu manzumelerden bir kısmı Malumat’ta yayımlanmıştır. Tespit edilebildiği kadarıyla bunlar, “Münacat”, “Ney” ve “Kuzum Söyle” başlıklı manzumelerdir. Bunlardan “Münacat”ın metni için Bkz.: Mehmet Rıfat (1314c:947); “Ney”in metni için Bkz.: Mehmet Rıfat (1314d:947); “Kuzum Söyle”nin metni için Bkz.: Mehmet Rıfat (1314c:947-948). “Kuzum Söyle”nin metni için -son dördü lüğü eksik olmakla birlikte- ayrıca Bkz.: Kolcu (1993:337-338).

Mehmet Rıfat, sade dille yazmak gerektiği konusundaki fikirlerini zamanla daha da geliştirerek sağlam bir zemine oturtur. Hatta bu konuda “Açık Yazalım” başlıklı bir dizi makele de kaleme alır. Bu makalelerinden birinde açık yazmanın gerekliliğini şu cümleyle ortaya koyar: “Güzel yüzlerdeki tatlılığın göze verdiği lezzet gibi açık sözler de kulağı güzel güzel okşadığı için tatlı tatlı dinlenileceğinde şüphe yok.” (1314b:945).

Ancak, Mehmet Rıfat çok ağır bir üslûp ve anlaşılmaz derecede ağır bir dile karşı olduğu kadar tasfiyeciliğe de karşıdır. “Açık Yazalım” başlıklı makalelerinden birinde “sade dil”, “tasfiyecilik” ve “ağır dil” konularındaki görüşlerini açıklarken şunları söyler:

“... Sade Türkçe ve pek açık olarak yazılan şiirlerle makalelerden dolayı birçoklarımızda sevinçler görülmekte ve dilimizin böyle açık olarak ileri götürülmesi istenilmekte olduğu görülüyor.

Ben de bu yolun ileri sürülmesini pek çok isteyenlerden olduğum gibi şimdi açılmış olan yahut açılmak istenen bu yeni çıkışı değeri gibi sevenlerden olduğum için bir hayli zamandan beri ‘Malumat’a sade Türkçe beyitler yazmış idim.

Ara sıra da ‘M. Rıfat’ imzasıyla sade Türkçe ve pek güzel söylenmiş şiirler de ‘Malumat’ta görüldü ve bu güzel yol açılıyor gibi oldu.¹ Fakat İzmir ve Bursa’da çıkan bir iki gazete bu yolda biraz ileri gittiler. ‘Dekadanlar’ ise bunun tersine olarak karanlık bir yoldan daha ileri yürüdüler.

Sadeliği iltizam edenlere göre altı yüz yıl geriye dönmek ve altı yüz bu kadar yıldan beri ağızlara alınmamakta bulunmuş olan sözleri yenilemek lâzım geliyor ki bu iş ne kadar zorlansa yine meydana gelmez.

¹ Manastırlı Mehmet Rıfat’ın burada adını verdiği M. Rıfat, yazarın kendisi değil, “Malumat”ta bu imza ile sade Türkçe manzumeleri bulunan başka bir Mehmet Rıfat’tır. Bunu Manastırlı Mehmet Rıfat’ın bir başka yazısındaki ifadelerden teyit etmek mümkündür. Teyit için Bkz.: Mehmet Rıfat (1314b:947).

‘Olmaz’ denilecek derecede zordur. Böyle zor zoruna olacak; daha doğrusu olmayacak bir işle uğraşmaktan ise her yerde her işte güzel olan ‘itidal’i burada da ele alalım.

Ne altı yüz yıl geriye gitmek gibi sonu gelmeyecek olan ve daha yarı yola varmazdan önce dönmek lâzım gelen bir yolu tutalım, ne de Ahmet Midhat Efendi Hazretlerinin ne olduklarını gösterdiği ‘Dekadanlar’ gibi ilerisi karanlığa, batağa düşecek olan yola gidelim. İkisi ortası bir yol arayalım, oraya koşalım, oradan geçelim, zahmet çekelim.

...

Her şey ilerleyip dururken geri gitmede mana yoktur. Kafiye bulacağım diye Türkler şöyle dursun, Arapları, Acemleri bile lügat kitaplarına bakmaya, saatlerce düşündürmeye mecbur eden garip garip sözlerle yazılan şeylerde belâgat olur mu? (1314a:930).

Bu uzun alıntı, Mehmet Rıfat’ın sade ve halkın anlayacağı dille yazmak gerektiği konusundaki düşüncesini derli toplu biçimde vermesi bakımından dikkate değer. Bu satırlarda dikkate değer bir diğer özellik, üslûptaki sadelik ve kullanılan sözcük kadrosunun çok büyük oranda Türkçe olmasıdır. Yazar bu satırların devamında, bu yazıda kullandığı sözcük kadrosunun büyük oranda Türkçe olmasının bilinçli bir tercih olduğunu söyler. Bu satırlardaki bir diğer dikkat çekici özellik “sade dil”i savunurken “tasfiye”ye varacak kadar ileri gitmemek gerektiği konusundaki görüşlerdir. Levend, Mehmet Rıfat’ın burada ileri sürdüğü fikirlerden hareketle onu “esasta sadeliği istemekle birlikte bu yolda aşırı gidilmesini hoş görmeyenler”e örnek gösterir. (Bkz.: 1972:215).

Mehmet Rıfat, okuyanı sık sık sözlüklere başvurmak zorunda bırakan yazılara karşı olduğuna ilişkin buradaki görüşlerini daha sonra “Mecamiü’l-Edep”ın sekizinci kitabı “Ahval-i Tahrir”de bir kez daha dile getirirken “Havası bile lügat kitaplarını tettebbua muhtaç edecek elfaz-ı garbiye ve gayr-i men’usa istimalden hazer etmelidir.”

(s 7/687)¹ der. Mehmet Rıfat'ın ağdalı dil kullanımına karşı olduğunu belirttiği bu cümlesinde yer alan “elfaz-ı garbiye ve gayr-i men`usa istimalden hazer etmeli” ifadesi, dikkat çekicidir. Yazar bu ifadede “elfaz-ı garbiye” ibaresiyle batılı; özellikle de Fransızca, “gayr-i men`usa” ibraseyle de Osmanlıcada sık kullanılmadığı için anlamı herkes tarafından bilinmeyen Farsça ve özellikle Arapça sözcükleri kastetmektedir.

Buraya kadar anlatılanlar, Mehmet Rıfat'ın sade ve halkın anlayacağı dil konusundaki görüşlerini, bu görüşlerin hangi noktadan hangi noktaya geldiğini genel olarak ortaya koyar.

Mehmet Rıfat'ın edebiyatla ilgili görüşlerine geçmeden önce “çeviri” hakkındaki görüşleri üzerinde de durmak gerekir. Çünkü “çeviri” bir yönüyle “dil”le, diğer yönüyle “edebiyat”la ilgili olması bakımından bu ikisi arasında ele alınmalıdır.

Mehmet Rıfat, çeviride hangi usullerin bulunduğu, bu usullerin hangisinin kullanılmasının daha iyi olduğu konusundaki fikirlerini “Cevahir-i Caharyar ve Emsal-i Kibar” adlı eserin “Mukaddime”si içinde “Usul-i Tercüme” başlığı altında dile getirir.² Orada söylenenlere göre Mehmet Rıfat'ın bu konudaki fikirlerinin kaynağı Salâhattin Safdî'dir. Mehmet Rıfat'ın -Salâhattin Safdî'den aynen aktardığı- düşüncesine göre çeviride iki yol vardır.

Birinci yol, metni sözcük sözcük hedef dile aktarmaktır. Metindeki her sözcüğün hedef dilde tam karşılığının bulunmasının zorluğu dolayısıyla bu yol sakıncalıdır. Ayrıca, bu yolla mecaz ve istiareleri hakkıyla çevirmek de mümkün değildir. İkinci, yani daha uygun olan yol, metni cümle cümle mütalâa edip güzelce anladıktan sonra hedef dile çevirmektir.

¹ “Mecamiü'l-Edep”te ikinci ciltten itibaren biri her ciltte yeniden başlayan, diğeri üç cilt boyunca silsile hâlinde devam eden iki sayfa numarası bulunmaktadır. Bundan dolayı eserden sayfa numarası gösterilmesi gereken yerlerde -ikinci ciltten itibaren- verilen sayfa numaralarından birincisi ait olduğu cildin sayfa numarası, ikincisi eserin silsile hâlinde devam eden sayfa numarası olmak üzere iki ayrı sayfa numarası gösterilmiştir.

² Acaroğlu, Mehmet Rıfat'ın çeviri konusundaki görüşleriyle ilgili bir yazı kaleme almıştır (1948:479-481). Ancak, orada daha ziyade Mehmet Rıfat'ın bu yazısındaki görüşleri aktarılmış; kayda değer bir yorum yapılmamıştır.

Mehmet Rıfat, “Usul-i Tercüme” başlıklı yazıda bu iki yöntemi ayrıntılarıyla anlattıktan sonra şu değerlendirmeyi yapar:

“İşbu iki madde-i mühimmeden hulâsatülhulâsa olarak şu münfehim olur ki:

Usul-i tercümede mütercim tercüme edeceği şeyin müteallik olduğu ilim ve fenni gereği gibi bilmek şartıyla lisan-ı ahirde olan ol maddeyi ariz ve amik mütalâa ettikten ve güzelce anladıktan sonra hangi lisana nakledecekse o lisanın şivesine tatbiken yeniden bir şey yazar gibi yazmaktan ibarettir.” (s.11).

Bu alıntıdan anlaşılacağı üzere Mehmet Rıfat söz konusu iki yoldan ikincisini; yani metni cümle cümle çevirmeyi benimsemiştir. Onun bu tercihini kendi çevirilerinde görmek mümkündür. Örneğin, Hasan Bedrettin’le birlikte çevirdikleri “Cleopatre” adlı tiyatro eserinin başında şöyle bir açıklama vardır:

“Fransa meşahir-i müelliflerinden Madam Emil Le Girardin’in ‘Cleopatre’ namıyla manzum olarak yazdığı ‘trajediya’ ile Cleopatre’nın tercüme-i hâli ve bazı vakayi-i tarihiyesinden tertip ve tercüme olunmuştur.” (s.147).

Görüldüğü gibi “Cleopatre” sözcük sözcük değil, cümle cümle çevrilmiştir. Hatta çevirmenler bununla da yetinmeyip -Mehmet Rıfat’ın yukarıdaki alıntıda işaret ettiği ilkelere uygun olarak- Cleopatre’nın özel ve siyasal hayatını araştırmış ve bazı yeni düzenlemeler bile yapmışlardır.

Mehmet Rıfat’ın gerek tek başına, gerekse başkalarıyla birlikte çevirdiği edebî eserlerin tamamında bu yöntemi kullandığı görülür. Örneğin, tek başına kaleme aldığı “Sadakat” adlı hikâyenin bir yerinde “Hikâye ecnebî, bari şive-i ifadesini olsun lisanımıza yaklaştırmak...” (s.3) gerektiğini işaret eder. Gerçi “Sadakat” bir pandomün oyunundan hareketle kaleme alınmış hikâye olduğu için tam bir çeviri değildir; ama hikâyeden alınan bu cümle Mehmet Rıfat’ın çeviriden beklentilerini yansıtması bakımından önemlidir.

Daha önce de belirtildiği gibi Mehmet Rıfat, edebiyatın pek çok türünde eser vermiş bir kalem erbabıdır. O, bu edebî eserlerin dışında dil bilgisinden edebiyat bilimine kadar geniş bir sahada teorik eserler de kaleme almıştır. Doğal olarak bu eserlerin uygun yerlerinde edebiyatın geneli ve bazı edebî türler hakkındaki görüşlerini açıklamıştır. Buralardaki verilerden hareketle Mehmet Rıfat'ın edebiyat ve buna bağlı olarak edebî türler hakkında görüşleri tespit edilip değerlendirilebilir.

Mehmet Rıfat'ın edebiyatla ilgili görüşlerini tespit etmeye ve değerlendirmeye başlarken, onun Namık Kemal tilmizi olduğunu belirtmekte fayda vardır.¹ Çünkü bu tespit, Mehmet Rıfat'ın edebiyatla ilgili görüşlerinin yorumlanmasında önemli bir başvuru kaynağı olabilecek niteliktedir.

Namık Kemal gibi Mehmet Rıfat da edebiyattan ahlâkî bir fayda bekler. Bu beklenti onun edebiyat görüşünün temelini oluşturur. Yazdığı veya çevirdiği tiyatro eserlerinde, hikâyelerinde, hayvan masallarında, kısacası edebî eserlerinin tamamına yakınında bu beklentiye hissetmek mümkündür.

“Hud'a ve Aşk”ın başında yer alan Temaşa dizisine mahsuben kaleme alınmış “Mukaddime”de dizi içinde yer alması düşünülen oyunların özellikleri hakkında bilgi verilirken, “Oyunlar Avrupa üdebâ-yı meşhuresinin en münthap oyunlarının tercümesiyle ahlâk-ı milliyemize tatbiken yazılmış şeylerden ibaret olacaktır.” (s.3) denir.²

Mehmet Rıfat, “Görenek”in başındaki “İftitah”ta da tiyatrodan bahsederken şu ifadelerle yer verir:

“Bu babda olan hevesim daha az bir şey iken işi tercüme ile geçiştirmek istedim ve epeyce oyun tercümesine başladım. Bir sayfalık şey

¹ Bu tespit daha önce Ahmet Rasim (1980:14-15), Tansel (Bkz.: 1967:XLI) ve başka araştırmacılar tarafından da dile getirilmiştir.

² Temaşa dizisine mahsuben kaleme alınmış olan bu “Mukaddime”nin sonunda herhangi bir ad yoktur. Dolayısıyla Mehmet Rıfat ve Hasan Bedrettin'in ortak çevirisi olan “Hud'a ve Aşk”ın başındaki bu “Mukaddime”nin her iki edibin düşüncesini de yansıttığı söylenmelidir.

yazmadan ahlâk-ı milliyemize muhalif bin şeye tesadüf ettim. Kaldırdım attım.” (s.4).

Yazar “Sadakat”ın baş tarafında da, seyrettiği pandomimi hikâyeye tahvil etmesinin sebebini şu cümlelerle açıklar:

“Geçenlerde bir pandomim oyunu seyrettim. Manzaradan anlaşılan hikâye hakikaten tab’a muvafık ve âdeta ahlâk dahilinde en âlâ bir oyun olduğundan icrasını ben seyrettim; neticesinde olan faydadan herkes behrement olmak için bari hikâye hâlinde yazayım diye bir tasavvurda bulundum.” (s.2).

Bu alıntılardaki ifadeler, Mehmet Rıfat’ın edebiyattan ne beklediğini ortaya koymaktadır. Bunlardan başka, kıssadan hisse düşüncesinden hareketle kaleme aldığı “Hikâyat-ı Müntahabe” ve “Sagîr Hikâyat-ı Müntahabe”de verilen metinlerin amacının da anlatılanlardan ahlâkî bir fayda sağlamak olduğu açıktır.

Onun telif ya da çeviri ve biriyle ortaklaşa ya da tek başına kaleme aldığı bazı tiyatro eserlerinin ikinci adları da yine edebiyattan ahlâkî bir fayda bekleyen anlayışın ürünü olarak mesaj verici karakter taşır. “Antony yahut İkmal-i Namus”, “Fakire yahut Mükâfat-ı İffet”, “Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat” gibi eserlerin ikinci adları buna örnektir.

Tiyatroyla fazla haşır neşir olması dolayısıyla Mehmet Rıfat’ın edebî türler içinde en çok fikir beyan ettiği tür tiyatrodur. “Mecamiü’l-Edep”in dokuzuncu kitabı “Usul-i Kitabet ve Hitabet”te Mehmet Rıfat tiyatroyu “Bir vak’a-i tarihiye veya muhayyileyi ibret ve intihabı mucip olmak üzere feci veya mudhik bir tarzda temsil edip meydan-ı temaşada kâbil-i icra bir hâlde tasvirdir.” (s.125/805) diye tanımlar. Bu tanımın ardından bir tiyatro eserinin “adı” veya “edebî” olmak üzere iki tarzda yazılabileceğini söyleyerek “tarz-ı âli-i edep”le yazılmış olanlara Namık Kemal’in tarihe müstenit “Vatan” ve “Akif Bey” ile hayalî olan “Gülnehal” ve “Zavallı Çocuk”unu örnek verir. Bundan başka Ebuzziye Tevfik’in tarihe müstenit “Habibe” ve hayalî olan “Ecel-i

Kaza” adlı oyunları ile Abdülhak Hamit’in bütün oyunlarının bu gruba giren güzel örnekler olduğunu belirtir.

Mehmet Rıfat, yaptığı tanım ve türün güzel örnekleri olarak verdiği eser adlarıyla, tiyatrodan beklentilerini ve bu konuda kimleri örnek aldığını da göstermiş olur. O, tiyatroyu eğlencelerin en faydalısı, en büyüğü ve en edibanesi olarak görür. Bu konuda fikir beyan ettiği yerlerden biri de Hasan Bedrettin’le ortaklaşa kaleme aldıkları “Hud’a ve Aşk”ın baş tarafındaki “Mukaddime”dir. Bu “Mukaddime” şu satırlarla başlar:

“Tiyatro oyunu hakkıyla yazıldığı hâlde mütalâasından istifade etmemek, yoluyla ve adabıyla icra olunduğu hâlde hisse ile lezzet almamak gayr-i kabil olduğu bin kere mevki-i mübaheseye konulmuş ve akıbet teslim edilmiş bir dava olduğu ve muhassenatı en meşhur edipler tarafından en kuvvetli, en tesirli vasıtalarla neşir ve ilân olunduğu cihetle biz oralardan bahsetmeye lüzum görmedik.” (s.2).

Bundan başka “Görenek”in başındaki “İftitah”tan alınan şu satırlar da Mehmet Rıfat’ın tiyatro hakkındaki düşüncesini yansıtmaya bakımından buraya aktarılmaya değer:

“Şu bir iki sene içerisinde ‘tiyatro’ edebiyatın en büyük kısmı, eğlencelerin en edibanesi, hikâyatın en faydalısı olduğunu -büyüklerden işiterek, risalelerini okuyarak, maruzlarını da seyrederek- gereği gibi anladım.” (s.4).

Mehmet Rıfat aynı yöndeki fikirlerini “Sadakat”ın başında ise “Eğlencenin zararsız mübah olduğu cümlelerin musaddakıdır. Hele tiyatro gibi müfit olursa arada sırada teması lüzumu kat’î halinde bulunur.” (s.2) cümleleriyle dile getirir.

Mehmet Rıfat’ın tiyatroyla ilgili görüşlerinin bulunduğu son üç alıntıdan birincisinde “en meşhur edipler”, ikincisinde de “büyükler” sözüyle kastedilen kişilerin başında -muhtemelen- Namık Kemal gelmektedir. Çünkü Mehmet Rıfat’ın bu alıntılarda ifade ettiği görüşler daha önce Namık Kemal tarafından dile getirilmiştir.

Her iki edibin fikirlerini karşılaştırmak için Namık Kemal'in tiyatro hakkındaki görüşlerinden alıntı yapmakta fayda vardır.

“Meşakk-ı âlem eğlencesiz çekilir belâlardan olmadığı için zararsız eğlenceler naklen ve hikmeten daima mübah addoluna gelmiştir. Eğlencenin zararsızı mübah olunca faydalısı bittabi müstehap olmak lâzım geleceğini ise tarif ıktıza etmez.

...

Eğlencelerin ise en edibansı ve binaenaleyh en faydalısı tiyatrodur.

...

Tiyatro edebiyatın en büyük kısmıdır.” (Namık Kemal 1989:42).

Her iki edibin görüşleri ve bu görüşleri ifade ederken kullandıkları sözcük kadrosundaki ayniyet, Mehmet Rıfat'ın “tiyatro” konusunda Namık Kemal'den ne kadar etkilendiğini açıkça göstermektedir.

1870'li yılların ortalarında Türk tiyatro edebiyatıyla ilgilenen aydınlar arasında telif piyeslere mi, yoksa çeviri piyeslere mi ağırlık vermek gerektiği konusunda bir tartışma başlar.

“Teodor Kasap, Direktör Ali Bey, batı etkisindeki tiyatronun yerinde geleneksel tiyatromuzdan yararlanıp bize özgü bir tiyatro geleneği yaratmayı savunurlarken Namık Kemal'in öncülüğündeki yazarlar da geleneksel tiyatromuzu oluşturan Karagöz'ü ve Ortaoyunu'nu ilkel bulup ahlâka aykırı olduğu gerçeğini vurgulayarak batının 2500 yıldır tanıdığı tiyatro sanatını öğrenmemiz gerektiğini savunurlar.” (Sevinçli 1994:XXIII-XXIV).

Konuyla ilgili bir değerlendirme yapan Sevinç (1941:574)'e göre Mehmet Rıfat ve Hasan Bedrettin'in birlikte hazırladıkları Temaşa dizisi içindeki tiyatro eserlerinin bir telif bir çeviri şeklinde sıralanmasının sebebi, iki edibin telif ve çeviri eserlerin her ikisinin de gerekliliğine inanmasından kaynaklanmaktadır. Gerçekten de Temaşa dizisi

içindeki çeviri eserlerin sayısının Mehmet Rıfat'ın tiyatro eserlerinin yaklaşık yarısını meydana getirdiği dikkate alınırsa Sevük'ün bu tespitinin yerinde olduğu anlaşılır.

Mehmet Rıfat'ın, hakkında görüş bildirdiği türlerden biri de şiidir. Esasen şiir, Türk ediplerinin en fazla meşgul olduğu; dolayısıyla hakkında en fazla görüş bildirdiği edebî türdür. Mehmet Rıfat da -basılmamış olmakla birlikte- şiirleri hacimli bir kitap meydana getirecek sayıya ulaşmış bir şair olarak bu genellemenin dışında tutulamaz.

O, "Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye"nin dördüncü kitabı "Nazım ve Nesir"de şiiri "Kendisinde vezin ve kafiye olan kelâma 'şiir' veya 'nazım' denir." (s.341) şeklinde tanımlar. "Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye"den yaklaşık 12 yıl sonra yayımlanan "Mecamiü'l-Edep"ın ikinci cildi "Usul-i Şiir"ın "Mukaddime"sinde ise tanımı daha detaylandırarak şunları söyler:

"Suver-i eşyayı kemal-i ziynet ve mutabakatla irae ve delâlet-i zihniye ile intikal olunacak mahiyet-i eşyaya bir tarz-ı latif ve zarif ile ifade eden kelâm-ı muhayyelden ibaret olduğundan ve bu suretle müvellidat-ı tabiiyeyi teşhir ile hissiyatı tahrik edecek olan kelâmın ifade ve istima'ında bir zevk-i mahsus olmak lâzım geldiğinden minelkadim bu gibi tahayyülat-ı mevzun ve mukaffa sözlerle eda olunmuş ve buna binaen 'kuvve-i mütchayyile ve mütcekkire ile mevzun ve mukaffa olarak tertip ve irat edilen kelâma' şiir namı verilmiştir." (s.3/411).

Bu iki tanımdan birincisinde şiirin vezinli ve kafiyeli olması gerektiğine işaret edilirken; ikincisinde, vezinli ve kafiyeli olmasının yanında şairin hayal dünyasını ve düşünce zenginliğini de yansıtması gerektiği vurgulanmıştır. Mehmet Rıfat'ın değişik zamanlarda yaptığı bu iki şiir tanımı, onun şiire bakışının nasıl bir gelişme süreci takip ettiğini göstermektedir. Diğer bir ifadeyle, birinci tanımda şiirin şekliyle ilgili dış yapısı üzerinde durulurken, ikinci tanımda şeklin yanında muhteva ve üslûpla ilgili olan iç yapısının nasıl olması gerektiği de anlatılmıştır. İki tanım arasındaki muhteva ve ifade farkı, aradan geçen süre içinde Mehmet Rıfat'ın şiir anlayışında somuttan soyuta doğru nasıl bir değişim olduğunu göstermektedir.

Bununla birlikte şiirin şekli yapısıyla ilgili olan vezin ve kafiye, ikinci tanımın yapıldığı yerde tamamen geri plâna atılmış da değildir. Nitekim “Mecamiü’l-Edep”ten alınan yukarıdaki satırların devamında Mehmet Rıfat, son dönemlerde mensur sözlerin de şiir kabul edilmeye başladığını belirtmekle birlikte, şiirin her şeyden önce manzum yapıda olması gerektiğini vurgular. Bu vurgu, onun, şiirde vezin ve kafiye ne kadar önem verdiğini göstermesinin yanında, “mensur şiir”i benimsemediğini de ortaya koyar.

Mehmet Rıfat’ın yukarıdaki iki tanımında da kastettiği vezin “aruz”dur. Çünkü gerek “Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye”nin dördüncü kitabı içindeki “Vezin” konusunda, gerekse “Mecamiü’l-Edep”in ikinci cildinin birinci kitabı “İlm-i Aruz”da hece ölçüsü üzerinde hiç durmaz. Her iki yerde de genel olarak aruz vezninden ve özel olarak da Türklerin kullandığı aruz vezinlerinden bahseder.

Buralarda hece ölçüsünden hiç bahsetmemesine rağmen, Mehmet Rıfat bu ölçüyle de şiirler yazmıştır. “Malumat”ın 97. sayısında yer alan “Münacat”, “Ney” ve “Kuzum Söyle” başlıklı manzumeler buna örnek gösterilebilir. Bunlardan başka kuvvetli ihtimale göre yayımlanmamış olan “Divançe”sinde bulunduğu bilinen sade dilli manzumelerin ve koşmaların da hece ölçüsüyle yazılmış olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu tarz şiirler Mehmet Rıfat’ın, Ziya Paşa’nın “Şiir ve İnşa” makalesindeki fikirlerden etkilenmiş olma ihtimalini gündeme getirmektedir; ama bunun kesin bir hüküm olmadığı da söylenmelidir.

Cumhuriyet yıllarına gelene kadar şairlerin ve şiir teorisiyle ilgilenenlerin üzerinde en çok durduğu nazım şekli “gazel”dir. Mehmet Rıfat da edebiyat bilimiyle ilgili kitaplarında Türk şiirinin bu en önemli ve en yaygın nazım şekli hakkındaki görüşlerini açıklamıştır.

O, “Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye”nin dördüncü kitabı “Nazım ve Nesir”de gazeli şu cümlelerle tanımlar: “Matlaı olup on iki beyite kadar uzayan ve ekseriya aşk ve muhabbetten bahseden şiirdir ki, müstahseni beş beyitten dūr ve yedi beyitten efzun olmamalıdır.” (s.353).

Mehmet Rıfat'ın "Mecamiü'l-Edep"teki "gazel" tanımının da -aynen "şiiir" tanımında olduğu gibi- "Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye"deki tanımından biraz farklı olduğu dikkat çeker. "Mecamiü'l-Edep"ın yedinci kitabı "Aksam-ı Şiiir"deki "gazel" tanımı şöyledir:

"Matla sahibi olarak vezin ve kafiye de müttehit beş beyitten on iki beyite kadar irat olunan ve ekseriyette garamiyata ve ona münasip şevkaver hâlleri tasvire hasredilen şiiire gazel ıtlak olunur." (s.137/545).

Görüldüğü gibi birinci tanımıda iyi bir gazelin beyit sayısı bakımından beşten az ve yediden fazla olmaması gerektiğı ifade edilirken, bu sayını on ikiye kadar çıkabileceğı belirtilir. Oysa ikinci tanımıda üst sınır konusunda yedi sayısı hiç telâffuz edilmez. Ayrıca, ikinci tanımdan sonraki satırlarda istisnâî olarak on ikiden fazla beyitten oluşan güzel gazellerin de bulunduğı belirtilir.

Gazellerin beyit sayısı bakımından kesin kurallara bağlanmış alt ve üst sınırı bulunmamakla birlikte genel olarak alt sınırın beş, üst sınırın da on beş beyit olduğı kabul edilir; ama bu sınırlar kişiden kişiye değışir. "Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye" ile "Mecamiü'l-Edep"teki verileri harmanlayarak söylemek gerekirse Mehmet Rıfat'a göre iyi bir gazel beş ilâ on iki beyitten meydana gelir. Bu konuda Cumhuriyet döneminin en yetkin kişilerinden biri olan İz (1995:129)'e göre ise gazeller genellikle beş ilâ on beş beyitten meydana gelir. Ancak, Mehmet Rıfat'ın iki tanımda verdiği farklı sayılardan da anlaşılacağı gibi, bu alt ve üst sınırların değıştiğı durumlar da olur. Nitekim onun bir gazeli, kendisinin çizdiği beyit sıralamasının dışına çıkarak üç beyitten meydana gelmiştir (Bkz.: Mehmet Rıfat 1299a:1).

Mehmet Rıfat'ın, hakkında görüş bildirdiğı edebî türlerden biri de "hikâye"dir.¹ "Mecamiü'l-Edep"ın dokuzuncu kitabı "Usul-i Kitabet ve Hitabet"te "hikâye" hakkında şunlar söylenir:

¹ Burada kastedilen "hikâye" türü, yazarın "Hikâyat-ı Müntahabe" ve "Sagîr Hikâyat-ı Müntahabe" adlı kitaplarındaki "hikâye"lerin türü değıildir. Mehmet Rıfat'ın o konudaki görüşleri için "Hikâyat-ı Müntahabe" ve "Sagîr Hikâyat-ı Müntahabe"nin tanıtıldığı kısma Bkz.

“Hikâyat: Esası tehzib-i ahlâka müstenit olup tarihe veya hayale mebnî rivayat tarzında yazılır birtakım tasdirattır ki tarz-ı cedit-i adî ve edebî ile yazılıp evvelkinden yalnız okuyup eğlenmek ve istidada göre bir hisse almak kâbil olup ikinciden ise menafî-i mezkure ile beraber edeben istifade etmek cihetleri vardır. Birinciye Ahmet Midhat Efendinin neşrettiği romanlar ve ikinciye de Kemal Beyin tarihe müstenit olan ‘Cezmi’ siyle hayale mebnî bulunan ‘İntibah’ ı birer misaldir.” (s.125/805).

Mehmet Rıfat aynı tanımı daha önce “Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye”nin dördüncü kitabı “Nazım ve Nesir”de de vermiştir (Bkz.: s. 333). Bu tanımda üzerinde durulması gereken ilk husus, hikâyenin asıl amacının “tezhîb-i ahlâka müstenit” olduğuyla ilgili hükümdür. Daha önce de ifade edildiği gibi Mehmet Rıfat edebiyattan ahlâkî bir fayda bekler. İşte hikâyenin “tezhîb-i ahlâka müstenit” olması gerektiği yönündeki hüküm, Mehmet Rıfat’ın bu beklentisini yansıtır.

Üzerinde durulması gereken diğer husus, “hikâye”nin üslûp bakımından “tarz-ı cedit-i adî” ve “tarz-ı cedit-i edebî” diye ikiye ayrılmış olmasıdır. Bunlardan “tarz-ı cedit-i adî”nin insanı eğlendirecek ve bir hisse verecek nitelik taşıdığı belirtilerek, Ahmet Midhat’ın romanları bu gruba giren eserlere örnek verilir. “Tarz-ı cedit-i edebî”nin ise birinci gruba giren eserlerin taşıdığı nitelikleri taşımasının yanında, edeben de istifadeye müsait oldukları söylenir. Mehmet Rıfat’a göre Namık Kemal’in “Cezmi” ve “İntibah” romanları bu gruba giren eserlere örnek olabilir.

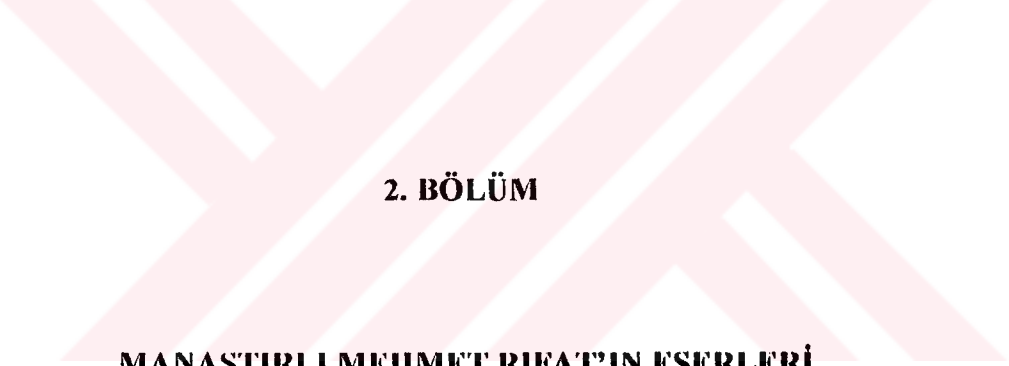
Mehmet Rıfat’ın “hikâye” ile ilgili ifadelerinde üzerinde durulması gereken bir diğer husus, roman türünün de bu başlık altında ele alınmış olmasıdır. İşin asıl kayda değer tarafı, Mehmet Rıfat’ın “roman” terimini de kullanmasına rağmen, “roman” ve “hikâye”yi iki ayrı tür olarak değerlendirmemesidir. Ancak, hemen belirtmeli ki “roman”ın “hikâye” başlığı altında değerlendirilmesi, Mehmet Rıfat’ın tasarrufu değildir. Türk edebiyatının yönünü batıya çevirdiği ilk yıllarda, ayrıca “roman” terimi de kullanılmakla birlikte, “hikâye” denildiğinde hem “roman” hem de “hikâye” kastedilmiştir. Örneğin Namık Kemal roman türünün Türk edebiyatındaki gelişimini anlattığı bir yazısında “Bendeniz de ‘Son Pişmanlık’ ünvanıyla bir hikâye yazmış ve

Maarif Nezareti tarafından namı ‘İntibah’a tahvil olunduktan sonra neşrine muvaffak olabilmıştım.” (1989:348) der. Namık Kemal’in bu cümlede “İntibah” için “hikâye” demesi, o yıllarda “hikâye” teriminin roman türünü de kapsayacak şekilde yaygın olarak kullanıldığına örnektir. “Roman” yerine “hikâye” adlandırmasını kullananlardan Uşaklıgil bunun sebebini, türü “ecnebi bir kelime altında zikretmekten kaçınmak ve Osmanlı lisanına hürmet” olarak gösterir (Bkz.:1998:20).

Buraya kadar anlatılanların ışığında Mehmet Rıfat’ın dil, edebiyat ve edebî türlerle ilgili görüşleri hakkında şu hükümler verilebilir:

Mehmet Rıfat, Namık Kemal’in dil ve edebiyat hakkındaki görüşlerinden büyük oranda etkilenmiştir. Eserlerinin muhtevasından, dil, edebiyat ve edebî türlerle ilgili görüşlerine kadar pek çok sahada bu etkiyi tespit etmek mümkündür. Bununla birlikte o, basit bir Namık Kemal taklitçisi olmayıp, kendisini geliştirerek özgün fikirler üretebilmiş ve özgün eserler verebilmiştir. “Mecamiü’l-Edep” gibi pek çok kimsenin istifa edeceği bir eser meydana getirmiş olması, bu özgünlüğün somut örneklerinden biridir.

Mehmet Rıfat’ın dil ve edebiyatla ilgili görüşlerinde siyasal anlamdaki “Osmanlılık” fikrinin yansımaları vardır. Onun “Ya Gazi Ya Şehit” ve “Gönüllü” gibi eserleriyle “Çanta”daki “Hayalat-ı Zafer”, “Mertlik” ve “Fıkarat-ı Cihadiye” başlıklı yazılarında bu fikrin yansımalarını görmek mümkündür. Yine “Çanta”da “Teracim-i Ahval” genel başlığı altında ele aldığı kişilerin büyük çoğunluğunu Osmanlı olmaları yönüyle öne çıkarmıştır. Ayrıca, Osmanlıca’yı, Arapça, Farsça ve Türkçenin birleşmesinden meydana gelen ayrı bir dil olarak görmesi de onun siyasal alandaki Osmanlılık fikrinin dil alanına yansımalarıdır.



2. BÖLÜM

MANASTIRLI MEHMET RIFAT'IN ESERLERİ

2.1. DİL VE EDEBİYAT SAHASINDAKİ ESERLER

2.1.1. Tiyatro Eserleri

2.1.1.1. Tiyatro Eserlerine Genel Bakış

2.1.1.1.1. Telif Tiyatro Eserleri

Mehmet Rıfat'ın telif tiyatro eserlerini iki grupta ele almak uygun olur. Bunlardan birinci gruptakiler, Mehmet Rıfat'ın tek başına kaleme aldığı “Görenek”, “Ya Gazi Ya Şehit”, “Pakdamen” “Hüsrev ve Şirin” ve “Hükm-i Dil” adlı eserlerdir.

2.1.1.1.1.1. Görenek

Mehmet Rıfat. *Görenek* (Üç Fasil Üç Perde), (1873-1874)¹, 85+1.

¹ Mehmet Rıfat'ın eserlerinin büyük bir kısmı tek baskı yapmış olmakla birlikte birden fazla baskısı bulunan eserleri de vardır. Bu çalışmada esas alınan baskılar, künyeleri tam olarak verilen baskılardır. Birden fazla baskısı bulunan eserlerin diğer baskılarıyla ilgili bilgiler, yeri geldikçe dipnotlarda verilecektir.

Eserlerin künyelerinde yer alan parantez içindeki tarihler, bizzat eserlerin üzerinde yayım tarihi olarak verilen hicrî-kamerî veya rumî tarihlerin milâdî tarihe çevrilmiş şeklini veya üzerinde tarih kaydı bulunmayan eserlerle ilgili tahmin ya da tespit edilen yayım tarihini gösterir.

Mehmet Rıfat'ın eserlerinin yayım tarihiyle ilgili bilgi veren kaynaklardaki tarihler genellikle yanlıştır. Bu yanlışlıklar, eserin üzerinde bulunan hicrî-kamerî tarihlerin rumî zannedilmesi, tarih çevirmelerde yanlışlık yapılması, dönemin basın organlarında tiyatro eserlerinin sahneye konmasıyla ilgili ilân ve reklâmların yayım tarihi olarak kabul edilmesi gibi değişik sebeplere dayanmaktadır. Her defasında bu yanlışlıkların nedenleri üzerinde uzun uzadıya durmak gereksiz yere konunun dışına çıkmak olacağı düşüncesiyle, tespit edilebilen yanlışlıklar, eserlerin milâdî yayım tarihlerinin verildiği dipnotlardan sonra zikredilmekle yetinilecektir. Yayım yılı kesin olarak tespit edilemeyen eserlerde ise tahminî olarak verilen tarihin yanında diğer araştırmacıların verdiği tarihler de belirtilecektir.

Üzerinde yayım tarihi bulunmayan bu eserle ilgili olarak kaynak göstermeksizin “Ya Gazi Ya Şehit”le aynı yıl basıldığını söyleyen Tansel (1967:315-316) “Ya Gazi Ya Şehit”in yayım yılını 1874 olarak verir. Akyüz (1990:66) de aynı şekilde kaynak göstermeksizin 1873 yılını verir. Eserin üzerinde yayım tarihi bulunmadığı gibi dönemin taranabilen süreli yayınlarında da neşriyle ilgili reklâm-ilân gibi aydınlatıcı bir bilgiye rastlanmadığı için şimdilik Tansel ve Akyüz’ün söylediklerinden öteye gidilememektedir. Gerçi And (1972:457) eserin 1874 ve 1875’te, Sevcengil

“Görenek”, edebiyat ve tiyatro tarihiyle ilgili eserlerin bir kısmında (Özön:1934:268; Akı:1989:224; Yalçın:1985:20 vb.). Mehmet Rıfat’ın tiyatroları söz konusu olduğunda genellikle adı en çok geçen veya örnek olarak gösterilen eserdir. Muhtemelen bu durum “Görenek”’in, Mehmet Rıfat’ın müstakil eseri olmasından veya yayımlanış sırası bakımından “ilk” sıfatını taşımasındandır. Bir diğer sebep, vak’asının dikkat çekici tarafıdır. Eser, sayılan özelliklerinden dolayı, yazarının bu türe ilgi duymaya başladığı ilk dönemlerdeki “tiyatro” anlayışını yansıtmaya yönüyle önemlidir.

Yazar tarafından baş tarafa konulan “İftitâh”ta genel olarak “tiyatro”, özel olarak da bu eserle ilgili şu açıklama yapılır:

“Şu bir iki sene içinde ‘tiyatro’, edebiyatın en büyük kısmı, eğlencelerin en edibanesi, hikâyatın en faydalısı olduğunu -büyüklerden işiterek, risalelerini okuyarak, maruzlarını da seyrederek- gereği gibi anladım. Derken bir tiyatro yazmak hevesine düştüm. İ’l’vaki sahaf dükkânlarında kalabalık edecek kadar bir iki eser neşrine cesaretim mesbûk ise de tiyatro yazacak kadar kendimde iktidar göremiyordum. Fakat hevese galebe edemedim.

Akıbet heves iktidardan ileri giderek şu tiyatroyu yazmaya mecbur etti. İşin tuhafı neresinde? Bu bâbda olan hevesim daha az bir şey iken işi tercüme ile geçiştirmek istedim ve epeyce oyun tercümesine başladım. Bir sayfalık şey yazmadan ahlâk-ı milliyemize muhalif bin şeye tesadûf ettim. Kaldırdım attım.” (s.4).

Mehmet Rıfat’ın tiyatronun “eğlencelerin en faydalısı” olduğunu söylemesiyle, bunu büyüklerden işiterek ve eserlerini seyrederek anladığını belirtmesi, onun “tiyatro”ya bakışını gösterir. Burada kastedilen “büyükler”in başında Namık Kemal gelir; çünkü tiyatronun “eğlencelerin en faydalısı” olduğu fikri, ilk olarak ondan çıkmış ve dönemin ediplerinin çoğu tarafından kabul gören bir düşünce olmuştur.

(1968a:94) de 13 Ekim 1875’te Gedikpaşa Tiyatrosunda oynandığını söylerler; ama bu bilgiler eserin yayım tarihi hakkında bir hüküm vermek için yeterli değildir.

Öte taraftan yazarın daha önce birtakım tiyatro eserleri yazmaya çalıştığını belirtmesi, onun ilk tiyatro eserinin “Görenek” olmadığını gösterir; ama bu eser, büyük bir ihtimalle yazılış bakımından olmasa bile yayım tarihi bakımından ilktir.

Oyunda, görenek belâsının aile yaşantısında sebep olduğu felâket ele alınır. “Görenek”i bu açıdan değerlendiren Yalçın (1985:20), devrinde işlenmeyen son derece orijinal bir içtimaî meseleye temas etmesinden dolayı tiyatro edebiyatımız bakımından mühim bir eser olduğunu söyler.

Akı’nın “töre komedisi” (1989:224), And’ın “komedyaya da yaklaşan evcil töresel dram” (1972:396) dediği oyunun kapağındaki “evvelisi gülünç sonu acıklı tiyatro” ibaresinin, eserin dram olduğunu anlatmak için kullanıldığı söylenebilir.¹ Eserin konu seçiminde Namık Kemal’in “görenek” hakkında bazı makalelerinde dile getirdiği fikirlerden yola çıkılmıştır. Namık Kemal’in bu fikirlerini İbret gazetesinin 7 Mart 1289 tarih ve 119 numaralı nüshasında yer alan “Görenek” makalesinde toplu olarak bulmak mümkündür. Mehmet Rıfat’ın eserin kapağında “evvelisi gülünç sonu acıklı tiyatro” ve “İflitâh”tan sonra “Bidayeti mudhike akıbeti facia ibretamiz bir vak’adır ki görenek belâsından düğünlerin kesbetmiş olduğu hâlat ile bazı âdat-ı batileyi gösterir.” (s.6) demesi, Namık Kemal’in makalesindeki fikirlerinden etkilendiğini gösterir. Ayrıca Naim Beyin, oyunun son perdesinde yer alan monologda görenekle ilgili olarak söylediği:

“Allah belâsını versin bu görenek zaliminin elinden kurtulamadık gitti. Kadınlarımız bir taraftan âdet deyip gidiyorlar. Birtakım budala herifler de onlara uyuyor. Yine hata ettim. Heriflerin günahına girdim. Yekden budalalıkla itham eyledim. Ne yapsınlar ? Bu görenek belâsı dünyayı kaplamış... İnsan esir olsa bile oturuşuna, kalkışına, gezişine

¹ İleride görüleceği gibi Mehmet Rıfat’ın tek başına ya da biriyle ortaklaşa yazdığı veya Türkçeye çevirdiği oyunlar (“opera buffe” ve “mudhik opera”lar hariç) genellikle “mudhike” veya “facia” olarak tanımlanmıştır. “Mudhike”, “komedi” demektir. Eserlerde de zaten bu anlamda kullanılmıştır; ama “facia” terimi, “dram”, “melodram” ve “trajedi” türlerinin üçü için birden kullanılmıştır.

kimse karışmaz. Görenek ise insanın yiyeceğine, giyeceğine, yürümesine, gezmesine karışır. Hem de hükmünü icra ettirir.

Akla, vicdana, tabiata, ahlâka, adaba, kanuna, Hûlâsa her şeye galebe etmiş. Baksan a, beni bile bu kadar vakitten beri aleyhinde bulunduğum bir şeyin icrasına mecbur etti.” (s.80-82)

sözleri, Namık Kemal’in bahsi geçen makalesinde yer alan

“Acaba bu âlemi ibnâ-yı beşere gerçekten dâr-ı mihnet etmeye görenek dediğimiz akaid-i batîle Hûlâsasından büyük hizmet etmiş bir şey var mıdır?

...

Görenek insanın giyeceğine karışır. Meselâ ulemadan bir zat kendi fevkinde bulunan bir diğerinin huzuruna -velev temmuz esnaları Yemen’de olsun- binişsiz vehahut küttaptan bir adam amirinin meclisine -velev kış ortası Erzurum’da bulunsun- paltolu giremez. Girse kıyametler kopar.

Görenek belâsı tasallutta bir dereceye varmıştır ki herkesin haremine, evlâdına kendinden ziyade hükmediyor!!!

Alacağı kızın zıfâf gecesi boynuna elmas yapıştırmamaya kim muvaffâk olabilir? Haremîni elli sene evvel giyilen elbise ile gezdirmeye kim muktedir olur?” (1873).

şeklindeki fikirlerinin tekrarı gibidir.

Bundan başka Namık Kemal’in Mehmet Rıfat’a gönderdiği bir mektupta (Bkz.: Tansel 1967:316) “Ya Gazi Ya Şehit”le birlikte “Görenek” adlı bu oyunu öven sözler söylemesi, iki edibin “görenek” hakkındaki fikirlerinin paralelliğine ve birinin diğerini etkilediğine delildir.

Eserde sadece fikir olarak değil üslûp olarak da Namık Kemal'in etkilerini görmek mümkündür. Örneğin oyunun birinci derecedeki kişisi Naim Beyin 80-84. sayfalardaki göreneğin menfî yönleriyle ilgili monoloğu, Namık Kemal'in tiyatrolarındaki monologları andırır.

“Görenek”in dili, -“Hüsrev ve Şirin” hariç- Mehmet Rıfat'ın tek başına veya ortaklaşa yazdığı veya çevirdiği bütün eserlerinde olduğu gibi oldukça sadedir. Dilindeki bu özellikten dolayı Akı (1989:224), eseri Tanzimat döneminde edebî ürünlerdeki dilin sadeleşmesine örnek olarak gösterir.

Şahıs Kadrosu

Naim Bey : Ashab-ı haysiyetten bir zat¹

Cevriye Hanım : Naim'in zevcesi

Nalize Hanım : Naim'in validesi

Nesibe Hanım : Cevriye'nin hemşiresi kızı

Enis Efendi : Nesibe'nin zevci

Fatma Hanım : Nesibe'nin kethuda kadını

Manik Duda : Bohçacı kadın

Naim'in iki kerimesi

Naim'in iki cariyesi

Enis'in iki cariyesi

Vak'a

Naim Efendi oğlunun sünnet düğününde yapacağı masrafı düşündükçe huzursuzlanmaktadır. Dolayısıyla mümkün olduğu kadar az para harcayarak bu işi kotarmanın yollarını aramaktadır; fakat karısı Cevriye Hanım, âdetlere uymak ve her

¹ Eserlerin şahıs kadrosundan sonra verilen açıklamalar, Mehmet Rıfat'ın (müşterek eserlerde her iki edibin) ifadesidir; fakat parantez içindeki bilgiler, edip/edipler tarafından ilgili kişiler haklarında açıklama yapılmadığı ya da eksik açıklama yapıldığı durumlarda bu çalışma sırasında ilâve edilmiştir.

gereken masrafı yapmak lâzım geldiği konusunda ısrar eder. Naim Efendi buna rıza göstermez; ama Cevriye Hanım, kayınvalidesi Nazife Hanımın da desteğini alarak, kocasını, gereken harcamayı yapmaya zorlar. Naim Efendi, karısı ve validesinin ısrarları sonucunda her türlü harcamayı yapmayı kabul ederek düğün masraflarının bir kısmını karşılamak için gelecek hediyeleri satmayı düşünür.

Cevriye Hanımın kardeşinin kızı Nesibe Hanım, kocası Enis Efendiye, düğünde giymek için yeni bir elbise diktirmek istediğini söyler. Enis Efendi, karısının yeterli kadar elbisesi olduğu ve yeni bir elbise diktirmenin gereksiz yere bütçelerine yük getireceği gerekçesiyle bu isteği kabul etmeyince Nesibe Hanım, kocasından habersiz yüzüklerinden birini satarak elbise parası tedarik eder. Durumu öğrenen Enis Efendi karısını boşar.

Bu tatsız hadisenin sonucunda Naim Efendi, göreneklere uymak amacıyla yapılanların, çoğu zaman facia ile sonuçlandığı düşüncesiyle bütçesini zorlayarak ve gelen hediyeleri satarak düğün yapma fikrinden vazgeçer. O sırada okumakta olduğu gazetede “ashab-ı haysiyetten bir zatın düğün masraflarını karşılamak için gelen hediyeleri satmayı düşündüğü; durum gerçekleşirse şahsın resmiyle birlikte adının da yazılacağı” yolundaki haberi okuyunca Naim Efendiye inme iner.

Neticede, anlamsız ve saçma sapan görenekler yüzünden bir aile yıkılmış, diğeri de perişan olmuştur.

2.1.1.1.2. Ya Gazi Ya Şehit

Mehmet Rifat. *Ya Gazi Ya Şehit* (Üç Fasil Üç Perde), 1291 (1874)¹, 79.

¹ Eser, önce “Çanta” mecmuasının üçüncü cüz’ü içinde yayımlanmıştır. “Çanta”nın birinci tab’ı hicri-kameri 1290-1291 yıllarındadır. “Ya Gazi Ya Şehit”in içinde bulunduğu üçüncü cüz, 1291 tarihini taşır. İlk iki cüz’ün kapağında 1290 tarihinin bulunduğu dikkate alındığında üçüncü cüz’ün yayımının, milâdi 18 Şubat 1874 ile 6 Şubat 1875 tarihleri arasında yer alan hicri-kameri 1291 yılının ilk aylarına denk geldiği anlaşılr. Bu da eserin ilk neşrinin milâdi 1874’ün birinci yarısında gerçekleştiğini gösterir. “Ya Gazi Ya Şehit” bundan sonra hicri-kameri 1324 (milâdi 25 Şubat 1906-13 Şubat 1907) yılında müstakil kitap olarak tekrar yayımlanır. Eser, Mehmet Rifat’ın ölümünden sonra hicri-kameri 1328 (milâdi 1910)’de “Çanta” mecmuasının ikinci tab’ı dolayısıyla bir kez daha neşredilir. 1970 yılında ise Yağmur Yayınevi tarafından “Ya Şehit Ya Gazi” adıyla yeni harflerle

Türk ordusu içinde yer alan muvazzaf subaylarla vatanî görevini yapmak amacıyla asker ocağına giden Türk gençlerinin “vatan sevgisi” konusundaki hassasiyetinin işlendiği eserde askerlikteki disiplin ve hiyerarşik yapı hakkında da bilgi bulunmak mümkündür. Eserin birinci derecedeki kişisi Ahmet’in şahsında canını vatan uğruna seve seve feda etmeye hazır Anadolu köylüsü tasvir edilirken Miralay’ın şahsında da Türk subayının askerlik ve evini yurdunu terk ederek vatan savunması için askere gelen erlere bakış açısı anlatılmıştır.

Eserin ilk yayım tarihi ve teması dikkate alındığında -Tansel (1967:314) ve Akı (1989) 152)’nın da isabetle belirttikleri gibi- Namık Kemal’in “Vatan yahut Silistre”sinin uyandırdığı yurtseverlik havasının tesiriyle yazıldığı söylenebilir. İki eserdeki konular birbirinin aynı olmamakla beraber işlenen temanın her ikisinde de “yurtseverlik” olması ve iki eserdeki bazı karakterlerin benzerlik göstermesi, bu tezi destekler. Rütbeleri farklı olmakla birlikte “Vatan”daki İslâm Beyle bu eserdeki Ahmet, “Vatan”daki Abdullah Çavuş ile bu eserdeki Osman Çavuş, “Vatan”daki Miralay Sıtkı Beyle bu eserdeki Miralay, karakter itibarıyla birbirini hatırlatırlar. “Vatan”daki Zekiye ile bu eserdeki Cazibe ise vatan sevgisi konusundaki düşünceleri birbirine pek benzememesine rağmen sevdikleri erkekten ayrılmama konusunda gösterdikleri gayret yönüyle benzer karakter taşırlar.

Doğal olarak, eserin yazılışını sadece Namık Kemal etkisine bağlamak yanlış olur. Mehmet Rıfat’ın asker olması da onu böyle bir eser yazmaya iten sebeplerdendir. Nitekim Tansel bu eserle ilgili olarak “Ya Gazi Ya Şehit, Manastırlı Rıfat’ın askerlik hayatından mülhemdir.” (1967:312) derken, eserin yazılışında Mehmet Rıfat’ın asker olmasının rolünü vurgulamaktadır.

yayınlanır. Yalnız, Halil Ziya Erce’nin “Önsöz”üyle yayımlanan yeni harfli baskıdaki “üçüncü perde” eski harfli baskıların “üçüncü perde”sinden farklıdır. Yeni harfli baskıdaki bu değişiklik Mehmet Rıfat’ın tasarrufu olmadığı için oradaki vak’a akışı üzerinde durulmuştur.

Akı (1989:161) eserin yayım tarihi olarak 1289 (1873) yılını verirken Akyüz (1976:540) 1875 yılını verir; ancak yukarıdaki satırlardan da anlaşılacağı üzere bu iki tarih de yanlıştır.

Zaten yazarın kendisi, eserin başındaki “Beyan-ı İlâl”de, oyunu yayımlamasının sebebini açıkladığı kısımda şöyle demektedir:

“Buraya yazdığım tiyatro, mütalâasından anlaşılacağı vechle Gazi Hüseyin Ağa, Şehit Mehmet Çavuş, Binbaşı Tahir Ağa gibi mücahitlerin muhtasaran tercüme-i hâllerini havi olduğundan bir nev terâcim-i ahval demek olacağı cihetle Çanta’ya derci münasip görüldü.” (s.2).

Bu ifadeler, yazarın gerçek hayattan -dolayısıyla kendi askerlik hatıralarından- hareket ettiğini açıkça göstermektedir.

Mehmet Rıfât’ın bahsettiği bu isimler, vak’anın cereyanında bizzat yer alan kişiler değildir. Eserin birinci derecedeki karakterlerinden Mehmet Çavuşun, askerlik yaptığı dönemlerde bu isimlerin her biri hakkında gördüğü ya da duyduğu olaylarla ilgili anlattığı hatıraların (s.24-26; s.43-44; s.54) kahramanlarıdır.

Yeri gelmişken belirtmekte fayda var ki bu isimlerden “Erzurumlu” olduğu söylenen Binbaşı Tahir Ağa ve yavuklusuyla ilgili anlatılanlar, Namık Kemal’in “Vatan” piyesini hatırlatmaktadır. Mehmet Çavuşun anlattığı hatıra şöyledir:

“Bir süvari binbaşı Tahir Ağa var. Kendisi Erzurum taraflarındandır. Cennetmekân Sultan Mahmut Han zamanında askere yazılmış. Yavuklusu da erkek kıyafetiyle arkasına düşmüş, o da asker olmuş. Üç dört sene bir alayda bulunmuşlar. Tahir Ağanın haberi bile olmamış. Askere setre pantolondan giydirdikleri vakit göğsünün kabalığından kız olduğunu anlamışlar. Tahkik tahkik derken Tahir Ağayı sevdiği anlaşılmış. (s.54)”

Binbaşı Tahir Ağa ile yavuklusu arasındaki bu ilişki, Namık Kemal’in “Vatan” piyesindeki İslâm Beyle nişanlısı Zekiye arasındaki ilişkinin aynısıdır. Bu ayniyet, oyunda Namık Kemal’in “Vatan” piyesinin etkisinin bulunduğunu gösteren bir başka delildir.

And (1972:313) bu eseri, Osmanlılık ve İslâm birliği ülküsü için ataların erdemleri, din ve vatan duygusu, yiğitlik, vatan için canını vermek vb. konuların vurgulandığı oyunlar arasında göstermiştir. Eserin birinci derecedeki kişilerinden Mehmet Çavuşun Ahmet'e hitaben söylediği, "Bak Ahmet! İnsan bir kere ölür. Evde de ölse olur, tarlada da ölse olur, kavgada da ölse olur. İkbali insan kavgada ölür." (s.37-38) şeklindeki sözler ve Ahmet'in Miralay'a hitaben söylediği: "Biz hepimiz gönüllüyüz. Hepimiz de bir köylüyüz. Âdeta askerlik âşığıyız. Ya gazi ya şehit diye geliyoruz." (s.74) şeklindeki sözler, And'ın eserle ilgili hükmünü destekler mahiyettedir.

"Ya Gazi Ya Şehit"i Mehmet Rıfat'ın diğer oyunlarından ayıran özellik, üç kez eski, bir kez de yeni harflerle olmak üzere dört kez basılmış olmasıdır. Yazarın diğer hiç bir tiyatro eseri bu başarıya ulaşamamıştır. Bu durum, yazarın başarısından ziyade, konunun ilgi çekici olmasına bağlanmalıdır.

Şahıs Kadrosu

Ahmet	: Bir köylü ve asker gönüllüsü
Mehmet Çavuş	: Askerlik etmiş bir mücahit
Binbaşı	: Kur'a memuru
Hüsnu Efendi	: Kur'a memuru maiyetinde tabur kâtibi
Hüseyin Efendi	: Keza maiyetinde tabip
Şaban	: Bir köylü ve asker gönüllüsü
Cazibe	: Şaban'ın yavuklusu
Selim Çavuş	: Kur'a neferatını sevke memur çavuş
Osman Çavuş	: Miralayın emir çavuşu
Bir miralay	: (Kışla komutanı)
Bir diğer binbaşı	
Diğer iki tabur kâtibi	
Birkaç zabıt	
Gönüllüler	
Diğer köylüler	

İstibdal askeri
Sancak bölüğü
Müzika

Vak'a

Ahmet, askerlik çağı gelmekle birlikte bir türlü asker olamamanın verdiği eziklikle hayıflanan yiğit, kuvvetli, pehlivan bir Türk köylüsüdür. Kendi köyünde ve civarda bileği bükülmez, sırtı yere gelmez bir pehlivan olarak tanınır.

Bir gün Ahmet'in askerden yeni gelmiş Mehmet Çavuş ile güreşmesi istenir. Ama o, Mehmet Çavuşun askerliğini yaparak vatana olan borcunu ödemiş, düşmanla savaşarak yiğitliğini göstermiş cesur bir Türk genci; kendisininse henüz "ağzı süt kokan ana kuzusu" olduğunu söyleyerek çevresindekilerin bu isteğini geri çevirir.

Sonra Mehmet Çavuşun yanına giderek, askerlikle ilgili sohbet etmeye başlarlar. Mehmet Çavuş askerlik anılarını anlattıkça, sadece Ahmet'in değil, diğer gençlerin de askere gitme konusundaki hevesleri iyice artar. Zaten o gün kur'acılar gelerek köyün gençleri arasından asker seçeceklerdir. Bir süre sonra kur'acılar gelir. Ahmet ve on beş arkadaşı kur'ayı beklemeden askerlik için gönüllü yazılırlar.

Bir iki gün sonra kışlarına gitmek üzere köy meydanında toplanırlar. Bu sırada delikanlıların Şaban'ın yavuklusu Cazibe yanlarına gelerek sevgilisini, kendisini bırakıp askere gitmemesi konusunda iknaya çalışır. Ama gerek Ahmet ve Mehmet Çavuşun, gerekse diğer delikanlıların telkinleri sonucu Şaban vatan sevgisinin yavuklu sevgisinden daha üstün olduğuna ikna olarak arkadaşlarıyla birlikte gitmeye karar verir. Önde Ahmet, arkada arkadaşları, kışlarına gitmek amacıyla yola çıkarlar.

Ahmet ve arkadaşlarının geleceği kışla kapısı önünde o gün terhis olacak erlerin telaşı yaşanmaktadır. Görevli miralay bir taraftan kışlanın rutin işlerini kumanda ederken diğer yandan tezkere alacak erlerin tezkere alma törenini hazırlatmaktadır. Terhis olacak erler arasında Miralay'ın emir çavuşu Osman da vardır. Miralay ondan ayrılacak olmasına çok üzülmemektedir; çünkü Osman Çavuş çalışkan bir askerdir.

Tören başlayıp sıra ona geldiğinde Osman Çavuş tezkere bırakıp askerde kalmak istediğini söyler. Miralay buna çok memnun olur. Bu sırada Ahmet ve on beş arkadaşı kışla kapısı önünde görünürler. Miralay ve diğer subaylar, bir taraftan yetiştirdikleri mehmetchiklerin tezkere alarak kendilerinden ayrılacak olmasına üzüldükçe, diğer taraftan onların boşluğunu dolduracak başka bir grubun gelmesine sevinirler.

Ahmet, Miralay'ın karşısında durarak “ya gazi ya şehit” ilkesiyle askere geldiklerini belirten duygulu bir konuşma yapar. Miralay kendisinden izin almadan söze başlayan Ahmet'in tavrına kızacak gibi olur; ama onun bu tavrının askerlik aşkından kaynaklandığını anlayınca bu davranış şekli hoşuna bile gider. Sonra Osman Çavuşa dönerek yeni gelen gençlerin cesaretini ve vatanseverliğini öven sözler söyler. Osman Çavuş ise kendisinin de “ya gazi ya şehit” ilkesiyle tezkere bıraktığını belirtir.

2.1.1.1.1.3. Pakdamen

Mehmet Rifat. *Pakdamen* (Altı Fasil Altı Perde), İstanbul, Zartaryan Fabrikası, 1291 (1874)¹, 168.

Eserin hacminin diğer telif eserlere göre kabarık olması ve diğerlerinin yazar isminin önünde “müellif” ibaresi bulunurken bunda “muharrir” denilmesi, oyunun adapte olduğu izlenimini uyandırıyor. Oyunda, kocasının görev gereği memleket dışında bulunduğu bir zamanda ifletini korumak uğruna pek çok sıkıntıya göğüs germek zorunda kalan bir hanımın dramı yansıtılır. “Pakdamen” bu yönüyle, Afife Anjelik'in Türk hayatına uydurulmuş şeklidir. Recaizade Mahmut Ekrem'in “Afife

¹ Basiret'in 16 Eylül 1290/17 Şaban 1291 tarih ve 1336 sayılı nüshasında bulunan “Pakdamen” ismiyle bir zat tarafından gayet feci ve rikkatamiz ve her halde şayan-ı mütalâa altı fasıl tiyatro pazar-ı intişara çıkarılmış” şeklindeki ilân, eserin üzerindeki tarihin hicri-kamerî olduğunu gösterir. Hicri kamerî 17 Şaban 1291 tarihi, milâdî 1874'ün Eylül ayına denk gelmektedir. O hâlde “Pakdamen”in yayım tarihi Eylül 1874'tür. Gerçi yazar “Mukaddime”de “eserimin henüz birinci defası” biçiminde bir ifade kullanmaktadır; ama bu, “Pakdamen”in onun yayımlanan ilk eseri olması münasebetiyle değildir. Hicri takvime göre Şaban 1291 tarihinde yayımlandığı bilinen bu eserin aynı yılın ilk aylarında yayımlandığı bilinen “Ya Gazi Ya Şehit”ten sonra neşredildiği açıktır. Bu ifade muhtemelen “Pakdamen”in, Mehmet Rifat'ın profesyonel olarak tiyatro yazarlığına başlamasından önce kaleme aldığı uyarılama eserlerden biri olmasından kaynaklanmaktadır. Mehmet Rifat, aynı dönemde yazdığı tahmin edilen bir başka uyarılama olan “Hükmi-i Dil”in başındaki “Mektup”ta da “birinci eserim” ifadesini kullanmıştır.

Anjelik” adlı piyesinin yabancı kaynaklı, bu eserin de onun Türk hayatına uydurulmuş şekli olduğu düşünülürse “Pakdamen”in kesinlikle adapte olduğu ortaya çıkar; çünkü Mehmet Rıfat ister Recaizade’den isterse Alîfe Anjelik’in orijinali olan yabancı kaynaktan esinlensin, sonuçta oyunu Türk hayatına adapte etmiştir. Bu tespiti daha önce Akyüz (1990:66) ve And (1972:386-387) da yapmıştır. Hatta And, bu eserin “Afife Anjelik”le tıpatıp benzer olduğunu, birindeki kişi adlarını diğerineki uygun kişi adlarının yerine koyarak aynı sonuca ulaşabileceğini söyler.

And (1972:297)’ın bir diğer tespiti de “Genevieve de Brabant” adlı eserin, Recaizade Mahmut Ekrem’in “Afife Anjelik”iyle birlikte “Pakdamen” ve Ali Nazmi’nin “Fırlıklı Muhabbet”ine kaynaklık ettiğidir. Bunlara Hamdi’nin Hayalhane-i Osmanî Kumpanyasında oynanmış “Server Bey yahut Pakdamen”ini de ekler.

Mehmet Rıfat, eserin “Mukaddime”sinde genelde “tiyatro” ve “hikâye” türüyle, özelde de bu eseriyle ilgili bazı fikirlerini şu şekilde açıklar:

“Şu asr-ı Abdülaziz Hanî’de nice üdeba ve erbab-ı maarif vatandaşlarının hissemend olmaları, o arenada her birinin elden geldiği ve kaleminin kudreti yettiği vechle pek çok asar meydana getirmiş ve getirmekte oldukları ve hele tiyatro ve hikâyeler hakkında olan ikdamat pek büyük himmet olduğu cümle indinde vazıh olduğundan çâkerleri dahi husus-ı mezkurdan hissemend olmak emeliyle hevese gelerek çoban armağanı çam sakızı mislince vatandaşlarımın nazarlarına iş bu eser-i âcizanemi altı fâsıl altı perde ve bir mukaddime üzerine mürettep Pakdamen ismiyle iş bu faciayı vaz’a mütecasir buldum. Umarım ki eserimin henüz birinci defası olduğu eelden her tarafı sehv ü hata ile mâlâmâl ve nazar-ı ammeye vaz olunmaya seza bir şey değil ise de vukua gelen kusur ve nekaisim her halde erbab-ı maarif ve kariin-ı kiram tarafından damen-i af ile mestûr tutulur ümidinde bulunarak bu bende-i naçizlerini elbette yazar ta’n etmeyecekleri zann-ı kavisinde bulunmaktayım.” (s.2).

Yazar bu ifadelerde, herkes gibi kendisinin de “tiyatro” türünün faydasına inandığı için böyle bir eser vücuda getirmeye karar verdiğini bildirmektedir. Görülecek kusurların “eserin gerçek bir yazarın değil, bir heveskârın kaleminden çıkmış olmasından dolayı affedileceğini umduğunu” söylemesi, Mehmet Rıfat’ın kendisini yazar addetmemesinden değil, dönemin hemen bütün yazarlarında görülen “tevazu”dan kaynaklanmaktadır.

Eserin başında verilen “Eşhas”ta bulunan Vali Davut Paşanın oyunun sahnede geçen kısmında görünmemesi, “yazarın teknik zaafı” olarak söylenmesi gereken bir ayrıntıdır.

Şahıs Kadrosu

Davut Paşa	: Vilayet valisi
Ali Bey	: Memleket müsellimi
Dilfirip Hanım	: Ali Beyin haremi
Emsal ve Gülter	: Ali Beyin cariyeleri
Mehmet ve Ömer	: Ali Beyin etbâileri
Sait Ağa	: Ali Beyin maiyeti ve memleket vücûhu
Nuri ve Selim	: Said Ağanın etbâileri
Abdullah Ağa	: Tomruk ağası
Bekir Baba	: Zindancı
Osman ve Ahmet	: Cellat
Hasan	: Tatar
Fatma Kadın	: Hoca vâye namıyla maruf bir ihtiyar
Zabıta memurları ve zaptiyeler	
Çalgıcılar	
Mahpuslar	
Fukara ve bîkesler ve gayri hümm	

Vak'a

Dilfirip, cariye iken müselliin Ali Beyle evlenmiş; mutlu bir hanımdır. Ber gün vilayet valisi, civardaki eşkiyanın isyanını bastırmak üzere Ali Beyi görevlendirir ve Ali Bey, belirsiz bir süre için evinden ve memleketinden ayrılmak zorunda kalır. Giderken, haremینی ve memleket işlerini eşrafları Sait Ağaya teslim eder.

Ali Bey memlekettten ayrıldıktan sonra Dilfirip'e âşık olan Sait Ağa, ondan kendisine râm olmasını talep eder. Kadın bu talebi kesin bir dille reddedince Sait Ağa, türlü entrikalar çevirerek Dilfirip'i zindana attırır.

Ali Bey yeni gitmişken hamile olduğu anlaşılan Dilfirip, çocuğunu zindanda doğurur. Sait Ağa bununla yetinmeyip entrikalarına devam ederek -gönderdiği habercilerle- Ali Beyden icazet alıp Dilfirip ve çocuğu öldürmek üzere cellatlara teslim eder. Dilfirip, öldürölmek için yola çıkmadan önce, Ali Bey döndüğünde ona verilmek üzere masum olduğuna ve Sait Ağanın çevirdiğı entrikalara dair bir mektup yazar. Sait Ağanın kendisine yazdığı aşk mektubunu da buna ilıstırıp gizlice cariyeleri Emsal ve Gülder'e verir. Cellatlar kadını ve çocuğu öldürmek amacıyla bir ormana götürürler. Tam öldüreceklerken kadının yalvarmalarına dayanamayıp onu ve çocuğu ormanda bırakıp dönerler ve Sait Ağaya, görevi yerine getirdiklerine dair yalan söylerler.

Daha sonraları Sait Ağa yaptıklarından pişmanlık duymakla birlikte "iş işten geçti" düşüncesiyle bu konuyu unutmaya çalışır. Aynı zamanda Ali Beyin konağında gününü gün etmektedir. Bir gün Ali Bey geri döner ve Sait Ağanın konaktaki debdebsini görerek durumdan şüphelenir. İşı tahkik edince doğruları öğrenir; karısının, iffetini korumak uğruna birçok sıkıntı çektiğı ve cellatlar tarafından öldüröldüğü haberini alır. Duyduğu pişmanlıkla "hiç olmazsa mezarını ya da kemiklerini bulayım da ziyaret edeyim." diyerek ormana gidip Dilfirip'i aramaya başlar.

Dilfirip, ormanda bulduğu bir mağarayı mesken edinmiş; orada yaşamakta ve çocuğunu sıkıntılar içinde büyütmeye çalışmaktadır. O civarda Dilfirip'in mezarını ya

da cesedini arayan Ali Bey, bir müddet sonra karısıyla karşılaşınca onun ölmüş olduğunu düşündüğü için önce korkuyla karışık şaşkınlık geçirir; fakat sonra, gördüğünün gerçekten karısı Dildirip olduğunu anlar. İki sevgili buluşunca çok mutlu olurlar. Birlikte, mağarada bulunan oğullarının yanına giderler. Dildirip oğluna, yanındaki adamın, onun babası olduğunu anlatır. Baba oğul kucaklaşırlar ve üçü birden hayatlarının kalan kısmını mutlulukla geçirmek üzere evlerine dönerler.

2.1.1.1.4. Hüsrev ve Şirin

Mehmet Rıfat. *Hüsrev ve Şirin* (On Üç Fasil), (1874-1875 ?) ¹, 152.

Eserin üzerinde yayım yeri ve yılı bulunmadığı gibi yazarının adı da yer almaz; ancak 2. sayfadaki “İtizar”ın sonunda bulunan “M.R.” rumuzundan hareketle bir kısım araştırmacılar (Timurtaş 1968:50; Erkal 1999:55; And 1972:353), ihtiyat kaydını elden bırakmamak şartıyla, “Hüsrev ve Şirin” adlı bu tiyatro eserinin Manastırlı Mehmet Rıfat’a ait olabileceğini ifade ederler. 1870’li yılların gözden geçirilebilen süreli yayınlarında bu eserle ilgili bir kayda rastlanmadığı gibi Mehmet Rıfat’ın kendi eserlerinde de bu konuyla ilgili bir bilgiye tesadüf edilmez. Buna rağmen eserin, M.R. rumuzunu kullandığı bilinen Manastırlı Mehmet Rıfat’a ait olma ihtimali yüksektir. Bu ihtimal, söz konusu rumuzun Mehmet Rıfat tarafından da kullanılıyor olmasının yanında, onun diğer eserleriyle “Hüsrev ve Şirin”in gerek -üslûptaki farklılıklara rağmen- edat, sıfat, ünlem türündeki birtakım sözcük kadrosunun benzerliğinden, gerek pek çok eserde olduğu gibi bu eserin de vak’a konusunu tarihten almasından, gerek olayların kronolojik akışındaki hızdan, gerekse vak’alarda kullanılan mekânlarda dikkat çekecek benzerlikler bulunmasından kaynaklanmaktadır.

¹ “Hüsrev ve Şirin”in de üzerinde yayım tarihi bulunmamakla birlikte Manastırlı Mehmet Rıfat’ın yayımlanmış itibarıyla ilk eserinin “Görenek”, ikincisinin “Ya Gazi Ya Şehit” ve üçüncüsünün “Pakdamen” olduğu kabul edilirse “Hüsrev ve Şirin”in bu üç eserden sonra ve Temaşa dizisinin yayımına başlanmasından önce “Hükûm-i Dil”le aynı sıralarda yayımlanmış olması kuvvetli ihtimaldir. “Pakdamen”in Eylül 1874’te ve Temaşa dizisinin ilk cüz’ü olan “Hud’a ve Aşk”ın da 1875’in ortalarına doğru yayımlanmış olduğunun bilinmesinden hareketle “Hüsrev ve Şirin”in de 1874’ün son iki ayıyla 1875’in ilk altı ayı arasındaki zaman diliminde yayımlanmış olabileceği söylenebilir. Kaynak göstermeksizin Hızarcı (1955:103) eserin 1873’te, Özön ve Dürder (1967:286) 1875’te yayımlandığını söylerler.

Temaşa dizisinin “Mukaddime”siyle bu eserin baş tarafında yer alan “İtizar”da bulunan “sade dil” hakkındaki görüşlerin benzerliği, “Hüsrev ve Şirin”in Mehmet Rıfat’ın eseri olabileceğini düşündüren bir başka ihtimaldir; ancak Timurtaş ve diğer araştırmacıların koyduğu ihtiyat kaydını tekrarlamakta fayda vardır.

Yazar eserin başındaki “İtizar”da şunları söyler:

“İş bu eser tiyatro şekil ve heyetinde tercüme ile nazmın icad-ı tab’ı olan bazı fikarat bilmeceburiye tayy ve terk olunup Hûlâsa-ı mevaddı on dört fasıl üzerine tertip ve tanzim olundu. İbarat-ı mündericesi pek sade ve gaile-i tezyinat-ı münşiyanedan azade olduğundan vaki olan nekayıs-ı tabiiyesinin erbab-ı mütalaa nazarında nail-i afv-ı cemil olacağı ümidi tesellibahş-ı zihin ve efkâr olmaktadır.” (s.2).

Belki yazarın “tercüme” ifadesini kullanmış olmasını dikkate alarak eseri “çeviri” kabul etmek gerekir. Ama vak’anın tiyatroya uyarlanmış olmasının ona “telif” niteliği kazandırdığı ve yazarın kullandığı “tercüme” ifadesinin bugün bilinen anlamının dışında hikâyeden tiyatroya “uyarlama” anlamına da gelebileceği, dolayısıyla eserin çeviri değil, telif olduğu söylenmelidir.

Yukarıdaki ifadelerde yer alan “tercüme” sözü, Timurtaş (1968:51)’in eserle ilgili olarak Nizami’nin ve belki de Şeyhi’nin eserinden istifade edilerek yazıldığı yolunda söylediklerinin kaynağı olmalıdır. Yine ilk olarak Timurtaş (1968:50)’in söylediği ve bazı araştırmacıların (Erkal 1999:55) muhtemelen ondan aktararak verdikleri, eserin “on dört fasıldan meydana gelmiş” olduğuyla ilgili bilginin kaynağı da, eserin kapağında ve burada yer alan aynı yöndeki ifadelerdir. Fakat eser, on dört değil, on üç fasıldan ibarettir. Kapakta ve “İtizar”da “on dört fasıl” denmesi, ya yazarın dalgınlığının ya da mürettibin bir hatasının sonucudur. Bir başka ihtimal de, yazarın eserini gerçekten on dört fasıl olarak yazmasına rağmen basım sırasında şu ya da bu sebeple bir faslının basılmamış olmasıdır. Eseri iyi tetkik ettiği anlaşılmamasına rağmen bu ayrıntı Timurtaş’ın da gözünden kaçmış ve konuyla ilgili bilgi veren kaynaklardan bazıları direkt eseri değil Timurtaş’ı referans aldıkları için yanlışlığı tekrar edegelmişlerdir.

Yazarın yukarıdaki ifadelerde “ibarat-ı mündericesi pek sade ve gaile-i tezyinat-ı münşiyanedan azade olduğundan vaki olan nekayıs-ı tabiiyesinin erbab-ı mütalaa nazarında nail-i afv-ı cemil olacağı ümidi tesellibahş-ı zihni ü eskâr olmaktadır.” demesi, onun dil ve edebî türler hakkındaki görüşleriyle ilgilidir. Dolayısıyla bu konu üzerinde “Mehmet Rıfat’ın Dil Edebiyat ve Bazı Edebî Türlerle İlgili Görüşleri” bölümünde durulmuştur.

Mehmet Rıfat’ın diğer bütün tiyatro eserlerinde oyunun bölümlere ayrılmasında “fasıl” ve “perde” adının -”Hud’a ve Aşk”ta farklı bir sistem uygulanmış olmasıyla birlikte- bir arada kullanılmış olmasına karşın bu eserde yalnızca “fasıl” adı kullanılmıştır. Bu yönüyle değerlendirildiğinde “Hüsrev ve Şirin” diğer tiyatro eserlerinden ayrılır. Bu durum, eserin yazarının Manastırlı Mehmet Rıfat olduğu konusunda ihtiyat kaydı konulmasına gerekçe teşkil eden sebeplerden biridir.

“Pakdamen”de olduğu gibi bu eserin basımı sırasında de şahıs kadrosunun verilmesinde bazı yanlışlıklar yapılmıştır. Vak’a içinde yer alan Periruh ve Sevdabih, eserin başındaki “Eşhas”ta gösterilmez. Bundan başka ilk defa ikinci perdede görülen bu iki kişi, tirat sırası kendilerine geldiğinde önce Şirin’in cariyelerinden “Biris” ve “Diğeri” şeklinde verilirken (s.26) daha sonraları her birinin tiradının başında adları verilmektedir (s.30). Yine “Eşhas”ta gösterilen Hüsrev’in oğlu Şirûye, vak’anın sahnede geçen kısmında hiç görünmez.

Eserin mizanpajında da basım sırasında meydana geldiği söylenebilecek bazı yanlışlıklar bulunur. Birinci perde (eserdeki adıyla fasıl)de iki kez “dördüncü meclis” adı kullanılmıştır. Her sayfanın üst kısmında bulunan ve o sayfanın kaçınıcı fasıla ait olduğunu gösteren ibare ise 17-21. sayfalarda “Birinci Fasil” olması gerekirken “İkinci Fasil” şeklinde yazılmıştır. Aynı tür hata “Altıncı Fasil” yazılması gereken 93-95. sayfalarda ve “On Birinci Fasil” yazılması gereken 143. sayfada da tekrarlanmıştır. Bazen konuşma sırası gelen şahısların -12. sayfada olduğu gibi- kim olduğu belirtilmez. Bazen de -45. sayfada olduğu şekliyle “Mihin” denmesi gerekirken “Tehmine” denmesi gibi- yanlış isim yazıldığı görülür. Benzer hatalara, yoğunluğu farklı olmak şartıyla bütün eserlerde rastlamak mümkündür; ama böyle hataların

yazardan değil matbaacılığın o dönemdeki durumundan kaynaklandığı bilinen bir gerçektir.

Şahıs Kadrosu

Hürmüz-i Tacdar	: Sasaniyan'dan bir hükümdar
Hüsrev Perviz	: Hürmüz'ün oğlu
Mihin Banu	: Ermen Hâkimesi
Şirin	: Mihin Banu'nun biraderi (kızı), Hüsrev'in alâkagerdesi
Meryem	: Kayser'in kızı ve Hüsrev'in haremî
Behram-ı Çûpine	: Sipehsalar
Tehmine ve Ferenkis	: Şirin'in nedimleri
Şâvur ve Behmen	: Hüsrev'in nedimleri
Şirûye	: Hüsrev'in Meryem'den olan oğlu
Ferhat	: Şirin'in alâkagerdesi
Bir ihtiyar kadın	: Ferhat'ın katilesi
Bir adam	: Hüsrev'in katili
Hademe ve cevâri ve köylü ve saire	

Vak'a

Sasaniyan hükümdarı Hürmüz-i Tacdar, tebasına adaletli davranmasıyla tanınmış bir yöneticidir. Hakka hukuka riayet etme, suçluları cezalandırma konusunda öz oğlu Hüsrev'e bile ayrıcalık tanımaz. Hatta bir defasında Hüsrev adamlarıyla birlikte avlanmakta olduğu sırada atı köylülerden birinin tarlasına zarar verince Hüsrev'i çekemeyen Behram-ı Çûpine'nin de kışkırtmasıyla Hürmüz oğlunu cezalandırmak ister; fakat sonradan bir şekilde ikna edilerek bu fikrinden vazgeçirilir.

Hüsrev günün birinde rüyasında Şirin ve Şebdiz adlı atı görür. Uyandıktan sonra nedimi Şâvur ile konuşurken Şâvur Hüsrev'e, daha önceden görüp tanıdığı Ermen hâkimesi Mihin Banu'nun yeğeni Şirin'den ve emsalsiz derecede güçlü ve sür'atli olan

Şebdiz'den bahsedince Hüsrev Şirin'e âşık olur ve nediminden, Şirin'i de kendisine âşık etmesini ister.

Şâvur, Hüsrev'in isteğini gerçekleştirmek üzere Ermen'e gider. Aynı zamanda nakkaş olan Şâvur, Hüsrev'in resmini çizerek bir vesile ile Şirin'in resmi görmesini sağlar. Şirin resmi görünce ona âşık olur. Şâvur kendisini Şirin'e tanıtır ve Hüsrev'in de ona âşık olduğunu anlatır.

Şirin, resmini görüp âşık olduğu Hüsrev'e kavuşmak için halası olan Ermen hâkimesi Mihin Banu'dan izin almadan Medani'ye¹ gitmek üzere saraydan kaçar. Öte yandan Hüsrev, Behram'ın entrikaları sonucu kendisini öldürtmek isteyen babasının gazabından kurtulmak için Medani'den kaçar ve Mihin Banu'nun memleketi Ermen'e gelir. Aksi istikametlere gitmekte olan iki sevgili yolda karşılaşırlar; ama birbirini tanımazlar.

Hüsrev Ermen'de iken Behram'ın, Hürmüz'ün gözlerine mil çektirdiği ve hapse attırdığı haberi gelir. Hüsrev, babasını ve tacını tahtını kurtarmak amacıyla Medani'ye gider. Durumu tetkik edip Behram'la başa çıkamayacağını anlayınca hem genel bir değerlendirme yapmak, hem de bu sırada Ermen'e dönmüş olan Şirin'e kavuşmak amacıyla Ermen'e geri gelir.

Mihin Banu Şirin'e, nikahtan önce Hüsrev'in birtakım arzularını tatmin etmesine fırsat vermemesi konusunda nasihat ettikten sonra iki âşığın buluşup görüşmelerine izin verir. Hüsrev'le Şirin zaman zaman birlikte olurlar. İki sevgilinin birliktelikleri sırasında Şirin aşırı derecede nazlanınca Hüsrev buna sinirlenerek Ermen'den ayrılır.

Bir süreden beri savaş plânları yapan Hüsrev, Kayser'den aldığı askerî yardım sayesinde Behram'ı yenerek tahtını kurtarır; ancak Kayser'den yardım alırken kızıyla evlenmek konusunda ona söz vermiştir. Tahtını kurtardıktan sonra Kayser'in kızı

¹ Sasanîlerin şehir merkezlerinden olan bu yerleşim bölgesinin adı, gerek tarih kitaplarında gerekse diğer "Hüsrev ve Şirin" hikâyelerinde "Medain" veya "Medayin" olarak geçmektedir. Ancak müellif bu eserde ısrarla "Medani" ismini kullanmıştır.

Meryem'le evlenir. Aynı dönemde Mihir Banu ölmüş ve Şirin onun yerine Ermen tahtına geçmiştir.

Şirin, Hüsrev'e karşı fazla nazlanarak sevgilisini küstürmüş olmaktan dolayı çok pişman olmuştur. Üstelik bir de Hüsrev'in Kayser'in kızı Meryem ile evlendiğini duyunca aşk acısı ayrılık acısına karışarak iyiden iyiye gönlünü yakar. Sevgilisinin hasretine daha fazla dayanamayacağını anlayınca tacını tahtını terkedip Hüsrev'in yanına gider.

Şirin'in Medani'ye geldiğini öğrenen Hüsrev, sevgilisine bir ev tahsis edip orada ikâmetini sağlamak için karısı Meryem'den izin ister; fakat Meryem, kendisi sağ oldukça buna müsaade etmeyeceğini söyler. Şirin de Medani'nin dışında bir evde kalmaya başlar.

O günlerde Ferhat isimli bir genç Şirin'i görerek âşık olmuştur. Hüsrev durumu öğrenince Ferhat'ı bu sevgiden vazgeçirmeye çalışır; fakat vazgeçiremeyeceğini anlayınca -gerçekleşmesinin mümkün olmadığını düşündüğü- Ferhat'ın Bîsütun Dağı'nı delerek bir kanal açması durumunda, kendisinin, sevgisinden feragat edeceğini ve Ferhat'ın Şirin'i almasına müsaade edeceğini belirtir. Ferhat teklifi kabul ederek işe koyulur. Bir süre sonra beklenenin aksine Ferhat'ın Bîsütun Dağı'nı delme işini başarabileceği anlaşılır. Bunun üzerine Hüsrev, çevirdiği entrika sonucunda onun ölmesini sağlar.

Bu arada Meryem de ölmüştür. Hüsrev, Şirin'i kışkırtmak ve kendine ram etmek için bu sefer de Şeker Baun ile evlenir. Bunun üzerinden bir süre geçtikten sonra dostların da araya girmesiyle iki âşık barışır ve evlenirler.

Hüsrev'in Meryem'den olan oğlu Şiruye, hem annesinin ölümünü babasının pervasızlığına bağladığı, hem de Şirin'de gözü olduğu için Hüsrev'i tutuklatıp hapse attırır. Şirin de Hüsrev'den ayrı kalmak istemediği için onunla beraber hapse girer. Şiruye, bir gece babasını kiralık bir katile öldürtür. Hüsrev'in ölümünün acısına dayanamayan Şirini de intihar eder.

2.1.1.1.5 Hüküm-i Dil

Mehmet Rıfat. *Hüküm-i Dil* (Üç Fasl Üç Perde), İstanbul, Şark Matbaası 1291 (1874-1875)¹, 57.

Manastırlı Mehmet Rıfat'ın tiyatroları içinde üzerinde en fazla durulması gerekenlerden birisi "Hüküm-i Dil"dir. Bu gereklilik, eserin edebî değeri veya teknik seviyesinden ziyade, yazarının gerçekten Mehmet Rıfat olup olmadığıyla ilgili probleminden kaynaklanmaktadır.

"Hüküm-i Dil", edebiyat tarihi veya monografik çalışmaların bir kısmında Ahmet Midhat'ın, "Gönül" adlı hikâyesinden/romanından tiyatroya uyarladığı eser olarak gösterilirken (And 1972:392; Akı 1989:169; Okay 1989:145; Akyüz 1990:63), bir kısmında ise uyarlamadan hiç bahsedilmeden yalnızca Ahmet Midhat'ın tiyatro eseri olduğu ifade edilir (Özön 1941:142; Banarlı 1987:968; Parlatur 1989:67; Enginün 1990:9). Eser gerçekten de Ahmet Midhat'ın Letaif-i Rivayat serisinde yer alan "Gönül" adlı uzun hikâyesinden tiyatroya tahvil edilmiştir; fakat bu iş Ahmet Midhat'ın kendisi tarafından değil, başkası tarafından yapılmıştır. Bu kişi Manastırlı

¹ Eserin kapağında verilen 1291, hicri-kameridir. Çünkü yazar tarafından kaleme alınıp yayımcıya gönderilen ve onun tarafından eserin baş tarafına konulan "Mektup"taki ifadelerden yola çıkılarak "Hüküm-i Dil"ın yayımlanmasının, Recaizade Mahmut Ekrem'in "Amerika Vahşileri" adlı tiyatro eserinin yayımlanmasından kısa süre sonraya denk geldiği söylenebilir. "Amerika Vahşileri"nin yayım tarihi 1873'tür. Eğer "Hüküm-i Dil"ın üzerindeki 1291 tarihi rumî olsaydı bunun milâdî karşılığı 1875-1876 yılları olurdu. Hâlbuki 1291 tarihinin hicri-kamerî olması, milâdî 1874-1875 yıllarına denk gelmesi demektir. Eserin "Amerika Vahşileri"nden kısa süre sonra yayımlandığı göz önünde bulundurulursa 1291 yılının, "Amerika Vahşileri"nin milâdî yayım tarihi 1873'e daha yakın olan hicri-kamerî takvime ait olduğu anlaşılır. Ayrıca Mehmet Rıfat'ın diğer eserlerinin üzerindeki tarihlerin hicri-kamerî olduğunun tespit edilmiş olması, bu eserin yayım tarihinin de hicri-kamerî olduğu yönünde bir tahmin yapmayı kolaylaştırır. Bunlardan başka Mehmet Rıfat'ın Rumî 1308'de yayımlanan "Tuhfetü'l-İslâm" adlı eserinin sonunda yer alan açıklamada "Hüküm-i Dil"ın, "Tuhfetü'l-İslâm"ın yayımından on sekiz yıl önceye denk geldiği belirtilmektedir. Rumî 1308'den on sekiz yıl öncesi, Milâdî 1874-1875, hicri-kamerî 1291-1292 ve Rumî 1290 yıllarıdır. Bu açıklamadan da anlaşılacağı gibi "Hüküm-i Dil"ın üzerindeki 1291 tarihi hicri-kamerîdir ve milâdî karşılığı 1874-1875'tir.

Ahmet Midhat'ın tiyatroları arasında göstermek kaydıyla bu eserin yayım tarihi olarak Okay (1989:357) 1874'ü, Banarlı (1987:968) 1885'i verir. Bunlardan Banarlı'nın verdiği tarih, muhtemelen, "1875" yerine yanlışlıkla "1885" şeklinde yazılmıştır.

Mehmet Rifat'tır. Çeşitli veriler bir araya getirildiğinde bu hükmün doğruluğunu görmek mümkündür.

Bu verilerden biri ve en önemlisi, yazar tarafından kaleme alınıp eserin müsveddeleriyle birlikte yayıncı Mehmet Cevdet'e gönderilen ve eserin yayımı sırasında baş tarafa ilave edilen "Mektup"tur. Mektuptaki bilgiler, eserin kime ait olduğu konusunda önemli bilgiler barındırması bakımından kayda değer. Bu bakımdan mektubun metnini aynen aktarmakta fayda vardır:

"Birader,

Avrupa muharrirleri(nin) roman, yani imkân dahilinde yazılmış olan hikâyatı, tiyatronameye tahvil etmekte olduklarını işitmişim. Bu kere Ekrem Beyefendinin dahi mukaddema 'Atala' ünvanıyla tercüme etmiş olduğu romanın yine o isimle veyahut 'Amerika Vahşileri' serlevhasıyla tiyatroname heyetine koymuş olduğu risaleyi görerek husus-ı mezkûra iyice inandım. Ashabının malumu olduğu üzere insanın neşriyata olan hevesi her şeyden ziyade olduğundan ben de bu heveskârlardan idim. Ne çare ki neşriyata karışacak, hele başlıca bir vak'a tasviriyle tiyatroname neşredek kadar iktidarım olmadığından meysus idim. Lâkin Ekrem Beyin açtığı çıkır beni memnun etti. Çünkü ben de 'Letaif-i Rivayat'ın dördüncü cildi mündericatından 'Gönül' serlevhalı hikâyesini tiyatroname heyetine koymuş idim. Şimdi emsalini görünce neşrine cesaret eyledim.

Geçende eniştem vasıtasıyla kesb-i muarefe etmiş ve hakikaten birbirimizi karındaş gibi sevmiş olduğumuzdan başka 'Letaif-i Rivayat'ın size olan münasebet-i tâmmesi cihetiyle yazdığım bu 'Hükm-i Dil'i yine size gönderdim. Her hakkı sizin olmak üzere Maarif Nezaret-i Celilesinden ruhsatını bilihtihsâl tab ve neşrederseniz memnun olurum.

Bu babda olan rica ve istidam nezdinizde karin-i kabul olursa birinci eserim olduğuna dair bir iki sözle aczimi erbab-ı mütalaaya beyan ile temenni-i af eylemenizi niyaz ederim. Bâki kemal uhuvvet.

M.R.” (s.2-3).

Bu satırlardan anlaşılacağı üzere her şeyden önce mektubun ve dolayısıyla tiyatro eserinin yazarı, “M.R.” rumuzunu kullanmaktadır. Bu rumuz, Ahmet Midhat Efendiye değil, aynı rumuzu “Pakdamen” ve “Hüsrev ve Şirin” gibi eserlerde de kullanan Manastırlı Mehmet Rıfat’a aittir.

Ayrıca, yazarın mektup içinde “Hükm-i Dil”le ilgili olarak “birinci eserim” demesi, onun, edebiyatın bu türünde daha önce bir girişiminin olmadığını gösterir. Bu eserin yayım tarihi 1291 iken Ahmet Midhat’ın “Eyvah” adlı tiyatro eserinin yayım tarihi 1288’dir (Bkz.: Parlatur 1989:67). Yani Ahmet Midhat bu eserin yayımlanmasından aşağı yukarı üç yıl önce tiyatro eseri yazmış ve yayımlanmıştır. Dolayısıyla Ahmet Midhat’ın “Hükm-i Dil”le ilgili olarak “birinci eserim” demesi söz konusu değildir. Gerçi Mehmet Rıfat’ın da “Hükm-i Dil”in yayım yılı olan hicri-kamerî 1291’den önce yayımlandığı tahmin edilen tiyatro eserleri vardır; ama bu eserlerden “Görenek”in başındaki “İflitâh”ta daha önce tiyatro türünde denemeleri olduğunu belirtmesiyle, yukarıdaki “Mektup”ta “Hükm-i Dil”i önceden yazmış olmasına rağmen yayımlamaktan uzun süre çekindiğini belirtmesi bir arada düşünülünce “Hükm-i Dil”in yazılma zamanının “Görenek”ten önce olduğu anlaşılır. Dolayısıyla “Hükm-i Dil”, yayımlanış bakımından değilse bile yazılış bakımından Mehmet Rıfat’ın “birinci eseri” olabilir.¹

Öte taraftan Ahmet Midhat gibi çok kolay yazan ve yazdıklarını hiçbir tenkitten çekinmeden yayımlayan birinin, “Mektup”ta olduğu gibi “başlıca vak’a tasviriyle tiyatroname neşredek kadar iktidarının olmadığını” söyleyerek, hem yazacağı eserin

¹ Mehmet Rıfat’ın eserleri arasında yazılış itibarıyla “ilk/birinci” sıfatını taşıma ihtimali olan bir eser daha vardır: “Pakdamen”. Bu konuya “Pakdamen”le ilgili değerlendirmenin yapıldığı kısımda değinilmiştir.

vak'asını kurgulamakta güçlük çektiğini, hem de bu eseri kendi adıyla yayımlamaktan çekindiğini ifade etmiş olması da ihtimal dışıdır. Bunun için yukarıdaki mektubun ve doğal olarak "Hükm-i Dil"ın yazarı Ahmet Midhat olamaz.

"Hükm-i Dil"ın Mehmet Rıfat'ın kaleminden çıktığını, daha doğrusu Ahmet Midhat'ın kaleminden çıkmadığını ortaya koyan bir başka gösterge, aynı mektuptaki "Geçenlerde eniştem vasıtasıyla kesb-i muarefe etmiş ve hakikaten birbirimizi karındaş gibi sevmiş olduğumuzdan başka 'Letaif-i Rivayat'ın size olan münasebet-i tammesi" şeklindeki ifadelerdir. Bu ifadelerden anlaşıldığına göre yazarla yayımcı Mehmet Cevdet yeni tanışmıştır. Mehmet Cevdet, Ahmet Midhat'ın süt kardeşi (Parlatır 1989:65) veya akrabasıdır (Banarlı 1987:965). Dolayısıyla Mehmet Cevdet'in Ahmet Midhat'la "Hükm-i Dil"ın yayımlanmasından kısa süre önce tanışmış olması ihtimal dışıdır. Zaten yazarın yayımcıya hitaben "Letaif-i Rivayat"ın size olan münasebet-i tammesi" demesinin sebebi, "Letaif-i Rivayat" serisinin yazarı Ahmet Midhat ile yayımcı Mehmet Cevdet arasındaki yakınlıktır.

Bütün bunlardan başka "Hükm-i Dil"ın Mehmet Rıfat'ın kaleminden çıktığını gösteren bir başka delil, onun "Tuhfetü'l-İslâm" adlı kitabının sonunda bulunan eserlerinin listesindeki "Hükm-i Dil"le ilgili açıklamadır. Açıklama şu şekildedir:

"Hükm-i Dil: Utuffetli Midhat Efendi Hazretlerinin mütercem romanlarından 'Gönül' nam romanın on sekiz sene makdem tecrübe nev'inden olarak tiyatroya tahvil edilmiş bir eserdir ki yine müşarünileyhin matbaası hesabına olarak tab ve neşredilmiştir." (s.46-47).

Bu açıklamanın, bahsi geçen "Hükm-i Dil"ın Mehmet Rıfat'ın kaleminden çıktığını gösterdiği fikrine, iki yazarın da aynı adda birer tiyatro eseri olabileceği düşüncesiyle itiraz edilebilir. "Hükm-i Dil"ın, Ahmet Midhat'ın kaleminden çıktığını ifade eden kaynakların eserin künyesiyle ilgili verdikleri sayfa sayısının, basıldığı matbaanın, yayımlandığı tarihin, "M.R." rumuzlu yazarın kaleminden çıkan eserle aynı olması ve bu kişilerin eserden yaptıkları alıntılarının yine "M.R." rumuzlu yazarın eserindeki metinlerle kelime kelime örtüşmesi, ortada yalnızca bir eserin olduğunu göstermektedir. Ayrıca, iki farklı yazarın herhangi bir eseri orijinal adından farklı

olmak üzere aynı adla, aynı sayfa sayısı, aynı türe uyarlanmış olma ihtimali çok zayıftır.

Bu değerlendirmelerden sonra üzerinde durulması gereken diğer bir konu, edebiyat tarihçilerinden bir kısmının “Hükm-i Dil”i neden Ahmet Midhat’ın eseri olarak göstermiş olabileceklerinin ortaya konulmasıdır.

Böyle bir hüküm verilmesinin başta gelen sebebi, “Hükm-i Dil”e kaynaklık eden “Gönül” hikâyesinin Ahmet Midhat’ın eseri olmasıdır. Bir diğer sebep, muhtemelen, eserin başındaki “Mektup”un “Birader” hitabıyla başlamasıdır. Yazar, kısa süre önce tanıştığı Mehmet Cevdet’e duyduğu samimiyeti ortaya koyma gayretiyle “Mektup”una “Birader” hitabıyla başlamıştır; ancak Ahmet Midhat’la Mehmet Cevdet’in süt kardeşi olması, bu hitabı hareket noktalarından biri olarak alan araştırmacıları yanıltmıştır. Bir başka sebep ise eser iyice incelenmeden yazarının kimliği hakkında hüküm verilmiş olmasıdır. Tiyatro terimleri ve tiyatro eserleriyle ilgili bir çalışmada “Hükm-i Dil”, M.R. rumuzlu yazarın 1874’te yayımlanmış eseri olarak gösterildikten sonra, aynı çalışmanın “Basılmış ya da Sadece Oynanmış Yapıtların Tama Yakın Dizisi” başlığını taşıyan kısmında yazarının Ahmet Midhat olduğu belirtilen “Hükm-i Dil” verilirken, M.R. rumuzlu yazarın “Hükm-i Dil”i verilmemiştir. (Özön ve Dürder 1967:286 ve 465). Hâlbuki araştırmacılar M.R. rumuzlu yazarın “Hükm-i Dil”inin yayımlanmış bir eser olduğunu önceki sayfalarda ifade etmişlerdir. Bu çelişki, araştırmacıların eseri iyice incelemeyen, başka kaynaklardan aldıkları bilgiye dayanarak hakkında hüküm verdiklerini ve doğal olarak yazarının kimliği konusunda yanıldıklarını göstermektedir.

Buraya kadar sıralanan veri ve değerlendirmelerin ışığında “Hükm-i Dil”le ilgili baş tarafla verilen hükmü yinelemek ve eserin Manastırlı Mehmet Rıfat’ın kaleminden çıktığı söylemek, hem doğru hem de çok kolaydır.

Yazarın kimliğiyle ilgili bu değerlendirmelerden sonra eserin kendisiyle ilgili değerlendirmelere geçilebilir.

Kapakta, şahıs kadrosunun verildiği kısımdan hemen sonra ve birinci perdenin başında “Üç fasıl üç perde üzere mürettep, neticesi sürurlu tiyatro.” (s.5,6) diye

takdim edilen oyun, bir asilzade ile bahçıvanı arasındaki sonu evlilikle bitecek aşk macerasını konu edinir. Vak'a, seyri bakımından melodram özelliği gösterir. Zaten “neticesi sürurlu tiyatro” ibaresinin ısrarla tekrarlanması, oyunun melodram özelliğinin vurgulanmak istenmesindendir.

Vak'a, yazarının henüz acemilik devresinde olduğunu gösterecek tarzda çok basit kurgulanmıştır. Buna bağlı olarak şahıs kadrosu da sınırlıdır. Öte yandan tekniği oldukça sağlamdır. Teknikteki bu başarı Mehmet Rıfat'ın birçok tiyatro eserinde bulunmaz. Vak'anın basitliği, şahıs kadrosunun sınırlı olması ve tekniğinin sağlamlığı yönüyle “Nedamet”le benzeşen “Hüküm-i Dil”, bu özelliklerinden dolayı kolayca sahnelenebilecek yapıdadır.

Oyunun vak'a kurgusu Ahmet Midhat'ın “Gönül” hikâyesinden alındığı için, orada vurgulanmaya çalışılan “batı kültüründeki sınıf ayrımının yanlışlığı” tezi, bu eser için de geçerlidir. Tezin eserdeki savunucusu -bir asilzade olan- Marguerite'dir. Bu görevin Marguerite'e verilmiş olması, ortaya konulan tezin kabul edilme ihtimalini kolaylaştırmıştır. Tez, eğer bir asilzade tarafından değil de alt sınıftan biri tarafından savunulsaydı kabul edilirliliği daha zor olurdu. Örneğin Kont de Baraol'un vak'anın sonunda “sınıf ayrımının yanlışlığı fikri”ni kabul etmiş olmasında, kendisi gibi asil zümreye mensup Marguerite ve Finette'in de bu fikirde olmasının payı büyüktür.

Şahıs Kadrosu

Kont de Baraol ¹	: Kasır ve bahçe sahibi
Finette	: Kontun zevcesi
Marguerite	: Kontun kerimesi, bahçıvana âşık
Louise	: Marguerite'in musahibelerinden bir kadın
Paul	: Kontun bahçıvanı, bu da Marguerite'e âşık
Auguste	: Kont de Belleville'in oğlu (bu da Marguerite'e âşık)

¹ Metinde yanlışlıkla “Kont de Belleville” yazılmıştır. Doğrusu “Kont de Baraol”dur. Gerçi vak'a içinde Kont de Belleville'in de adı geçmektedir; ama Finette'in eşi ve Marguerite'in babası olan kontun adı Baraol'dur.

Vak'a

Paul, bahçıvanı olduğu Kont de Baraol'un kızı Marguerite'e âşıktır. Marguerite'in de Paul'de gönlü vardır; ama üç yıldır tanışan iki genç duygularını birbirine açmaktan çekinmektedir. Marguerite'in arkadaşı Louise'in devreye girmesiyle iki genç aşklarını birbirine itiraf ederler.

Paul, Marguerite'i çok sevmesine ve onunla evlenmeyi arzulamasına rağmen aralarındaki sınıf farkının bunu imkânsız kıldığını düşünür. Marguerite ise sınıf farkı diye bir şeyi kabul etmediğini; onurlu kişiliğe sahip birini asilzade olmasına karşın onursuz olan birine her zaman tercih edeceğini ifade eder.

Öte yandan Marguerite'in babası Kont de Baraol, kızını kendileri gibi asil sınıfa mensup olan Kont de Belleville'in oğlu Auguste ile evlendirmek amacındadır. Auguste de Marguerite'e âşık olduğu için bu evliliğe gönülden razıdır; fakat Marguerite Paul'ü sevdiği ve dahası Auguste'ten nefret ettiği için arkadaşı Louise'in de yardım etmesiyle Amerika'ya gitmek üzere sevgilisiyle kaçar.

Louise'den Marguerite'in kiminle ve nereye kaçtığını öğrenen Kont de Baraol, Paris asilzadeleri arasında namusunun ayaklar altına alınmasını önlemek için, kimse işin farkına varmadan karısı Finette'le birlikte kızını geri getirmek amacıyla sevgililerin peşine düşer. Kont ve karısı İspanya'da bir köy otelinde sevgililere ulaşırlar. Kont, kızını kaçırdığı gerekçesiyle bahçıvanı Paul'le tartışıp ona hakaret eder. Marguerite araya girerek Paul'ün onu değil, onun Paul'ü kaçırdığını; Auguste gibi bir alçakla evlenmektense ölmeyi tercih edeceğini belirterek evlenmelerine izin vermesini ister. Finette de kızına destek verir. Zaten o da sınıf farkını kabul etmeyen bir anlayışa sahip olduğu için kızının mutlaka bir asilzade ile değil, istediği kişiyle evlenmesi taraftarıdır. Hem Marguerite'le Finette'in sözleri, hem de orada bulunan insanların telkinleri sonucu Kont genç sevgilileri affederek evlenmelerine izin verir.

Mehmet Rifat'ın tek başına kaleme aldığı bu eserler dışında başkalarıyla ortaklaşa yazdığı telif tiyatro eserleri de vardır. Onun telif tiyatro eserleri içinde ikinci gruba giren bu eserleri "Delile yahut Kanlı İntikam", "Ebülulâ yahut Mürüvvet",

“Ebülfida”, “Nedamet”, “Kölemenler”, “Fakire yahut Mükâfat-ı İffet” ve “Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat”tir.

2.1.1.1.1.6. Delile yahut Kanlı İntikam

Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat. *Delile yahut Kanlı İntikam* (Beş Fasil Beş Perde), İstanbul, Kırkambar Matbaası, Temaşa¹, 1. cilt, 2. cüz, 1292 (1875)², 93-146.

Kapaktaki bilgiye göre “oyynamak hakkı” Tanzimat döneminin ünlü tiyatro adamı Agop Efendiye ait olan eserde, Revanduz havalisi beylerinden birinin eşkıya ile giriştiği mücadele ve bu mücadelenin içine yerleştirilmiş üçlü aşk hikâyesi anlatılır. Vak'a içindeki ağırlığı farklı olmakla birlikte, Mehmet Rıfat'ın müstakil eseri “Pakdamen”de olduğu gibi burada da “eşkıyalık” konusunun işlenmiş olması, dikkat çekicidir. Bu husus muhtemelen, hem Mehmet Rıfat'ın hem de bu eseri müştereken kaleme aldığı Hasan Bedrettin'in asker olmaları münasebetiyle konuya vakıf olmalarının ve Osmanlı topraklarında merkezden uzak yerlerdeki “eşkıyalık” problemine dikkat çekmek istemelerinin bir sonucudur.

Öte taraftan vaka kişilerinin Türkler dışından seçilmiş olması, eserin üzerinde durulması gereken bir diğer özelliğidir. Bu tercihi, oyunu, dönemin önde gelen ediplerinden Abdülhak Hamit Tarhan'ın “millî tiyatro” konusundaki anlayışına

¹ “Temaşa”, Manastırlı Mehmet Rıfat ve Hasan Bedrettin tarafından “mccmua” olarak adlandırıldığı için konu hakkında bilgi veren bazı kaynaklar onu “dergi/mccmua” olarak nitelendirmişlerdir (Bkz.: Sevuk 1941:574). Hâlbuki “Temaşa” bir dergi değil, Manastırlı Mehmet Rıfat ve Hasan Bedrettin'in ortaklaşa ya da tek başlarına yazdıkları veya çevirdikleri tiyatro eserlerini topladıkları dizinin genel adıdır. Ayrıca, Manastırlı Mehmet Rıfat ve Hasan Bedrettin'in “Temaşa”nın Melih Fikret'in “sahip ve müessisi” olduğu, Mehmet Rıfat'ın “müdür-i mes'ul ve sermuharir”liğini yaptığı “Temaşa” ve Seyit Tahir'in “sahibi” olduğu ve Süleyman Tevfik'in “müdür-i mes'ul”lüğü yaptığı “Temaşa” dergileriyle bir ilgisi yoktur.

² Vakit gazetesinin 3 Temmuz 1291 / 12 Cemaziyülevvel 1292 / 15 Temmuz-ı Efrençî 1875 tarihli nüshasında yer alan “Temaşa birinci cilt ikinci cüz'ü ‘Delile yahut Kanlı İntikam’ namıyla bir faciayı havi olarak neşrolundu.” şeklindeki ilândan anlaşılacağı üzere “Delile”nin yayım tarihi 1875'tir. İlânın asıl önemli tarafı, eserin üzerinde bulunan 1292 tarihinin hicrî-kamercî olduğunun anlaşılmasına yardımcı olmasıdır. Buradan hareketle Mehmet Rıfat'ın diğer eserlerinin üzerindeki tarihlerin de hicrî-kamercî olduğu rahatlıkla söylenebilir.

yaklaştırmaktadır. Nitekim Tarhan, “Delile”den bir yıl sonra, 1876’da yayımlanan “Duhter-i Hindû”nun “Hatime”sinde şöyle demektedir:

“Türkçe tiyatro oyununa millî denilebilmek için ya Lazlar, Kürtler, Arnavutlar, vesaire idâdından yani millet-i Osmaniye efradından olup da âdet ve tabiatları halkımızca etrafiyla malûm olmayan akvamın tesâvir-i ahvâline dair olmalıdır: Müelliflerinin himmet-i milletperveranesini inkâra mecal olmayan Ecel-i Kaza gibi, Besa gibi Delile ile Ebûlulâ gibi” (1998:150-151)

Görüldüğü gibi Hamit yukarıdaki satırlarda hem bu eseri hem de “Ebûlulâ”yı, “millî tiyatro” sıfatını vermeye lâayk eserler arasında sayar. Onun bu sözlerinde bir “etkilenme”nin olduğunu değil; ama bir “beğenme”nin olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Oyunla ilgili olarak Akı “romantik dram” (1989:169) derken; And, melodram olduğunu söylediği oyunun konusunda “Avrupa melodramlarından öykünmeler vardır.” (1972:380) hükmünü verir; ama kastettiği Avrupa melodramlarının neler olduğunu belirtmez. Bununla birlikte eser, vak’a kişilerinden menfî karaktere sahip Delile’nin Canpolat’la aralarındaki yakınlığın dayandığı sebep, Küpeli Hüseyin’le giriştiği mücadelede karşı tarafa büyük acılar çektirmesi ve sonuçta yaptıklarının cezasını çekmesi yönüyle And’ın hükmünü doğrulayacak özellikler taşır.

Oyunda tiyatro tekniği bakımından kusur sayılabilecek birtakım acemilikler vardır. Yer yer kişiler arasında geçen diyaloglar, vak’anın akışını keser niteliktedir. İkinci perdenin birinci meclisinde yer alan Küpeli Hüseyin Ağayla Seyyah (Sait Bey) arasında geçen dünya, ahiret, iş-güç hayatına ait yer yer felsefî nitelik taşıyan sohbet, bu tarz diyaloglara örnek gösterilebilir (s.106-108). Bu kısımlarda tamamen vak’anın dışına çıkıldığı ve konuşmaların gereksiz yere uzatıldığı görülür. Kimi zaman da vak’anın sahnede yaşanmayan kısımları, kişilerden biri tarafından monolog tarzında seyirciye aktarılır. Böyle bir durumu, olayların gelişimi sırasında seyircinin bilmediği kısımları onların bilgisine sunmada yazarlara yardımcı olmakla birlikte, merak unsurlarını ortadan kaldırdığı için eseri teknik açıdan zayıflattığı gibi, üslup ve

yöntemdeki acemilik de oyunu basitleştirmektedir. İkinci perdenin beşinci meclisinde yer alan Haydut'un monoloğu, böyle acemiliklerin tipik örneğidir (s.116-117).

Tanzimat döneminin ve doğal olarak Mehmet Rifat'ın tek başına veya biriyle ortaklaşa yazdığı hemen hemen bütün telif tiyatro eserlerinde tür açısından kusur olarak değerlendirilebilecek benzer acemilikleri görmek mümkündür. Tiyatro edebiyatımızın emekleme devresi olan bu dönemde yazılan eserlerde görülen söz konusu acemilikleri normal karşılamak gerekir.

Şahıs Kadrosu

Küpelî Hüseyin Bey	: Derebeyi
Zeliha	: Hüseyin Beyin kızı
Nefise	: Zeliha'nın dadısı
Behlül Ağa	: Hüseyin Beyin baş ağası
Tosun Ağa	: Hüseyin Beyin serkerdesi
Canpolat	: İkrâd eşkiyasının reisi
Delile	: Canpolat'ın validesi
Alo	: Canpolat'ın avenesi
Memo	: Canpolat'ın avenesi
Sait Bey	: Ümerâ-yı İkrâddan
Seyyah	: Hüseyin Beyin misafiri (Sait Beyin sahte adı)
Selim Ağa	: Sait Beyin adamı
Bir köylü	: Sait Beyin adamlarından
Eşkiya	
Şekbanlar, sipahiler, ve gayrühüm	

Vak'a

Alo, başkasıyla evlenen sevgilisini öldürerek Canpolat'ın eşkiyasına katılmış; fakat sonradan pişman olduğu için bu hayattan kurtulmayı düşünen biridir. Eşkiya başı Canpolat, Revanduz havalisinin hâkimi olan Küpelî Hüseyin Beyin kızı Zeliha'yı

sevmektedir. Zaman zaman Zeliha'yı kaçırmayı aklından geçirmekle birlikte bu işte kızın da gönlünün olması gerektiği inancıyla tereddüt eder. Bir süre sonra Zeliha'nın, kendisini Hüseyin Bey'e seyyahı diye tanıtan Sait Bey adında biriyle kaçacağını öğrenince Alo ile Delile'nin de telkin ve ısrarları üzerine kızı kendisi kaçıır.

Aslında Zeliha ile Canpolat kardeşler. Vaktiyle Hüseyin Bey, Delile'nin kocası eşkiya Cantemur'u öldürünce, Delile de intikam almak için o zamanlar bebek olan Canpolat'ı kaçırmış ve kendini ona valide olarak tanıtmıştır. Şimdi de birbirinin baba oğul olduğunu bilmeyen Hüseyin Beyle Canpolat'ı birbirine düşürüp intikam almayı düşünmektedir. Zaten Canpolat'ın Zeliha'yı kaçırmasını bunun için istemiştir.

Küpeli Hüseyin Bey ile Sait Bey, adamlarının yardımı ve Canpolat eşkiyasından ayrılan Alo'nun yol göstermesiyle eşkiya inini basarlar. Hüseyin Bey Canpolat'ı vurur. O da ölmeden önce sevgili olarak bilip elde edemediği Zeliha'yı vurmak ister; ama kurşun Delile'ye isabet eder. Delile ölmeden önce, Canpolat'ın aslında Hüseyin Beyin oğlu olduğunu; tertip ettiği intikam plânı sayesinde Hüseyin Beyin Canpolat'ı öldürmesiyle yıllar önce kocasını öldüren Hüseyin Beyden kanlı bir intikam aldığını söyler. Hüseyin Bey, yıllar önce kaybettiği oğlunu bulduğu anda öldürmüş olmasına üzülürken Sait Beyin adamlarından Selim Ağa, "Ne telaş ediyorsunuz. Böyle bir haydut evladı kaybettiniz ise yerine kızınızı ölümden kurtaran; namusunu muhafaza ederek mertliğini ispat eden; kızınızı almaya hak kazanan Sait Bey gibi bir arslana mâlik oldunuz. İşte size hem evlat hem damat" diyerek onu teselli eder.

2.1.1.1.1.7. Ebülulâ yahut Mürüvvet

Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat. *Ebülulâ yahut Mürüvvet* (Beş Fasil Beş Perde), İstanbul, Kırkambar Matbaası, Temaşa, 1. cilt, 4. cüz, 1292 (1875)¹, 211-288.

¹ Vakıf gazetesinin 17 Ağustos 1291 / 28 Recep 1292 / 29 Ağustos-ı Efrençî 1875 tarih ve 85 numaralı nüshasında "Temaşa birinci cilt dördüncü cüz Ebülulâ yahut Mürüvvet namıyla Arap ahılâkı üzere musavver bir facia"nın yayımlandığıyla ilgili bir ilân bulunmaktadır. Bu ilânda, eserin yayım tarihinin milâdî 1875 olduğu açıkça görülmektedir. Bunun için eserin yayım tarihi olarak "RİFAT, Mehmet (Manastırlı)", Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, VII, 333'te verilen 1876 yılı yanlıştır.

Vak'ası Hadramut (Hazarut)'ta geçen eserde harem ağaları ve yörenin dinî eşrafından olan seyit sınıfına mensup olduklarını iddia eden insanların entrikalarla dolu siyasî mücadeleleri anlatılır. Ebülulâ'nın amcası Ebû Deyyab ve annesi Rabia, siyasî iktidarı Ebülulâ'nın elinden alabilmek için olmadık yollara başvururlar. Harem ağası Mesut da hem sınıf atlama, hem de sevdiği kadını elde edebilme amacıyla, netice alabileceğini düşündüğü yolda Ebû Deyyab ve Rabia'ya yardım eder.

Baş tarafta oyun için kullanılan "facia" tanımlaması, "Trajedi" anlamına gelmektedir. Bu ifade, vak'anın seyrinin ne yolda gelişeceğini tahmin etmeye yardımcı olur.

Eser Arapların toplumsal hayatından kesitler taşır. Örneğin, Emir olan Ebülulâ ile sıradan biri olan Rabi'nin kızı Zübeyde'nin evlenmelerinin sınıf farkından dolayı zor olduğu vurgulanır (s.236-243). Emir'in amcası Ebû Deyyab sıradan bir insanın ziyaretine gitmek istemez (s.225). Bu gibi örnekler, söz konusu toplumsal anlayışın yansımalarıdır. Yukarıda belirtildiği gibi, Abdülhak Hamit'in "Delile" ile birlikte bu eseri de "millî tiyatro" anlayışına uygun eserler arasında göstermesinin sebebi, eserin Osmanlı toprakları içinde yaşayan Arapların toplumsal hayatından bu tür kesitler sunmasıdır.

"Ebülulâ yahut Mürüvvel", Temaşa dizisindeki girilt yapıya sahip ender telif eserlerden biridir. Fakat bazen vak'a parçalarının verilmesinde basitliğe düşüldüğü ve inandırıcılıktan uzak kalındığı görülür. Örneğin Ebû Deyyab'ın adamları Seyyah zannıyla bir eşkiyayı öldürdükten sonra, Ebû Deyyab'ın cesedi görmesine rağmen bu yanlışlığı fark etmemesi (s.234) inandırıcılıktan uzaktır. Yine Ebû Deyyab'ın Rabia'yı öldürtme sebebini açıkladığı ve emirliğini ilân ettiği sahnedeki tiradı (s.282-283), iyi kurgulanmadığı için basitliğe düşülmüş ve inandırıcılıktan uzak kalınmıştır.

Akı (1989: 131) eserde Shakespeare'in "Hamlet" adlı oyununun tesiri bulunduğunu belirtirken, And (1972:360) bu hükmü biraz daha detaylandırarak eserin, Ebülulâ'nın annesi Rabia ile amcası Ebû Deyyab'ın gizli aşk yaşamaları yönüyle "Hamlet"e benzediğini ifade eder.

Özön (1966:662) ve Dürder (1963b:797), “Encümen-i Teftiş ve Muayene” adlı kurulun 18 Eylül 1305 (1889) tarih ve 601 numaralı yazısında “Abdürrezzak imzasıyla gönderilen ‘Ebülulâ yahut Mürüvvet’ nam Türkçe piyesin icrası siyaseten caiz olmadığından reddine” şeklinde bir hüküm bulunduğunu belirtirler.¹ Bu hüküm, “Ebülulâ yahut Mürüvvet”in sahnelenmesinin sansür kurulunca yasaklandığını gösterir. Hükümün bulunduğu yazının tarihi, II.Abdülhamit istibdadının yoğun şekilde yaşandığı döneme denk gelmektedir. Eserde iktidarı ele geçirmek için çevrilen entikalar konu edilmekle birlikte, vak’anın Osmanlı Hanedanı’nı çağrıştıran hiçbir tarafı bulunmamaktadır. Buna rağmen sahnelenmesinin “siyaseten” sakıncalı görülmüş olması, bu yıllarda imparatorluk merkezinde hüküm süren sansürün boyutlarını gösteren çarpıcı örneklerden biridir.

Şahıs Kadrosu

Ebülulâ	: Emir
Ebû Deyyab ²	: (Ebülulâ’nın üvey amcası)
Rabia	: (Ebülulâ’nın annesi)
Ilûlâ	: Cariye
Zennube	: Cariye
Zübeyde	: (Ebülulâ’nın sevgilisi)
Rabi	: (Fakir bir iltiyar, Zübeyde’nin babası)
Mesut	: Harem ağası
Seyyah	: (Hintli, yaşlı bir seyyah)
Araplar	
Arap karılar	

¹ Dürder, eserin adını “Ebülfida yahut Mürüvvet” olarak verir. “Mürüvvet”, “Ebülfida”nın değil, “Ebülulâ”nın ikinci adıdır. Eğer aynı alıntı Özön’de bulunmasaydı Dürder’in “Ebülfida”yı mı yoksa “Ebülulâ”yı mı kastettiği tam olarak kestirilemezdi; ama aynı alıntının Özön’de de bulunması ve orada eserin adının “Ebülulâ yahut Mürüvvet” şeklinde verilmiş olması, Dürder’in yanlışlık yaptığını gösterir.

² And (1972:360-361), şahıs kadrosundaki isimlerden Ebû Deyyab’ı Ebudap, Rabia’yı bazen Rabia bazen de Rebia, Ilûlâ’yı Havla ve Hevla şeklinde vermiştir.

Vak'a

Arap adasında Hadramut'ta Suud kabilesinin emiri olan Ebülulâ, babası ve dedeleri gibi iyilik yapmayı, fakirlere yardım etmeyi, etrafındakilerin gönlünü hoş tutmayı seven biridir. Elinde bulundurduğu ve kimsenin bilmediği bir yerde sakladığı hazineden devamlı, ihtiyaç sahiplerine ihsanda bulunur; fakat gerek amcası Ebû Deyyab, gerekse annesi Rabia, bunun müsriflik olduğunu söyleyerek Ebülulâ'yı bu davranışından vazgeçirmeye çalışırlar.

Aslında Ebû Deyyab, Ebülulâ'nın emir olmasını içine sindiremediği için onu öldürerek yerine kendisi geçmeyi ve Ebülulâ'nın sevgilisi Zübeyde ile evlenmeyi plânlamaktadır. Ebû Deyyab'ın yeğenini öldürme konusunda, Kıptî kızı olan annesinin vaktiyle bir savaşta babası tarafından kaçırılarak istifraş edilmiş olması münasebetiyle öz babasının kabilesinden intikam alma arzusu önemli bir yer tutar. Aynı şekilde Ebülulâ'nın annesi Rabia da bir Kıptî kızıdır ve o da bir savaşta esir edilerek Ebülulâ'nın babası tarafından istifraş edilmiştir. Dolayısıyla Rabia da Araplara karşı kin duymakta ve intikam ateşiyle yanmaktadır. Bu uğurda, Arap sülbünden olduğu için öz oğlu Ebülulâ'yı öldürmeyi düşünerek âşık olduğu Ebû Deyyab ile işbirliği yapar. Harem ağası Mesut da çevirdikleri entrikada onlara yardım eder.

Ebû Deyyab ve işbirlikçileri plânlarını gerçekleştirmek için öncelikle Ebülulâ'yı öldürme yolunda en büyük engel gördükleri emire son derece sadık bir derviş olan Seyyah'ın bedenini ortadan kaldırmayı kararlaştırırlar; ancak farkında olmadan başka birini öldürürler. Seyyah'ı öldürdüklerini sanan Ebû Deyyab ve işbirlikçileri, daha sonra Ebülulâ'nın yemeğine insan bayıltan bir madde koyarak halka emirin öldüğünü ilân edip Ebülulâ'yı önceden hazırladıkları bir türbeye korlar. Bunu yapmaktaki amaçları, işkence yaparak hazinenin yerini öğrenip daha sonra onu öldürmektir.

Fakat, entrikacıların öldü sandıkları Seyyah durumu farkeder ve Ebülulâ'yı kurtararak Ebû Deyyab ve adamlarının hainliğini ortaya çıkarmak üzere bir karşı plân hazırlar.

Bu arada her şeyin kendi istediği yolda yürüdüğünü sanan Ebû Deyyab, Zübeyde ile evlenmesine en büyük engel olarak gördüğü Rabia'yı da öldürterek halka, emiri Rabia'nın zehirleyerek öldürdüğünü, kendisi bunun farkına varınca Rabia'yı öldürterek cezasını verdiğini anlatır. Tam herkesi inandırıp emirliğini ilân etmek üzereyken insanların şaşkın bakışları arasında Seyyah ortaya çıkıp bütün olanı biteni halka anlatır. Bu sırada daha önceden Seyyah tarafından bulunduğu yerden kurtarılmış olan Ebülulâ da gelince insanlar, Seyyah'ın anlattıklarının doğruluğunu görerek Ebû Deyyab ve İşbirlikçisi Mesut'u linç etmek isterler; ama Ebülulâ iyi kalpliliğini bir kez daha göstererek onları bağışladığını söyler.

Ebû Deyyab, emirin kendisini bağışlamış olmasına rağmen hain damgası yemiş biri olarak yaşayamayacağını; kendini öldüreceğini söyleyerek gider. Mesut da hain biri olarak yaşamaktansa ölmeyi tercih edeceğini söyleyip hançerini göğsüne saplayarak intihar eder. Ebülulâ, Zübeyde ile evleneceğini ilân eder. Cömertliğinin bir başka nişanesi olarak Hülâ ve Zennube adlı iki cariyeyi azat eder.

2.1.1.1.1.8. Ebülfida

Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat. *Ebülfida* (Üç Fasil Üç Perde), İstanbul, Kırkambar Matbaası, Temaşa, 1. cilt, 6. cüz, 1292 (1875)¹, 355-393.

“Ebülfida”, “Mudhik opera, üç fasil üç perde” tanıtımıyla okuyucuya sunulmuştur. Eser, batılı anlamda “tiyatro” türünün henüz emekleme safhasında olduğu Tanzimat devri Türk edebiyatında, bu türün bir üst aşaması denilebilecek operanın örneklerinden olması yönüyle dikkate değer. Ancak, döneminde “ilk” ya da “tek” gibi önemli bir sıfat taşımaz. “Girofle-Girofla”nın değerlendirildiği kısımda da görüleceği gibi, o dönemde tiyatro sahnelerinde yaşanan rekabet, edipleri bu tarz opera ve operetler yazmaya veya çevirmeye yöneltmiştir. Bu tarz eserlerin sayısı,

¹ Vakıf gazetesinin 1 Teşrin-i Sani 1291 / 14 Şevval 1292 / 13 Teşrin-i Sani-i Efrençî 1875 tarihli nüshasında “Temaşa birinci cilt altıncı cüz Ebülfida ismiyle Arap ahlâkı üzerine yazılmış bir mudhik opera”nın yayımlandığıyla ilgili bir ilân bulunmaktadır. Akı (1989:249), eserin yayım tarihini 1876 olarak verir. Vakıf gazetesindeki ilân, Akı'nın verdiği tarihin yanlış olduğunu göstermektedir.

küçümsenemeyecek kadar çoktur; ama dönemin bu alandaki telif eserleri içinde en meşhuru, Takvor Nalyan'ın yazdığı ve Dirkan Çuhacıyan'ın bestelediği “Leblebici Horhor Ağa” adlı operettir. “Ebülfida”nın dikkate değer tarafı, tiyatro sahnelerinde yaşanan rekabete malzeme temin etmek için kaleme alınan telif operalara sayı bakımından katkıda bulunmuş olmasıylaadır.

Oyunun üzerinde durulması gereken bir özelliği de taşıdığı “mudhik” sıfatıdır. Çağdaş tiyatro terminolojisindeki adı “operakomik” olan “mudhik opera”nın temeli, XVIII. yüzyılda Fransa’da atılmıştır. İlk örnekleri, araya şarkılar serpiştirilmiş yergili komedilerken, bir süre sonra gündelik yaşam içinde rastlanan insanların öyküsü de konu olarak alınmaya başlanmış ve öbür operalardan yalnızca sözlü diyaloglar içermesiyle ayrılan ciddî müzikli oyuna dönüşmüştür. Türün gittikçe gelişmesiyle konular daha da romantik bir hâl almıştır. Öyküsü siyasal zorbalığın yenilgiye uğratılmasına dayanan “kurtuluş operası”, bu gelişmenin doğurduğu bir alt türdür.

Operakomik, XIX. yüzyılın ikinci yarısına doğru görkemli operaya yaklaşan ciddî müzikli oyuna dönüşmüş ve zamanla yergi özelliğini tamamen yitirmiştir.¹ Buna rağmen batı edebiyatını; özellikle de Fransız edebiyatını örnek almaya başlayan Tanzimat dönemi Türk edebiyatında görülmesi, XIX. yüzyılın ikinci yarısındadır. Bu türün Türk edebiyatındaki örneklerinden olan “Ebülfida”, siyasal zoralığın yenilgiye uğratılması (Şeyh Sadun’un siyasal gücünü kullanarak Hûlâ’yı istemediği biriyle evlendirmeye çalışmasının siyasal açıdan daha güçlü olan Ebülfida tarafından engellenmesi gibi) ve barındırdığı romantik unsurlarla (Celâlettin ile Hûlâ’nın aşkının başlangıç ve gelişme şekli gibi), “operakomik / mudhik opera”nın Avrupa’daki son döneminde görülen özelliklerini yansıtır.

“Mudhik opera”nın bir özelliği olarak yarısı manzum yarısı mensur olan eserin manzum kısımlarında her mısranın başına o mısranın kaç heceden meydana geldiğini gösteren rakamlar konulmuştur. Mehmet Rıfat ve Hasan Bedrettin, eserin baş tarafına

¹ Bu konuda ayrıntılı bilgi için Bkz. “Opera-comique”, Ana Britannica Ansiklopedisi, 24 (1994), 227.

koydukları bir açıklamayla bunun ne anlama geldiğini okuyucuya anlatmışlardır. “İhtar ve Tarif” başlığıyla verilen bu açıklama aynen şöyledir:

“Oyunun müzika ile söylenecek sözleri nota hesabıyla yapılmış olduğundan nota iktizasınca heceyi iş'ar eden rakamların gösterilmesi muhasenat-ı adîdeyi şamil olacağı gibi müzikalî sözlerin esnâ-yı mütalaada dahi farkını mucip olacağından mezkur hece rakamlarının vaz'ı münasip görüldü.” (s.356).

Böyle bir “ihtar ve tarif”, türün bütün özelliklerinin okuyucu ve seyirci kitlesi tarafından henüz tam anlamıyla anlaşılmadığını, zaman zaman onları bilgilendirmek için bu tarz açıklamaların yapılması gerektiğini gösteren bir örnek olması bakımından önemlidir. Bir süre sonra bu tür eserlere aşinalık arttıkça böyle açıklamalara gerek duyulmamaya başlanmıştır. Nitekim 'Temaşa'nın sonraki cüzlerinden “Lâleruh” ve “Girofle-Girofla”da bu tarz açıklamalarla karşılaşılmaz.

Esere ad olan “Ebülfida”, aynı zamanda vak'anın ikinci derecedeki kişilerinden birinin adıdır. Ebülfida emir olduğu için siyasal otorite sahibi, nüfuzlu biridir; fakat olay örgüsü içinde oynadığı rol açısından ikinci derecededir. Bu bakımdan esere onun adının verilmiş olması ilginçtir.

Arap kabilelerinden birindeki toplumsal yaşayıştan kesitlerin yanında, aşk temasının da ağırlıklı şekilde öne çıktığı eserde vak'a kurgusu oldukça basittir. Buna rağmen vak'anın kurgulanmasında teknik yönden bazı hatalar vardır. Örneğin vak'anın birinci derecedeki kişilerinden Celâlettin, önceleri Lebid adlı fakir bir ihtiyarı öz babası sanırken, asıl babasının başkası olduğunu öğrendikten bir süre sonra, öz babasının “seyit” olduğunu belirtir (s.382). Bu çelişki, yazarların vak'ayı kurgulamalarındaki hatasından kaynaklanmaktadır.

Oyunun değişik kısımlarına yerleştirilmiş bazı vak'a parçalarında didaktik bir yapı bulunur. İlm-i nücumun aldatmacadan ibaret bir uğraş olduğunun vurgulanması (s.390) buna örnektir. Bu gibi kısımlar, daha önce de söylendiği gibi “faydacı edebiyat” anlayışının yansımalarıdır.

Şahıs Kadrosu

Ebülfida	: Müluk-i Araptan bir zat
Alaattin	: Ebülfida'nın veziri
Celâlettin	: Sabık vezirin oğlu, birinci muganni
Şeyh Sadun	: Kabail-i Urbandan Safa kabilesinin şeyhi
Lebid	: Kabilede bir ihtiyar
Hûlâ	: Lebid'in kızı, birinci muganniye
Mansur	: Şeyh Sadun'un oğlu, ikinci muganni
Saide	: Şeyh Sadun'un kızı, ikinci muganniye
Araplar	
Arap karıları	
Ebülfida'nın avenesi	

Vak'a

Safâ kabilesinin savaşçıları, Naim kabilesine yaptıkları baskında onları perişan etmiş ve emirlerinin elindeki değerli bir mücevheri kendi kabilelerine getirmişlerdir. Savaşta asıl kahramanlığın Celâlettin tarafından mı; yoksa şeyhin oğlu Mansur tarafından mı gösterildiği konusunda tartışma çıkar. Her iki genç de asıl kahramanlığın kendisine ait olduğunu iddia etmektedir; sonuçta savaşın, Celâlettin'in gösterdiği cesaret ve kahramanlık sayesinde kazanıldığı ve savaşa sebep olan değerli mücevherin, onun tarafından alındığı anlaşılınca Şeyh Sadun, kızı Saide'yi kendisine vererek Celâlettin'i ödüllendireceğini söyler.

Celâlettin'i kıskanan Mansur, o ana kadar Celâlettin dışında herkesin bildiği bir gerçeği rakibinin yüzüne karşı söyler. Bu, Celâlettin'in aslında kendi kabilelerinden olmadığı, vaktiyle, Celâlettin'in baba diye bildiği Lebid tarafından haydutların elinden kurtarılmış bir yabancı olduğu gerçeğidir.

Celâlettin, öğrendiği gerçek karşısında şaşkına dönmekle birlikte bir taraftan da duruma memnun olur; çünkü o zamana kadar kardeş diye bildiği Hûlâ'ya karşı değişik duygular beslediğini ve ona âşık olduğunu farkederek. Zaten Hûlâ, Celâlettin'in öz

kardeşi olmadığını önceden bildiği için Celâlettin'i sevmekte ve ileride onunla evlenmeyi düşünmektedir.

Fakat, yeni durum işlerin daha da karışmasına neden olur; çünkü Mansur da Hûlâ'yı sevmekte ve onunla evlenmeyi tasarlamaktadır. Öte yandan Celâlettin Şeyh Sadun'un emrine uyararak Saide ile evlenmekle sevdiği Hûlâ'yı almak arasında çelişkiye düşer. Neticede emir Şeyh Sadun nüfuzunu kullanarak Celâlettin'i kızı Saide ile, Mansur'u da Hûlâ ile evlendireceğini söyler.

Tam düğünler yapılırken şehre bir yabancı gelir. Bu kişi Ebülfida'nın veziridir. Vezir tesadüfen gördüğü Celâlettin'i tanır. Onun, Ebülfida'nın ölmüş veziri Abdülcabbar'ın oğlu olduğunu ve Ebülfida'nın, eski vezirinin anısına hürmeten yıllardır bu genci aradığını söyler. Düğünü yarıda kesip Celâlettin ve diğerlerini alarak Ebülfida'nın sarayına götürür.

Ebülfida, olanı biteni öğrendikten sonra, Celâlettin ile Hûlâ'nın evlenmelerine karar verir. Ancak Celâlettin'i çok seven Saide, eğer onunla evlenemezse öleceğini söyleyip Celâlettin'e ikinci eş olmayı teklif eder. Teklif, Ebülfida, Hûlâ ve Celâlettin tarafından da olumlu karşılanınca Celâlettin'in her ikisiyle de evlenmesine karar verilir. Bunun yanında Ebülfida, Hûlâ'yı sevdiği halde onunla evlenemeyecek olan Mansur'a da kendi kızını vererek o gencin de gönlünü alır. Ebülfida'nın verdiği kararlar sayesinde herkes mutlu olur.

2.1.1.1.9. Nedamet

Hasan Bedrettin ve Mehmet Rifat. *Nedamet* (İki Fasil İki Perde), İstanbul, Kırkambar Matbaası, Temaşa, 1. cilt, 7. cüz, 1292 (1875)¹, 395-420.²

¹ Vakit gazetesinin 12 Teşrin-i Sani 1291 / 25 Şevval 1292 / 25 Teşrin-i Sini-i Efrençî 1875 tarihli nüshasında "Nedamet" in yayımlandığıyla ilgili bir ilân bulunmaktadır. Bu ilân eserin milâdî yayım yılının 1875 olduğunu gösterir. "Rifat, Mehmet (Manastırlı)", Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, 7, 333'te verilen 1876 tarihi yanlıştır.

² Dizinin ilk cüz'ündeki "Mukaddime"de her cildin dört beş yüz sayfadan oluşacağı söylenmişti. Daha önceki cüzlerden "Antony yahut İkmal-i Namus" ve "Ebülfida"nın son sayfalarında da birinci

Eser, Mehmet Rıfat'ın tek başına ya da biriyle ortaklaşa yazdığı veya çevirdiği oyunlar içinde hacmi en küçük olanlardan biridir. Vak'a, çok basit, şahıs kadrosu da sınırlıdır. Hatta bu eser, şahıs kadrosundaki sayının azlığı bakımından ilk sıradadır. Hacminin küçüklüğü bakımından ise çeviri olan "Karı İntikamı"yla birlikte ilk sırayı paylaşır.

Hakkında yapılan bir değerlendirmede, XIX. yüzyılın ilk karakter komedisi olduğu söylenen oyunun¹ birinci derecedeki kişisi Behlül Bey, Molier'in "Cimri"sinin birinci derecedeki kişisini hatırlatır. Yaşları, abartılı cimrilikleri, evlerinin bir köşesinde para saklamaları, hizmetçilere karşı tutumları vb. yönlerden "Cimri"deki Harpagon ile "Nedamet"teki Behlül Bey birbirinin benzeridir. Oyunun "mudhike" (komedi) olması, Molier'in "Cimri"siyle benzeşen bir diğer tarafıdır.

Şahıs Kadrosu

Behlül Bey : (Yaşlı ve cimri bir tefeci)

Pertev : (Behlül Beyin hizmetçisi)

Yorgaki

Nuri Usta

Vak'a

Behlül Bey, tefecilik yapan yaşlı ve cimri bir ihtiyardır; bununla birlikte "cimri" sıfatına uymayacak garip fikirleri de vardır. Mesela, Yorgaki adlı biri Behlül Beyin Galata'da Prşembe Pazarı civarında bulunan ve üç yıldır boş duran dükkanlarını kiralamak istediğinde Behlül Bey on beş lira aylık kira ister. Yorgaki on dört lira verimeyi teklif edince de dükkanlarını bu fiyata kiraya vermektense yıllardır olduğu gibi yine boş kalmasını tercih edeceğini söyleyerek adamı başından savar.

cildin altıncı cüzle sona ermesi plânlanmış olmasına rağmen, bu altı cüz'ün arzu edilen hacme ulaşmaması nedeniyle birinci cilde dahil olmak üzere birkaç cüz'ün daha yayımlanacağı bildirilmiş ve hacim 538 sayfa olana kadar ilk cilde devam edilmiştir.

¹ "Rıfat, Mehmet (Manastırlı)", Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, 7, 333.

Behlül Bey, üç yıldır evinde hizmetini gören Pertev'in hak ettiği parayı vermemek için olmadık masraflar çıkararak kızın ücretinin büyük bir kısmını keser. Kalan kısmını da para vererek ödemek yerine şimendifer hissesi (ki bu hisseler aynı zamanda piyango biletidir) verir. Daha sonra bu hisseye yüklüce para çıktığını öğrenince, zaten sergilediği tavırla efendisiyle evlenmeyi arzuladığı belli olan kızı kandırarak, elinden bileti almak için onunla evlenir. Bu arada zaman zaman da evinin en gizli köşelerinde sakladığı altınları sayarak, paraya ve servete olan düşkünlüğünü tatmin etmeye çalışır.

Bir gün kendisinden alacaklı olan Nuri Usta gelerek vaktiyle faiz karşılığı Behlül Bey'e verdiği parasını ister. Behlül Bey önce birçok sudan bahane ileri sürerek borcunu erteletmeyi dener. Ama adamın parasını almakta kararlı olduğunu, hatta gerekirse Behlül Beyi şikâyet ederek bu parayı alacağını söylemesi üzerine istemeye istemeye parayı verir.

Behlül Bey, okuduğu gazetede şmendifer piyangosunun bir terziye çıktığıyla ilgili ilânı görünce şaşırır; çünkü para çıktığı belirtilen numara, kendisinin Pertev'e verdiği biletin numarasıdır. Zaten Pertev'le evlenmesinin tek sebebi o bileti geri alabilmektir. Bir yolunu bularak Pertev'den bileti ister. Pertev, bileti teyzesinin borcuna mahsuben birine verdiğini söyleyince gazetedeki haberin doğru olduğunu anlayan Behlül Bey fenalaşır; ama Pertev'in de belirttiği gibi "son nedâmet fayda vermez".

2.1.1.1.10. Kölemenler

Hasan Bedrettin ve Mehmet Rifat. *Kölemenler* (Beş Fasil Beş Perde), İstanbul, Kırkambar Matbaası, Tenaşa, 2. cilt, 1. cüz, 1292 (1876)¹, 74.

¹ Tenaşa'nın bir önceki cüz'ü "Girofle-Girofla"nın 1875'in son günleri veya 1876'nın ilk günlerinde yayımlanmış olmasından hareketle "Kölemenler"nin de hicrî-kamerî 1292'nin milâdî 1876'ya denk gelen kısmında yayımlanmış olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Akı (1989:170) ve And (1972:381)'in “melodram” dediği “Kölemenler”, gerçekten de üst üste tesadüf eden hissî durumlar, acıklı olaylar ve mutlu sonla Tanzimat dönemi Türk tiyatro edebiyatındaki telif melodramlara örnek gösterilebilecek bir oyundur.

Oyun, tiyatro eserlerinde “zaman” ve “mekân” konuları incelenirken de ele alınacağı gibi, tarihsel gerçeklerden hareketle yazılmıştır. Bu açıdan bakıldığında, okuyucuyu / seyirciyi Osmanlı İmparatorluğu'nda her zaman problemlili bölge olmuş Mısır hakkında bilgilendirmesi bakımından önemlidir.

“Kölemenler”, Mehmet Rıfat'ın tek başına ya da biriyle ortaklaşa kaleme aldığı telif oyunlar içinde girift vak'a kurgusuna sahip olan ender eserlerden biridir. Bu olumlu özelliğine karşın bütün telif oyunlarda görülen teknik kusurlara bu eserde de rastlanması, yazarların henüz tiyatro tekniğine tam anlamıyla vakıf olamadıklarını göstermesi bakımından önemlidir. Örneğin Daver (İbrahim)'in Süeda'ya yazdığı mektup, vak'a içinde biri Daver (İbrahim)'in kendisi tarafından (s.52), diğeri Süeda tarafından (s.54-55) olmak üzere iki kez okunur. Bu, gereksiz bir tekrardır. Daha da önemlisi, mektubun ikinci kez verilen metniyle ilki arasında birtakım farklılıklar bulunmaktadır. Böyle bir durum, yazarlar açısından büyük bir kusurdur. Bir başka teknik kusur, vak'anın akışına hiç bir katkısı olmamasına rağmen, zaman zaman görülen monologlardır. Süeda'nın ikinci perdedeki monoloğu (s.27-28) buna örnek gösterilebilir.

“Mekan” konusunda tekrar değinileceği gibi, oyunun sahnelenmeye müsait olmayan kısımlar taşınması, eserin sahnelenmekten ziyade okunmak için yazıldığını düşündürecek boyuttur.

Şahıs Kadrosu

Murat Bey	:(Kölemen beylerinden, Süeda'ya âşık)
İbrahim Bey	:(Kölemen beylerinden, Elifî Mehmet Beyin yeğeni)
Elifî Mehmet Bey	:(Kölemen beylerinden, Murat Beyin rakibi)
Aşkar Osman	:(Mehmet Beyin kaftan ağası, İbrahim Beyin işbirlikçisi)

Kör Veli

Reyhan Ağa

İstintak reisi

Daver : (İbrahim Beyin kullandığı sahte ad)

Hasan : (Süeda'nın babası)

Süeda : (Hasan'ın kızı, Daver'e âşık)

Bedevî : (Hasan'ın hizmetkârı)

Azalar

Vak'a

Kölemen beylerinden İbrahim, uzun zamandır kavgalı olduğu Elifî Mehmet Beyle barışmak ve güçlerini birleştirmek istemektedir. Amacını gerçekleştirmek üzere Mehmet Bey ve adamlarının tavrını öğrenmek için kimliğini gizleyerek hasmının memleketine gelip baba dostu Hasan'ın evinde kalmaya başlar ve Hasan'ın da yardımıyla kendisini herkese Daver ismiyle tanıtır. Bu arada Hasan'ın kızı Süeda ile birbirine ilgi duymaya başlarlar.

Gelişmeleri öğrenen Elifî Mehmet Beyin yeğeni Murat Bey, onların barışmasının malî açıdan ve nüfuz bakımından kendisine zarar vereceğini tahmin ettiği için bunu engelleyecek plânlar yapar. Yaptığı plânların başında, Mehmet Beyi öldürerek hem mirasına konmak, hem de suçu İbrahim Beyin üzerine yıkarak onu da bertaraf edip civardaki bütün kölemenlerin reisi olmak gelir. Entrikalarını uygulamaya koyma yolunda Elifî Mehmet Beyin kaftan ağası Aşkar Osman da kendisine yardım etmektedir.

Murat Bey ve Aşkar Osman, Süeda'nın saflığından ve iyi niyetinden de faydalanarak hazırladıkları plân neticesinde Elifî Mehmet Beyi öldürüp suçu İbrahim Beyin üzerine yıkarlar; ancak Mehmet Bey pusuya düşürüldüğünü ve öldürüleceğini anladığı sırada gerçekleri cebinden çıkardığı kağıt parçasına yazıp bir kuyuya atar. Bu kağıt, Hasan'ın hizmetkârı, okuma yazma bilmeyen Bedevî tarafından bulunur. Bedevî, kuyuda bulduğu şeyi, bir defne ile ilgili olabileceği düşüncesiyle herkesten

saklar. Böylece İbrahim Beyin suçsuz olduğunu gösteren tek somut delil de ortaya çıkmaz

İbrahim Bey, tasarladığı barışmayı sağlayamadığı gibi bir de katil damgası yer. Bundan sonra şehirde kalmasının sakıncalı olduğunu anlar. Canını kurtarmak için kaçmaya çalışırken yine Süeda'nın saflığı ve İbrahim Beyin gerçek kimliğini bilmemesi yüzünden Murat Beyin adamları tarafından yakalanır.

İbrahim Bey, sorgulanıp suçlu bulunarak idam edilmesine karar verilmek üzereyken gerek Süeda'nın, gerekse Bedevî'nin verdikleri ifadeler neticesinde gerçekler ortaya çıkar. Böylece İbrahim Bey, kurtularak bütün kölemenlerin reisi olmaya hak kazanır ve Süeda ile evlenmeye karar verir. Suçlu oldukları anlaşılan Murat Bey ve Aşkar Osman da cezalandırılmak üzere tutuklanır.

2.1.1.1.1.1. Fakire yahut Mükâfat-ı İffet

Hasan Bedrettin ve Mehmet Rifat. *Fakire yahut Mükâfat-ı İffet* (Dört Fasil Dört Perde), İstanbul: Kırkambar Matbaası, Temaşa, 2. cilt, 4. cüz, 1293 (1876)¹, 175-226.

Yazarlar tarafından “facia” olarak nitelenen oyun (s176), kişilerin yaşadıkları güçlükler, düştükleri zor durumlar ve vak'anın mutlu sonla bitmesi bakımından melodramdır.

Diğer telif tiyatro eserlerinde olduğu gibi bu eserin sonunda da çıkaracak derslerin bulunması, yazarların “faydacı edebiyat” görüşünü benimsemiş olmalarındandır. Çevirdiği entrikalarla birçok kişinin sıkıntı çekmesine sebep olan Veli Efendinin gerçek yüzünün ortaya çıkması sonucu cezalandırılacak olması, Muhsinin ifadesiyle “Servet Hanımın iffetinin mükafatını alması”, böyle bir edebiyat anlayışının yansımalarıdır.

¹ Temaşa dizisinin bir önceki cüz'ü “Othello”nun yayımının milâdî 1876'nın ilk günlerine denk geldiğinin tahmin edilmesi, bu eserin de 1876'nın ilk aylarında yayımlanmış olabileceği konusunda tahmin yapmayı kolaylaştırır. “RİFAT, Mehmet (Manastırlı)”, Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, VII, 333'te bu eserin yayım tarihi 1877 olarak gösterilir.

Şahıs Kadrosu

Mehmet Bey	: Hayriye tüccarlarından
Veli Efendi	: Mehmet Beyin kethudası
Deli Bekir	: Bir sipahi
Cafer Bey	: Mirasyedi bir bey
Servet Hanım	: Mehmet Beyin zevcesi
Ayşe Hanım	: Mehmet Beyin validesi
Nefise Hanım	: Servet Hanımın beslemesi
Servinaz	: Beyaz halayık
Gülfidan	: Servet Hanımın dadısı
Hatice Kadın	: Çamaşırcı bir fakire
Leyla	: Kezalik
Muhsin	: Hatice'nin zevcesi (doğrusu "zevci" olmalı)
Cemal	: Mehmet Beyin oğlu
Bir bohçacı kadın	
Fukara kadınlar, Yolcular, Birkaç sipahi ve gayrühüm	

Vak'a

Servet Hanım, küçük oğlu ve kereste tüccarı kocası ile mutlu bir hayat süren bir hanımdır; ancak uğradığı iftira sonucu kayınvalidesinin de telkiniyle kocası tarafından evden kovulur ve boşanır. Küçük oğlu da kocası tarafından alıkonularak Servet Hanımın çocuğunu görmesine dahi müsaade edilmez.

Servet Hanım, kocasından ayrıldıktan sonra beslemesi Nefise ve dadısı Gülfidan ile birlikte babasının yardımıyla aldığı bir evde yaşamaya başlar. Evde yalnızca yaşlı dadı Gülfidan'ın bulunduğu bir gün Mehmet Beyin kethudası Veli Efendi gizlice içeri girerek evi kundaklar. Zaten önceden Servet Hanıma iftira ederek kocasından ayrılmasına sebep olan da odur. Amacı, Servet Hanımı kocasından ayırdıktan sonra evini de yakarak Servet Hanımın geçim sıkıntısı içine düşmesini ve kendisiyle evlenmek zorunda kalmasını sağlamaktır; lâkin Servet Hanım hem düştüğü bu

sıkıntılara rağmen kocası ve çocuğunu unutmadığı hem de iffetini korumak istediği için Veli'nin evlenme isteğine karşı koyar.

Evi yandıktan sonra, bir hamal olan Muhsin'in evine sığınan Servet Hanım, yangında evde bulunduğu için feci şekilde yanan ve sakat kalan dadı Gülsıdan ile birlikte burada kaderin güçlüklerine göğüs germeye çalışmaktadır.

Veli, bir gün efendisinin evini de yakıp paralarını çalar. Yangını söndürmeye gidenler arasında Muhsin de vardır. Yanan evde bir çocuğun bulunduğunu duyunca içeri girip onu kurtararak kendi fakirhanesine götürür. Bu çocuğun Servet Hanım ve Mehmet Beyin oğulları Cemal olduğu anlaşılınca Servet Hanım yavrusuna tekrar kavuşmanın sevincini doyasıya yaşar.

Oğlunun Muhsin'in evinde olduğunu öğrenen Mehmet Bey, ertesi gün yanında annesi Ayşe Hanım ve bir zabıt olduğu hâlde çocuğu almaya gelir. Gelenleri bahçede karşılayan Muhsin, Mehmet Beye hitaben, çocuğun annesi Servet Hanımla birlikte evde olduğunu; ama bir vasisinin de Servet Hanım olması dolayısıyla onu alıp götürmelerine kolay kolay izin vermeyeceğini söyler.

Bu arada Mehmet Beyin evini kundaklayanın Veli olduğu anlaşılmış; yakalanarak idama mahkum edilmiştir. Son arzusu Servet Hanımı bir kez daha görmek olduğu için zabıtlar onu da Servet Hanımın bulunduğu yere getirirler. Veli burada, Servet Hanıma nasıl iftira ettiğini, evini niçin yaktığını anlatarak gerek Mehmet Beyden gerekse Servet Hanımdan helâllik ister. Onlar da nasıl olsa cezasını çekeceği düşüncesiyle haklarını helâl ederler. Zabıtlar Veli'yi götürür. Bu sırada Deli Bekir isimli sipahi, Servet Hanımın yıllardır görmediği kardeşi Cafer Beyi bularak oraya getirir. Aslında Cafer Bey, Servet Hanımı önceden görmüş, kardeşi olduğunu bilmediği için ona âşık olmuş ve kocasından ayrıldığını duyunca ilân-ı aşk ederek birkaç kez mektup da yazmış bir zengindir. Zaten Mehmet Beyin karısını boşamasında Cafer Beyin Servet Hanıma olan ilgisinin de rolü vardır. Cafer Bey, Servet Hanımla kardeş olduğu anlaşılınca "Ya Rabbi sana çok şükür. Bir felakete sebep oldum ise tahviline de yine beni muvaffak ettin." diyerek, bir süre arayla her ikisinin de evi yanmış olan Mehmet Beyle Servet Hanımı tekrar evlendirmek ve devamlı kalmak

üzere kendi evine davet eder. Ayrıca Servet Hanıma zor gününde yardım eden Muhsin'e de bir ev hediye eder.

2.1.1.1.12. Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat

Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat. *Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat* (Üç Fasıl Üç Perde), İstanbul, Mihran Matbaası, Temaşa, 2. cilt, 7. cüz, 1296 (1879)¹, 349-383.

Mehmet Rıfat ve Hasan Bedrettin'in "facia" (s.350) diye taktim ettiği oyun, vak'anın seyri ve sonucu dikkate alındığında melodram olarak değerlendirilmelidir. Zaten eserle ilgili değerlendirme yapan And (1972:380)'a göre "Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat" kendi dönemi içinde başarılı sayılabilecek melodramlar arasındadır.

Köle-efendi ilişkisiyle siyasal iktidarı ele geçirme mücadelesinin iç içe işlendiği oyunun baş tarafında şu açıklama vardır: "Vak'a, Mısır'da Benî Tolun ümerasının hükümleri avanında güzeran eder." (s.350). Bu açıklama oyunun kurgulanmasında tarihî gerçeklerden faydalanıldığını gösterir. Buna rağmen birtakım ipuçları vak'anın ağırlıklı kısmının tarihî gerçeklerden ziyade kurmacaya dayandığını gösterir. Örneğin vak'a, Türk kökenli Tolunoğulları Hanedanı zamanında Mısır'da geçtiğine göre şahıs kadrosunda bulunan hükümdar Ebülceys'in Tolunoğulları Hanedanından biri, yani Türk olması gerekir. Hâlbuki şahıs kadrosunun verildiği kısımda Ebülceys'in karşısında "müluk-ı Araptan" açıklaması vardır. Bu açıklama, eserin hazırlanması sırasında tarihî gerçeklerden faydalanıldığını; ama vak'a kurgusunun büyük oranda kurmacaya dayandığını göstermektedir.

¹ Temaşa dizisinin bir önceki cüz'ü "Vicdan"ın 1878'in son haftası veya 1879'un ilk aylarında yayımlanmış olabileceği ve hicrî-kameri 1296 yılının 14 Aralık 1879'da sona erdiği göz önünde bulundurulduğunda bu eserin üzerindeki hicrî-kameri 1296 tarihinin milâdî 1879 tarihine denk geldiği rahatlıkla söylenebilir. Hicrî kameri 1296'nın son gününün 14 Aralık 1879 olması münasibetle "RİFAT, Mehmet (Manastırlı)", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, VII, 333'te bu eserin yayım tarihi olarak verilen 1880'in yanlış olduğu bellidir.

Şahıs Kadrosu

Ebülceyyş	: Müluk-ı Araptan
Ahmet Yetim	: Nedim-i Has
Musib	: Ümerâdan (biri)
Mülheb	: Bu dahi (ümeradan biri)
Fettan	: Köle (Zazan'ın sevgilisi)
Dinar	: Köle
Mansur	: Nüdemâdan (Ahmet Yetim'in dostu)
Sürur	: Hadım ağası
Zazan	: Muganniye (Fettan'ın sevgilisi)
Hediye	: Bu dahi (muganniye)
Sabiha ¹	: Bu dahi (muganniye)
Bir zabıt	
Muganniyeler, Hademeler, vesaire	

Vak'a

Ebülceyyş, Mısır'da Benî Tolun ümerâsının hükümleri zamanında yaşayan ve hakka hukuka, tebasının rahatına riayet eden bir emirdir. Memleketin yönetiminde nedim-i has Ahmet Yetim ve nedim Mansur da ona yardım eden vatansever insanlardır:

Ebülceyyş'in kölelerinden Fettan, kendisinin köleliği hak etmeyen soylu biri olduğu düşüncesiyle efendisini öldürüp yerine geçmeyi plânlar. Bu konuda, emirin en sadık cariyeye olarak bildiği; ama aslında Fettan'ın sevgilisi olan Zazan da ona yardım eder.

¹ And (1972:380), bu kişinin adını "Subhiye" olarak vermiştir; fakat bu, ya matbaadaki dizgi hatasından ya da okumadaki yanlışlıktan kaynaklanmaktadır.

İki sevgili, plânlarını gerçekleştirmek için öncelikle, emirin en sadık adamı ve nedim-i hası Ahmet Yetim'i öldürmek gerektiğine karar vererek çevirdikleri entrikayla Ahmet Yetim'i emirin gözünde hain durumuna düşürürler. Emir Ebülceyş de entrikacıların oyununa gelerek Ahmet Yetim'i öldürtmeyi tasarlar; fakat Mansur, Fettan ve Zazan'ın kurduğu hileleri öğrenerek, yaptığı plânla Ahmet Yetim yerine Fettan'ın başının kesilmesini sağlar. Daha sonra gerçeği emire anlatır. Emir, Mansur'un anlattıklarının doğruluğundan emin olmak için Zazan'ı imtihan eder. İmtihan sırasında sevgilisi Fettan'ın öldürüldüğünü gören Zazan, gerçeği olduğu gibi anlatmak zorunda kalır. Neticede o da uygun bir cezaya çarptırılır.

Böylece kötüler cezalarını bulmuş, iyi kalpli vatansever ve emirine bağlı Ahmet Yetim de sadakatının karşılığı olarak "Allah'ın lutfuyla" canını kurtarmış olur.

2.1.1.1.2. Çeviri Tiyatro Eserleri

Mehmet Rıfat'ın çeviri tiyatro eserlerinin tamamı başkalarıyla ortaklaşa kaleme alınmıştır. Hepsi de Temaşa dizisinde yer alan bu eserler "Hud'a ve Aşk", "Cleopatre", "Antony yahut İkmal-i Namus", "Lâleruh", "Girofle-Girofla", "Othello", "Karı İntikamı" ve "Vicdan"dır.

2.1.1.1.2.1. Hud'a ve Aşk

SCHILLER, Friedrich Von. *Hud'a ve Aşk* (Dört Fasil Yedi Perde), (Çev. Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat), İstanbul: Kırkambar Matbaası, Temaşa, 1. cilt 1. cüz, 1292 (1875)¹, 92.

¹ Eserin üzerinde bulunan 1292 tarihi, hicri-kameridir. Hicri kameri 1292 yılı milâdî 7 Şubat 1875'te başlayıp 27 Ocak 1876'da bitmektedir. Temaşa dizisinin birinci cildinin daha sonraki cüz'ü "Delile yahut Kanlı İntikam"ın yayım tarihinin milâdî 1875 olduğunun kesin olarak tespit edilmiş olması, serinin ilk cüz'ü olan "Hud'a ve Aşk"ın da hicri-kameri 1292 yılının milâdî 1875 yılına denk gelen kısmında yayımlandığını gösterir. Eserin yayım yılı, "RİFAT, Mehmet (Manastırlı)", Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, VII, 332-333'te 1876 olarak verilir. Sevensil (1968a:96) de oyunun ilk defa 20 Kasım 1875'te Gedikpaşa Tiyatrosunda oynandığını, 1876'da kitap olarak yayımlandığını söyler; ama yukarıda da belirtildiği gibi Temaşa dizisinin sonraki cüz'ü "Delile" 1875 yılında yayımlandığına göre daha önceki cüz "Hud'a ve Aşk"ın 1876'da yayımlanmış olması mümkün değildir.

Oyun, Alman yazar Friedrich von Schiller'den Alexandre Dumas Pere tarafından Türk Ansiklopedisi'ne göre "La Chasse et l'amour (Av ve Aşk)"¹ adıyla, Sevük (1941:162)'e göre de "Intrigue et Amour" adıyla Fransızcaya çevrilmiştir. Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat ise eseri "Intrigue et Amour / Hud'a ve Aşk" adıyla Fransızcasından Türkçeye çevirmişlerdir.

Çevirmenler eserin arka kapağında, oyunun Schiller tarafından dokuz perde olarak yazıldığını; ama iki perdesinin oyunun esasına dahil olmayıp Schiller'in "fıkri mahsusunu beyan için" yazıldığından, söz konusu perdelerin çıkarılarak oyunun yedi perde şeklinde çevrildiğini söylerler; fakat bu iki perdenin oyunun neresinde olduğu konusunda bilgi vermezler. Çevirmenlerin bu açıklamasının aksine Alman edebiyatı tarihiyle ilgili araştırmalarıyla tanınan Aytaç (1983:173), Schiller'in bu oyununun orijinal adının "Kabale und Liebe" olduğunu ve 1784'te yayımlanan eserin beş perdelik bir burjuva trajedisi olduğunu bildirir.

Muhtemelen, Alexandre Dumas Pere eseri Fransızcaya çevirirken orijinali beş perde olan oyunu dokuz perde üzerine tanzim etmiş, Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat da Fransızcadan Türkçeye aktarırken iki perdelik kısmını çıkararak yedi perdelik bir oyuna dönüştürmüşlerdir; ancak eserin orijinalini görmedikleri için oyunun dokuz perde üzerine tanzim edilmiş olmasını, Schiller'in bir tasarrufu olarak değerlendirmişlerdir. Eserin "Ille ve Sevgi" adıyla Zâhide Özveren ve Lûtfi Ay tarafından "Almanca aslı esas tutularak ve Prof. Robert d'Harcourt'un 'Editions Moutaigne'de (Almanca-Fransızca karşılıklı metin hâlinde) çıkan Fransızca Tercümesinden de faydalanılarak" (Özveren ve Ay 1951:2) yapılan çevirisiyle Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat tarafından yapılan çevirisi arasında gerek şahıs kadrosundaki kişiler ve bunların adında, gerek vak'anın akışında, gerekse oyunun bölümlere ayrılmasında birtakım farklılıkların bulunması, bu fikri destekler.

¹ "DUMAS, Alexandre Davy de la Pailleterie, Baba", Türk Ansiklopedisi, XIV, (1966), 114.

Özgü (1959:79), Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat tarafından yapılan bu çevirinin, direkt Almancasından olmamakla birlikte, Schiller'den dilimize yapılan ilk çeviri olduğunu söyler.

"Hud'a ve Aşk", oyunun bölümlere ayrılması yönüyle gerek bundan önce gerekse bundan sonra Temaşa dizisi arasında yayınlanan tiyatro eserlerinden farklıdır. "Hüsrev ve Şirin'de oyunun bölümlere ayrılmasında "perde" yerine yalnızca "fasıl" kullanılırken, diğer oyunlarda "fasıl" ve "perde" adlandırmaları aynı anlama gelecek şekilde birlikte kullanılmıştır. Bu oyun ise üç "fasıl" ve yedi "perde"ye ayrılmış, birinci ve ikinci fasıllar ikişer, üçüncü fasıl üç perdeden meydana gelmiştir.

Temaşa dizisinin tamamına mahsuben bu cüz'ün başına konan "Mukaddime"de böyle bir serinin tertip edilmesindeki amaç şu sözlerle anlatılır:

"Avrupa'da üdebâ-yı meşhurenin yazdıkları oyunlar kendi namlarıyla tab olunan külliyyata dahil olduğundan onlar müstesna olarak sair oyunların kâffesi bir hacimde ve bir isim tahtında olarak mahsusen çıkarılan tiyatro külliyyatında dahil olduğu erbabının malûmudur. Bize tiyatro fikri garptan gelmiş olduğundan onlara ve yalnız alınması mücaz olan muhassehatı takliden biz de bir kıt'ada ve bir isim tahtında bulunmasını arzu ederek oyunlarımızı zaten münasebet-i tâmmesi olduğu cihetle 'Temaşa' namıyla neşretmeyi münasip gördük." (s.2).

Bu ifadelerden anlaşıldığına göre Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat tiyatro eserlerini bir başlık altında toplayarak "külliyyat" oluşturmayı amaçlamışlardır. İki edibin bunu yapmayı düşünmelerindeki asıl gayeleri, yine yukarıdaki ifadelerden anlaşıldığına göre, bu konuda batılı ediplerin örnek alınması gereken eser yayınlama yöntemlerini taklittir. Her iki edip münferiden yayınladıkları eserleri ayrı bir külliyyatta toplamayı düşünürken yalnızca müştereken meydana getirdikleri eserleri Temaşa dizisine almayı plânlamaktadırlar. Hâlbuki Temaşa'nın pek çok cüz'ü müşterek çalışmanın ürünü olmakla birlikte ikinci cildin ikinci cüz'ü "Orfee" ve sekizinci cüz'ü "Fortunyo" yalnızca Hasan Bedrettin imzasını taşıırken ikinci cildin beşinci cüz'ü "Karı İntikamı" Mehmet Rıfat'ın Emin Eşref'le müşterek çevirisi olarak "külliyyat"a girmiştir.

Bu uygulama, Hasan Bedrettin'le Mehmet Rifat'ın yalnızca müşterek eserlerini Tenaşa dizisinde toplama plânlarına sadık kalamadıklarını göstermektedir. Diğer bir deyişle tespit ettikleri ilkelere uygun davranmamışlardır.

Şahıs Kadrosu

Başvekil : Baron Walter
 Ferdinand : Başvekil Baron Walter'in oğlu
 Miller : Müzik hocası
 Mareşal de Kalb :
 Madam Miller : Miller'in karısı
 Louise : Miller'in kızı
 Wurm : Başvekilin kâtibi
 Bir hademe
 Bir polis
 Hükümet memurları

Vak'a

Başvekil Baron Walter'in oğlu Ferdinand, müzik hocası Miller'den ders almaktadır. Ferdinand, ders için Miller'in evine geldiği dönemde hocasının kızı Louise'i görmüş ve iki genç arasında bir aşk başlamıştır. Durumun farkına varan Miller, başvekilin, oğlunun fakir bir müzik hocasının kızıyla ilişki kurmasına sinirlenip kendilerine kötülük edeceğini tahmin ederek iki genç arasındaki aşkın bitmesi gerektiğini düşünür; ama karısı Madam Miller, bütün riskleri göze alarak kızını başvekilin oğluyla evlendirmenin plânlarını yapar.

Başvekilin kâtibi Wurm'un da Louise'de gözü vardır. İki genç arasındaki aşkı öğrenen Wurm, Louise'in Ferdinand'la evlenmesini önlemek için başvekile, oğlunun fakir bir müzik hocasının kızıyla aşk yaşadığını ve onunla evlenmek arzusunda olduğunu söyler.

Durumu öğrenen başvekil çok sinirlenir. Kâtibiyle bir olarak Ferdinand'ı bu evlilikten vazgeçirmek için birtakım entrikalar plânlar. Zaten ikisi yıllar önce ortaklaşa çevirdikleri bir entrikayla eski başvekili zehirleyerek öldürmüşler; o zaman kâtip olan Walter başvekil, Wurm da onun kâtibi olmuştur. Bu sefer de Mareşal de Kalb'i kullanarak çevirdikleri entrika sonucunda Louise'in, Ferdinand'ın gözünde sevgilisine ihanet etmiş iffetsiz biri olmasını sağlarlar. Bunun üzerine Ferdinand, Louise'i öldürmek üzere onun evine gider; ama Louise'in babasının kızına verdiği değer ve ona bağladığı istikbal umutlarını öğrenince Louise'i öldürmekten vazgeçer; fakat sevdiği kızın kendisine ihanet ettiğini sandığı için de bu acıyla yaşayamayacağını düşünerek Louise'in ikram ettiği limonatanın içine zehir koyarak içip intihar eder. Louise durumu fark edince bardakta kalan limonatayı içerek o da intihar eder. Ölmeden önce gerçekleri Ferdinand'a anlatarak sevgilisini masum olduğuna inandırır ve ruhunu teslim eder. Babasıyla Wurm'un, kendisini sevgilisinden ayırmak için çevirdikleri dolapları öğrenen Ferdinand, ölmeden önce intikam almak ister. Tam o sırada başvekil Walter, Wurm ve hükümet memurları Millerlerin evine gelirler. Ferdinand son bir gayretle kalkarak kılıcını çeker ve Wurm'u yaralar, sonra da düşüp ölür. Wurm ise istediklerini elde edememenin verdiği hırçınlıkla, Baron Walter'le bir olup eski başvekili nasıl zehirlediklerini hükümet memurlarına anlattıktan sonra ölür.

2.1.1.1.2.2. Cleopatre

GİRARDİN, Madam Emil de. *Cleopatre* (Beş Fasil Beş Perde), (Çev. Hasan Bedrettin - Mehmet Rıfat), İstanbul: Kırkambar Matbaası, Temaşa, 1. cilt 3. cüz, 1292 (1875)¹, 147-210.

Oyun Fransız bayan yazar Emil de Girardin tarafından yazılmış ve Mehmet Rıfat ile Hasan Bedrettin tarafından Türkçeye çevrilerek Temaşa dizisinin üçüncü cüz'ü

¹ Temaşa dizisinin bir önceki cüz'ü "Delile" ve bir sonraki cüz'ü "Ebülulâ"nın yayım tarihlerinin milâdî 1875 olması, ikisinin arasında yayımlanmış olan "Cleopatre"nin yayım yılının da 1875 olduğunu gösterir.

olarak yayımlanmıştır. Mehmet Rifat ve Hasan Bedrettin yaptıkları çeviriyle ilgili şu açıklamayı yaparlar:

“Fransa meşahir-i müellifelerinden Madam Enil Le Girardin’in ‘Cleopatre’ namıyla manzum olarak yazdığı tragedya ile Cleopatre’nın tercüme-i hâli ve bazı vakayi-i tarihiyesinden tertip ve tercüme olunmuştur.” (s.147).

Bu ifadelerden anlaşıldığına göre eser tam bir çeviri olmayıp, tarihî gerçekler de dikkate alınarak birtakım değişiklik ve ilâvelerle Türkçeye aktarılmıştır.

Eser, vak’anın tarihî gerçeklerden hareketle kurgulanmış olması ve sonunda birinci derecedeki kişilerinin ölmesi bakımından trajedi türünün tipik bir örneğidir. Bununla birlikte vak’a kişilerinin esere kaynaklık eden tarihî kişilerle gerek adları, gerekse hayat çizgileri bakımından birtakım farklılıklar gösterdiği de gözden kaçmaz. Ancak bu durumun edebî eser için bir zaaf olmadığı da belirtilmelidir.

Oyunda, çevirmenlerin edebiyat anlayışının bir yansıması olarak yer yer “kıssadan hisse” anlayışıyla verilmiş tiratlara rastlanır. Örneğin vak’anın sonunda Antoine ve Cleopatre’nın ölmesi üzerine Cesar’ın söylediği,

“Beni aldatmış, ikisi de ölmüşler. Cenab-ı Hak bu iki mağrura mezar, bana da hükûmet, şeref nasip etmiş. Cenab-ı Müntakim herkese kendi ameline göre mükâfat eder. İşte burhanı.” (s.210)

şeklindeki sözler, oyundan çıkarılması gereken ders niteliğindedir. Eserdeki bu özellik, “faydacı edebiyat” anlayışının yansımasıdır. Benzer özellikteki kısımlara Temaşa dizisinin diğer cüzlerinde de karşılaşılır.

Şahıs Kadrosu

Marc Antoine : Roma serdarlarından Asya taraflarının hâkimi
Octave Cesar : Roma İmparatoru
Ventidius : Antoine’ın en sadık dostu

Diomede	: Cleopatre'nin kâtib-i esrarı
Arius	: Antoine'ın azadlısı
Bir esir	: Yunanlı
Cleopatre	: Mısır Batalisesinin kraliçesi
Octavie	: Antoine'ın zevcesi ve Octave Cesar'ın hemşiresi
Irass	: Cleopatre'nin nedimesi

Vak'a

Cleopatre, genç ve güzel bir kraliçedir. Roma İmparatoru Octave Cesar, onun güzelliğine vurulmuştur; bununla birlikte Cesar'ın komutanlarından Antoine da Cleopatre'ya âşık olur. Cleopatre da Antoine'ı sevmektedir. Cleopatre'nin kendine âşık olan her erkekle gönül eğlendirip bir müddet sonra onları öldürdüğünü öğrenen Antoine'ın en sadık dostu Ventidius, Antoine'ın bu sevgiden vazgeçerek Octave Cesar'ın kız kardeşi Octavie ile evlenmesini arzu eder ve bu arzusunu gerçekleştirme yolunda başarılı olur. Antoine, Octavie ile evlenmesine ve iki çocuğu olmasına rağmen gönlü hâlâ Cleopatre'dadır. Bir süre sonra Octavie'yi terk ederek Cleopatre'ya döner.

Octave Cesar, Antoine'ın, kız kardeşi Octavie'yi terk edip Cleopatre'ya dönmesine çok sinirlenir ve intikam almaya karar verir. Cesar, bir deniz savaşında Cleopatre ve Antoine'ın donanmalarını perişan eder. Bu yenilgide Cleopatre'nin savaş alanını terk etmesinin ve Antoine'ın onun peşinden gitmesinin rolü büyüktür. Yenilgiden sonra Antoine, Cleopatre'nin savaş alanından kaçmasını, kendisine yapılmış ihanet olarak değerlendirir. Cleopatre da bu suçlamanın gerçeği yansıtmadığını; Antoine'ı sevdiğini ispatlamak için intihar edeceğini söyler.

Bir süre sonra Antoine'a Cleopatre'nin intihar ettiği haberi gelir. Bunun üzerine Antoine Cleopatre'nin kendisini gerçekten sevdiğine kanaat getirerek onsuz yaşamaktaansa ölmeyi tercih edeceğini söyleyip intihar eder. Oysa Cleopatre Antoine'ı gerçekten sevmesine rağmen intihar etmemiş; sadece böyle bir haberin Antoine'ta bırakacağı etkiyi öğrenmek istemiştir. Ama sevgilisi ölünce o da bu acıya dayanamayıp

intihar eder. Böylece Cleopatre ve Antoine ölmüş, meydan Cesar'a kalmıştır. Oyun, Cesar'ın Cleopatre ve Antoine hakkında söylediği ders verici nitelikteki sözlerle biter.

2.1.1.1.2.3. Antony yahut İkmal-i Namus

PERE, Alexandre Dumas. *Antony yahut İkmal-i Namus* (Beş Fasil Beş Perde), (Çev. Hasan Bedrettin ve Mehmet Rifat), İstanbul: Kırkambar Matbaası, Temaşa, 1. cilt, 5. cüz, 1292 (1875)¹, 289-354.

Oyun, Fransız toplumsal yaşamında önemli yeri olan “soyluluk” anlayışına eleştirel açıdan yaklaşmakta ve bu anlayışın kurbanı olan tutkulu bir aşk hikâyesinden kesitler sunmaktadır. “Ebülulâ yahut Mürüvvet”te olduğu gibi bu oyun da “facia” diye takdim edilir.

Eser Fransızcadan çeviri olmasına rağmen kullanılan dil, çeviride çok serbest davranıldığını ve çevirmenlerin kendi üsluplarını esere yansıttığı imajını uyandırır. Antony'nin eski sevgilisi Adelie'e hitaben yazdığı mektubun metni bu duruma örnek gösterilebilir:

“Madam,

Şimdiye kadar belki ismini bile unuttuğunuz eski bir dostunuzun hâk-i paye ubudiyet-i mahsusasını arz etmesine müsaade buyrulur mu? Kadim bir dostluğun hukukuna riayet ederek Paris'e gelip yine gitmesine izin verilir mi? Müteessif olduğunuz merhamet işbu istirhamımı kabul ettirir memul ederim. Bendeniz bu sabah devlethanenizde hâk-i paye yüz süreceğim.

Anyony.” (s.294).

¹ Vakıf gazetesinin 3 Eylül 1291 / 25 Şaban 1292 / 14 Eylül-i Efrencî 1875 tarihli nüshasında Temaşa'nın birinci cilt beşinci cüz'ü olan “Antony yahut İkmal-i Namus”un yayımlandığıyla ilgili bir ilân bulunmaktadır. Bu ilândan da açıkça anlaşıldığı gibi eserin üzerindeki “1292” tarihi hicrî-kameridir ve milâdî 1875 yılına denk gelmektedir.

Bu mektuptaki “hâk-i paye ubudiyet-i mahsusasını arz etmesine müsaade buyrulur mu?”, “Bendeniz bu sabah devlethanenizde hâk-i paye yüz süreceğim.” tarzındaki ifâdeler, tam bir çeviriden ziyade, Mehmet Rıfat ve Hasan Bedrettin’in çeviride çok serbest davrandığı hissini uyandıracak kadar Osmanlı-Türk üslûbu taşır.

Oyun içinde zaman zaman uzun tiratlara ve monologlara tesadüf edilir. Adelie’in birinci perdedeki tiradı (s.294-295) ve Antony’nin üçüncü perdedeki monoloğu (s.327-329) bu duruma örnek gösterilebilir. Bu kısımlar, telif eserlerdeki benzerlerinin aksine vak’anın akışını kesmez; eserin teknik seviyesini düşürecek basitlikler taşımaz.

Şahıs Kadrosu

Antony	: (Adelie’in eski sevgilisi)
Adelie Duruy	: (Miralay Duruy’un eşi ve Antony’nin eski sevgilisi)
Eugene Duruy	: Genç şair
Olivier de Lönay	: Tabip
Vicomtesse	
Clara	: Adelie’in hemşiresi
Louis	: Antony’nin uşağı
Henri	: Miralayın uşağı
Baron Mersenne	: “Mizah” gazetesini abonelerinden
Frederic	
Miralay Duruy	: (Adelie’in kocası)
Misafir kadın	
Otelci kadın	
Vicomtesse’in, Adelie’in uşakları ve hizmetçi kadınları	

Vak’a

Üç yıl önce Miralay Duruy Adelie ile evlenmek isteyince Adelie’in sevgilisi Antony, bu evliliğe engel olacak tedbirler alma bahanesiyle on beş günlüğüne şehirden

ayrılmış; ama bir daha geri dönmemiştir.. Doğal olarak bu arada Adelie Miralay ile evlenmiş ve bir çocuğu bile olmuştur.

Antony, Adelie'e bir mektup göndererek şehre geri döneceğini ve onu görmek istediğini bildirir. Adelie mutlu giden evliliğini bozmamak için Antony'yi görmek istemez; ama kötü bir tesadüf sonucu iki eski sevgili karşılaşır. O sıralarda kocası şehir dışında olan Adelie, eski sevgilisini bir süre evinde konuk etmek zorunda kalır.

Bu arada eski aşk yeniden alevlenir. Adelie, eski sevgiliyle kocası arasında tercih yapmak zorunda kaldığında duygularıyla değil, mantığıyla hareket ederek hem kocasının şerefini, hem de küçük çocuğunun durumunu düşünüp kocasını tercih eder. Duygularının mantığının önüne geçmesini engellemek için kendi evinde misafir olan Antony'den habersiz, Strasbourg'da bulunan kocasının yanına gitmek üzere Paris'ten kaçır. Bu konuda kardeşi Clara da ona yardım eder.

Antony, Adelie'in Strasbourg'a gitmek amacıyla Paris'ten kaçtığını haber alınca peşine düşer. Strasbourg'a varmadan sevgilisine yetişip ikna ederek onu geri Paris'e getirir. Bu arada Antony, üç yıl önce şehirden gittikten sonra neden geri dönmediğini Adelie'e anlatır: Antony, annesiz ve babasız bir çocuk olarak büyümüş; soyunun kime dayandığını bilemediğinden Adelie'e şerefli bir soyad veremeyecek olmanın üzüntüsüyle şehri ve sevgilisini terk etmiş; ama geçen üç yıl içinde aşkını kalbinden söküp atamadığı için geri dönmüştür.

Bunları duyduktan sonra Adelie, kocasını ve iffetini geride bırakıp Antony ile kaçmak ister; ama ileride biricik çocuğunun annesi hakkında menfi düşünebileceğini tahmin ettiğinden kaçma fikrinden de vazgeçer.

Toplumsal kuralların baskısıyla sevgilisi arasında sıkışıp kalan Adelie, intihar etmek ister; fakat kendisinde bunu yapacak cesareti bulamaz. Antony'den bu işi onun yapmasını ister. Antony de sevgilisinin bu arzusunu yerine getirerek Adelie'i hançerler. Tam o sırada Adelie'in kocası Miralay Duruy gelir; ama geç kalmış, Adelie ölmüştür.

2.1.1.1.2.4. Lâleruh

CARRE, M ve E(lif) Lucas. *Lâleruh* (İki Fasil İki Perde), (Çev. Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat), İstanbul: Kırkambar Matbaası, Temaşa, 1. cilt, 8. cüz, 1292 (1875)¹, 421-460.

“Ebûlfida” gibi “mudhik opera” olan “Lâleruh” hakkında Mehmet Rıfat ve Hasan Bedrettin baş tarafta şu açıklamayı yaparlar:

“İşbu oyun Fransız üdebasından M. Carre ve E(lif). Lucas nam zatlar tarafından Hint ahlâkı üzere tasvir olunmuş ve müzikası dahi F. David marifetiyle yapılmış hem güftesi hem bestesi güzel bir oyun olduğundan tercümesiyle Temaşa’ya vaz’ı münasip görüldü.” (s.421).

Orijinal adı “Lalla Rouk” (And 1972:261) olan eser, vak’ası batılı edipler tarafından kurgulanmakla birlikte doğu coğrafyasında ve doğu insanı arasında geçmesi bakımından dikkate değer. Bu tespitle çevirmenlerin başta ifade ettiği “Hint ahlâkı üzere tasvir olunmuş” ibaresi birlikte düşünülünce, çevirmenlerin (ve dolaylı şekilde o dönem Osmanlı-Türk aydınının) mensubu oldukları medeniyeti bile batılı kaynaklardan takip ettiği şeklinde yorumlanabilir.

Şahıs Kadrosu

Nurettin	: (Lâleruh’un sevgilisi, Buhara şahının kullandığı sahte ad)
Bakbara	: (Bakır’ın adamlarından biri)
Lâleruh	: (Delhi şahının kızı, Buhara şahının nişanlısı)
Mirza	: (Lâleruh’un nedimesi)
Bakır	: (Lâleruh’u Buhara şahına götürmekle görevli komutan)
Kâbil	: (Bakır’ın adamlarından biri)

¹ Vakit gazetesinin 10 Kânun-ı Evvel 1291 / 23 Zilkade 1292 / 22 Kânun-ı Evvel-i Efrençî 1875 tarihli nüshasında eserin yayımlandığıyla ilgili bir ilân bulunmaktadır. Bu ilân, “Lâleruh”un 1875’in Aralık ayında yayımlanmış olduğunu gösterir. Dolayısıyla Akı (1989:249)’nın verdiği 1876 tarihi yanlıştır.

Bir seğmen

Esirler

Askerler, Seğmenler

Vak'a

Delhi şahı, kızı Lâleruh'u Semerkant'ta ikamet eden Buhara şahına nişanlamıştır. Lâleruh bu evliliğe razı değildir; çünkü daha önce gizlice saraya girerek kendisine ilân-ı aşk eden şair Nurettin'i sevmektedir; buna rağmen babasının isteğine uyarak Buhara şahıyla evlenmek için Semerkant'a gitmek üzere nedimesi Mirza ile yola çıkmıştır. Yolculukta Bakır adlı bir komutan ve adamları Lâleruh'a eşlik etmektedir. Bakır, yolculuk esnasında zaman zaman Lâleruh'a Buhara şahının fiziksel vasıflarını anlatarak onu övmektedir; ama aslında Bakır, o güne kadar şahı hiç görmemiştir.

Keşmir civarına geldiklerinde kendilerini takip eden Nurettin ile karşılaşırlar. Bakır, kafileye katılan Nurettin'in tavrından; Lâleruh' a gösterdiği ilgiden kuşkulanıp onu öldürtmek ister. Fakat Lâleruh, Nurettin'i ölümden kurtarmak için onun aslında sıradan bir insan ve kendi halinde bir şair olduğunu, böyle birini öldürtmektense okuyacağı şiirleri dinleyerek yolculuğun eğlenceli hale gelmesini sağlayabileceklerini söyleyip Nurettin'i öldürtmemesi konusunda Bakır'ı ikna eder. Bir süre sonra iki âşğın ilişkisi iyice su yüzüne çıkınca, Bakır'ın bu sefer kendisini öldüreceğini anlayan Nurettin kafilden kaçır.

Kafile Semerkant yakınlarına geldiğinde Lâleruh, Bakır'ı yanına çağırarak şahla evlenmekten vazgeçtiğini, tekrar Delhi'ye dönüp şair Nurettin ile evleneceğini söyleyip bu durumu şahı iletmesini ister. Bakır, bunu yapmaktan çekinir; çünkü şahı bunu söylemesi, verilen görevi hakkıyla yerine getiremediği anlamına geleceği için şah tarafından cezalandırılmaktan korkar.

Öte yandan Nurettin, Keşmir civarında kafilden kaçarak Bakır'ın gazabından kurtulduktan sonra Semerkant yakınlarında tekrar kafileye katılıp Lâleruh'la görüşmek isterken yakalanır. Bakır, bir kez daha Nurettin'i öldürtmek ister. Bu sefer de Mirza,

Nurettin öldürülürse Lâleruh'un buna dayanamayarak intihar edebileceğini; böyle bir durumun, şah tarafından Bakır'ın görevini yerine getirememiş olması şeklinde değerlendirileceğini söyleyerek onu fikrinden vazgeçirir. Ne yapacağını şaşırarak Bakır, çareyi Nurettin'le dost olmakta ve onu Lâleruh'la evlenme fikrinden vazgeçirmekte arar. Bunda başarılı olamayınca Nurettin'i zindana götürmeleri için adamlarına teslim eder.

Bir süre sonra Buhara şahının alayının Lâleruh'u karşılamaya geldiği haberi ulaşır. Ardından da Nurettin şah elbiselerini giyinmiş olarak alayın önünde görünür. Aslında Nurettin, Buhara şahının kendisidir. Durum anlaşıncı Lâleruh hem sevdiği insana kavuştuğu, hem de babasının dileğini yerine getirecek olduğu için çok mutlu olur. Nurettin, Lâleruh'u kendisi alırken Mirza'yı da Bakır'la evlendireceğini ilân eder.

2.1.1.1.2.5. Girofle-Girofla

VANLOO, A. ve A. LETERRIER. *Girofle-Girofla* (Üç Fasil Üç Perde), (Çev. Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat)¹, İstanbul: Kırkambar Matbaası, Temaşa, 1. cilt, 9. cüz, 1292 (1875-1876)², 461-538.

Oyunun birinci perdesindeki müzikal kısımlar Şakir Bey (Paşa) tarafından Türkçeye çevrilmiştir. Bu durum ilk zamanlarda birtakım yanlış anlaşılmalara sebep olmalı ki dönemin süreli yayınlarından birinde yer alan "Girofle-Girofla"nın sahnelenmesiyle ilgili bir değerlendirme yazısında "mütercimleri: Şakir - Bedri"

¹ Eserin kapağında "Mütercimleri: Hasan Bedrettin - Mehmet Rıfat" denildikten sonra bu isimlerin hemen altında "Birinci perdedeki müzikal sözlerin tercümesi Şakir Beyindir" açıklaması bulunmaktadır. Şakir Beyin adının "mütercimler" arasında verilmemiş olmasından hareketle eserin künyesi verilirken "çevirenler" kısmında onun adına yer verilmemiştir. Şakir Bey hakkında bilgi için Bkz.: Sevensil (1968a: 95-96).

² Hicri kameri 1292 yılının milâdi 7 Şubat 1875'te başlayıp 27 Ocak 1876'da sona erdiği ve Temaşa'nın bir önceki cüz'ünün Aralık 1875'te yayımlandığı dikkate alındığında "Girofle-Girofla"nın hicri-kameri 1292 olan yayım tarihinin milâdi 1875'in son günlerine veya 1876'nın ilk günlerine rastladığı anlaşılar.

denilir.¹ Kaynak gösterilmemekle birlikte sözü geçen yazıdan faydalandığı tahmin edilen sonraki yıllara ait bir çalışmada da aynı hata tekrarlanır (Bkz.: Arpad 1966:686).

Oyun, Temaşa dizisi içinde yayınlanmadan uzun süre önce Türkçeye çevrilmiş ve sahnelenmeye başlanmıştır. Bunu, gerek eserin baş tarafında yer alan “Bin iki yüz doksan iki senesi Ramazan-ı Şerif’in yirmi beşinci gecesi Gedikpaşa’da vaki Osmanlı Tiyatrosunda meydan-ı temaşaya vaz olunmuştur.” (s.462) şeklindeki açıklamadan, gerekse dönemin sahne faaliyetiyle ilgili çalışmalarda (Sevengil 1968a:264; And 1972:268) yer alan bilgilerden öğrenmek mümkündür.

Üç fasıl üç perdelik “Girofle-Girofla”, eserin başındaki ifadeye göre bir “opera buffe”tur; ama oyunun özellikleri dikkate alındığında, bu ibarenin XVIII. yüzyıl ortalarında Napoli’de ortaya çıkan “opera buffe”tan ziyade Fransız kökenli “operakomik” anlamında kullanıldığı fark edilir.

Mehmet Rifat’ın tek başına ya da birileriyle ortaklaşa yazdığı veya Türkçeye çevirdiği tiyatro eserleri içinde en fazla sahneye konulmalardan biri, belki de birincisi “Girofle-Girofla”dır. Bunda en önemli etken oyunun türüdür. I. ve II. Meşrutiyet dönemi Türk tiyatrosunun önemli adlarından Ahmet Fehim’in hatıralarından öğrenildiğine göre Güllü Agop’un grubundan ayrılan Nalyan’ın “Leblebici Horhor Ağa” adlı opereti yazıp temsiline başlaması üzerine Güllü Agop, halkın fazlasıyla ilgisini çeken bu yeni çığıra karşı dayanabilmek için işi operetçiliğe dökmüş; kuvvetli bir kadro kurarak batı operetlerinden bazılarını sahneye koymaya başlamıştır. “Girofle-Girofla” da bunlar arasındadır (Bkz.: Ahmet Fehim 1977:24).² Oyunun birçok defa sahnelenmiş olmasının bir diğer sebebi de sahneye konulmasındaki başarı dolayısıyla seyirciyi kendisine çekmesidir. Dönemin basın organlarından birinde oyunun sahnelenmesiyle ilgili değerlendirme yazısında yer alan “işbu operanın gerek elbiselerinde ve gerek tiyatro manzaralarında hiçbir kusur olmayıp Fransız

¹ Vakıf gazetesi, (11 Teşrin-i Evvel 1291 / 23 Ramazan 1292 / 23 Teşrin-i Evvel-i Efrenç 1975)

² Ahmet Fehim’in eserinde oyunun adı “Gipojle-Girojla” olarak verilmiştir.

Tiyatrosunda görülenden daha mükemmel ve daha güzel”¹ şeklindeki sözler, oyunun bu konudaki başarısını gözler önüne serer. Bu konuda Sevengil de Ahmet Fehim’in aynı doğrultudaki şu sözlerini aktarır:

“Güllü Agop operetçiliğe başladığı zaman varını yoğunu sarf etmiş;
‘Girofle-Girofla’ operetinin kostümleri için dünyanın parasını dökmüş;
lâkin vücuda getirdiği de harika olmuştu.” (Sevengil 1968a:273).

Eserin baş tarafında, oyunun 25 Ramazan 1292 tarihinde sahneye konulması sırasındaki rol dağılımı da verilmiştir. Bu listeye göre rol dağılımı şöyledir: Don Bolero Dalkaraz: Pasulyeciyan; Merzuk: Benliyan; Marasken: Mihran; Girofle ve Girofla: V. Karakaşyan; Pedro: Y. Karakaşyan; Pakita: Agavni; Korsanlar Reisi: Kalpakçıyan; Brinke: Altunyan; Orur: Asdgik; Gozman: Siranuş; Fernand: Araksiya; Elmansur: Tereza; Julyano: Koharik; Bir sağdıç: Taşçıyan Efendi; Bir tahsildar: Berberyan; Bir mahkeme kâtibi: Körükyan; Bir rakkas: Haçik; Matamoruz: Kamik.

Mehmet Rifat ve Hasan Bedrettin’in ifadelerine göre “elbise bedayîni, yani ‘moda’ yı tezyif yolunda yazılmış” (s.461) olan oyunun vak’ası “627 sene-i hicriyesine müsadif olup İspanya’da güzeran eder.” (s.462). “Girofle-Girofla” hem zaman hem de mekân olarak Tanzimat dönemi Osmanlı İmparatorluğu’ndan bir hayli uzak olmasına ve vak’asında da Osmanlı İmparatorluğu’nu çağrıştıracak bir taraf bulunmamasına rağmen bu oyun da “Ebülulâ yahut Mürüvvet” gibi dönemin yaygın sansür anlayışından kurtulamamıştır. Dürder (1963a:504)’in belirttiğine göre “Maarif Nezaret-i Umumiyesi Encümen-i Tefliş ve Muayene” adlı kurulun 13 Ağustos 1310 / 27 Ağustos 1892 tarih ve 944 sayılı yazısında “Osmanlı Dram ve Komedi Kumpanyalarınca İcrası Memnu Olan Oyunların Esamisini Mübeyyin Defterdir” başlığı altında verilen oyunlar içinde “Girofle” adı da bulunur.

¹ “Varaka”, *Vakit Gazetesi*, (16 Teşrin-i Evvel 1291 / 28 Ramazan 1292 / 28 Teşrin-i Evvel-i Efrencl 1875).

Oyun Türkçeye çevrildiği ve yayımlandığı dönemde çok fazla ilgi görmüş ve birçok defalar sahnelenmiş olmasına rağmen bünyesinde tiyatro tekniği bakımından birtakım kusurlar taşımaktadır. Girofle ile Bolero arasındaki bir diyalogun ardından “Mülâkat aynı elbise ile diğer bir kız tarafından icra olunur.” (s.471) denilmesi ve Korsanlar Reisi’nin bir tiradının “...ilh” (s.478) denilerek -konuşmanın benzer minval üzere devam edeceğinin belirtilip- kesilmesi gibi örnekler, batılı anlayışla yazılmış tiyatro eserlerinde görülmemesi gereken kusurlardandır. Büyük bir ihtimalle bu gibi kusurlar eserin orijinalinde olmayıp çeviri sırasında hacimden tasarruf etmek için başvurulmuş bir yöntemdir. Vak’ının salnede geçen kısmında yer alan Noter’in (s.491), baş taraftaki şahıs kadrosunda verilmemiş olması da bir teknik kusurdur.

Şahıs Kadrosu

Don Bolero Dalkaraz	: (Kont, Girofle ve Girofla’nın babası, Orur’un kocası)
Merzuk	: (Girofla’nın nişanlısı)
Marasken	: (Girofle’nin nişanlısı)
Girofle	: (Don Bolero Dalkaraz ve Orur’un iki kızından biri)
Girofla	: (Don Bolero Dalkaraz ve Orur’un iki kızından biri)
Pedro	
Pakita	
Korsanlar Reisi	
Brinke	
Orur	: (Girofle ve Girofla’nın annesi)
Gozman	: Yeğen
Fernand	: Yeğen
Elmansur	: Yeğen
Julyano	: Yeğen
Bir sağdıç	
Bir tahsildar	
Bir malikeme kâtibi	
Bir rakkas	

Matamoruz : (Girofla'yı korsanların elinden kurtaran amiral)

Girofle ve Girofla'nın cariyeleri

Korsanlar, Gemciler ,Araplar, ve gayrühüm

Vak'a

Kont Don Bolero Dalkaraz ve karısı Orur, çok kötü olan malî durumlarını düzeltmek ve borçlarından kurtulmak için ikiz kızları Girofle ve Girofla'yı, o zamana kadar sadece isimlerini duydukları Marasken ve Merzuk adlı nüfuzlu iki adamla evlendirmeye karar verirler.

Boleron'un malî durumu o kadar kötüdür ki masrafları yarıya indrebilmek için iki kızını tek düğünle evlendirmeyi plânlar. Düğün günü Girofle ile evlenecek Marasken gelir; fakat, bir mazereti sebebiyle Merzuk törene yetişemez. Bolero ve karısı Orur, düğünü bir gün sonraya ertelemek isterlerse de Marasken bunu kabul etmez ve nikahın hemen icra edilmesini ister. Ahali nikah için topluca kiliseye gider. Bu sırada korsanlar gelip evde kalan Girofla'yı ve Pedro'yu kaçıır.

Durumu farkedən Bolero ve Orur, bir yandan kızlarının korsanlarca kaçırılmasına üzülrken diğər yandan da Merzuk gelmeden önce Girofla'yı korsanların elinden kurtarması için Amiral Matamoruz'a para teklif ederek onu bu işi yapmaya ikna ederler.

Bu sırada Merzuk gelir. Girofle ve Marasken'in nikahlarının yapıldığını öğrenince kendi nikahının da derhal yapılmasını ister. Bolero ve Orur, o gün için bunun gerçekleşmesinin mümkün olmadığını bilmekle birlikte, Merzuk'un gazabından çekindikleri için olanları açıklayamaz ve Amiral Matamoruz kızlarını korsanlardan kurtarıp getirinceye kadar damat adayını oyalamak için birtakım entrikalar çevirmeye başlarlar.

Bu entrikalardan biri, Girofle'yi Merzuk'a Girofla gibi tanıtarak sahte nikah yaptırmaktır. Girofle, böyle bir şeyi kabul etmek istememesine rağmen annesini ve

babasını sıkıntıdan kurtarmak için bu oyuna razı olur. İkinci bir nikahla Girofle, Girofla kimliğine büründürülüp Merzuk'la evlendirilir.

İşler iyice içinden çıkılmaz bir hal alınca Bolero ve Orur, durumu Maraksin'e anlatarak, geçici bir süre için bu oyuna razı olmasını isterler. Maraksin önce buna şiddetle karşı çıkar; ama gerek kayın valide ve kayın pederinin ısrarına dayanamadığı, gerekse karısına güvendiği için bu oyuna razı olur.

Bu sefer işler iyice karışır; çünkü Merzuk, Girofle'yi kendi karısı bildiği için ona gösterdiği ilgi ve yakınlık Maraksin'i çileden çıkarır. Karısını başkasıyla paylaşmaya tahammül edemeyen Maraksin, gerçeği Merzuk'a da anlatır; fakat Merzuk buna rağmen bir kez nikahlanmış olduğu Girofle'yi bırakmak istemez.

İşler iyice sarpa sarmışken Amiral Matamoruz'un Girofla'yı korsanların elinden kurtarmak üzere olduğu; ama görevini yerine getirmesi için hak ettiği paranın bir kısmının derhal kendisine ulaştırılmasını istediği haberi gelir. Bolero güç belâ parayı tedarik ederek Amiral'e gönderir. Bir süre sonra Amiral Matamoruz adamlarıyla birlikte Girofla'yı getirir. Maraksin Girofle'yle, Merzuk da Girofla'yla evlenir. Böylece Bolero ve Orur da aileyi içine düştüğü malî sıkıntıdan kurtarmanın yolunu bulmuş olurlar.

2.1.1.1.2.6. Othello

SHAKESPEARE, William¹. *Othello* (Beş Fasil Beş Perde), (Çev. Hasan Bedrettin ve Mehmet Rifat), İstanbul: Kırkambar Matbaası, Temaşa, 2. cilt, 3. cüz, 1293 (1876)², 123-174.

¹ Hasan Bedrettin ve Mehmet Rifat oyunu Shakespeare'in eserinden ve İngilizce aslından değil, Shakespeare'den yaptığı uyarlamalardaki başarısıyla tanınmış olan Jean François Ducis tarafından yapılan Fransızca uyarlamasından Türkçeye çevirmişlerdir. Hatta Shakespeare'in "Othello"suyla Ducis'ten yapılan bu çevirideki kişi adları büyük oranda, olay örgüsü de ufak tefek değişiklikler taşır; ama bütün bunlar, "Othello"nun Shakespeare'in eseri olduğu gerçeğini değiştirmez.

² Temaşa'nın ikinci cildinin birinci cüz'ü "Kölemenler" ve yalnızca Hasan Bedrettin'in çevirisi olan ikinci cildinin ikinci cüz'ü "Orphée"nin yayını tarihleri 1292, üçüncü cüz'ü "Othello"nunki ise 1293'tür. Bu, "Othello"nun 1293'ün ilk günlerinde yayımlandığını göstermektedir. Hicri kameri

İngiliz yazar Shakespeare tarafından yazılan ve ilk kez 1604-1605 sezonunda sahnelenip 1622 yılında kitap olarak yayımlanan oyun, çevirmenlerin ifadesiyle,

“En evvel İtalya’da büyük opera olmak üzere tasvir olunmuş, badehu Ducis marifetiyle Fransızcaya tercüme ve haileye tebdil olunmuştur ki evlâd-ı Araptaki mertliği musavvir olduğundan bilintihap tercüme edilmiştir” (s.123).

Çevirmenler oyunun Ducis tarafından haile(dram/trajedi)ye dönüştürüldüğünü belirtirler; ama “Othello” zaten Shakespeare tarafından trajedi tarzında tertip edilmiştir. Öte yandan yine çevirmenler, bir Arabın mertliğini tasvir ettiği için eseri Türkçeye çevirmeye lâayık bulduklarını söylerler. Hâlbuki oyunun birinci derecedeki kişisi Othello, vak’a içinde “kahraman Arap” olmasıyla değil, “herhangi bir vatansever kahraman” olması yönüyle öne çıkarılmıştır. Bunun yanında vak’anın Shakespeare tarafından telif edilen İngilizcesinde Othello’nun o dönemde Kıbrıs’ı hâkimiyetleri altında bulunduran Türklerle mücadele ettiği anlatılmaktadır. Dolayısıyla çevirmenler bu çeviriyi ya vak’anın orijinali hakkında bilgi sahibi olmadan yapmışlar ya da Othello’nun “mert bir Arap” olmasını, Türklere karşı mücadele etmiş olmasından daha dikkate değer bulmuşlardır.

“Othello”nun Shakespeare’den Türkçeye yapılan ilk tam çeviri olduğunu söyleyen Sevik (1940:527), ona “ilk” sıfatlarını verme sebebini, o dönemde yapılan diğer çevirilerin bir kısmının tarihinin belli olmamasıyla, bir kısmının da tarih bakımından daha sonraya denk geldiğinin tespit edilmiş olmasıyla açıklar. “Tam” sıfatını verme sebebini de, yine o dönemdeki diğer çevirilerin piyes şeklinde değil, hikâyeye tahvil edilerek yapılmış olmasına dayandırır. Bu arada eserin Fransızcadan Türkçeye çevrildiğini söyler; fakat Fransızca şeklinin Shakespeare telifinin tam çevirisi değil, uyarılama olduğu konusunda bir şey söylemez.

1293 yılı, milâdi 28 Ocak 1876’da başlayıp 15 Ocak 1877’de sona ermiştir. Dolayısıyla “Othello”nun hicri-kameri 1293 olan yayım tarihi, milâdi 1876’nın ilk günlerine denk gelmektedir.

Şahıs Kadrosu

Monsenique	: Venedik hâkimi
Loredanne	: Monsenique'nun oğlu
Oudalber	: Venedik senatosu azasından
Hedelmon	: Oudalber'in kızı, (Othello'nun sevgilisi)
Hermas	: Hedelmon'un dayesi
Othello	: Venediklilerin cezalı Arab(ı)
Pezar	: Bir Venedikli
Zabitler, Senato azaları, saire	

Vak'a

Othello, Venedik'in asilerden arındırılması yolunda çalışmış ve bu yolda gösterdiği başarılarla şan şöhret kazanmış Afrikalı bir Araptır. Bu arada Venedik senatosu üyelerinden Oudalber'in kızı Hedelmon ile birbirini severek evlenmeye karar verirler.

Oudalber buna şiddetle karşı çıkar ve bu uğurda sadece Othello'yu değil, senato üyelerini ve daha da önemlisi senato başkanı Monsenique'yu da karşısına alır. Hatta bu yüzden senatoya ve başkana hakaret eder. Bundan dolayı da yargılanarak ölüm cezasına çarptırılır.

Oudalber, cezası infaz edilmeden son bir gayretle Hedelmon'un Othello'yla evlenmesini engellemek için çeşitli yollar arar. Sonuçta çareyi senato başkanının oğlu Loredanne'ı kızıyla evlenmeye ikna etmekte bulur. Zaten Loredanne da Hedelmon'a âşıktır. Bunun için Oudalber'in teklifini seve seve kabul eder.

Bu arada Oudalber kızı Hedelmon'u sıkıştırarak, evlenmesiyle ilgili her türlü karar hakkını babasına verdiğine, Othello ile evlenmekten vazgeçtiğine ve babası kiminle isterse onunla evleneceğine dair bir kâğıt imzalatır. Bu kâğıt, Othello'nun dostu gibi görünen; ama Hedelmon'da gözü olduğu için onu elde etme uğrunda hiç kimseye ihanet etmekten çekinmeyen Pezar tarafından ele geçirilerek, "Hedelmon'un

ihamet belgesi” diye Othello’ya verilir. Kâğıtta yazanları okuyan Othello, kendisine ihamet ettiği düşüncesiyle Hedelmon’u öldürür. Hedelmon’un öldüğünden habersiz olan Loredanne Othello’nun yanına gelerek, mektupla ilgili gerçeği olduğu gibi anlatır. Birbirini seven iki insan arasına girmemeye karar vererek Hedelmon’a olan aşkından vazgeçtiğini, hatta Oudalber’in de artık bu aşka olumsuz bakmadığını söyler. Gerçeği öğrenen Othello, Hedelmon’u öldürmekle büyük bir hata yaptığını anlar; ama iş işten geçmiştir. Bu hatanın acısıyla yaşayamayacağını düşünerek intihar eder.

2.1.1.1.2.7. Karı İntikamı

SEDAİNE, Michel Jean. *Karı İntikamı* (Bir Fasil Bir Perde), (Çev. Mehmet Rıfat ve Emin Eşref)¹, İstanbul: Kırkambar Matbaası, Temaşa, 2. cilt, 5. cüz, 1293 (1876)², 227-252.

Orijinal adı, “Les Femmes Vengees” (And 1972:441) olan eserin yazarı Fransız Michel Jean Sedaine’dır (s.227). “Mudhike” (s.228) olarak nitelendirilen oyun, bünyesinde gerçekten de birtakım komik unsurlar barındırmaktadır. Fakat, eserin dikkate değer tarafı, toplumda meydana gelen ahlâkî çöküntünün sebep olduğu problemlerden bir kesit sunmasıdır. Oyunda, mutlu bir evliliği olan bir bayana musallat olan iki erkeğin düştüğü komik ve bir o kadar da düşündürücü durum anlatılmaktadır.

¹ Temaşa dizisi Mehmet Rıfat ile Hasan Bedrettin’in ortak çalışması olmasına rağmen bu cüzde Mehmet Rıfat’ın yanında Hasan Bedrettin’in değil, Emin Eşref’in imzası vardır. “Karı İntikamı”nın yayımı muhtemelen 1876 yılı ortalarıdır. Bu sıralar bir taraftan Sultan Abdülaziz’in tahtan indirildiği döneme denk gelirken, diğer taraftan Osmanlı-Rus itilâfının başgöstermeye başladığı dönemdir. Büyük bir ihtimalle Hasan Bedrettin siyasi ve askerî açıdan önemli olayların yaşandığı bu dönemde görevi gereği Temaşa’nın bu cüz’ünün yayımına katkıda bulunamadı. Mehmet Rıfat da diziyi kesintiye uğratmamak için bu işi Emin Eşref’le birlikte yaptı. Ancak, bir sonraki cüz “Vicdan”ın yayım tarihiyle ilgili açıklamada değinileceği üzere, “Karı İntikamı”nın yayımından sonra Mehmet Rıfat da bu işe bir süre ara vermek zorunda kaldı.

² Temaşa dizisinin yayın periyodu dikkate alındığında bu eserin yayımının 1876 ortalarına denk geldiği söylenebilir. “RİFAT, Mehmet (Manastırlı)”, Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, VII, 333’te “Karı İntikamı”nın yayım tarihi 1877 olarak gösterilir.

Vak'asının basitliğine karşılık tekniğinin kuvvetli ve şahıs kadrosunun dar olması, oyunu kolaylıkla sahnelenebilir kılar. Nitekim eser Türkçeye çevrildikten sonra daha kitap olarak yayınlanmadan sahneye konulmuştur.

Şahıs kadrosundan önce “Bin iki yüz doksan iki senesi Şevval-i Şerif’in yirmi ikinci Cuma akşamı birinci defa olarak Osmanlı Tiyatrosunda mevki-i temaşaya konulmuştur.” (s.228) açıklaması bulunan piyeste rol dağılımı şu şekildedir: Mösyö Lik: Minakyan; Mösyö Ris: Murat; Bir Mahkeme Reisi: Fasulyeciyan; Bir Uşak: Taşçıyan; Madam Lik: Tereza; Madam Ris: Araksiya; Reisin Karısı: Asdgik.” (s.228).

Şahıs Kadrosu

Mösyö Lik : (Madam Lik’in kocası)

Mösyö Ris : (Madam Ris’in kocası)

Bir mahkeme reisi

Bir uşak

Madam Lik

Madam Ris

Reisin karısı

Vak'a

Mösyö Lik ve Reis Efendi, Mösyö Ris’in karısına uygunsuz teklifte bulunmuşlar, Madam Ris de bu konuyu kocasına açmıştır. Karı-koca, evli oldukları halde çapkınlık yapmaya kalkışan bu iki erkeğe bir oyun oynamaya karar verirler.

Madam Ris, Madam Lik’i ve Reisin Karısı’nı evine davet ederek eşleriyle ilgili durumu anlatır. Hanımlar da kendilerini aldatmaya çalışan kocalarına bir ders vermek amacıyla Madam ve Mösyö Ris’in hazırladığı oyuna katkıda bulunurlar.

Madam Ris, kocasının o gece şehir dışında olacağını söyleyerek Mösyö Ris’i ve Reis Efendiyi eve davet eder. Durumu karılarına da haber vererek onları da evine çağırır. Gece olunca Mösyö Lik ve Reis Efendi, eşlerine şehir dışına gideceklerini

söyleyip Madam Ris'in davetine uyarak evine gelirler. Tam içki meclisi kurulacakken Mösyö Ris bir bahaneyle eve gelir. Çapkın erkekler de yan odaya saklanır. Bir süre sonra Madam Lik ve Reisin Karısı da gelir. Bu durum tesadüfen gerçekleşmiş gibi üç bayan ve Mösyö Ris kurulu olan masaya otururlar. Yapılan plân gereği Mösyö Ris önce Madam Lik ile, sonra da Reisin Karısı ile salonda yalnız kalarak her ikisine de ilân-ı aşk eder. Gelişmeleri saklandıkları yan odadan seyreden Mösyö Lik ve Reis Efendi, kendi yaptıkları ahlâksızlığı unutarak Mösyö Ris'in yaptıklarının büyük ahlâksızlık olduğunu konuşmaya başlarlar.

Plânladıkları oyunu bitiren Mösyö Ris, Madam Lik ve Reisin Karısı dışarı çıkınca, Mösyö Lik ve Reis Efendi saklandıkları yerden çıkarak salonda yalnız kalan Madam Ris'e sarkıntılık etmeye çalışırken Mösyö Ris, Reisin Karısı ve Madam Lik tekrar içeri girerler. Böylece Mösyö Lik ve Reis Efendinin şehir dışına gitme bahanesiyle evlerinden ayrıldıkları halde şehir dışına gitmeyip Madam Ris'in yanına geldiklerini ispatlamış olurlar. Bu arada Mösyö Ris, Madam Lik ve Reisin Karısı'nın aslında çok iffetli olduklarını; fakat kocalarının yaptığı ahlaksızlığa karşı onlara bir ders vermek amacıyla böyle bir oyun tertip ettiklerini söyler. Mösyö Lik ve Reis Efendi de hatalarını anlayıp herkesten özür dileyerek bir daha böyle bir ahlâksızlık yapmayacaklarına dair söz verirler.

2.1.1.1.2.8. Vicdan

PERE, Alexandra Dumas. *Vicdan* (Altı Fasil Altı Perde), (Çev. Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat), İstanbul: Temaşa, 2. cilt, 6. cüz, 1296 (1878-1879)¹, 253-348.

¹ Temaşa'nın bir önceki cüz'ü "Karı İntikamı"yla bu eserin yayım tarihi arasında yaklaşık üç yıllık zaman dilimi vardır. Daha önce de değinildiği gibi muhtemelen 1876 yılındaki karışık siyasî ve askerî ortamdan dolayı Hasan Bedrettin "Karı İntikamı"nın hazırlanmasına ve yayımlanmasına katılamamıştı. Büyük bir ihtimalle Osmanlı-Rus ihtilâfının derinleşmesi sebebiyle Hasan Bedrettin gibi asker olan Mehmet Rıfat da görevindeki yoğunluk nedeniyle Temaşa dizisinin yayımına ara vermek zorunda kaldı. Daha sonra "93 Harbi" patlak verince Mehmet Rıfat cepheye gitti ve esir düştü. İnal (1988:1479)'ın 14 Ramazan 1295 tarihli Vakıf gazetesinden aktararak verdiği bilgiye göre Mehmet Rıfat'ın İstanbul'a dönüşü Eylül 1878'dir. Dolayısıyla Temaşa dizisinin yayımı bu aradaki üç yıllık sürede kesintiye uğradı. Eserin üzerindeki hicrî-kamerî 1296 yılının milâdî karşılığı, 26 Aralık 1878 ile 14 Aralık 1879 tarihleri arasındır. Buna göre "Vicdan" 1878'in son haftasında veya 1879'un ilk aylarında yayımlanmış olmalıdır. "RİFAT, Mehmet (Manastırlı)", Türk

Mehmet Rıfât ve Hasan Bedrettin orijinal adı “La Consience” olan oyunu okuyucuya şu sözlerle tanıtırlar:

“İşbu ‘Vidhan’ Alexandre Dumas’nın tiyatroları içinde en muntahap eseri olup asr-ı hazrın birinci edibi olan ‘Victor Hugo’ya intisap tarikiyle yazmış ve tiyato sanatını hakkıyla göstermiş olduğu bir eser-i nefis olduğundan bilintihap tercüme olundu. ‘Vidhan’ esasen biri ‘Cinayet’, diğeri ‘Kefaret’ namıyla iki oyundan ibaret olup gerek ayrı ayrı ve gerekse birlikte mütalâa ve temaşaları başka başka faydaları camidir.” (s.253).

Çevirmenler bu açıklamayla yetinmeyip, Alexandre Dumas Pere’in eserini Victor Hugo’ya ithaf ettiğini belirttiği şu ifadeleri de aktarırlar:

“Azizim Hugo, ‘Vidhan’ isminde yazdığım faciayı isminize nispet etmekle müstehirim. Menfada ve hatta ölümden sonra bile devamını memul ettiğim muhabbetin şahidi gibi kabul ediniz. Çünkü, bekâ-yı ruha kailim.” (s.254).

Klasik ve romantik tiyatro hakkında bilgi veren bir çalışmada, Aristoteles’in “Poetika” adlı tragedya kuramı yapısının kötü çevirisinden ve yanlış anlaşılmasından kaynaklanan ve yeni-klasik Fransız tiyatrosunda bir disiplin hâlini almış olan üç birlik kuralının, romantik tiyatro tarafından, özellikle de Hugo’nun “Cromwel” adlı eserinin “Önsöz”üyle yıkıldığı belirtilir (Bkz.: Çalışlar 1995:663). Fransa’daki bu öncülüğüyle Hugo, romantik dönem Fransız yazarlarının en önemlilerinden biri, hatta birincisi sayılır. “Vidhan”ın yazarı Alexandre Dumas’nın eserini Hugo’ya ithaf etmesinin sebebi, kendisinin de romantik tiyatroyu benimsemiş ve eserini bu yolda meydana getirmiş olmasındandır. Nitekim oyun, “zaman” bakımından dört yıllık dilime yayılmış olması yönüyle; “mekân” bakımından Münih ve Mannheim’de geçmesi yönüyle;

Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, VII, 333’te eserin yayım tarihi 1880 olarak gösterilir. Bu, muhtemelen eserin üzerindeki 1296 tarihinin Rumî olarak kabul edilmesinden kaynaklanır. Çünkü, son günü milâdî 14 Aralık 1879 tarihine denk gelen hicrî-kamerî 1296’nın karşılığı olarak milâdî 1880’in gösterilemeyeceği açıktır. Sevük (1941:238), “Vidhan”ın yayım tarihi olarak 1293 (1876) yıllarını verir. Eserin üzerindeki tarihin 1293 değil, 1296 olması, Sevük’ün verdiği hem hicrî-kamerî hem de milâdî tarihin yanlışlığını gösterir.

“eylen” bakımından da birincisi “aile dramı”, ikincisi “aşk” olan iki ana temayla ilgili olması yönüyle klasik tiyatronun üç birlik kuralına tamamen zıttır. Diğer bir ifadeyle üç birlik kuralına uyup uymama konusunda romantik tiyatronun tipik bir örneğidir.

“Romantik tiyatronun etkilerine XIX. yüzyılda Türk tiyatrosunda da rastlanır; başlıca, Hugo’dan doğrudan doğruya etkilenmiş olan Namık Kemal, Tanzimat döneminde romantik tiyatronun başlıca temsilcisi olmuştur.” (Çalışlar 1995:530).

Ortaya koydukları eserlerle Namık Kemal’in takipçisi oldukları anlaşılan Mehmet Rıfat ve Hasan Bedrettin de tiyatro konusundaki anlayışları bakımından bu çizgidedir. Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılaacağı gibi, “Vicdan”la ilgili olarak “Alexandre Dumas’nın tiyatroları içinde en muntahap eseri” ve “tiyato sanatını hakkıyla göstermiş olduğu bir eser-i nefis”; Hugo’yla ilgili olarak da “asr-ı hazırın birinci edibi” denmesi, Mehmet Rıfat ve Hasan Bedrettin’in hem romantik tiyatroyu benimsediklerini, hem de bu konuda Hugo’yu üstat kabul ettiklerini gösterir.

Piyes, Mehmet Rıfat’ın tek başına ya da biriyle ortaklaşa kaleme aldığı telif ve çeviri eserler içinde teknik açıdan sağlam olan ender oyunlardan biridir. Hatta “Vicdan”, teknik başarısı bakımından diğer bütün eserlerin önündedir. Vak’anın seyri, merak unsurları, gerilim ve sahne yapısı ustaca kurgulanmıştır; ama bütün bunlardaki başarının çevirmenlerden ziyade yazara ait olduğu gözden uzak tutulmamalıdır.

Şahıs Kadrosu

Edouard Robert : (Robert ve Madam Robert’in oğlu)

Stephane : (Edouard’ın Münih’te kullandığı sahte soyad.)

Aldan : (Emniyet sandığı müfettişi)

Benezetti : (Başvekil’in müşaviri)

Baron Karl : (Başvekil’in oğlu, Edouard’ın dostu)

Robert : (Emniyet sandığı sorumlu memuru)

Kretin : (Robertlerin uşaklarından biri)

Baron de Ritan : (Edouard Robert’in dostu)

Mayer	: (Başvekil'in memurlarından biri)
Frederic	: (Aldan'ın oğlu, Charlotte'un sevgilisi)
Nebil	: (Kilise nazırı)
Salomon	: (Edouard'ın borçlu olduğu kişilerden biri)
Bir uşak	
Charlotte	: (Robert ve Madam Robert'in kızı)
Kontes Sophie	: (Başvekil'in evlilik dışı olan kızı)
Kontes Louise	: (Başvekil'in oğluyla evlendirmeyi düşündüğü kontes)
Henriette	: (Roberlerin uşaklarından biri)
Madam Robert	: (Robert'in karısı)
Başvekil	: (Bavyera başvekili)

Vak'a

Emniyet sandığı müfettişi Aldan'ın oğlu Frederic ile emniyet sandığı sorumlu memuru Robert'in kızı Charlotte birbirini sevmektedir. Aldan, Frederic'i zengin bir kızla evlendirmeyi düşünse de oğlunun Charlotte ile evlenme isteğini duyunca bu fikre karşı çıkmaz. Charlotte'un babası Robert de bu evliliğe razı olunca iki genç nişanlanır.

Charlotte'un kardeşi Edouard, gününü gün eden, her gece kumar masalarında bir sürü para kaybeden, iflah olmaz bir gençtir. Kumar dolayısıyla varını yoğunu kaybetmiş, ailesini fakirlik sınırına getirmiştir. Hatta kumar borcu o kadar çoktur ki, alacaklılar eve kadar gelirler. Edouard'ın aileyi düşürdüğü bu durum, aile fertlerini ve yakın dostlarını çok üzer.

Aslında Edouard da bu durumdan hayli bunalmıştır. Zaman zaman intihar etmeyi bile aklından geçirir; ama babası durumu farkederek oğlunun böyle bir hataya düşmemesi için onu uyarır. Heni Edouard'ın, hem de malî sıkıntı içindeki ailenin kurtuluşu için tek çıkar yol kalmıştır. O da Edouard'ın, zengin sevgilisi ile evlenmesi; lâkin zengin sevgili onunla evlenmeyi kabul etmez.

Bunun üzerine Edouard, babasının sorumlu olduğu emniyet sandığından yüklüce para çalarak borçlarını kapatır. Durum ailesi ve dünürleri tarafından farkedilince

Robert fenalaşır. Aldan, böyle bir aile ile dünür olamayacağını düşünmeye başlar; ama hem oğlunun mürüvvetini görmek amacıyla, hem de Charlotte'un, oğluna layık; iffetli bir eş olacağını bildiği için Edouard'ın bir daha dönmek üzere şehri terk etmesi şartıyla gençlerin evliliğine rıza göstereceğini söyler.

(İlk “üç fasıl üç perde”den meydana gelen oyunun birinci kısmı “Cinayet” burada bitip, diğer “üç fasıl üç perde”den meydana gelen ikinci kısım “Kefaret” başlar.) (s.305).

Edouard, Mannheim'i dört yıl önce terketmiş, bundan bir yıl sonra Başvekil'in oğlu Baron Karl'ın himmetiyle Başvekilin katibi olarak Münih'te çalışmaya başlamıştır. Eski hayatına bir sünger çekerek başladığı bu yeni hayatta başarısı ile herkesin dikkatini çeken Edouard Robert, asıl adını gizleyerek kendisini Edouard Stephane olarak tanıtmıştır. Bu sıralarda Başvekil'in yeğeni Kontes Sufi ile tanışır ve iki genç birbirine âşık olurlar.

Bir gün Başvekil, oğlu Karl'ı Kontes Louise ile evlendirmek istediğini; ancak oğlunun bu evliliğe sıcak bakmadığını söyleyerek Karl ile çok iyi dost olan Edouard'dan, onu bu evliliğe ikna etmesini ister. Edouard, Baron Karl'la konuştuğunda onun Louise'i değil, Sufi'yi sevdiğini ve onunla evlenmek istediğini öğrenir.

Edouard da Sufi'yi sevmekle birlikte, kendisine Başvekil'in kâtibi olma ikbalini sağlayan dostuna karşı hain durumuna düşmemek için aşkını gizleyip Başvekil'e giderek oğlunun Louise ile değil Sufi ile evlenmek istediğini söyler. Hatta Başvekil'den bu evliliğe izin vermesini ister. Başvekil hem bu isteğe şiddetle karşı çıkar, hem de kendisine verdiği görevi yerine getiremediği için Edouard'ın istifa etmesini söyler.

Edouard, istifa mektubunu yazıp Başvekil'e verdikten sonra kaderin, Mannheim'den sonra Münih'te de kendisine oyun oynadığı düşüncesiyle şehri terk etmek için hazırlanmaya başlar. Bu durum, Edouard'ı kıskanarak onun, Başvekil'in gözünden düşmesi için uğraşan memurların çok hoşuna gider. Zaten bu memurlar bir

süreden beri Edouard'ın gerçek kimliği hakkında şüpheyne düşmüş ve bir araştırma yaparak Başvekil'in kâtibinin dört yıl önce Mannheim'den ayrılmak zorunda kalan Edouard Robert olduğunu öğrenmişlerdir. Bunu Başvekil'e de anlatırlar. Halbuki Başvekil, Edouard'ın gerçek kimliğini zaten uzun süreden beri bilmektedir. Hatta Mannheim'de bulunan ailesini Münih'e getirtmiştir. Edouard'ın istifasını istedikten sonra da onun kendisine olan sadakatini düşünerek yaptığından pişmanlık duymuştur. Bir de Sufi'yi sevdiği halde sırf dostu Baron Karl'ın Sufi ile evlenmesini sağlamak amacıyla aşkını gizlediğini de öğrenince, Edouard'a duyduğu sevgi ve saygı daha da artmıştır. Hem, oğlu Baron Karl'ın Sufi ile evlenmesine karşı çıkmasının sebebi, Sufi'nin aslında kendi kızı, dolayısıyla Karl'ın kardeşi olmasındandır.

Edouard'ı çağırarak istifasını istemekle hata ettiğini söyler. Ayrıca, görevini değiştirerek Emniyet-i Umumiye Sandığına birinci nazır tayin ettiğini ve Baron Stephane ünvanıyla meclis azası yaptığını müjdeler.

Bu sırada Edouard'ın babası Robert gelir ve baba oğul kucaklaşırlar. Son olarak Robert, oğlu Eedvar'a dönerek, ona verilen bu görevin, işlediği suçun kefareti olduğunu söyler.

2.1.1.2. Tiyatro Eserlerinde Kişiler (Şahıs Kadrosu)

Eserlerde yer alan insan ya da insan hüviyeti verilmiş varlıklar, genellikle “şahıs kadrosu” başlığıyla ele alınır. Zaman zaman bunun yerine Fransızca “actant” sözcüğünün karşılığı olan “eyleyen” sözünü kullanmak mümkündür. Bunu yine aynı dilden gelen “ajan” sözcüğüyle karşılayanlar da vardır (Bkz.: Aktaş 1994:149). Hatta “karakterler” kelimesinin kullanıldığı da olur. Bu çalışmada, bunlardan herhangi biri tercih edilmeyip, bazen “kişiler”, bazen “şahıs kadrosu”, bazen de “karakterler” adlandırması kullanılmıştır.

Tiyatro, bir öyküyü, sahne olarak ayrılmış bir yerde, oyuncuların söz ve hareketleriyle canlandırma sanatıdır.¹ Bu bakımdan tiyatro eserleri, genel anlamda belirgin bir vak'a'ya ve bu vak'anın cereyan etmesi için kişilere ihtiyaç duyulan kurgusal edebiyat ürünleridir. Dolayısıyla, tiyatro eserlerindeki kişiler, anlatma esasına dayalı roman ve hikâyede olduğu gibi en önemli unsurlardandır. Aktaş (1994:150)'ın belirttiği gibi, edebî eserlerde vak'anın gerçekleşmesi için şahıs kadrosu içinde yer alan unsurların birbiriyle münasebeti gerekir. İşte bu münasebet sırasında okuyucunun / seyircinin karşısına, şahısların, vak'anın akışına yön vermede etkin rol oynayan değişik yapıdaki karakterleri, tavırları, sosyal ve siyasal meseleler karşısındaki tutumları çıkar. Vak'a kişilerinin bu özelliklerini tahlil etmek ve çıkan sonuçları değerlendirmek, eserlerde vak'a-zaman-shahıs kadrosu içinde aktarılmaya çalışılan sosyal ve siyasal yaşantı hakkında fikir yürütmeyi sağlayacağı gibi, yazarın dünya görüşü, edebiyat anlayışı, değer yargıları gibi konularda bir hükme varabilmeyi sağlayacak ipuçları da taşır.

İster roman ve hikâye gibi aslen anlatma esasına dayalı, isterse tiyatro gibi gösterme esasına dayalı edebî eserlerdeki kişiler tahlil edilip değerlendirilmeye çalışılırken, “kadın-erkek”; “birinci derecedekiler-ikinci derecedekiler ve dekoratif şahıslar”; “tarîhî ve gerçek şahsiyetler-kurmaca veya hayalî şahsiyetler” gibi çeşitli açılardan grupta yapmak mümkündür. Maddî bir dayanağı olmadığı gerekçesiyle objektif ve itirazı mümkün olmayan bir grupta olmamakla birlikte, bu çalışmada bunlardan, “birinci derecedekiler-ikinci derecedekiler ve dekoratif şahıslar” grupta esas alınacaktır. Çünkü karakter ya da tip tahlilleri yapılırken ve eserlerdeki kişilerden hareketle devrin sosyal ve siyasal yapısıyla zaman ve mekanın, kişilerin karakterlerinin oluşumuna etkileri konusunda hüküm verilmeye çalışılırken asıl malzeme, birinci derecedeki kişilerin incelenmesi sırasında elde edilir. Bunun için, her ne kadar objektiflikten uzak diye eleştirilme ihtimali olsa da malzemeyi enine boyuna değerlendirme ve çıkan sonuçların önemine dikkat çekme bakımından böyle bir grupta olanın daha yerinde olduğu söylenebilir. Hemen belirtelim ki diğer dikkat

¹ “Tiyatro”, Ana Britannica Ansiklopedisi, 30 (1994), 77.

noktaları tamamen gözden uzak tutulmayacak; yeri geldiğinde alt başlıklar olarak ele alınacaktır.

2.1.1.2.1. Birinci Derecedeki Kişiler

2.1.1.2.1.1. Cinsiyetleri Bakımından

Değerlendirilmeye çalışılan telif ve çeviri yirmi tiyatro eserlerinde “birinci derecedeki kişiler” grubuna dahil edilebilecek şahısların cinsiyetleri dikkate alındığında bunların erkek veya kadın yönünde belirgin bir ağırlığın bulunmadığı görülür. Diğer bir deyişle birinci derecedeki şahıslarda erkek ve kadınların sayısal bakımdan hemen hemen birbirine denk olduğu söylenebilir.

Eserlerin tamamına yakınında “beşerî aşk” teması yer alır. Beşerî aşk temasının işlendiği eserlerde aşağı yukarı eşit sayıda karşılıklı iki cinsin bulunması doğal bir sonuçtur; ancak Temaşa dizisi içinde Hasan Bedrettin’le ortaklaşa kaleme alınmış olan “Kölemenler” ve “Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat”le Mehmet Rıfat’ın müstakil eseri “Ya Gazi Ya Şehit”te bu dengenin erkekler lehine bozulduğu görülür. Söz konusu üç eserde de beşerî aşk teması bulunmakla birlikte ana tema, ilk ikisinde iktidar mücadelesi, sonuncuda ise vatan aşkıdır. Bunlarda işlenen konunun doğası gereği erkeklerin sayısı kadınlardan fazladır.

2.1.1.2.1.2. Yaşları Bakımından

Ana teması “beşerî aşk” olan edebî eserlerde kişiler genellikle gençler arasından seçilir. Mehmet Rıfat’ın -çeviri ya da telif ve müşterek ya da müstakil- eserlerinde de bu genellenmenin dışına çıkılmadığı görülür. Vatan aşkının işlendiği “Ya Gazi Ya Şehit”in kahramanları da askerlik çağındaki gençlerdir. Dolayısıyla eserlerin tamamına yakınında gençler çoğunluktadır. Eserlerin birinci derecedeki kişileri yaşlarına göre bir tasnife tâbi tutulduğunda şöyle bir gruptama ve sayısal durum ortaya çıkar:

Gençler: “Hükm-i Dil”deki Marguerite ve Paul; “Hud’a ve Aşk”taki Louise ve Ferdinand Walter; “Delile yahut Kanlı İntikam”daki Zeliha ve Canpolat;

“Cleopatre”daki Cleopatre ve Marc Antoine; “Ebülulâ yahut Mürüvvet”teki Zübeyde ve Ebülulâ; “Antony yahut İkmal-i Namus”taki Adelie Druy ve Antony; “Ebülfida”daki Hûlâ, Saide, Celâlettin ve Mansur; “Nedamet”teki Pertev; “Lâleruh”taki Nurettin ve Lâleruh; “Girofle-Girofla”daki Merzuk, Marasken ve Girofle; “Kölemenler”deki Süeda, İbrahim Bey (veya Daver) ve Murat Bey; “Othello”daki Hedelmon ve Othello; Fakire yahut Mükâfat-ı İffet”teki Servet Hanım; “Vicdan”daki Charlotte, Edouard Robert (veya Edouard Stephane) ve Frederic; “Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat”teki Zazan; “Görenek”teki Nesibe Hanım; “Pakdamen”deki Dillirip ve Ali Bey; “Ya Gazi Ya Şehit”teki Ahmet ve Mehmet Çavuş; “Hüsrev ve Şirin”deki (vak`anın kronolojik zamanı göz önüne alındığında, ilk dönemlerde) Şirin ve Hüsrev.

Orta yaş ve üzerindeki: “Delile”deki Sait Bey; “Nedamet”teki Behlül Bey; “Girofle-Girofla”daki Don Bolero Dalkaraz ve Orur; “Karı İntikamı”ndaki Madam Lik, Madam Ris, Reisin Karısı, Mösyö Lik, Mösyö Ris ve Reis Efendi; “Görenek”teki Cevriye Hanım ve Naim Efendi; “Pakdamen”deki Sait Efendi.

2.1.1.2.1.3. Sosyoekonomik Durumları ve Parasal Konulardaki Tavrıları Bakımından

Gerek çeviri gerekse telif eserlerdeki şahıslar, gelir düzeyi açısından toplumun en alt tabakasından en üstüne kadar uzanan bir perspektif sergilerler. Her bir eser içinde farklı sosyoekonomik sınıflardan insanlarla karşılaşmak mümkündür. Büyük bir ihtimalle bu hususa özellikle dikkat edilmiştir; çünkü aşk teması üzerine kurulu eserlerde zengin-fakir zıtlığından faydalanılarak vak`anın zenginleşmesi, merak unsurları ve gerilimin artması sağlanmıştır. Asıl temanın aşk olmadığı oyunlarda da şahısların sosyoekonomik durumları, vak`anın akışında etkin rol oynar. Bazı oyunlarda söz konusu durum özellikle vurgulanmıştır. Hatta, “Görenek” ve “Vicdan”ın merak unsurları, insanların gelir düzeyinden hareketle kurgulanmıştır. Yine “Nedamet”teki Behlül Beyin para hırsı, oyunun ana temasıdır. Ayrıca “Hükm-i Dil”, “Hud`a ve Aşk”, Ebülulâ yahut Mürüvvet”, “Ebülfida”, “Vicdan” ve “Görenek”teki zengin-fakir zıtlığı, insanların gelir düzeyleri ve parasal konular, vak`anın seyrini etkileyen faktörlerdir.

“Hud’a ve Aşk”taki fakir bir müzik hocası olan Miller’in kızı Louise, babasının ders verdiği başvekilin oğlu Ferdinand’la aşk yaşar. Durumun farkında olan anne ve baba Millerler, iki gencin evlenmesi durumunda geçim sıkıntısından kurtulacaklarını düşünerek bu ilişkiye göz yumarlar; fakat burjuva sınıfına mensup Louise ile aristokrat zümreye mensup Ferdinand’ın aşkları, sınıf ve sosyoekonomik düzeylerindeki farklılık yüzünden başvekil Baron Walter tarafından engellenmeye çalışılır.

“Ebülulâ yahut Mürüvvet”in birinci derecedeki kişilerinden Ebülulâ, bir Arap emiridir. Mevkiinin doğal sonucu olarak hayli zengin; bir o kadar da cömerttir. Yerini yalnızca kendisinin bildiği hazinesinden ihtiyaç sahiplerine bol bol ihsanda bulunur; ancak, üvey amcası Ebû Deyyab ve annesi Rabia, onun bu cömertliğini müsriflik olarak değerlendirirler. Aslında ikisi de Kıptî olan ve Ebülulâ’nın babası öldükten sonra gizli aşk yaşayan Ebû Deyyab’la Rabia’nın amaçları, Ebülulâ’yı öldürüp servetini ele geçirmektir. Vak’anın seyrinde bu düşüncenin önemli bir rolü vardır.

“Nedamet”in tefecilikle uğraşan Behlül Beyi, karakteristik bir para canlısı cimridir. Yanında çalıştırdığı hizmetçi kız Pertev’in hak ettiği parayı vermemek için türlü entrikalar çevirir. Başarılı olamayınca yine de para vermek istemediği için onun yerine şimendifer hissesi verir. Daha sonra yapılan piyango çekilişinde verdiği hissenin numarasına yüklüce bir para çıktığını öğrenince sırf bileti geri alabilmek uğruna Pertev’le evlenir. Öte yandan Galata’da üç yıldır boş duran dükkânlarını kiralamak isteyen Yorgaki’den on beş lira aylık kira bedeli ister. Yorgaki on dört lira vermeyi teklif edince, bu kadar düşük ücrete kiraya verirse dükkânların şerefine leke sürmüş olacağı gerekçesiyle boş durmalarını tercih edeceğini söyleyecek kadar da garip bir zillimiyete sahiptir.

“Girofle-Girofla”daki Don Bolero Dalkaraz ve karısı Orur, düştükleri malî sıkıntıdan kurtulmak için kızları Girofle ve Girofla’yı zengin olan Maraksın ve Merzuk ile evlendirirler.

“Fakire yahut Mükâfat-ı İffet” adlı eserde Servet Hanım, kocası tarafından konaktan kovulduktan bir yıl sonra güç belâ tedarik ettiği parayla aldığı ev Veli’nin kundaklaması sonucunda yanınca iffetini korumak uğruna evsiz ve parasız kalır.

Hamal Muhsin, Servet Hanımı yanındaki ihtiyar dadısı Gülfidan'la birlikte evine kabul eder. Halbuki o da fakirdir ve evin iâşesini temine yardım için karısı Hatice çamaşırcılık yapmaktadır.

“Vicdan”daki Robert ailesi, oğulları Edouard'ın kumara düşkünlüğü yüzünden servetlerini kaybetmiş ve geçim sıkıntısı çekecek duruma düşmüşlerdir. Kumar batağına saplanan Edouard, borçlarını ödeyebilmek için babasının sorumlu olduğu emniyet sandığından para çalar. Durum anlaşılnca da ailesini ve şehri terk etmek zorunda kalır.

“Görenek”te orta hâlli bir gelire sahip Naim Bey, oğlunun sünnet düğünü masraflarını karşılamak için düğünde gelecek hediyeleri satmayı plânlar. Bunda görenekleri yerine getirme konusunda ısrar eden karısı Cevriye Hanım ve annesi Nazife Hanımın rolü büyüktür; fakat bir gün gazetede “ashab-ı haysiyetten birinin, yapacağı düğünün masraflarını karşılamak için gelecek hediyeleri satmayı plânladığı; eğer durum gerçekleşirse söz konusu zatın adının yazılacağını” okuyunca, Naim Beye inme iner.

Aynı eserde, Cevriye'nin yeğeni Nesibe Hanım, düğünde giymek üzere yeni bir elbise diktirmek ister. Gereksiz yere masraf olacağı düşüncesiyle kocası Enis Efendi buna karşı çıkınca o da elbise parasını tedarik için kocasından habersiz mücevherlerinden birini satar. Enis Efendi durumu farkedince karısını boşar.

Eserlerdeki insanların sosyoekonomik durumları, zaman zaman onların olaylara bakışına yön verirken, zaman zaman da karakterlerinin dışı vurumuna vesile olmaktadır.

2.1.1.2.1.4. Meslekleri Ya da Sosyal Mevkileri Bakımından

İncelenen eserlerin -telif ve çeviri- hepsi, en geç XIX. yüzyılın son çeyreğinde kaleme alınmış durumdadır. Dönemin özellikleri göz önüne alındığında, kadınların sosyal hayattaki yerinin yok denecek kadar az olduğu inkar edilemez; bunun için,

kişilerin meslekleri veya sosyal hayattaki mevkileri söz konusu olduğunda erkekler üzerinde yoğunlaşmak gerekir.

Ancak, “Hükm-i Dil”, “Cleopatre”, “Pakdamen” ve “Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat”teki kadın karakterlerin meslekleri veya sosyal hayattaki mevkileri itibarıyla öne çıktıkları söylenmelidir.

“Hükm-i Dil”deki Marguerite, kont kızı olması münasebetiyle bir asilzadedir. “Cleopatre”nın birinci derecedeki kişilerinden Cleopatre, “erkeklerin dünyası” diye bilinen askerlik ve yöneticilik sahasında boy gösteren ; savaflara katılan bir kraliçedir. “Pakdamen”deki Dillirip, önceleri cariyeye iken kendisini efendisine sevdirmiş ve onunla evlenip evinin hanımı konumuna gelmiştir. “Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat”teki Zazan, kendisini çok seven efendisine, para ve mevki hırsı yüzünden ihanet eden bir cariyedir.

Erkeklerin meslekleri ya da sosyal hayattaki mevkilerinde çeşitlilik göze çarpar; lâkin kont, emir, bey, ağa, vali, şalı gibi yöneticilerin, diğer meslek veya sosyal mevkilerdeki insanlara kıyasla sayı bakımından daha fazla olduğu görülür.

“Ebülulâ yahut Mürüvvet”in birinci derecedeki kişilerinden Ebülulâ, bir emirdir. “Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat”teki Ebülceyş de bir Arap melikidir. “Delile yahut Kanlı İntikam”daki Sait Bey, önceleri kendisini seyyah diye tanıtır; ama aslında “ümerâ-yı ikraddan bir zat”tır. Aynı şekilde “Lâleruh”taki Nurettin ve “Kölemenler”deki İbrahim Bey de gerçek kimliklerini saklarlar. Nurettin kendini, âşık olduğu Lâleruh’a seyyah şair olarak tanıtır; fakat gerçekte Buhara şahıdır. İbrahim Bey, giriştiği siyasî mücadele içinde gerçek kimliğini gizleyerek kendisini bir kısım insanlara Daver isminde sıradan biri olarak tanıtmasına rağmen, Kölemen beylerinden biridir. Onun siyasî rakiplerinden Murat Bey de Kölemen beyidir. “Hüsrev ve Şirin”deki Hüsrev de benzer şekilde zaman zaman siyasî rakipleriyle taht kavgasına girişen Sasanî hükümdarıdır. “Pakdamen”deki Ali Bey, memleket müsellimidir. “Girofle-Girofla”daki Don Bulara Dalkaraz ise ekonomik bakımdan sıkıntı içine düşmüş bir konttur.

Bu gruptan başka kişilerin yoğun olarak toplandığı başka meslek ya da sosyal mevki yoktur. Kişiler komutanlıktan köleliğe kadar geniş bir meslek veya sosyal sınıf yelpazesinden seçilmiştir.

“Cleopatre”daki Roma serdarlarından Asya taraflarının hâkimi Marc Antoine, “Lâleruh”taki Buhara şahı maiyetinde komutan olan Bakır ve “Othello”daki Afrika çöllerinden gelerek Venedik’in asilerden arındırılması için çabalamış ve bu yolda şan şöhrat kazanmış bir Arap olan Othello, cesur birer askerdir. “Hud’a ve Aşk”taki Ferdinand’ın da binbaşı olduğu söylenir; ama bunun vak’a içinde hiçbir önemi yoktur.

“Hükm-i Dil”deki Paul, bir bahçıvandır. “Nedamet”teki Behlül Bey, tefecilik yapan yaşlı bir cimridir. “Karı İntikamı”ndaki Reis Efendi, mahkeme reisidir; ancak vak’anın seyri içinde mesleği öne çıkarılmamıştır. “Vicdan”daki Edouard Robert, önceleri işsiz güçsüz bir gençken, sonradan, başvekilin kâtibi olmuştur. “Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat”teki Fettan, efendisinin mevkiine göz diken bir köle, “Pakdamen”deki Sait Ağa ise “eşraftan biri”dir.

“Antony yahut İkmal-i Namus”un şahıs kadrosundan Antony, “Ebülfida”nın şahıs kadrosundan Mansur ve Celâlettin, “Karı İntikamı”nın şahıs kadrosundan Mösyö Ris ve Mösyö Lik, “Görenek”in şahıs kadrosundan Naim Bey, “Ya Gazi Ya Şehit”in şahıs kadrosundan Ahmet ve Mehmet Çavuş, “Girofle-Girofla”nın şahıs kadrosundan Merzuk ve Marasken, meslekleri belirtilmeyen kişilerdir; ancak bunların bazılarının sosyal mevkileri hakkında bilgi bulmak mümkündür. Naim Bey, “ashab-ı haysiyetten”dir. Merzuk ve Marasken, zengin ve nüfuzlu ailelerin birer ferdidir. Ahmet ise içindeki vatan sevgisini her şeyin üstünde tutan bir Anadolu köylüsüdür.

2.1.1.2.1.5. Kişilik Yapıları Bakımından

Eser kahramanlarının olaylar karşısındaki tavırları, onların kişilik yapıları hakkında yorum yapmayı sağlayacak niteliktedir. Şahısların bu özellikleri de meslekleri, ekonomik durumları ve sosyal mevkileri gibi çeşitlilik arz eder.

Yönetici ya da bey, ağa vb. sıfatlarla karşımıza çıkan “Ebülulâ yahut Mürüvvet”teki Ebülulâ; “Pakdamen”deki Ali Bey; “Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat”teki Ebülceyş ve Ahmet; “Kölemenler”deki İbrahim Bey, adaletli; üstlendiği görevi hakkıyla yerine getirmeye azamî gayret gösteren, genelde iyi niyetli kimselerdir. Bunlardan başka “Ebülfida”daki Celâlettin; “Ya Gazi Ya Şehit”teki Ahmet ve Mehmet Çavuş, vatansever, mert, yiğit insanlardır.

“Pakdamen”deki Sait Ağa uhdesine tevdi edilen memleket yönetimiyle uğraşmaktan çok, kendisine bu görevi veren memleket müsellimi Ali Beyin haremine göz diker.

“Hükm-i Dil”deki Marguerite, asilzade olmasına rağmen bunun doğuştan elde edilen bir hak olmasına karşıdır. Ona göre asilzadelik soyla değil kişilik yapısıyla ilgilidir. Bir pespaye olan sevgilisi Paul ile ilgili düşüncelerini açıklarken “Ben Paul’ü çok tecrübe ettim. Pek iyi anladım. Kendisinde terbiyece hiçbir kusur bulamadım. Fikri, aklı, fiili, kavli, hep âli; mert, cesur, şahbaz, elhâsıl bütün güzel huyları camidir.” (s.20-21) demesi, onun insanları değerlendirmedeki kriterlerini gösterirken Paul’ün kişiliğini de yansıtmış olur. Gerçekten de Paul, fakir olmasından dolayı zaman zaman aşağılık duygusuna kapılmakla birlikte akıllı, cesur, iyi niyetli, sağlam karakterli bir insandır.

“Pakdamen”deki Dillirip ve “Fakire yahut Mükafat-ı İffet”teki Servet Hanım, çektikleri sıkıntılara rağmen namuslarını koruma uğrunda azamî gayret gösterirler. “Karı İntikam”ındaki Madam Ris, namusunu koruma uğrunda sıkıntılara göğüs germek zorunda kalmamakla birlikte iffetine düşkünlük bakımından Dillirip ve Servet Hanıma benzer. Üç farklı eserdeki bu üç kişi, “namuslu kadın tipi”nin karakteristik özelliklerini taşırlar.

“Görenek”teki Cevriye ve Nesibe, gösterişe meraklı hanımlardır.

“Antony yahut İkmal-i Namus”un kadın kahramanı Adeline Druy ve “Hüsrev ve Şirin”in erkek kahramanı Hüsrev, eşleriyle sevdikleri arasında birinden yana tavır koyamayan karakterleri itibarıyla birbirine benzer.

“Pakdamen”deki Dillirip, “Delile yahut Kanlı İntikam”daki Zeliha, “Hud’a ve Aşk”taki Louise, “Kölemenler”deki Süeda, birden fazla âşığı olmakla birlikte maddî ya da manevî baskılara rağmen kendi sevdikleri kişiyle birlikte olma veya evlenmek isteme bakımından birbirine benzerler.

“Hüsrev ve Şirin”ın kadın kahramanı Şirin ile “Cleopatre”nın kadın kahramanı Cleopatre ise hırsları ve aşka meyyal kişilikleriyle dikkat çekerler.

“Vidhan”ın şahıs kadrosundan Edouard Robert, incelenen eserler arasında vak`anın seyri içinde kişilik yapısı değişen tek insandır. Önceleri bohem hayatı yaşayan biriyken, sonraları, dostlarını kırmamaya özen gösteren iyi bir arkadaş, işine sadakatle bağlı dürüst bir devlet memuru portresi çizer.

2.1.1.2.2. İkinci Derecedeki Kişiler ve Dekoratif Unsur Olarak Kullanılanlar

İkinci derecedeki kişiler, vak`anın seyrinde birinci derecedekiler kadar öne çıkmazlar; bununla birlikte olaylar karşısındaki davranışları ve tavırları, zaman zaman vak`anın akışını etkiler.

Bu grupta değerlendirilebilecek kişiler, eserlerde daha ziyade müspet veya menfi karakter taşımaları ve meslekleri veya sosyal konumları bakımından öne çıkarılmıştır. Eldeki malzemenin yönlendirmesiyle ikinci derecedeki kişiler, bu dikkat noktalarından ele alınacaktır. Dekoratif şahıslar ise vak`anın akışına hiçbir şekilde etki etmezler. Dolayısıyla onlar üzerinde fazla durulmayacak; gerekli görüldüğü yerde değinilmekle yetinilecektir.

2.1.1.2.2.1. Kişilik Yapıları Bakımından

İkinci derecedeki şahısları kişilik yapıları bakımından üç grupta toplamak mümkündür. Birinci gruptakiler, arkadaşına, dostuna, sevdiğine, hizmet ettiği efendisine ya da her kim olursa olsun ilişkide bulunduğu insanlara iyilikle davranan ve sadakatiyle dikkat çekenlerdir.

“Hükm-i Dil”deki Louise, aralarındaki sınıf farkından dolayı Marguerite’le Paul’ün evlenmesinin uygun olmadığını düşünmekle birlikte, yakın arkadaşı Marguerite’in Paul ile gizlice buluşmasına ve iki sevgilinin kaçmasına yardım eder. “Delile yahut Kanlı İntikam”daki Küpeli Hüseyin Beyin adamları Behlül Ağa ve Tosun Ağa efendilerine sadakatle bağlıdırlar. Benzer şekilde “Hüsrev ve Şirin”deki Şâvur ve Behmen Hüsrev’e; Tehmine ve Firengis Şirin’e; Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat”teki Hediye ve Sabiha Ebülceyş’e; “Pakdamen”deki Emsal ve Gülter Ali Bey ve Dildirip Hanıma; “Ebülulâ”daki Hülâ ve Zennube efendileri Ebülulâ’ya sadık birer hizmetçidir. Bunlardan başka “Antony yahut İkmal-i Namus”taki Louis, Antony’nin sadık bir hizmetçisidir. Aynı eserde Clara, kardeşi Adelie’e her şartta yardım eder. “Ebülfida”daki Alaattin; “Lâleruh”taki Mirza; “Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat”teki Mansur; “Cleopatre”daki Ventidius; “Görenek”teki Fatma Hanım, efendilerine ya da dostlarına yardım eden; onların sıkıntılarını gidermeye çalışan kişilikteki insanlardır.

Bunların dışında kişilik yapılarındaki olumlu özelliklerden dolayı kendilerinden daha alt tabakadaki insanlara veya hiç tanımadıkları kimselere yardım eden, onların gönlünü hoş tutmaya çalışanlar da vardır. “Fakire”deki Muhsin, sokakta kalan Servet Hanımla dadısı Gülfidan’ı evine alır. Yine hiç tanımadığı halde yanan bir evin içinden çıkardığı Cemal adlı çocuğu da evine getirir. “Ebülfida”daki Emir Ebülfida, ölen vezirinin oğlu Celâlettin’i yıllarca aradıktan sonra bularak vezirinin anısına hürmeten onun daha müreffeh bir hayat sürmesini sağlayacak tedbirler alır.

Kişilik yapısı bakımından ikinci gruba dahil edilebilecek kişiler, genel karakterleri bakımından olumlu izlenimler uyandırmakla birlikte birtakım olaylarda çıkarları söz konusu olunca ilişkide bulundukları insanlara zararı dokunan kimselerdir. “Ebülfida”daki Şeyh Sadun, karakter itibarıyla hakka hukuka riayet eden biridir. Hatta oğlu Mansur’la hak arayışı kavgasına giren Celâlettin’in haklı olduğunu anlayınca vadettiği ödülü ona vereceğini söyler; ancak, iki gencin aynı kızı sevdiğini öğrendiğinde duygusal davranıp bu kızı oğluyla evlendireceğini belirtir. “Hüsrev ve Şirin”deki hükümdar Hüzmüz-i Tacdar da karakter açısından “Ebülfida”daki Şeyh Sadun’a benzer. O da adaletli davranmasıyla tanınmış bir hükümdardır. Bu konuda

oğlu Hüsrev'e bile ayrıcalık tanımaz; fakat bir defasında Genç Hüsrev arkadaşlarıyla birlikte köylülerden birinin arazisine girerek ürününe zarar verdiğinde önce hem Hüsrev'i hem de arkadaşlarını cezalandırır; ama daha sonra içlerinden yalnızca Hüsrev'i affeder.

“Fakire yahut Mükâfat-ı İffet”teki Mehmet Bey ve annesi Ayşe Hanım da yanlış bilgilendirilmeye bağlı olarak işin aslını iyice tetkik etme gereği görmeden namuslarına leke sürdüğünü düşündükleri Servet Hanımı kapı dışarı ederler.

“Delile yahut Kanlı İntikam”daki Alo, kaderin cilvesi sonucu eşkiya olmuş; fakat bundan pişmanlık duymuş bir gençtir. Zaman zaman eşkiyalığı bırakıp teslim olmayı düşünür; fakat reisi Canpolat'ın korkusundan buna cesaret edemez. Fırsatını bulup şehre indiği bir gün Canpolat'ın gizlendiği yeri görevlilere muhbirleyip onu yakalamalarını ve öldürmelerini sağlar.

Vak'anın akışı içinde sahnede çok kısa süre kaldığından ya da hiç görünmediğinden genel karakterleri hakkında kesin bir hüküm verilememekle birlikte olayların akışına bakılarak ve anlatılanlardan öğrenildiği kadarıyla bilinebilen tavırlarıyla olumsuz portre çizen şahıslar da vardır. “Girofle-Girofla”daki Amiral Matamoruz buna örnektir. Korsanlarca kaçırılan Girofla'yı kurtarması istenen Amiral'in, bu isteği kabul ettiği söylenir. Bir süre sonra korsanları yakalamak üzere olduğunu; fakat işi bitirmesi için Girofla'nın babası Don Bolero Dalkaraz'ın kendisine bir miktar para vermesi gerektiğini bildiren bir haber gönderir.

“Hüsrev ve Şirin”de de Şiruye vak'anın sahnede görünen kısmında yer almaz; ama anlatılanlardan öğrenildiği kadarıyla çıkarları gereği babası Hüsrev'i öldürtür.

Ayrıca, dekoratif şahıslardan “Ebülulâ”daki kabile mensupları; “Cleopatre” ve “Lâleruh”taki bir grup asker; “Kölemenler”deki beylerin maiyetindeki adamlardan bazıları, yaşananları derinlemesine tetkik ve tahlil etmeden genel görünüşe bakarak kanaat sahibi olup tavır belirleyen kişilerdir.

Üçüncü gruptakiler, her bakımdan menfi karaktere sahip, entrikacı ve ilişkide bulundukları insanlara çıkarları öyle gerektirdiği için ihanet etmekten çekinmeyen

kişilerdir. “Hud’a ve Aşk”taki Wurm, bu grubun tipik örneğidir. Hemen hemen her olaydaki tavrıyla “menfi karakter tipi” çizer. Önce Baron Walter’le birlik olup eski başvekil öldürürler. Baron Walter başvekil, Wurm da onun kâtibi olur. Wurm bir zaman sonra bu sırrı açığa vurarak suç ortağı Başvekil Baron Walter’e de ihanet eder. Öte yandan Ferdinand’ın sevgilisi Louise’de gözü olmasına rağmen onunla evlenemeyince Ferdinand’ın babası Baron Walter’i de emellerine alet ederek çevirdiği entrika sonunda iki gencin birbirinden ayrılmasına ve intihar etmelerine de sebep olmuştur.

“Fakire yahut Mükâfat-ı İffet”teki Veli Efendi, önce Servet Hanımla evlenebilmek için, onun, kocasının gözünde iffetsiz biri durumuna düşmesini sağlar. Sonra Servet Hanımın evini kundaklayarak evsiz kalmasını ve kadının düştüğü müşkül durumdan kurtulmak için kendisine ram olmasını sağlamayı plânlar. En sonunda da velinimet Mehmet Efendinin parasını çalıp evini ateşe verir.

“Othello”daki Pezar da, dostu Othello’nun sevgilisi Hedelmon’da gözü olduğundan, kendisine yâr olmadığı gerekçesiyle Hedelmon’un ölümüne sebep olur.

“Ebülulâ yahut Mürüvvet”teki Ebû Deyyab, makamını ve servetini ele geçirmeyi düşündüğü üvey yeğeni Ebülulâ’yı öldürmeyi plânlar. Bu konuda Ebülulâ’nın annesi Rabia ve harem ağası Mesut da onun işbirlikçileridir. Onlar da hem bu olaydaki tavırlarıyla hem de genel karakterleri itibarıyla menfi bir görüntü çizerler; fakat Ebû Deyyab, plânını gerçekleştirdikten sonra Ebülulâ’nın sevgilisi Zübeyde’yle evlenmek arzusunda olduğundan bu konuda en büyük engel olarak gördüğü Rabia’yı da öldürmeyi tasarlamaktadır.

“Delile yahut Kanlı İntikam”da ise Delile, eşkıya olan kocasını öldüren Küpeli Hüseyin Beyden intikam almak için çocuğunu kaçırıp kendisini ona valide olarak tanıtmıştır. Delile yıllar sonra, baba-oğul olduklarını bilmeyen bu iki insanı birbirine düşürür.

“Hüsrev ve Şirin”de de -vak’anın sahnede cereyan eden kısmında yer almamakla birlikte anlatılanlardan çıkarıldığına göre- Behram-ı Çûpine, önce

çevirdiği entrikalarla Hüsrev'in babası Hüzmüz'ün gözünden düşmesini ve memleketi terk etmesini sağlar. Sonra da şaha ihanet ederek onun tahtına oturur ve gözlerine mil çekilip hapse attırır.

2.1.1.2.2.2. Meslekleri Ya da Sosyal Mevkileri Bakımından

Eserlerde yer alan ikinci derecedeki şahıslar meslekleri veya sosyal mevkileri bakımından ele alındığında, bunların cariyeye, nedim, nedime, harem ağası, kaftan ağası, uşak, bende, ticaret erbabı, çıflı, eşraftan biri, vezir gibi meslek ya da sosyal mevkilere sahip insanlar oldukları görülür. Bunların içinde bulundukları ortam göz önüne alındığında, birinin emrinde çalışanların en kalabalık grubu oluşturduğu görülür.

Bu grupta değerlendirilebilecek olanlarla, ilişkide bulundukları ya da bağlı oldukları insanlar şöyle sıralanabilir: “Delile yahut Kanlı İntikam”daki Behlül Ağa, Hüseyin Beyin baş ağası, Tosun Ağa, serkerdesi, Selim Ağa, Sait Beyin bendesi ve Alo, Canpolat'ın avanesinden biri; “Antony yahut İkmal-i Namus”taki Louis, Antony'nin uşağı; “Ebülfida”daki Alaattin, Ebülfida'nın veziri; “Kölemenler”deki Aşkar Osman, Elifî Mehmet Beyin kaftan ağası ve Bedevî, Hasan'ın hizmetçisi; “Ebülulâ yahut Mürüvvet”teki Hülâ ve Zennube, Ebülulâ'nın cariyeleri; “Lâleruh”taki Mirza, Lâleruh'un nedimesi; “Fakire yahut Mükâfat-ı İffet”teki Gülfidan, Servet Hanımın dadısı; “Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat”teki Zazan, Hediye ve Sabiha, Ebülceyş'in cariyeleri, Mansur, aynı kişinin nedimi; “Pakdamen”deki Emsal ve Gülter, Ali Beyin cariyeleri; “Hüsrev ve Şirin”deki Tehmine ve Firengis, Şirin'in nedimleri, Şâvur ve Behmen, Hüsrev'in nedimleri; “Görenek”teki Fatma Hanım, Nesibe Hanımın kethuda kadını; “Cleopatre”daki Iras ve Charmian, Cleopatre'nin nedimleridir.

Bunlardan sonra ikinci derecedeki kişilerde en kalabalık grubu yöneticiler oluşturur. Eserlerde yer alan yönetici sınıfına mensup kişilerin görevleri ya da mevkileri de şu şekildedir: “Hud'a ve Aşk”taki Baron Walter, başbakan; “Delile yahut Kanlı İntikam”daki Küpeli Hüseyin Bey, Revanduz havalisinin hâkimi;

“Cleopatre”daki Octave Cesar, Roma imparatoru; “Ebûlfida”daki Ebûlfida, mülûk-ı Arap’tan bir zat ve Şeyh Sadun, kabâil-i Urban’dan Safa kabilesinin şeyhi; “Othello”daki Monsenique, senato başkanı; “Viddan”daki Başvekil, başbakan; “Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat”teki Ebülceyş, mülûk-ı Arap’tan bir zat; “Pakdamen”deki Ali Bey, memleket müsellimi; “Hüsrev ve Şirin”deki Hürmüz-i Tacdar, Sasaniyan’dan bir hükümdar ve Mihin Banu, Ermen hâkimesidir.

Soylu sınıfa mensup insanlar, diğer grubu oluşturur. “Hükm-i Dil”deki Kont de Baraol ve eşi İnette, “İlud’a ve Aşk”taki Maraşal de Kalb, “Antony yahut İkmal-i Namus”taki Baron de Mirsan, “Girofle-Girofla”daki Amiral Matamoruz, “Viddan”daki Baron Karl, Baron Ritan, Kontes Sufi ve Kontes Louise, soylu sınıfa mensup insanlardır.

İkinci derecedeki kişilerden askerlik mesleğine mensup olanlar da vardır. “Ya Gazi Ya Şehit”teki Miralay ve Osman Çavuş; “Girofle-Girofla”daki Amiral Matamoruz, asker kimliğiyle öne çıkan kişilerdir. “Delile yahut Kanlı İntikam”, “Cleopatre”, “Fakire yahut Mükâfat-ı İffet”, “Lâlecul” ve “Ahmet Yatim yahut Netice-i Sadakat”te ise asker olmaları yönüyle vak’ada yer alanlar, daha ziyade dekoratif kişilerdir.

Burada, kendileri de asker olan Mehmet Rıfat’ın ve bazı eserleri müştereken yazdığı veya çevirdiği Hasan Bedrettin’in askerleri neden daha fazla ön plâna çıkarmadığı gibi bir soru sorulabilir. Bunun cevabını, o dönemlerde askerliğin aynı zamanda hükümdarlık, beylik, emirlik vb. sıfatlarla birlikte tek kişide toplanan bir görev olduğunda ve eserlerde söz konusu meslek veya sosyal zümreden insanların bir hayli işlenmiş olmasında aramak gerekir. Ayrıca, Mehmet Rıfat’ın “Ya Gazi Ya Şehit” adlı tiyatro eseriyle “Gönüllü” adlı hikâyesinde “askerlik” konusunu işlediği gözden uzak tutulmamalıdır. Hatta Tansel (1967:314)’in ifadesine göre “Ya Gazi Ya Şehit” adlı oyun, vak’adaki şahısların gerçek hayattan alınmış olması yönüyle biyografik bir eserdir.

Bunlar dışında “Nedamet”teki Yorgaki ve “Fakire yahut Mükâfat-ı İffet”teki Mehmet Beyin şahsında ticaret erbabı ile yine aynı eserdeki Muhsin’in şahsında

toplumun alt gelir gruplarından hamal tipi ve Cafer Beyin şahsında mirasyedi; züppe tipi de eserlerde ikinci derecedeki ikiyeşler arasında ele alınmıştır.

2.1.1.3 Tiyatro Eserlerinde Zaman

İncelenen eserlerdeki zamanı, vak`anın geçtiği tarihsel zaman, kozmik zaman ve vak`anın cereyanındaki kronoloji bakımından ele almak uygun olur.

2.1.1.3.1. Tarihsel Zaman

“Delile yahut Kanlı İntikam”ın baş tarafında vak`anın 1210 senesinde geçtiği ifade edilir. Bu tarihin milâdî takvimdeki karşılığı 1795-1796 yıllarıdır. “Girofle-Girofla”daki vak`a, “627 sene-i hicriyesine müsadif”tir. Bunun milâdî karşılığı da 1299-1300 yıllarıdır. “Kölemenler”in başında verilen 1226 yılının milâdî karşılığı ise 1811-1812’dir. “Vicdan”da vak`anın “1810 senesinde güzeran” ettiği ifade edilir; ama vak`a dört yıllık bir kronolojide cereyan eder. Dolayısıyla bu eserdeki tarihsel zaman, 1810-1813 yılları arasındadır.

Bu eserlerden çeviri olan “Girofle-Girofla”nın vak`ası XIII. yüzyılda geçerken telif olan “Delile yahut Kanlı İntikam”ın vak`ası, Osmanlı İmparatorluğu’nun siyasal bakımından iyice zayıfladığı, toprakları içinde asayiş sağlamakta güçlük çektiği XVIII. yüzyılın sonlarına denk gelmektedir. Vak`ada işlenen “eşkıyalık”, Osmanlıda bu dönemlerde idarî yapıda yaşanan başıbozuk ortamın genel yapısını yansıtacak özellikler taşır. Biri telif biri çeviri olan “Kölemenler” ve “Vicdan”ın vak`a tarihleri ise XIX. yüzyılın başlarıdır. “Kölemenler”, bu yüzyılda Mısır’da cereyan eden siyasal çalkantıyı yansıtırken, “Vicdan”, Avrupa’da 1789 Fransız İhtilâli’ni takip eden yıllarda sınıf kavgaları içinde bocalayan burjuvazinin zaman zaman içine düştüğü sıkıntılardan bir örnek sunar.

Tarihsel zaman tam olarak verilmemekle birlikte vak`anın geçtiği geniş bir zaman diliminin ifade edildiği ya da vak`alardaki kişilerin tarihî şahsiyetlerden seçilmiş olmasından ve birtakım ipuçlarından hareketle tarihsel zamanın tespit edilebildiği eserler de vardır. “Hüsrev ve Şirin” böyle eserlerdendir. Klasik edebiyatta değişik

zamanlarda farklı kişiler tarafından kaleme alınmış olan “Hüsrev ve Şirin”in vak’ası, İran’da hüküm sürmüş Sasaniler zamanında cereyan eder. Tökel (2000:176)’e göre bu hikâyenin erkek kahramanı Hüsrev, İran Sasani padişahı Nuşirevan’ın torunudur ve İran’ın efsanevî hükümdarlarından biridir. Dolayısıyla Mehmet Rıfat’ın klasik edebiyattaki “Hüsrev ve Şirin” hikâyesinden hareketle kaleme aldığını söylediği bu eserdeki tarihsel zaman, Sasanilerin en ünlü hükümdarlarından Hürmüz ve oğlu Hüsrev’in hüküm sürdüğü 550-650 yılları arasına tesadüf eder.

“Cleopatre”, vak’adaki kişilerin gerçekliğinden hareketle tarihsel zamanın tespit edilebildiği diğer bir eserdir. Mütercimler eserin başında yaptıkları açıklamada orijinali manzum olan oyunu, tarihî gerçekler ve Cleopatre’nin biyografisinden hareketle tertip ve “tercüme” ettiklerini bildirirler. Mısır Kraliçesi Cleopatre ile onunla aşk yaşadığı bilinen İskenderiye’de yerleşmiş Julius Cesar’ın ve vak’anın birinci derecedeki diğer kişilerinden Marc Antoine ile Octavie’nin tarihî kişiliklerinden hareketle vak’anın M.Ö. I. yüzyılda geçtiği söylenebilir. Ancak, eserde bazen gerek kişiler arasındaki ilişkiler, gerekse olaylar açısından tarihî gerçeklerin dışına çıktığı görülür.

“Lâleruh”, tarihte yer alan bir hanedanlığın hüküm sürdüğü yıllarda cereyan eden vak’asından hareketle tarihsel zamanın tespit edilebildiği eserdir. Vak’anın birinci derecedeki kişilerinden Nurettin, Buhara şahı olarak verilmiştir. Her ne kadar Buhara Hanedanı’na mensup kişiler arasında Nurettin isminde birine tesadüf edilmezse de bu durum kurmaca olan eserdeki tarihsel zamanın, XVI. yüzyılın başlarından XIX. yüzyılın ortalarına kadar hüküm sürmüş olan Buhara Hanlığı dönemine denk geldiği gerçeğini ortadan kaldırmaz.

Tarihsel zamanın tahmin edilebildiği bir diğer eser de “Othello”dur. Bozkurt (1978:63)’a göre İtalyan halk hikâyelerinden esinlenerek İngiliz yazar Shakespeare’in oyunlaştırdığı “Othello”nun otantik şeklindeki tarihsel zaman, tahminen XVI. yüzyıldır. Gerçi Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat tarafından eserin Fransızcasından çevrilen şekliyle İngilizce aslındaki kişi adlarında birtakım değişiklikler vardır; ama vak’anın kurgusu büyük oranda Shakespeare’in “Othello”suyla aynıdır. Buradan hareketle eserdeki tarihsel zaman XVI. yüzyıl olarak kabul edilebilir.

“Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat”ın baş tarafında vak’ayla ilgili olarak “Mısır’da Benî Tolun ümerasının hükümleri avânında güzere eder” denilmesi, tarihsel zamanın Abbâsî Halîfeliği’ne ismen bağılı olarak Mısır’da hüküm süren ilk Türk devleti ve hanedanı olan Tolunoğullarının 868-905 yılları arasındaki hükümlerlik dönemine denk geldiğini gösterir. Ayrıca eserin birinci derecedeki kişisi Ahmet Yetim’le Tolunoğulları Hanedanı’nın kurucusu Ahmet bin Tolun arasındaki isim benzerliği, oyunun tarihsel gerçeklerden hareketle yazılmış olabileceğini düşündürür. Bu düşünce, eserdeki tarihsel zamanın 868-905 yılları arasını kapsadığı tezini destekler.

Vak’ası İstanbul’da geçen “Görenek” de bazı ipuçlarından hareketle tarihsel zamanın tahmin edilebileceği eserlerdendir. Vak’anın birinci derecedeki kişilerinden Naim Beyin gazete okuma alışkanlığına sahip biri olduğu dikkate alındığında eserdeki tarihsel zamanın, Osmanlı İmparatorluğu’nda gazeteciliğin başladığı 1826 ile eserin yayım tarihi olan 1870’li yılların ortalarına kadarki zaman içinde bir yerde bulunduğu söylenebilir.

“Nedamet”teki tarihsel zaman da birtakım ipuçlarından hareketle tespit edilebilir. Vak’a içinde “şimendifer hissesi”nden bahsedilmesinden, tarihsel zamanın Osmanlıda demiryolu işletmeciliğinin başladığı 1856 yılıyla eserin yayım tarihi olan 1875 yılı arasındaki bir devrede yer aldığı anlaşılır.

Açık şekilde delillendirilememekle birlikte “Ebülulâ yahut Mürüvvet”, “Fakire yahut Mükâfât-ı İffet”, “Pakdamen” ve “Ya Gazi Ya Şhit” adlı oyunlardaki tarihsel zamanının da Osmanlı İmparatorluğu’nun varlığını sürdürdüğü dönem içinde yer aldığı söylenebilir.

“Hüküm-i Dil”, “Hud’a ve Aşk”, “Antony yahut İkmal-i Namus”, “Ebülfida”ve “Karî İntikamı” adlı eserlerde ise tarihsel zaman açıkça belirtilmediği gibi, aşırı zorlama olmaksızın birtakım ipuçlarını değerlendirerek de bunu tespit etmek mümkün değildir.

Buraya kadar anlatılanların ışığında gerek telif veya çeviri, gerekse müşterek veya münferiden Mehmet Rıfat'ın imzasını taşıyan eserlerdeki tarihsel zaman toplu olarak değerlendirildiğinde, vak'aların M.Ö. 1. yüzyıldan XIX. yüzyılın son çeyreğine kadar uzanan bir zamana yayıldığı ortaya çıkar. Bu durum telif oyunların kaleme alınmasında, çevirilerin de seçiminde bilinçli bir tercihin sonucudur denilebilir. “Mecamiü'l-Edep”te Tiyatroyu, “Bir vak'a-i tarihiye veya muhayyileyi ... tasvirdir.” (s.9/121) şeklinde tarif eden Mehmet Rıfat, biriyle ortaklaşa ya da tek başına kaleme aldığı veya çeviri için seçtiği eserlerde tarihin değişik dönemlerine ait ders verici mahiyetteki vak'aları tercih etmiştir. Dolayısıyla eserlerdeki tarihsel zaman uzun bir çizgiye yayılmıştır.

2.1.1.3.2. Kozmik Zaman

Tiyatro eserlerindeki kozmik zaman, yazarın vak'anın cereyanı sırasındaki psikolojik atmosferi yansıtmasına, seyircinin de bu atmosferi idrak etmesine yardımcı olması yönüyle önemlidir. Bundan başka kozmik zaman, birtakım vak'a parçalarının cereyan etmesine zemin hazırlaması yönüyle de yazara yardımcı olur.

Eserlerde kozmik zamanın genellikle “gündüz” ve “gece” dilimleri kullanılmıştır; fakat zamanın gündüz olduğu bölümler, birkaç istisna veya çok özel durumlar dışında sahnenin tanıtıldığı kısımda bizzat söylenmez. Bunu vak'anın cereyanından çıkarmak mümkündür. Zaten kozmik zamanın gündüz bölümlerinin vak'anın seyrine çok fazla etki ettiği söylenemez. Bu etkiyi daha çok gece diliminin kullanıldığı bölümlerde görmek mümkündür. Kozmik zamanın gece diliminin vak'aya etkisi ya da psikolojik atmosferi yansıtması yönüyle üzerinde durulması gereken özelliklerini şöylece sıralamak mümkündür:

“Hüsrev ve Şirin”in on üçüncü perdesinde vakit gecedir ve Hüsrev ile Şirin bir yatakta uyumaktadır. Hüsrev'in katili gece karanlığından faydalanarak gizlice Hüsrev ve Şirin'in yattıkları odaya girip Hüsrev'i öldürür.

“Ebülulâ yahut Mürüvvet”in ikinci perdesinde de vaktin gece olması, Ebû Deyyab ve işbirlikçilerinin işlemeyi tasarladıkları cinayet için en uygun zaman olarak

geceyi düşünmelerindendir; ama Ebû Deyyab'ın kiraladığı katiller, hem öldürecekleri kişiyi iyi tanımamalarından hem de gecenin karanlığından dolayı yanlışlıkla başka birini öldürürler.

Bir cinayet işlenmesi için en uygun zamanın gece olduğu düşüncesiyle bu vaktinin seçildiği bir başka eser, “Kölemenler”dir. Oyunun ikinci perdesinde Murat Bey ve Aşkar Osman, gecenin karanlığından istifade ederek görünmeyecekleri bir yere pusu kurup Elifi Mehmet Beyi öldürürler. Bu eserin dördüncü perdesindeki zaman da mehtaplı bir gecedir. Vak'anın bir tarafı kayalık bir tarafı nehir olan ağaçlık alanda geçen bu bölümünde, gece olması münasebetiyle uzaktaki insanlar bazen siluet şeklinde görünür ve kimlikleri kesin olarak tespit edilemez. Zaten yazarın gece vaktini tercih etmesindeki sebep, böyle bir müphemiyeti sağlayacak atmosferi oluşturmaktır.

Bunlardan başka “Delile”nin üçüncü perdesinde Zeliha'nın Canpolat tarafından kaçırılması, bir erkeğin bir kızı kaçırmayı için en uygun zaman olduğu bilinen gece gerçekleştirilmiştir. Bu arada Zeliha'nın o sırada Sait Beyle kaçmak için bahçede beklerken kendisini kaçırmaya gelenlerin Sait Bey ve adamları değil, Canpolat ve adamları olduğunu anlamaması da yine gecenin karanlığında, gelenlerin kim olduğunu iyi görememesindendir. Oyunun beşinci perdesindeki kozmik zaman da gecedir. Küpeli Hüseyin Bey ve adamları eşkiya inini basarlar. Eşkiya reisi Canpolat, silahlı çatışma sırasında yanlışlıkla Delile'yi vurur. Bütün bu vak'a parçaları için en uygun atmosfer gecedir.

Tek perdeden ibaret olan “Karı İntikamı” ile “Hükm-i Dil”in ve “Pakdamen”in ikinci perdelerinde de kozmik zaman, gündüz ve geceyi içine alan zaman dilimidir. Tek perdelik “Karı İntikamı” ve “Hükm-i Dil”in ikinci perdesi gündüz başlayıp gece sona erer. “Pakdamen”in ikinci perdesinde zaman önce gündüzdür. Vakit ilerleyince geceye ve bir müddet sonra tekrar gündüze döner. Sait Ağanın Dillirip'e sahip olmak için kurduğu plânı gerçekleştirmek istemesi, fakat bundan çeşitli sebeplerle vazgeçmesi ve Dillirip'in de bu konuyla ilgili bir şeylerin olduğundan şüphelenmesi için arka arkaya gelen bu üç kozmik zaman diliminin geçmesi gerekir.

“Girofle-Girofla”nın üçüncü perdesinde ise kozmik zaman, geceden sabaha çıkılan saatler ; yani seher vaktidir. Yazar bu kozmik zaman dilimini seçmekle, vak`anın seyrinde mühim yeri olan bir günlük sürenin geçtiğini vurgulamaya çalışmıştır.

“Fakire yahut Mükâfat-ı İffet”in ikinci perdesindeki vakit akşam üzeridir. Buna bağlı olarak mekana hüznü bir hava hâkimdir. Servet Hanımın evinde cereyan eden vak`anın bu kısmında tercih edilen akşam vaktinin kasvet verici yarı karanlık havası, vak`a kişilerinin hüznü halini vurgulamak için yardımcı unsur olarak tasarlanmıştır.

Eserlerde seyrek de olsa kozmik zamanın “yaz” ve “kış” dilimleri de vak`anın cereyanına yön veren unsurlar olarak düşünülmüştür.

“Nedamet”te kozmik zaman kış mevsimidir. Hava oldukça soğuktur; buna rağmen Behlül Bey, mangalı yakan hizmetçisi Pertev’i müsriflikle suçlar. Mevsimin kış ve dolayısıyla havanın soğuk olmasına rağmen Behlül Beyin mangal yaktıkmamak istemesi, onun cimriliğinin derecesini vurgulamada aracı olarak kullanılmıştır.

“Hüsrev ve Şirin”in ikinci perdesinde kozmik zaman -açıkça belirtilmemekle birlikte- yaz mevsimidir. Mekanın Ermen dağlarında ağaçlık bir çemenzar olmasından ve Şirin’in nedimeleriyle bu çemenzarda gezintiye çıkmasından hareketle kozmik zamanın yaz olduğu söylenebilir. “Lâleruh”taki zaman dilimi de yaz mevsimidir. Birinci perdede mekanın Keşmir sahrası önünde etrafta çınar ve hurma ağaçlarının bulunduğu bir yer olması ve ikinci perdenin Semerkant şahının yazlık sarayında geçmesi eserdeki kozmik zamanın yaz mevsimi olduğunu gösterir.

2.1.1.3.3. Kronolojik Zaman

Tiyatro eserleri roman ve hikâye gibi “anlatma” esasına değil, “gösterme” esasına dayandığı için vak`anın seyrinde geri dönüşlere pek fazla rastlanmaz. Yani olaylar kronolojik akış bozulmadan anlatılır; fakat zaman zaman diyaloglar içinde kişilerin hatıralarını anlatması veya geçmişteki birtakım olayları nakletmesi şeklinde geçmişe dönüşler olmaktadır. Doğal olarak böyle durumlarda daha ziyade roman ve

hikâyede kullanılan “anlatma” tekniğinden faydalanılır. “Ebûlulâ yahut Mürüvvet”teki Ebû Deyyab’ın savaş alanından kaçtığına nakledilmesi; “Fakire yahut Mükâfat-ı İffet”teki Veli’nin Servet Hanımı kendisine ram etmek için entika çevirdiğini itiraf etmesi, geçmişteki olayların seyircinin bilgisine sunulması sırasında “anlatma” esasından faydalanılan bölümlere örnek olarak gösterilebilir; fakat bunlar istisnâî durumlardır ve bu istisnalar dışında vak’aların cereyanı kronolojik olarak verilir. Yeri gelmişken hemen belirtmeli ki bu tarz “anlatma”lar, vak’anın akışını keser; eserin tiyatro yazarından ziyade halk hikâyeciliği kültürüyle beslenmiş yazarın kaleminden çıktığını düşündürecek ölçüde teknik kusurlar taşır.

“Hüsrev ve Şirin”de kronolojik zaman, Hüsrev ile Şirin’in gençlik dönemlerinde başlayıp Hüsrev’in Meryem’den olan oğlu Şîrûye’nin babasının tahtına geçebilecek yaşa geldiği çağa kadarki zaman dilimini içine alır.

“Fakire yahut Mükâfat-ı İffet” ve “Vicdan”daki kronolojik zaman ise birincisinde üç, ikincisinde dört yıllık zaman dilimini kapsar; fakat “Fakire yahut Mükâfat-ı İffet”in kronolojisinde bazı teknik kusurlar göze çarpar. Eserin birinci derecedeki kişisi Servet Hanım, birinci perdenin sonunda kocasının evinden kovulur. İkinci perdede bu olaydan bir yıl sonra kendi kurduğu evde ikamet ettiği söylenir. Üçüncü perdede ise bu ev Veli tarafından kundaklandıktan sonra Servet Hanımın iki yıldır Hamal Muhsin’in evinde kaldığı ifade edilir. Yani kocasının evinden kovulalı üç yıl geçmiştir; fakat oyunun daha sonraki kısımlarında müteaddit defalar Servet Hanımın kocasının evinden ayrılalı iki yıl olduğu dile getirilir. Bu bakımdan vak’anın kronolojisinde yazarlardan kaynaklanan teknik bir kusurun olduğu görülür.

“Pakdamen”, yeni evli Ali Beyin eşkıyaları yakalamak üzere memleketinden ayrılmasıyla o gittikten sonra doğan çocuğunun konuşacak yaşa gelmesi arasında geçen kronolojik zaman diliminde cereyan eder. Ancak bu eserde de yaşanan olaylarla tasarlanan kronoloji arasında tutarsızlık vardır. Oyunun üçüncü perdesinde Dilfirip kucığında bir kundakla zindanda görülürken mantıksal olarak bu zamandan en fazla bir iki ay geçmiş olması gereken altıncı perdede ormanlık alanda kocasıyla

karşılaştıkları zaman çocuğun konuştuğu görülür. Bu durum eserin kronolojik zamanının iyi kurgulanmadığını gösterir.

“Cleopatre” ve “Othello”daki kronoloji, birkaç aylık zaman dilimini içine alırken “Hükûm-i Dil” yaklaşık olarak bir aylık sürede cereyan eder.

“Ya Gazi Ya Şehit”, eserin baş kahramanı Ahmet’in gönüllü olarak askere yazılmasıyla birkaç gün sonra yanında diğer gönüllü arkadaşları olduğu halde kışlaya teslim olması arasındaki zaman dilimini kapsar.

Yine “Hud’a ve Aşk”, “Delile yahut Kanlı İntikam”, “Ebûlulâ yahut Mürüvvet”, “Ebûlfida”, “Nedamet”, “Lâleruh”, “Kölemenler”, “Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat” adlı oyunlar ise bir günden fazla, bir aydan az zaman diliminde cereyan eder.

Kronolojik olarak bir günlük zaman diliminde cereyan eden oyunlar, “Görenek”, “Girofle-Girofla” ve “Karî İntikamı”dır. Yani klasik tiyatronun yer, zaman ve eylem birliğini öngören “üç birlik kuralı”nın “zaman birliği” ilkesine uyan oyunlar, sadece bu üç eserdir. Dolayısıyla yazarın, adı geçen üç oyun dışındaki eserlerde klasik tiyatronun ilkelerine tepki olarak ortaya çıkan romantik tiyatroyu benimsemiş bir yazar portresi çizdiğini söylemek mümkündür. Doğal olarak ortak eserlerde aynı hüküm Hasan Bedrettin için de verilebilir.

2.1.1.4. Tiyatro Eserlerinde Mekân

Tiyatro eserlerinde mekân, sahnedir. Tiyatro yazarı, roman ve hikâye yazarının mekânı devamlı değiştirme şansına sahip olmasının aksine, tasarladığı vak’ayı belirli ölçüler içindeki sahneye sığdırmak zorundadır. Bu yönüyle bakıldığında tiyatro eserlerinde mekânın tasarlanması; tasarlanan mekânın dekoruyla birlikte hazırlanması, öncelikle yazarın tiyatro tekniğini bilmesindeki başarısına, sonra da oyunu sahneye koyanların yazar tarafından tasarlanan sahneyi tecessüm ettirmelerindeki becerilerine bağlıdır. Edebi açıdan bakıldığında ise mekân, olayların cereyan ettiği yer olması yönüyle vak’anın seyrine yardımcı olan unsurlardandır.

Kısaca, mekânın araştırmacıyı ilgilendiren teknik ve edebî olmak üzere iki yönü vardır. Teknik yönü, yazarın ve daha sonra oyunu sahneye koyacakların tasarımı ve bu tasarımı uygulamadaki başarısıyla ilgiliyken, edebî yönü, seyircinin / okuyucunun vak'ının fizikî ortamını görmesine, psikolojik atmosferini kavramasına yardımcı olmasındaki özellikleriyle ilgilidir. Bu münasebetle tiyatro eserlerindeki “mekân”ı, vak'ının geçtiği sahnenin tertibi ve tertip edilen bu sahnenin, vak'ının cereyanına yardımcı olması yönüyle ele almakta fayda vardır.

Öte yandan “mekân”ın bulunduğu coğrafyanın tespiti de önemlidir. Eserlerdeki coğrafi mekân, tarihsel zamanla birlikte ele alındığında vak'ının tarihsel gerçeklerden yola çıkılarak kurgulanıp kurgulanmadığı hakkında hüküm vermeye yardımcı olduğu gibi, vak'a kişilerinin hangi millete ve dolayısıyla hangi medeniyet dairesine mensup olduklarını belirlemeye ve yazarın edebî ve siyasî yöndeki tercihlerini tespit etmeye de katkıda bulunur.

Bu özelliklerden hareketle eserlerde kullanılan “mekân”ı genel olarak üç yönden ele almak yerinde olur. Birincisi oda, salon, saray, divanhane vb. kapalı mekânlar; ikincisi dağ, ova, kır, yol üzeri, mezarlık vb. açık alanlar; üçüncüsü ise coğrafi mekânlar. Yalnız, bu değerlendirmede “kapalı mekânlar” ve “açık mekânlar” ayrımının bir “gruplama”, “coğrafi mekânlar”la ilgili değerlendirmenin ise bu gruplamanın dışında ayrı bir “bakış açısı” olduğunu üstüne basarak belirtmek gerekir.

İncelenen yirmi eserde yer alan toplam doksan perdenin altmış dördü kapalı mekânlarda cereyan eder. Yani vak'aların büyük kısmında mekân olarak kapalı alanlar seçilmiştir. Bu durum muhtemelen bilinçli tercihin sonucudur; çünkü sahne tekniği bakımından kapalı alanların hazırlanması, açık alanların hazırlanmasına kıyasla daha kolaydır.

Mekân olarak seçilen kapalı alanların ilk dikkati çeken özelliği, seyircinin / okuyucunun vak'adaki kişilerin sosyokültürel ve sosyoekonomik durumlarını tahmin etmelerine ve vak'ının cereyanındaki psikolojik atmosferi kavramalarına yardımcı olacak şekilde kurgulanmış olmasıdır. Örneğin “Cleopatre”nın birinci ve ikinci perdeleri Batalise Sarayı’nda geçer. İkinci perdedeki mekân ve içindikiler,

“İskenderiye’de Batalise Sarayı’nın denize müteveccih olan bir kısmı. Solda sarayın bir parçasıyla saltanat kapısı, sağda deniz ve gemiler müşahede olunup Cleopatre gayet müzeyyen, üstü tenteli bir tahta serpilmiş, iki taraftan kızlar tavus tüyünden yelpazelerle yellerler.” (s.162)

şeklinde tasvir edilir. Mekânın bir saray olması, vak’a kişilerinin devlet idarecileri olduğunu gösterir. Bu sarayın denize bakan kısmından denizdeki gemilerin görünmesi, bunların ilerleyen bölümlerde vak’anın seyrini etkileyecek şekilde kullanılacak faktörler olduğunun ipuçlarını verir. Cleopatre’nın gayet müzeyyen bir tahta iki tarafında hizmetçiler olduğu halde serpilmiş vaziyette bulunması, onun ihtişamını ve kibirli karakterini vurgular.

“Othello”nun birinci perdesindeki mekân, Venedik’te senato meclisinin salonudur. Olaylar geliştikçe senato üyelerinin ve senatoda alınan kararların vak’anın seyrine yön vermede önemli sayılabilecek role sahip oldukları görülür. Zaten birinci perdede mekân olarak senato meclis salonunun seçilmesinin sebebi, senatonun çalışma ve karar alma yöntemini seyirciye / okuyucuya yansıtmak suretiyle, burada alınan kararların vak’anın seyrine ne derecede etki edebileceği konusunda insanların zihninde bir fikir oluşmasına zemin hazırlamak içindir.

Çeviri olan bu iki oyunda olduğu gibi telif oyunlarda da mekânın, vak’anın gelişmesine zemin hazırlaması bakımından yardımcı unsur olarak kurgulandığı görülür. Örneğin “Görenek”in Naim Beyin evinde geçen birinci perdesindeki mekân, “Alafrangansı döşenmiş bir oda. Naim Bey küçük bir yazıhane yanındaki koltukta oturmuş.” (s.6) şeklinde tasvir edilir. Bu özellikleri taşıyan mekân, Naim Beyin yeniliklere açık, Avrupâî tarzda bir yaşam sürmeyi benimsemiş, okumaya yazmaya meraklı, kültürlü bir insan olduğunu vurgulamada yazara; bunu kavramada da seyirciye yardımcı olur.

“Fakire yahut Mükâfat-ı İffet”in birinci perdesindeki mekân da şöyle kurgulanmıştır:

“Mehmet Beyin konağında müzeyyen ve eski usul üzerine döşenmiş bir oda müşahade olunur. Cephede bir ayna ve önünde bir konsol ve üzerinde bazı çiçeklik vesaire tezyinat görülür. Sağ tarafta bir kapı olduğu gibi solda ve cephede de birer kapı bulunur.” (s.176).

Bu özellikteki bir mekânla karşılaşan seyirci / okuyucu, mekânın “müzeyyen” görüntüsünden evin ekonomik düzeyi yüksek, estetik zevk sahibi, kültürlü bir aileye ait olduğunu; “eski usul üzerine döşenmiş” olmasından da bu evin sahiplerinin muhafazakâr ve mutaassıp insanlar olduğunu anlayabilir. Vak’a ilerledikçe kişilerin karakterlerinin, dünya görüşlerinin ve kültür seviyelerinin, mekânın hususiyetlerinden faydalanılarak anlatılmak istenen özelliklere uygun olduğu gözlenir.

“Hüsrev ve Şirin”in on ikinci perdesinde Şîrûye’nin Hüsrev ile Şirin’i el altında tutmak amacıyla koyduğu ve yatak odası olarak dizayn edilmiş mekân da psikolojik atmosferi yansıtacak özellikler taşır. Bir hükümdar olan Hüsrev ile eşi Şirin’i hapiste tutmak amacıyla seçilmiş bu odanın iç açıcı ve mutlu sonla bitecek olaylara mekân olmayacağı açıktır. Nitekim Hüsrev, kiralık bir katil tarafından bu mekânda öldürülür ve Şirin, eşinin öldürülmesinin üzüntüsünü bu mekânda yaşamaya başlar.

Keza “Pakdamen”in üçüncü perdesindeki mekân da vak’anın birinci derecedeki kişisi Dillirip ve yeni doğmuş çocuğunun bulunduğu bir zindandır. Bu zindan ve içindekiler şu şekilde tasvir edilir:

“ Dillirip’in altında bir eski hasır, yanında bir ufak su testisi ve bir miktar ekmek. Üzeri pejmürde hâl bir elbise, başında bir eski örtü, kucığında kundaklı bir çocuk... İleride zindancı bir iskemlede oturmakta.” (s.79).

Kucağında kundaklı bir çocuk bulunan kadının oturmak için yalnızca bir hasır ve beslenme ihtiyacı için bir testi suyla bir miktar ekmekten başka şey olmayan zindanda bulunması, onun acı çektiğini ve psikolojik açıdan sıkıntılı dönemler geçirdiğini açıkça tasvir eder.

Mekân olarak seçilen açık alanlar ise daha geniş bir sahayı içine alması gerektiğinden perspektifin sağlanması, doğayla ilgili teferruat vb. özellikleri yansıtan düzenlemelerin gerçeğe uygun şekilde verilmesi bakımından tertip edilmesi, kapalı mekânlara kıyasla daha güç olmakla birlikte psikolojik atmosferi yansıtmaları bakımından daha iyi bir zemin hazırlar.

“Hükm-i Dil”ın birinci perdesi bir asilzadenin konağının bahçesinde geçer. Bahçenin tertip ve düzeniyle ilgilenen bir bahçıvanın bulunması ve bahçıvanın orada çeşit çeşit çiçek yetiştiriyor olması, bahçenin sahiplerinin ekonomik açıdan güçlü, estetik açıdan da zevk sahibi insanlar olduğunu gösterir.

“Hüsrev ve Şirin”ın ikinci perdesi Ermen dağlarında ağaçlık bir çemenzarda geçer. Vak’a parçası olarak Hüsrev’in nedimi Şâvur’un, Şirin’i Hüsrev’e âşık etmeye çalışmasının gösterildiği bu bölümde mekân olarak ağaçlık bir çemenzarın seçilmesi, tesadüf değildir. Kır gezintisi yapmaya müsait, ağaçların ve yeşilliğin bol olduğu böyle bir mekân, insanların duygusal davranmasına ve âşık olmasına uygun psikolojik bir atmosferdir. Nitekim Şâvur amacına ulaşır ve Şirin’i, o zamana kadar hiç görmediği, ilk defa o gün sadece resmini gördüğü Hüsrev’e âşık etmeyi başarır.

“Hüsrev ve Şirin”ın onuncu ve “Delile yahut Kanlı İntikam”ın birinci perdelerindeki mekân, dağlık alanlardır. “Hüsrev ve Şirin”deki dağlık alan, Ferhat’ın kanal açmaya çalıştığı Bisutun Dağı’nın bir bölümüdür. Dağın fizikî özellikleri, Ferhat’ın yapmaya çalıştığı işin ne kadar zahmetli olduğunu gösterir. “Delile”deki mekânın tasviri yapılırken “Dağlık ve müthiş bir mahal olup kayaların çıkıntıları siper almaya müsait.” (s.94) denilir. Siper almaya müsait kayalar, vak’anın ilerleyen bölümlerinde buraların silahlı bir çatışmada kullanılabileceğinin habercisidir. Gerçekten de eşkıya barınağı olan bu mekânda vak’anın sosnuna doğru silahlı bir çatışma çıkar.

“Hüsrev ve Şirin”ın on üçüncü perdesinde ve “Ebülulâ yahut Mürüvvet”ın dördüncü perdesindeki mekânlar ise mezarlıktır. “Hüsrev ve Şirin”deki Hüsrev’in kabrinin bulunduğu mezarlıkta geçen vak’a parçasında mekân, bir taraftan vak’adaki kişilerin psikolojisini yönlendirirken diğer taraftan taşıdığı özellikler sayesinde bu

psikolojik atmosferi seyirciye / okuyucuya yansıtır. “Ebülulâ”nın dördüncü perdesindeki mezarlık, sahnenin tasvirinin yapıldığı kısımda “Dehşetli bir mezaristan. Bazı mezarların başında kandil yanar... Sol tarafta kapısı sağa müteveccih bir türbe.” (s.260) diye anlatılır. Yapılan bu tasvirin sahneye yansıtılabilmesi durumunda mekânın ürpertici bir görünüm kazanması söz konusudur. Zaten yazarların amacı da budur.

“Ebülulâ yahut Mürüvvet” ve “Ebülfida”nın birinci perdelerindeki mekân, benzer özellikleri taşıyan açık alanlardır. “Ebülulâ”da “Geri tarafta dağlık bir meydan görünüp ötede beride birkaç hurma ağaçları bulunur. Ebülulâ, mahsusen yapılmış olan bir sayebanın altında oturmuştur.” (s.212). “Ebülfida”da ise kabile reisi Şeyh Sadun’un ikametgâhının bulunduğu alan “Bir meydanlık ve ötede beride hurma ağaçları bulunur. Sol tarafta bir kıl çadır kıtası ve geride dağlar müşahade olunur.” (s.356) şeklinde tasvir olunur. Bu iki açık alanın ortak özellikleri, Arap kabilelerinin günlük yaşantılarını devam ettirdikleri mekânların ve kabile şeyhlerinin ya da emirlerinin makamlarının özelliklerini yansıtacak tarzda olmasıdır.

“Ya Gazi Ya Şehit”in üçüncü perdesindeki mekân, bir kışla kapısı önüdür. Bu mekân, maddî işlevinin yanında sembolik olarak askerlikteki disiplin ve hiyerarşinin başlangıç noktasını temsil eder. Dekoratif unsur olarak orada bulunan zabıtlar, çavuşlar ve nizamiye nöbetçileri, davranışlarıyla bu disiplin ve hiyerarşinin algılanmasına yardımcı olurlar.

“Delile yahut Kanlı İntikam”ın üçüncü perdesindeki Küpeli Hüseyin Beyin evinin bahçesi, “Girofle-Girofla”nın birinci perdesindeki Don Bolero Dalkaraz’ın sarayının bahçesi, “Kölemenler”in ikinci perdesindeki Hasan’ın evinin avlusu, “Fakire yahut Mükâfat-ı İffet”in üçüncü ve dördüncü perdesindeki Hocapaşa civarında fakir çamaşırcıların bir hanesinin avlusu da estetik tasarım ve genel görünüm yönüyle sahiplerinin sosyoekonomik ve sosyokültürel düzeylerini yansıtır.

Fakat, yukarıda da ifade edildiği gibi, mekân olarak seçilen açık alanların tiyatro sahnesine yansıtılmasında zaman zaman güçlük çekilebilir. Hele eserlerin yazıldığı devirler göz önünde bulundurulduğunda teknik bakımdan bunun imkânsız olduğu görülür. “Kölemenler”in dördüncü perdesinde mekân olarak seçilen arkada bir nehrin

göründüğü ağaçlık alan, bunun tipik örneğidir. Gerçi birtakım sahne hileleriyle bu mekânın dekorunu oluşturmak mümkündür; ama İbrahim Bey ve arkasından Süeda'nın yüzerek nehrin karşı tarafına geçmeye çalışmaları, tiyatro sahnesinde gösterilemeyecek niteliktedir.¹

Aynı şekilde “Hüsrev ve Şirin”in ikinci perdesindeki ağaçlık çemenzar ve onuncu perdesindeki Bîsutun Dağı, “Delile yahut Kanlı İntikam”ın birinci ve beşinci perdelerindeki dağlık arazi, “Pakdamen”in dördüncü ve altıncı perdelerindeki kenarda bir nehrin bulunduğu ormanlık alanın gerçeğe yakın ve inandırıcı dekorlarla sahneye yansıtılması güçtür.

Mehmet Rıfat'ın (ve ortak eserlerde onunla birlikte Hasan Bedrettin'in) tiyatro eserlerinde “zaman” konusunda olduğu gibi “mekân” konusunda da klasik tiyatronun göz ardı edilemez dediği üç birlik kuralına uyulmadığı görülür. Hemen hemen bütün oyunlarda mekân olarak birden fazla yer kullanılmıştır. Bu da Mehmet Rıfat'ın, klasik tiyatroya tepki olarak doğan romantik tiyatronun bizdeki ilk temsilcilerinden Namık Kemal'in takipçisi olmasıyla açıklanabilir.

Edebî eserlerde kullanılan coğrafyanın araştırmacıyı ilgilendiren tarafı, yazarın kurguladığı vak'ayı oturttuğu coğrafi mekânın seçimindeki başarısının yanında bu mekânları tercih etme sebeplerinden hareketle onun edebî zevklerinin, dünya görüşünün, millet anlayışının vb. durumların tespitidir. Çeviri eserlerde çevirmenle ilgili böyle tespitler mümkün olmadığı için coğrafi mekânla ilgili değerlendirmede bu eserleri konu dışında bırakmak uygun olur; fakat çevirileri tamamen bir tarafa bırakmış olmamak için en azından isimleriyle birlikte coğrafi mekânlarını sıralamakta fayda vardır. Çeviriler ve bunlarda vak'anın geçtiği coğrafi mekânlar şöyledir:

¹ Tanzimat dönemi ediplerinin -özellikle de Namık Kemal ve Abdülhak Hamit'in- tiyatroları sahnelenmekten ziyade okunmak için kaleme alınmıştır. Bir Namık Kemal tilmizi olduğu bilinen Mehmet Rıfat'ın ondan etkilenecek tiyatrolarını aynı düşünceden hareketle yazdığı söylenebilir. Nitekim Mehmet Rıfat'ın Hasan Bedrettin'le müştereken kaleme aldığı bu oyundaki “nehri geçme sahnesi”, Namık Kemal'in “Celâleddin Harzemşah” adlı eserinin dördüncü perdesinde Celâleddin'in siyasi rakiplerine yakalanmamak için yanındakilerle birlikte Sind Nehri'ni geçmeye çalışmasıyla tıpatıp benzerlik gösterir (“Celâleddin Harzemşah” adlı eserdeki sahne için Bkz. Namık Kemal 1975:83).

“Hud’a ve Aşk”ta Almanya, “Vicdan”da Almanya’nın Mannheim ve Münih şehirleri, “Antony yahut İkmal-i Namus”ta Paris ve Strasbourg yakınları, “Kanlı İntikamı”nda -açıkça belirtilmemekle birlikte yazarın Fransız olması ve aksini gösterecek bir durum bulunmamasından dolayı- Fransa, “Girofle-Girofla”da İspanya, “Othello”da Venedik, “Cleopatre”da İskenderiye, “Lâleruh”ta Keşmir sahrası ve Semerkant civarıdır.

Tiyatro eserlerinde vak’aya mekân olan coğrafya, ya yazar tarafından oyunun bölümlere ayrıldığı perde, fasıl gibi kısımların başında bizzat söylenir ya da vak’a içinde kişilerin ağzından verilir. Kimi zaman da vak’anın geçtiği coğrafyanın hiç verilmediği görülür. Bu durumda bazı ipuçlarından hareketle coğrafi mekân tahmin edilebilir. Mehmet Rıfat’ın müştereken ve münferiden kaleme alınmış telif eserlerinin hepsinde coğrafi mekân şu ya da bu şekilde tespit edilebilir. Bu mekânları Osmanlı İmparatorluğu’nun sınırları içindeki topraklar ve imparatorluk dışındaki topraklar olmak üzere iki grupta toplamak mümkündür.

Telif eserlerde vak’ası Osmanlı topraklarında geçen oyunlar, “Görenek”, “Ya Gazi Ya Şehit”, “Pakdamen”, “Delile yahut Kanlı İntikam”, “Ebülulâ yahut Mürüvvet”, “Nedamet”, “Kölemenler” ve “Fakire yahut Mükâfat-ı İffet”tir.

Tanzimat döneminde yazılan tiyatro eserlerindeki vak’anın geçtiği coğrafi mekânlarla ilgili olarak And (1972:299) İstanbul dışında Trabzon, Bursa, Uşak gibi illerde geçen tek tük oyunlara rastlanmakla birlikte köy, kasaba gibi çevrelerin bu dönem yazarları için uzak, bilinmez yerler olduğunu söyler. Mehmet Rıfat’ın eserlerine bu açıdan bakıldığında İstanbul dışındaki coğrafyanın kullanılması bakımından fakir olarak değerlendirilemeyeceği görülür. Vak’ası imparatorluk topraklarında geçen eserlerden “Ya Gazi Ya Şehit”, “Pakdamen”, “Delile yahut Kanlı İntikam”, “Ebülulâ yahut Mürüvvet” ve “Kölemenler”in coğrafi mekânı İstanbul dışıdır. Namık Kemal’den bir hayli etkilendiği bilinen Mehmet Rıfat’ın, bu konuda da onun tesirinde kalmış olabileceği gözden uzak tutulmamalıdır.

“Ya Gazi Ya Şehit”teki coğrafya yazar tarafından açıkça söylenmez. Üç perdelik oyunun birinci perdesi “bir köy meydanı”nda (s.6), ikinci perdesi “köyün

diğer bir meydana”nda (s.35) ve üçüncü perdesi “bir kışla kapısı önü”nde (s.59) geçer; ancak vak’a kişilerinin Türk olması, coğrafyanın Anadolu’da, en azından Osmanlı topraklarında bir köy olduğunu gösterir. Yazar, vatan sevgisini işlediği bu eserde imparatorluk toprakları içinde yaşayan Türk köylüsünün konu hakkındaki hassasiyetini dile getirmeye çalışmıştır.

Telif eserlerden vak’anın Osmanlı topraklarında ama İstanbul dışında geçtiği diğer oyun “Pakdamen”dir. Bu eserde de coğrafya yazar tarafından bizzat söylenmez. Vak’a kişilerinin Türk adı taşıması, olayların akışı içinde verilen yerleşim bölgelerinin türlerinin Osmanlı mülkî idare yapısına uyması gibi göstergeler, coğrafi mekânın Osmanlı İmparatorluğu topraklarında bir nahiye olduğunu ispatlar. Eserle ilgili kimlik bilgilerinin verildiği ve bazı değerlendirmelerin yapıldığı kısımda da ifade edildiği gibi “Pakdamen” adapte bir oyundur. Yazar, örnek aldığı bir eserdeki vak’ayı Türk hayatına uydurmuş; yani adapte etmiştir. Vak’anın Türk hayatına uydurulmasının doğal sonucu olarak coğrafya da Türk toprakları olmalıdır. Oyunda işlenen eşkıyalık dikkate alındığında vak’anın, merkezî yönetimden; yani İstanbuldan uzak bir coğrafyada geçtiği sonucu kolaylıkla çıkarılabilir.

Coğrafi mekân olarak İstanbul dışındaki Osmanlı topraklarının seçilmiş olduğu diğer eser, “Delile yahut Kanlı İntikam”dır. Yukarıdaki iki eserin tersine bu eserde vak’anın geçtiği coğrafya açıkça söylenir. Eserin baş tarafındaki açıklamaya göre vak’a “Kürdistan’da Revanduz havalisinde geçer.” (s.94). Şemsettin Sami Kürdistan’ın coğrafi konumuyla ilgili olarak “Asyâ-yı Garbîde kısm-ı âzamı memalik-i Osmanîde ve bir kısmı İran’a tâbi büyük bir memleket ... memâlik-i Osmanîde Musul vilâyetinin kısm-ı âzamı Kürdistan ma’dûd.” (1896:3840) der. Yine Şemsettin Sami Revanduz’un coğrafi konumuyla ilgili olarak da “Musul vilâyetinin Şehrîzor sancağında ve Musul’un 135 kilometre şark-ı şimalîsinde ... kaza merkezi.” (1891:2306) açıklamasını yapar. Bu bilgilerin ışığında, “Delile”nin vak’asının Osmanlı topraklarında geçtiği anlaşılır. Bu coğrafya, vak’a kişilerinin milliyetleriyle birlikte ele alındığında, daha önce etraflica anlatıldığı üzere eseri, Abdülhak Hamit’in “millî tiyatro” konusundaki düşüncelerine yaklaştırır.

Olay örgüsü içinde eşkıya ayaklanmalarının da işlendiği “Pakdamen” ve “Delile”deki coğrafya, imparatorluk toprakları içinde merkezî otoritenin uzağında olmasından dolayı bu tür problemlerin sık yaşandığı bölgelerdir.

Yazarların eserin baş tarafında verdikleri bilgiye göre “Ebülulâ yahut Mürüvvet”in vak’ası “Ceziretülarap’ta Hadramut’ta vuku bulur”. Arabistan’ın güneyinde Aden Körfezi ile Umman Denizi arasında yer alan Hadramut, I. Dünya Savaşı yıllarında İngiliz idaresine geçene kadar Osmanlı topraklarına dahil olan bir yerleşim bölgesidir (Bkz.: Algül 1997:65-68). Dolayısıyla “Ebülulâ”daki mekân da Osmanlı topraklarıdır. Bundan başka Tarhan “millî tiyatro” diye nitelediği “millet-i Osmaniye efradından olup da âdet ve tabiatları halkımızca etrafiyla malûm olmayan akvamın tesâvir-i ahvaline dair” eserler arasında “Ebülulâ”yı da gösterir (Bkz.: 1998:150-151). Yani Abdülhak Hamit’e göre “Ebülulâ”, Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde yaşayan Türkler dışındaki bir milletin ahvalini tasvir etmektedir. Bu bilgi de eserdeki mekânın Osmanlı toprakları olduğunu teyit eder.

“Kölemenler”, vak’ası Osmanlı topraklarında geçen diğer bir eserdir. Eserin başında vak’anın tarihsel zamanı olarak verilen 1226 (milâdî 1811-1812) yılında Mısır’ın hâlâ Osmanlı toprağı olması, bunu açıkça gösterir. Mısır, Osmanlı İmparatorluğu için siyasal otoriteyi sağlama açısından her zaman problemlili bir coğrafya olmuştur. Eserde bu siyasal otorite zaafının yansıtılmaya çalışıldığı sezilir.

Telif eserlerden “Görenek”, “Nedamet” ve “Fakire yahut Mükâfat-ı İffet”in coğrafi mekânları ise İstanbul’dur.

“Görenek”te vak’anın geçtiği coğrafya eserin başında söylenmez; ama üçüncü perdenin birinci meclisinde (s.63) Cevriye Hanımın tiradında coğrafi mekânın İstanbul olduğunu gösteren ifadeler vardır. Tarihsel zaman olarak XIX. yüzyılda geçen vak’ada, yazarın “belâ” diye nitelediği göreneklerin imparatorluk merkezi olan İstanbul’u nasıl etkisi altına aldığı anlatılır. XIX. yüzyıl İstanbul’unda sosyal hayatta yaşanan çalkantıların sebeplerinden biri de sosyokültürel ve sosyoekonomik açıdan orta sınıf ve üstündeki insanların, genellikle şark kültürüne bağlı olarak şekillenmiş

dünya görüşünden kaynaklanan ve Mehmet Rifat'ın "belâ" diye nitelediği göreneklerle alafranga yaşayışın gerekleri arasında bocalamasıdır.¹

Vak'ası İstanbul'da geçen "Nedamet"teki coğrafi mekân da vak'a kişilerinin ağzından öğrenilmektedir. Behlül Bey, Galata semtinde Perşembe pazarı civarında dükkân sahibidir. Zaman zaman Galata'da bulunan sarraflarla faiz hesabı yapma konusunda teşrik-i mesaisi olur. Bu detaylar, Behlül Beyin İstanbul'da yaşadığını; dolayısıyla vak'anın İstanbul'da geçtiğini gösterir.

Vak'a kişilerinin konuşmalarından coğrafi mekânın İstanbul olduğu anlaşılan diğer eser "Fakire yahut Mükâfat-ı İffet"tir. Kocası tarafından evden kovulan, daha sonra da oturduğu ev yanan Servet Hanım, Hocapaşa semtinde Hamal Muhsin'in evinde kalmaya başlar. Diğer taraftan Mehmet Beyin kethudası Veli Efendi, beyinin Aksaray semtinde bulunan konağını kundaklar. Bu iki olay örgüsündeki semt adları, vak'anın İstanbul'da geçtiğini gösterir.

Vak'a kronolojisi içinde, biri Servet Hanımın diğeri Mehmet Beyin olmak üzere, iki evin yandığının bilinmesi ile bu yangınları söndürmede şehrin değişik semtlerinden gelen insanların yardımcı olmaya çalışması ve evi yanan Servet Hanımı fakir bir hamal olan Muhsin'in himaye etmesi gibi konular, vak'anın geçtiği coğrafi mekânın; yani İstanbul'un sosyal hayatından kesitler sunan bilgileri barındırması bakımından kayda değer.

Vak'ası Osmanlı toprakları dışında geçen telif eserler ise "Ebûlfida", "Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat" ve "Hüsrev ve Şirin"dir.

"Ebûlfida"nın başında, vak'anın geçtiği coğrafya "bâdiye ... ve Hitt şehri" olarak verilir. Bâdiye, sözlük anlamı itibarıyla "kır, çöl, beyaban" (Devellioğlu 1988) demektir. Yazarlar tarafından ifade edildiğine göre vak'a kişilerinin mensup olduğu

¹ Bu konu, edebiyat sosyolojisini ilgilendiren önemli bir çalışma alanı olarak edebiyat araştırmacılarının dikkatini çekmiş ve konuyla ilgili birtakım çalışmalar yapılmıştır. Kavcar (1985), Aktas (1988) ve Okay (1989)'ın çalışmaları, bu konuda ilk aklı gelen örneklerdir.

Safa kabilesi bir bâdiyede meskûndur. Diğer coğrafi mekân Hitt şehri ise yine yazarların ifadesine göre vak'a kişilerinden "Ebûlfida'nın makarr-ı hükûmeti"dir (s.356). Bağdat'ın yaklaşık 100 kilometre batısında bir nahiye merkezi olan Hitt, gerçi bir dönem Osmanlı toprakları içinde kalmıştır; ama hem eserdeki vak'anın tarihsel zamanının tespit edilememesi, hem de vak'a kişilerinin Arap olmasından dolayı, vak'anın Osmanlı toprakları dışında kalan coğrafyada geçtiğini söylemek uygun olur. Ancak, Mehmet Rıfat ve Hasan Bedrettin'in, dönemin "millî tiyatro" anlayışına uygun tarzda Osmanlı toprakları içinde yaşayan Türkler dışındaki milletlerin toplumsal hayatından kesitler sunan eserler de yazmış oldukları düşünülürse (örneğin "Ebûlulâ"), bu eserdeki coğrafi mekânın da İmparatorluk sınırları içinde olduğu söylenebilir.

"Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat"ın vak'ası ise eserin başındaki ifadeye göre "Mısır'da Benî Tolun ümerâsının hükümleri avânında güzerân eder." (s.350). Tolunoğulları, Türk kökenli bir sülâle olmakla birlikte tarihsel zaman olarak IX. yüzyılın ikinci yarısına denk gelen Mısır'daki hükümlerlik dönemleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşundan çok öncedir. Bunun için vak'anın Osmanlı toprakları içinde veya dışında geçmesi söz konusu değildir.

"Hüsrev ve Şirin"de ise coğrafi mekân İran topraklarında Medani ve Ermen'dir. Eserde tarihsel zaman belirtilmez; ama vak'anın klasik doğu edebiyatlarındaki "Hüsrev ve Şirin" hikâyesinden hareketle telif edildiği düşünülürse tarihsel zamanın Sasaniyan Hükümdarlığı dönemi olduğu anlaşılır. Dolayısıyla bu eserdeki tarihsel zamanın da "Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat"teki gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun varlığından çok önceye denk geldiği söylenebilir. Bu bakımdan bu eserde de vak'anın Osmanlı toprakları içinde ya da dışında geçmesi diye bir şey söz konusu olamaz.

2.1.1.5. Tiyatro Eserlerine Tematik Bakış

2.1.1.5.1. Aşk

Aşk sözcüğü, karşı cinsler arasındaki beşerî sevgi anlamına geldiği gibi; dil, tabiat, meslek, vatan gibi kavram ve varlıklara karşı duyulan büyük sevgi, Allah sevgisi

anlamlarına da gelir. Bu kısımda bunlardan yalnızca karşı cinsler arasındaki beşerî sevgi üzerinde durulacaktır. Gerçi Mehmet Rıfat'ın tiyatro eserlerinde aşk sözcüğünün yüklendiği diğer anlamlarla ilgili dikkat noktaları da bulunmaktadır; ama onlar üzerinde “dîn”, “vatan sevgisi” gibi temaların ele alındığı kısımlarda yeri geldikince ayrıca durulacaktır.

Beşerî aşk, edebî eserlerin vazgeçilmez temalarındandır. Tür ve ana tema ne olursa olsun, edipler şu ya da bu şekilde eserlerine beşerî aşkı dahil etmişlerdir. Aşk temasının işlenmediği durumlar istisnalardır. Çünkü, sevgililerin birbirine âşık olma şekli, kavuşma veya birleşme yolunda gösterdikleri çabalar, bu çabaları engelleyen kişiler veya durumlar, ilişkiye bazen üçüncü hatta dördüncü kişinin dahil olması gibi özellikler, edebî eserin merak unsurları ve gerilimini artırarak eserin hem teknik hem de edebî seviyesini yükseltir; ama bu faktörlerin teknik ve edebî seviyeyi yükseltmesi, öncelikle edibin başarısına bağlıdır. Bu bakımdan, eserlerdeki aşk teması ele alınırken yazarın bu husustaki başarısı da tahlil edilmelidir.

Mehmet Rıfat'ın çeviri ya da telif eserlerinde de aşk temasının çok sık işlendiği görülür. Onun “Görenek” ve “Nedamet” dışındaki bütün eserlerinde bu tema vardır.

Gerçi çeviri eserlerde karşı cinsler arasındaki aşk ilişkisinin kurgulanması, eseri çevirenin değil yazarının tasarrufudur; ama Mehmet Rıfat yazar tarafından kurgulanmış olan ilişkiyi, kendi üslûbunu, değer yargılarını ve edebiyat anlayışını da katarak verir. Ayrıca bu eserlerinin tam bir çeviri olmayıp yer yer adapte veya yeniden telif edilmiş hissi uyandırması, onun, eserlerin orijinaline bir hayli müdahale ettiği ve vak'anın kurgulanmasında esere kendi edipliğinin özelliklerini kattığı anlamına gelir.

Temaşa dizisinin birinci cildinin ilk cüz'ü “Hud'a ve Aşk”ın “Mukaddime”sinde çeviri eserlerle ilgili olarak “Avrupa üdebâ-yı meşhuresinin en müntahap oyunlarının tercümesiyle ahlâk-ı milliyemize tatbiken yazılmış şeyler.” (s.3) ve “Cleopatre”nın kapağında “Cleopatre'nın tercüme-i hâli ve bazı vakayi-i tarihiyesinden tertip ve tercüme olunmuştur.” denilmesi, eserleri müştereken çevirdiği kişiyle birlikte Mehmet Rıfat'ın, vak'a parçalarının kurgusuna müdahale ettiğini gösterir. Hatta kendisinin “tercüme” dediği “Hüsrev ve Şirin”in olay örgüsünün ve bazı kişi adlarının klasik

Türk ve Fars edebiyatlarındaki şekilleriyle birtakım farklılıklar göstermesi, konunun sadece epizotlarının klasik Türk ve Fars edebiyatlarından alındığı ve eserin yeniden telif edildiği şeklinde yorumlanabilir. Dolayısıyla eserlerle ilgili tematik incelemede çeviri olduğu söylenenleri de dikkate almak gerekir.

İncelenen eserlerde yer alan aşk temasının, edebî akım olarak romantizmi benimsemiş yazarın / yazarların kaleminden çıktığı hemen farkedilir. Örneğin kişiler belirli bir sürecin sonunda değil, genellikle birbirini görür görmez âşık olurlar. Yaşanılan karşılıklı aşkın başlangıç şeklinin belli olduğu eserlerde bunu görmek mümkündür.

“Hüsrev ve Şirin”deki büyük aşkın kahramanlarından Hüsrev, Şirin’i rüyasında görerek, Şirin de Hüsrev’in resmine bakarak birbirine âşık olurlar. Aynı eserde Ferhat’ın Şirin’e duyduğu aşk, onu ilk gördüğü anda başlar. Benzer şekilde “Delile yahut Kanlı İntikam”daki Sait Beyle Zeliha; “Lâleruh”taki Nurettin’le Lâleruh; “Girofle-Girofla”daki Maresken’le Girofle; “Kölemenler”deki İbrahim Bey (Daver)’le Süeda, belli bir geçmişe ve tanışıklığa bağlı olarak değil, birbirini görür görmez âşık olurlar.

“Ebülfida”daki Celâlettin, kardeş olarak bildiği Hülâ’nın gerçekte kardeşi olmadığını anlayınca hemen âşık olur. “Girofle-Girofla”daki Merzuk, baldızı olacak Girofle’yi ilk gördüğünde duygusal yönden hiçbir şey hissetmediği hâlde, bu kız kendisine Girofla olarak taktim edilince hemen ilân-ı aşk eder.

Aşk temalarının işlenişindeki bu özellik, eserlerin yazarının / yazarlarının edebî anlayış yönünden romantizme bağlı olduğunu / olduklarını göstermesinin yanında vak’a kişilerinin de romantik karaktere sahip olduğu anlamına gelir. Zaman zaman kişilerin taşıdıkları bu romantik karakterler, aşk ilişkisinin seyrini etkileyecek boyutlarda öne çıkar.

“Hüsrev ve Şirin”deki Şirin, Hüsrev’e âşık olmakla birlikte bazen acıma hissinin de baskın çıkmasıyla Ferhat’a ümit verir. Hâlbuki böyle bir ilişkinin Ferhat’ın ümit ettiği gibi sonuçlanmayacağı açıktır. “Cleopatre”nın mağrur kadın kahramanı

Cleopatre da işin sonucunu düşünmeden, sadece hissi duygularını tatmin etmek amacıyla her gördüğü yakışıklı gençle gönül eğlendirmekten geri durmaz. “Hükm-i Dil”deki Marguerite ve Paul, “Ebülulâ yahut Mürüvvet”teki Ebülulâ; “Hud’a ve Aşk”taki Ferdinand; “Delile yahut Kanlı İntikam”daki Sait Beyle Zeliha, yaşanan aşkın çıkmaza girdiği veya evlenme ihtimalinin zayıfladığını düşündükleri anlarda sonuçların nereye varacağına aldırış etmeden sevgilileriyle kaçmayı plânlarlar. “Ya Gazi Ya Şehit”teki Cazibe, yavuklusu Şaban’ın askere gitmesinin doğuracağı ayrılığa katlanamayacağını söyleyerek onu vatan görevinden alıkoymaya çalışır. Bu örnekler, vak’a kişilerinin romantik karakterlerini yansıtır.

Bunun aksine ilişkide takındıkları tavırla realist karakter sergileyen kişiler de vardır. “Ya Gazi Ya Şehit”teki Şaban’ın yavuklusuyla vatan görevi arasında; “Antony yahut İkmal-i Namus”taki Adelie’in sevgilisiyle kocası arasında tercih yapmakta zorlanmalarının altında, toplumun değer yargılarını gözden uzak tutmayan realist karakterlerinin önemi büyüktür.

Eserlerde işlenen aşk temalarında merak unsurları ve gerilimi artıran en önemli faktör, ilişkiye karışan üçüncü ve dördüncü kişilerin durumudur. Bunların, bazen âşıkane bazen de entrikacı bir zihniyetle sergiledikleri tavır, iki kişi arasındaki aşkın sekteye uğramasına ya da derecesinin veya yönünün değişmesine sebep olur.

“Pakdamen”deki Sait Ağa, Ali Beyin kendisine emanet ettiği haremine göz diker. Onu kendisine bağlamak için aklına gelen her yola başvurmaktan çekinmez. Önce aşkını Dillirip’e açar. Karşılık görmeyince onu kocasının gözünde iffetsiz bir kadın durumuna düşürür. Bununla da yetinmeyip Dillirip’in yeni doğmuş çocuğuyla birlikte birçok sıkıntı çekmesine sebep olur. Benzer şekilde karşı cinse âşık oldukları için çevirdikleri entrikalarla iki sevgilinin arasını açan üçüncü kişilere başka eserlerde de rastlanır. “Othello”daki Hedelmon’a âşık olduğu için söylediği yalanlarla Othello’nun Hedelmon’dan soğumasına neden olan Pezar, “Hud’a ve Aşk”taki Louise’e tutkun olduğu için çevirdiği entrika sayesinde Ferdinand’ın Louise’den nefret etmesine sebep olan Wurm, “Fakire yahut Mükâfat-ı İffet”teki Servet Hanımla

evlenebilmek için söylediği yalanlarla kocası Mehmet Beyin onu boşamasına sebep olan Veli Efendi, iki sevgili arasındaki aşkın bozulmasına sebep olan üçüncü kişilerdir.

Sevgililerin kavuşmasını veya birleşmesini zorlaştıran önemli sebeplerden biri de mensup oldukları ailelerin sosyoekonomik ve sosyokültürel yapılarındaki farklılıktır.

“İlûk-ı Dil”deki Marguerite ve Paul birbirini sevmekle birlikte, memleketlerinde kaldıkları sürece aralarındaki sınıf farkından dolayı toplumsal baskıya maruz kalacakları için evlenemeyeceklerini tahmin ettiklerinden Amerika’ya kaçmaya karar verirler. “İbûlulâ”daki emir olan Ebûlulâ ile fakir bir adamın kızı olan Zübeyde, birbirini çok sevdikleri hâlde değil evlenmek, aşklarını açığa vurmaktan bile çekinirler. “Antony yahut İkmal-i Namus”taki Antony, Adeline’i çok sevdiği hâlde soylu bir aileden gelmediği ve evleneceği kadına şerefle taşıyacağı bir soyad veremeyeceği düşüncesiyle onu terk edip kaçmıştır. “Othello”daki Hedelmon’la Othello birbirini çok sevmelerine rağmen Hedelmon’un babası Odalber, Othello’nun aristokrat bir aileden gelmemesi gerekçesiyle bu ilişkiye şiddetle karşı çıkar. “Hud’a ve Aşk”ta birbirini çok seven Ferdinand ile Louise’in birleşmesindeki en önemli engel, birinin aristokrat diğeri burjuva sınıfına mensup olmasıdır.

“Vicdan”daki Edouard’la zengin sevgilisi arasındaki aşk, ekonomik engellerle karşılaşması bakımından yukarıdaki örneklerle benzeşirken, engelin kaynağı açısından onlardan ayrılır. Yukarıdaki örneklerde iki kişi arasındaki aşkın birtakım problemler yüzünden sekteye uğraması dış etkenlere bağlıdır. “Vicdan”da ise bu engel, zengin sevgilinin kendisidir. Zengin sevgili, ekonomik yönden kendisinden düşük seviyedeki Edouard’la evlenmek istemez.

Bazen de ilişkiye karışan üçüncü ve dördüncü kişiler, iki sevgili arasındaki aşkın daha da kuvvetlenmesine sebep olurlar.

“Delile yahut Kanlı İntikam”daki Canpolat, Zeliha’yı kaçırmakla ona sahip olmak bir yana, Sait Beyle Zeliha arasındaki aşkın daha da kuvvetlenmesine neden olur. “Girofle-Girofla”daki Merzuk Girofle’ye ilgi duymaya başlayınca, hem Girofle hem de Maresken birbirine bir kat daha sıkı bağlanırlar. “Kölemenler”deki Aşk

Osman'ın Süeda'ya âşık olması, onun İbrahim Bey (Daver)e daha sıkı bağlanmasından başka bir işe yaramaz. “Karı İntikamı”ndaki Madam Ris'i ayartmaya çalışan Mösyö Lik ve Reis Efendi, Madam Ris'le Mösyö Ris'in evlilik bağının daha da sağlamlaşmasına sebep olmaktan öteye gidemezler.

Edebî eserlerde aynı kadına âşık olan birden fazla erkeğin bulunması veya bir erkeğin birden fazla kadına ilgi duyması, sık rastlanan durumdur; ama aynı erkeğe birden fazla kadının âşık olması veya bir kadının birden fazla erkeğe ilgi duyması, nadiren karşılaşılan bir durumdur. “Ebülfida” ve “Cleopatre”daki aşk ilişkisi bu yönüyle dikkate değer. “Ebülfida”da hem Saide hem de Hûlâ, kabilenin genç ve cesur delikanlılarından Celâlettin'e âşıktır. “Cleopatre”nın muhteris kadın kahramanı Cleopatre, bir yandan Yunanlı bir esirle gönül eğlendirirken diğer yandan Antoine'a âşık olur. Öte yandan da -çok açık olmamakla birlikte- Cesar'la gönül ilişkisinin olduğu söylenebilir.

Bazen taraflardan birinin gerçek kimliğini saklaması sonucu, karşı taraf onun gerçek kimliğini bilmeden âşık olur. “Lâleruh”ta gönlünü Nurettin adlı bir şaire kaptıran Lâleruh, sevgilisinin aslında Buhara şahı olduğunu bilmez. Benzer olay örgüsü “Kölemenler”de de yaşanır. Süeda Daver adında bir gence âşıktır; ama aslında Daver Kölemen beylerinden gerçek kimliğini gizleyen İbrahim Beydir.

Kimi zaman da birbirine sarsılmaz aşkla bağlanan sevgililerin birçok sıkıntı çektikten sonra kavuştuğu ve evlendiği görülür. “Hüsrev ve Şirin”deki Hüsrev'le Şirin; “Ebülulâ”daki Ebülulâ ile Zübeyde; “Delile”deki Sait Beyle Zeliha; “Kölemenler”deki İbrahim Beyle Süeda; “Fakire yahut Mükâfat-ı İffet”teki Mehmet Beyle Servet Hanım; “Vicdan”daki Edouard'la Sulî, birleşebilmek veya evlenebilmek için birçok sıkıntılara göğüs germek zorunda kalırlar. Adı geçen eserler, kahramanlarının yaşadığı macera göz önüne alındığında birer melodram olarak değerlendirilebilir. İki kişi arasındaki aşk ilişkisinin seyri bakımından tam olarak melodram özelliği göstermemekle birlikte “Girofle-Girofla”daki Maresken'le Girofle'nin aşkı da bu gruba dahil edilebilir.

2.1.1.5.2. Evlilik

Evlilik, sosyal bir olgu olması münasebetiyle insanlar arasındaki ilişkilerin ele alınıp işlendiği edebî eserlerde sıkça yer alan bir temadır. İncelenen eserlerde de bu temanın bir hayli yekun tuttuğu görülür. Bu tema genel olarak, evlilik fikrinin ortaya çıkışı, evliliğin gerçekleşme şekli, tarafların bu konudaki tavrı ve kimi zaman boşanmaya kadar giden anlaşmazlıklar ve geçimsizlikler vb. yönleriyle ele alınmıştır. Bu konular, yazarın / yazarların dünya görüşü ve edebiyat anlayışına paralel olarak belli bir üslûp dahilinde işlenmiştir.

İncelenen eserlerde iki cins arasında yaşanan aşk, evliliğin gündeme gelmesinde ilk sırada sayılabilecek sebep olmakla birlikte bu durum -eserlerde ele alındığı şekliyle evlilik öncesine ait bir konu olması münasebetiyle- “aşk” temasının işlendiği kısımda tahlil edilmeye çalışılmıştır.

Ebeveynlerin çocuklarının evlenmeleriyle ilgili düşünceleri -eserlerdeki işleniş yoğunluğu sebebiyle- ilk sırada üzerinde durulması gereken konudur. Anne ve babaların çocuklarının kiminle evlenmesi gerektiğine karar vermek istemeleri veya çocuklarının yapmayı düşündüğü evliliğe olumlu ya da olumsuz bakmaları, onlara daha uygun bir eş bulma ve daha iyi bir yaşam standardı hazırlama gayretinden kaynaklanmaktadır. Böyle olmakla birlikte çocuklarını ikna edemedikleri ya da yanlış hüküm verdikleri durumlarla sıkça karşılaşılır. Kısmen nesil çatışması olarak da tarif edilebilecek bu uyuşmazlıkların sonucunda genellikle ebeveynlerin değil, evlenmeyi düşünen gençlerin isteğinin gerçekleştiği görülür. Bu, bazen anne ve babanın ikna edilmesi, bazen de onlara rağmen istenilen kişiyle evlenme şeklinde kendini gösterir.

Eserlerde karşılaşılan bu durumları şöylece tespit ve tahlil etmek mümkündür:

“Hükm-i Dil”deki Kont de Baraol, kızı Marguerite’i Kont de Belleville’in oğlu August’le evlendirmeyi düşünmektedir. Marguerite, babasının istediği kişiyle değil, sevgilisi Paul ile evlenebilmek için yurt dışına kaçınca, babasının onu bir asilzade ile evlendirme plânı suya düşer. Sonunda da iki sevgilinin evlenmesine razı olmak zorunda kalır. Oysa Marguerite’in annesi Finette, aynen kızı gibi asilzadeliliğin insanın

soyunda değil, kişilik yapısında olduğunu düşünmektedir. Hatta Marguerite ile Paul evlenmek amacıyla memleket dışına kaçınca, Finette kocasına, “Ne olurdu Paul’e vereydin. Sanki intihap ettiğin asilzade Paul’den iyidir öyle mi?” (s.42-43) diyerek Marguerite’i istediği kişiyle evlendirmemekte ısrar etmenin yanlış olduğunu ima eder.

“Hud’a ve Aşk”taki başvekil Baron Walter, oğlu Ferdinand’ı zengin ve soylu bir kızla evlendirmeyi düşünmektedir. Oğlunun fakir bir müzik hocası olan Miller’in kızı Louise ile aşk yaşadığını ve onunla evlenmek istediğini öğrendiği zaman buna karşı çıkarak bu bilgiyi kendisine veren Wurm’a hitaben,

“Ben muaşaka etmesin demiyorum. Varsın etsin. Çünkü bir genç delikanlı için bir kız ile görüşmek her ne kadar kusur, kabahat ise de affi kabil kabahatlerdendir. Ama dediğin gibi o kadar ilerisine gitmiş ise bak o olamaz.” (s.20)

der. Sonra da oğlunu bu fikrinden vazgeçirmek için birtakım çareler arar; ama sonuçta istemeye istemeye de olsa Ferdinand’ın Louise’le evlenmesini onaylar.

Bu iki gencin evlenmek istemelerine Louise’in anne ve babasının bakış açısı ise daha farklıdır. Baba Miller kızının bir başvekil oğluyla evlenmesini gönülden arzulamakla beraber, iki aile arasındaki sosyokültürel ve sosyoekonomik farklılıktan dolayı böyle bir evliliğin gerçekleşmesinin zor olduğunu belirtir. Hatta başvekilin durumu öğrenince, oğlunu ayartmaya çalıştıkları düşüncesiyle kendilerine bir kötülük yapmasından endişelenmektedir. Anne Miller ise hem kızının hem de kendilerinin maddî ve manevî açıdan refaha ulaşması için bu evliliğin kaçırılmaması gereken bir fırsat olduğunu düşünmektedir. Bundan dolayı evliliğin gerçekleşmesi için uygun ortamı hazırlama yolunda bütün riskleri göze almaya hazırdır.

“Delile yahut Kanlı İntikam”daki derebeyi Küpeli Hüseyin, kızı Zeliha’yı Ahmet Bey adlı biriyle nişanlar. Hâlbuki Zeliha, seyyah kılığıyla evlerinde misafir olarak kalan Sait Beyi sevmektedir. Sait Beyin de onda gönlü vardır; fakat bu düşüncesini Hüseyin Beye açamaz. Bir süre sonra Zeliha, Canpolat adlı bir eşkıya reisi tarafından kaçırlır. Sait Bey ve adamlarının yardımını da alan Hüseyin Bey kızını kurtarmak için Canpolat

ve adamlarıyla silahlı çatışmaya girer. Çatışma esnasında Canpolat'ı öldürdüğü sırada onun, küçükken kaçırılan öz oğlu olduğunu öğrenerek perişan olur. Bunun üzerine Sait Beyin adamlarından Selim Ağa,

“Ne telaş ediyorsun? Böyle bir haydut evlâdı kaybettin(iz) ise yerine kızını(zı) ölümden kurtaran, namusunu muhafaza ederek mertliğini ispat eden, kızını almaya hak kazanan Sait Bey gibi bir arslana malik oldunuz. İşte size hem evlât hem damat.” (s.146)

diyerek Zeliha ile Sait Beyin evlenmesine onay vermesini ister. Gerçi Hüseyin Bey olumlu veya olumsuz bir şey söylemez; ama onun bu sessizliği Zeliha ile Sait Beyin evliliğine onay verdiği şeklinde yorumlanabilir.

“Kölemenler”deki Hasan, kızı Süeda’yı komşu çiftliğin sahibinin oğluyla evlendirmeyi düşünmektedir; ama Süeda bu düşünceye sıcak bakmamaktadır. Onun gönlü evlerinde misafir olarak kalan Daver (İbrahim)’dedir. Daver (İbrahim) de Süeda’nın aşkına karşılık verir. Hasan iki genç arasındaki ilişkiyi öğrendikten sonra hem kızının mutlu olmasını istediği, hem de İbrahim’in kızına iyi eş olabilecek mert, namuslu, dürüst bir insan olduğunu bildiği için gençlerin bu arzularını olumlu karşılar.

“Othello”daki birbirini seven Hedelmon ile Othello evlenmeye karar verirler. Hedelmon’un babası Odalber buna şiddetle karşı çıkar. Sebep olarak da kendi rızası alınmadan böyle bir evliliğe karar verilmiş olmasını gösterir. Odalber’in iki gencin evlenmesine karşı çıkmasında kendi fikrinin sorulmamış olmasının payı olmakla birlikte tek sebep bu değildir. Onun Othello’ya hitaben söylediği “Bedbaht Afrikalı, söyle bakalım ne sanat, ne hile ile kızıma aşk ve muhabbetini ilkâ ettin?” (s.125) şeklindeki sözler, onun bu evliliğe karşı çıkmasında ırkçı zihniyetinin de rolü olduğunu düşündürür.

“Vicdan”, ebeveynlerin çocuklarının mantıklı ve geleceklerini sağlama alacak evlilik yapması konusunda en fazla kafa yordukları eserdir. Birbirini seven Robert’in kızı Charlotte ile Aldan’ın oğlu Frederic evlenmek niyetindedir. Gençlerin bu niyetine karşın Robert kızının daha zengin biriyle evlenmesini arzularken Aldan, avukat olan

oğlunun hem zengin hem de üst sınıfa mensup kültürlü bir ailenin kızıyla evlenmesinin daha uygun olacağını düşünmektedir. Gerek Robert gerekse Aldan kendi düşüncelerinin hilafına olmakla birlikte çocuklarının birbirine bağlılığı ve ısrarlı tutumları karşısında evliliklerine rıza göstermek durumunda kalırlar.

Bundan başka Robert, ailenin düştüğü malî sıkıntıdan kurtulabilmesi için oğlu Edouard'ın zengin sevgilisi ile evlenmesinin tek çıkar yol olduğunu düşünmektedir. Edouard da bu evliliği arzulamaktadır; ama zengin sevgilisi onun evlilik teklifini geri çevirir.

Yine aynı eserde Başvekil, oğlu Baron Karl'ın kuzeni Sophie ile evlenmek istemesine kesin bir tavırla karşı çıkar; çünkü Sophie Başvekil'in yeğeni olarak bilinmesine rağmen aslında onun öz kızı, yani Karl'ın kardeşidir. Bunun için Başvekil elinden gelen her şeyi yaparak bu evliliği engeller.

Kimi zaman da ebeveynlerden başka toplumsal veya siyasal nüfuza sahip insanların gençleri çeşitli sebeplere binaen, istemedikleri kişilerle evlendirmeye çalıştıkları görülür.

“Ebülfida”daki Şeyh Sadun, Hülâ adlı genç kızı oğlu Mansur'la evlendireceğini bildirir. Hâlbuki Hülâ Celâlettin'i sevmektedir. Siyasal bakımdan daha güçlü olan Ebülfida'nın bir vesile ile devreye girerek Hülâ ile Celâlettin'i evlenmelerine karar vermesi, Şeyh Sadun'un düşüncesini gerçekleştirme ihtimalini ortadan kaldırır.

“Lâleruh”taki Buhara şahı da kendisine sadakatle hizmet eden Bakır'ı ödüllendirmek için onu Lâleruh'un nedimesi Mirza ile evlendireceğini söyler. Mirza bu evliliğe taraftar olmamasına rağmen şaha karşı gelemeyeceğinin de farkındadır.

Kişilerin tanımadıkları, görmedikleri biriyle evlenmesi veya evlendirilmek istenmesi de eserlerde işlenen motiflerdendir. Bu gibi durumlar, ya parasal sıkıntıların giderilmesi için zengin biriyle yapılan evlilik ya da siyasal bir sebebe bağlı olarak gerçekleşen evlilik şeklinde ortaya çıkar.

“Girofle Girofla”daki Kont Don Bolero Dalkaraz ve eşi Orur, ailenin düştüğü malî sıkıntıdan kurtulması için kızları Girofle ve Girofla’yı zengin ailelerin çocukları olan Maresken ve Merzuk’la evlendirmeye karar verirler. Kızlar da o güne kadar hiç görmedikleri ve tanımadıkları bu insanlarla evlenmeye itiraz etmeyip anne ve babalarının isteğini kabul ederler.

“Ebülfida”da ise emir olan Ebülfida, sevdiğiyle evlenemediği için kırılgan olan Şeyh Sadun’un oğlu Mansur’un gönlünü hoş tutmak amacıyla kendi kızını onunla evlendirmeyi vadeder. Her ne kadar Mansur Ebülfida’nın kızını önceden hiç görmemişse de emirin kızıyla evlenecek olması onu memnun eder.

“Lâleruh”taki Delhi şahı da kızı Lâleruh’u Buhara şahıyla nişanlar. Açıkça ifade edilmemekle birlikte bunda Delhi şahının daha fazla siyasal güce sahip olma arzusunun bulunduğu sezilmektedir. Gerçi Lâleruh bu evliliği istememektedir; ama babasına karşı gelmeyi düşünmediğinden onun isteğini kabul etmiştir. Bununla birlikte bir süre sonra duyguları mantığının önüne geçer ve babasının ısrarına rağmen tanımadığı Buhara şahıyla evlenmeyeceğini söyler.

Kişilerin siyasal veya parasal güç sağlamak için ya da başka sebeplerle tanımadıkları insanların yanında önceden tanınmasına rağmen o zamana kadar duygusal bağla bağlanmadığı insanlarla evlendiği de görülür.

“Nedamet”teki Behlül Bey, şimendifer hisseleri arasında yapılan çekilişte büyük ikramiyenin hizmetçisi Pertev’e verdiği bilete çıktığını öğrenince, bileti geri alabilmek için hizmetçisiyle alâcâle evlenir. Pertev’in şimendifer hissesini başkasına devrettiğini öğrenince boşu boşuna hizmetçi bir kızla evlendiğini düşünerek yaptığı evlilikten pişmanlık duyar.

“Cleopatre”daki Antoine, Cleopatre’ya âşık olmasına rağmen dostlarının da telkiniyle hem daha fazla siyasal güç kazanmayı hem de mutlu bir aile yaşantısına sahip olmayı amaçlayarak Cesar’ın kız kardeşi Octavie ile evlenir. Her ne kadar Octavie Antonie’ı seviyorsa da o bu sevgiye karşılık vermez. Dolayısıyla pek de mutlu bir evlilikleri olmaz.

Hem siyasal güce hem de kuvvetli bir orduya sahip olmak amacıyla yapılmış bir evlilik de “Hüsrev ve Şirin”de vardır. Hüsrev, babasını düştüğü zor durumdan kurtarmak ve tahtını isyancıların elinden geri almak için Behram-ı Çupine ile savaşmak durumunda kaldığında Kayser’den asker ve silah yardımı alır. Bu yardımı alırken, kızı Meryem’le evleneceğine dair Kayser’e söz verir. Hâlbuki Hüsrev o sıralarda Şirin’le büyük bir aşk yaşamaktadır. Buna rağmen verdiği sözü tutarak Meryem’le evlenir. “Cleopatre”daki Antonie’in yaşadığı mutsuzluğu “Hüsrev ve Şirin”deki Hüsrev de yaşar. Hem ordusunu büyütmek hem de siyasal güç kazanmak uğruna yaptığı bu evlilikten bir de oğlu olmasına karşın Hüsrev’in gözü hâlâ Şirin’dedir.

Aynı eserde, Meryem öldükten sonra Hüsrev, sevgilisi Şirin’i kışkırtmak için Isfahan’dan Şeker Banu ile evlenir. Hüsrev, sevgilisi Şirin’i kışkırtmakta başarılı olmakla birlikte zaman zaman, yaptığı ikinci evliliğin de hata olduğunu dile getirmekten geri durmaz. O, nedimi Şaver’le sohbeti sırasında bu konuda şunları söyler:

“Ben Şeker’i aldım; ama onun meflunu olarak almadım. Şirin’in ettiği naz için aldım. Aldığıma da pişman oldum. Değil Şeker, hiç kimse Şirin’in yerini tutamaz. Aşk ve muhabbeti vücudumu o derece istiap etmiş ki hayali zihnimden bir an gitmiyor.” (s.144).

Gerek ebeveynlerin tavrı, gerekse toplumsal kurallar, insanların kendi ekonomik ve kültürel düzeyine uygun kişilerle evlenmesi konusunda önemli bir baskı unsuru oluşturur. Bununla birlikte birbirini seven farklı sınıflara mensup insanların söz konusu baskılara rağmen evlendiği görülür. “Hükm-i Dil” ve “Ebülulâ”da bunu görmek mümkündür. “Hükm-i Dil”deki asilzade Marguerite, toplumsal kuralların ve babasının karşı çıkmasına rağmen pespaye Paul ile evlenir. Benzer durum “Ebülulâ”da da yaşanır. Emir olan Ebülulâ ile fakir bir aileye mensup olan Zübeyde evlenirler; fakat evlenmeden önce, her ikisinde de toplumun bu evliliği olumlu karşılamayacağı endişesini vardır. Zübeyde bu konudaki endişelerini şu sözlerle dile getirir:

“Ne çare ki bedevî kızıyım... Sen bu kabile emiri, büyük bir zatsın. Halk duyarsa seni tayip ederler. Bana muhabbet ettiğini anlarlar ise

nüfuzuna halel gelir. Mesut olamayacağız demek. Ben senin, sen benim olamayacağız demek.” (s.238).

Kimi zaman da aralarında sınıf farkı bulunan insanların evlenmelerine veya evlenmek istemelerine olumsuz bir tepkinin söz konusu olmadığı görülür.

“Pakdamen”deki memleket müsellimi Ali Bey, cariyesi Dillirip ile evlenmiştir. “Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat”teki bir Arap meliki olan Ebülceş’in cariyelerinden Zazan ile evlenme ihtimali vardır. Gerçi bu evlilik gerçekleşmez; ama gerek Ebülceş’in cariyesi Zazan ile evlenmeyi düşünmesi, gerekse “Pakdamen”deki Ali Beyin Dillirip ile evlenmesi konusunda hiç kimse tarafından olumsuz görüş dile getirilmez.

Fazla olmamakla birlikte incelenen eserlerde çok kadınla evlilik motifinin de yer aldığı görülür. Bu motifin bulunduğu eserler, “Hüsrev ve Şirin” ile “Ebülfida”dır.

“Hüsrev ve Şirin”deki Hüsrev, ilk karısı Meryem’in ölümünün ardından sevgilisi Şirin’i kıskandırmak için Şeker Banu’yla evlendikten sonra Şirin’le de evlenir. Gerçi vak’a içerisinde çok kadınla evlilik konusuna hiç değinilmez; ama Hüsrev’in Şirin’le evlenirken Şeker Banu’dan ayrıldığına dair herhangi bir bilginin bulunmaması, vak’ada çok kadınla evliliğin varlığını düşündürür.

“Ebülfida”da, birbirini seven Celâlettin ile Hûlâ’nın evlenmesine karar verilince, Celâlettin’e âşık olan Saide, sevdiğiyle evlenemediği takdirde öleceğini belirterek ona ikinci eş olmayı teklif eder. Bu teklif hem Celâlettin hem de Hûlâ tarafından da olumlu karşılanınca Celâlettin’in iki kızla birden evlenmesine karar verilir.

“Hüsrev ve Şirin”deki Hüsrev’in iki kadınla evli olması, klasik edebiyattaki “Hüsrev ve Şirin” hikâyelerinden alınmış bir epizot olarak yorumlanabilir; fakat “Ebülfida”daki çok kadınla evliliğin normal bir durum olarak verilmesi, dikkat çekicidir. Vak’a içinde böyle bir evliliğe karşı çıkan olmadığı gibi, çok kadınlı evliliğin taraflarından Hûlâ ve Saide’nin her biri, Celâlettin’in iki eşinden bir olmaya gönülden razıdır. “Ebülfida”nın yazarları olarak Mehmet Rıfat ve Hasan Bedrettin’in böyle bir vak’a parçasını kurgulamış olmaları, Türk toplumunun yüzünü batıya çevirmeye

başladığı XIX. yüzyılın son çeyreğinde, hâlâ çok kadınla evlilik fikrine olumlu bakan aydınların bulunduğunu gösteren somut bir örnek olması bakımından ilgi çekicidir. Bu vak'a parçasından hareketle Mehmet Rıfat ve Hasan Bedrettin'in dünya görüşünün de aynı doğrultuda olduğu söylenebilir. Çünkü, batılılaşma çalışmalarının aydınların öncülüğünde yürütüldüğü bu dönemde, örnek alınan batılı yaşayışın gereklerinden biri olarak çok kadınla evliliğin yanlışlığını savunan yazarlar, eserlerinde bu konuyu hep menfi yönleriyle işlemişlerdir. "Ebülfida"da ise bu tarz evliliğin yanlış olduğuyla ilgili herhangi bir hüküm yoktur.

Evlilikte arzu edilen mutluluğun yakalanması ve devam ettirilebilmesi için eşler arasındaki saygı ve sevginin yanında güvenin de tam olması gerekir. Eserlerde bu noktanın vurgulanmaya çalışıldığı örnekler de vardır.

"Hüsrev ve Şirin"deki Hüsrev ile Şirin'in evlenmeleri, birbirine besledikleri büyük aşkın yanında, karşılıklı güvenin de oluşmasından sonra gerçekleşir. Daha önce birkaç kez evliliğin eşiğinden dönülmüş olması, o zamanlarda iki sevgili arasında yeterli güvenin sağlanamamış olmasından kaynaklanmaktadır.

"Karı İntikamı"ndaki Mösyö Ris'le Madam Ris'in mutlu bir evlilik sürdürmelerindeki en önemli etken, birbirine duydukları güvenin tam olmasıdır. Mösyö Ris, Mösyö Lique ve Reis Efendinin Madam Ris'i baştan çıkarmaya çalıştıklarını öğrendiğinde, eşinin onları cesaretlendirmek için en ufak bir teşebbüsünün olmadığına bütün kalbiyle inanır. Bu inanç sayesinde çiftin evlilikleri kurtulmakla kalmaz, mutlulukları da perçinlenir.

Buna karşın "Pakdamen"deki eşler arasında tam bir güven bulunmadığı için evlilik yıkılma tehlikesi geçirir. Ali Bey eşini çok sevmesine rağmen, evinden uzakta bulunduğu bir sırada eşinin ahlâka aykırı davranışlarda bulunduğu ve namusunu lekelediğiyle ilgili kendisine aktarılan yalan bilgilere itibar etmesi yüzünden hem eşini hem de çocuğunu kaybetmek durumunda kalır. Gerçi sonra gerçekleri öğrenip hatasını telafi eder, ama Dillirip'e duyduğu güvenin tam olmaması, hem hanımının, hem çocuğunun, hem de kendisinin pek çok sıkıntı çekmesine sebep olur.

Eşler arasında yeterli güvenin bulunmamasından dolayı boşanmaların yaşandığı durumlarla da karşılaşılır.

“Fakire”deki Mehmet Bey, Servet Hanımıla mutlu bir evliliği olmasına rağmen eşine değil, onun hakkındaki iftiralara inandığı için Servet Hanımı boşar. Mehmet Bey de “Pakdamen”deki Ali Bey gibi sonradan hatasını anlayarak Servet Hanımıla yeniden evlenir; ancak bu arada mutlu bir evlilik üç yıl süreyle kesintiye uğramış olur.

Boşanmanın görüldüğü bir diğer eser “Görenek”tir. Fakat buradaki boşanma, eşler arasındaki güvensizlikten değil, birinin, diğerinin hilâfına davranmasından kaynaklanır. Enis Efendi, eşi Nesibe’nin akraba düğününde giymek için yeni elbise diktirmek istemesini uygun bulmaz. Nesibe, arzusunu gerçekleştirmek için eşinden habersiz mücevherlerinden birini satarak para tedarik eder. Enis Efendi, eşinin mücevherlerinden birinin pazarda satıldığına tesadüf edip konunun iç yüzünü anlayınca Nesibe’yi boşar.

“Cleopatre”da da bir evliliğin ayrılıkla sonuçlandığı görülür. Antoine, sevgilisi Cleopatre’yla girdiği gönül ilişkisi yüzünden eşi Octavie’den ayrılır; ama bu ayrılığa resmen bir boşanma olmayıp terk etme söz konusudur.

Görüldüğü gibi evlilik teması eserlerin birçoğunda işlenmiştir. Bu temanın işlenişinde gözden kaçmaması gereken yön, çevirilerle telifler arasındaki benzerlik ve farklılıklardır. Örneğin ebeveynlerin, çocuklarının evliliğine müdahale etme konusunda çevirilerle telif eserler yer yer benzeşirken, çok kadınla evliliğin batıdan yapılan çevirilerde yer almadığı dikkatlerden kaçmaz. Bu gibi ayrıntılar, vak’a kişilerinin mensup oldukları toplumların sosyal yapısı hakkında hüküm vermeye yardımcı olduğu gibi, yazar veya çevirmen olarak Mehmet Rıfat’ın ve ortak eserlerde onunla birlikte Hasan Bedrettin’in edebiyat ve dünya görüşünü de yansıtır.

2.1.1.5.3. Aile İçi İlişkiler

Aile bireyleri arasındaki ilişki, kısmen kişilerin karakterleri, kısmen de eşler arasındaki aşk ve evliliğin başlangıcı ve sürdürülmesiyle ilgili olduğu için bu konulara

daha önce nispeten değinilmişti. Şüphesiz, aile içi ilişkilerdeki dikkat noktaları bunlarla sınırlı değildir. Genel anlamda eşler arasındaki ilişki, baba ve anne ile çocuklar arasındaki ilişki, kardeşlerin birbirine karşı sergilediği tavır ve gelin-kaynana münasebetleri gibi hususlar, bu konudaki diğer dikkat noktalarıdır. Bu bakımdan, “Aile İçi İlişkiler” başlığı altında, çok gerekmediği takdirde tekrara düşmemek amacıyla karakter tahlilleri, aşk ilişkisi ve evliliğin seyriyle ilgili konulara girmeden, aile bireyleri arasındaki ilişkiler tahlil edilmelidir.

Gerek doğu gerekse batı kültüründe aileyi ilgilendiren konularda son sözü söyleme yetkisi genellikle erkektedir. İncelenen eserlerde nadiren de olsa bu anlayışın yansımalarını görmek mümkündür. Örneğin “Fakire yahut Mükâfat-ı İffet”teki Mehmet Bey, Servet Hanımla boşanınca tek çocukları Cemal’in kimde kalacağına kendisi karar verir. Bu konuda Servet Hanıma söz hakkı bile tanımaz. “Pakdamen”deki Dildirip, ayrılığa tahammül edemeyeceğini söyleyerek eşi Ali Beyin görev gereği de olsa memleket dışına çıkmasına taraftar olmadığını belirtir; ama bu konuda son kararı Ali Bey verir.

Herhangi bir konuyla ilgili karar verme aşamasında eşlerin aynı derecede söz sahibi olduğu durumlar da vardır. Çeviri eserlerden “Karı İntikamı”ndaki Mösyö ve Madam Ris’in, Mösyö Lik ve Reis Efendiye karşı takınılacak tavırda fikir teatisinde bulunarak bir karara vardıkları görülür.

Bunların aksine evin hanımının otoriter yapıya sahip olduğu veya uyguladığı yöntemlerle son karar hakkını eline aldığı örenklerle karşılaşmak da mümkündür. Örneğin “Girofle Girofla”daki Don Bolero Dalkaraz eşi Orur’a pek söz geçiremez. Evin içinde Orur’un tartışılmaz bir otoritesi vardır. Buna karşın eşler arasındaki ilişkinin boyutlarının aile dışını yansıtılışında tam tersi bir tavır sergilenir. Bunun altında, Orur’un, kont olan kocasının sosyal statüsünü koruma endişesi yatar.

Orur’un kocasına hitaben söylediği şu sözler, evdeki otoriteyle ilgili durumu açık şekilde ortaya koyar:

“Birtakım meratibe eriştin. Hürmetli oldun. Hemcinslerin senden çekinir. Bunların hepsi işlerin cümlesini ben idare edip de halka sen yapıyorsun gibi gösterdiğimden ileri geliyor.” (s.468).

“Görenek”te ise Naim Bey otoriter bir yapıya sahip olmakla birlikte bazen eşi Cevriye Hanım dümeni eline geçirir. Çocuklarına yapacakları sünnet düğününde görenekleri harfiyen uygulamak isteyen Cevriye Hanım, parasal gerekçelerle bunu kabul etmeyen kocasını ikna eder. Bunu başarmasında uyguladığı siyasetin önemi büyüktür.

“Hüsrev ve Şirin”de de Hüsrev, Meryem’le evli olduğu dönemde ikinci eş olarak Şirin’le evlenmek istediğini açıklar. Meryem bunu kabul etmeyince Hüsrev arzusunu gerçekleştirmez.

Eşler arasındaki ilişkide otoritenin kimde olduğunun yanında üzerinde durulması gereken başka konular da vardır. Bunlardan biri, eşlerden birinin diğerini aldatmasıdır.

Bu konunun tematik olarak ele alındığı eser “Karı İntikamı”dır. Hatta eserin, eşlerden birinin diğerini aldatması üzerine kurulmuş olduğu söylenebilir. Çeviri olan bu eserde Mösyö Lik ve Reis Efendi, Madam Ris’i baştan çıkarmaya çalışırken aynı zamanda eşlerine ihanet etmiş olurlar. Eşleri durumu öğrenince, yaptıkları plân gereği, aldatılmış olma duygusunu kocalarına da yaşatarak intikam alırlar.

“Antony yahut İkmal-i Namus”ta ise “Karı İntikamı”nın tam tersine eşlerden birinin sadakati vurgulanır. Adelie, eşiyle eski sevgilisi arasında tercih yapmak zorunda kaldığında, gönlü eski sevgilisinden yana olmakla birlikte, kocasının namusunu ve toplumdaki saygınlığını korumak uğruna tercihini ondan yana kullanır.

Aile bireyleri arasındaki ilişkilerden bir diğeri, baba ile çocuk arasındakidir. Bu ilişkilerin şekli ve boyutları, kişilerin mensup oldukları toplumun kültür ve ahlâk anlayışını yansıtacak mahiyettedir.

Çeviri olan “Hud’a ve Aşk”la, batılı bir eserden çeviri olmamakla birlikte vak’a kişileri batılı olan “Hükm-i Dil”de baba ile çocuk arasında zaman zaman evlilikle ilgili

konuların konuşulduğuna tesadüf edilir. Bu konuşmalar sırasında çocukların babalarına söylediği sözler ve bu sözleri ifade ederken takındıkları tavır hayli dikkat çekicidir. “Hud’a ve Aşk”taki Ferdinand, babasının asil bir kontesle evlenmesi konusunda kendisine telkinde bulunmasına,

“Babacığım, bana ettiğin inayete karşı göstereceğim muamele için kusurumu affet. Böyle bir afife kızı bana lâıyk görüp de teklif ettiğin için teşekkür ederim; çünkü hakikaten izdivaca lâıyk bir kızdır. Lâkin babacığım istersen beni öldür. Ah yapamayacağım. Mümkün değil kontesi sevemeyeceğim.” (s.31)

diyerek cevap verir. Aynı eserde Louise de,

“Bilir misiniz? Ferdinand benimdir... Ah Ferdinand. Babacığım bilir misiniz? Sevdanın, muhabbetin ne keder büyük bir hükümdar olduğunu bilir misiniz? İşte o hükümdar-ı aşk beni Ferdinand’a bağlamış.” (s.13)

sözleriyle, Ferdinand’a karşı beslediği hisleri babasıyla açık açık konuşur. Hâlbuki Ferdinand’la Louise arasında evlilik, nişan, söz gibi resmî sayılabilecek bir bağ yoktur. “Hükm-i Dil”de ise Marguerite, Paul’e olan aşkına dair babasıyla konuşurken şunları söyler:

“Babacığım, âdeta affedersin. Ben sana ne zül getirdim? Paul’ü sevmiş olmaklığım sana zül oluyor(?) Öyle ise büyük hatan var. Bundan sana hiçbir zül yok. Varsa banadır. Çünkü Cenab-ı Hak beni ömrümün son saatine kadar yalnız senin kızın olmaklığım için yaratmadı. Bir kocanın karısı dahi olmaklığım hilkatın zaruriyatındandır.” (s.52).

Bunların aksine “Kölemenler”deki Hasan’ın, kızına hitaben “Yavuklun olacak adamı gördüm. Senin onu istemediğini haber almış.” (s.11-12) demesi üzerine, Süeda gerçekten istemediği bu evlilik konusundaki fikirlerini açık açık söylemek yerine ancak “Ben kocaya varmak istemiyorum.” (s.12) diyebilir. Batı ahlâk anlayışına ve kültürüne sahip Ferdinand, Louise ve Marguerite’in sözlerinin niteliği ve bu sözleri söylemedeki

üslûplarıyla Türk ahlâk anlayışı ve kültürüne sahip Süeda'nın kiler arasında büyük fark vardır.

Baba ile çocuk arasındaki ilişkide genellikle babanın çocuğu koruduğu, himaye ettiği görülür; fakat “Ebülulâ yahut Mürüvvet”teki Rebi ile kızı Zübeyde arasındaki ilişki bu açıdan biraz farklıdır. Rebi kör olduğu için gezmek, yemek, içmek gibi günlük hayata ait pek çok işte Zübeyde babasına yardım eder. Dolayısıyla bu ilişkide babanın çocuğu değil, çocuğun babayı koruması, himaye etmesi söz konusudur.

“Hüsrev ve Şirin”de ise Şiruye ile babası Hüsrev arasındaki ilişki daha farklıdır. Vak'anın akışı içinde baba-oğul ilişkisi üzerinde durulmaz. Bunda Şiruye'nin, vak'anın sahnede geçen kısmında yer almaması önemli bir etkidir. Buna karşın vak'anın seyrinden ve yer yer ifade edilen fikirlerden çıkarılan neticeye göre Şiruye, hem annesi Meryem'in ölümünde suçlu olduğunu düşündüğü, hem de Şirin'de gözü olduğu için babası Hüsrev'i öldürtür.

Kimi zaman yönetici kademesindeki insanların çocuklarına karşı davranışlarının baba ile çocuk ilişkisinden ziyade, yönetici ile tebaa çizgisine kaydığı görülür. “Hüsrev ve Şirin”deki Hürmüz-i Tacdar, adaletli davranma konusunda oğlu Hüsrev'i diğer insanlardan ayırmaz. Hüsrev'in suç işlediğini düşündüğü zaman onu da sıradan insanlar gibi cezalandırmaktan çekinmez. “Ebülfida”daki Şeyh Sadun da bu bakımdan “Hüsrev ve Şirin”deki Hürmüz-i Tacdar'a benzer. Yapılan savaşta gösterilen kahramanlığın kime ait olduğu konusunda Celâlettin ile Şeyh Sadun'un oğlu Mansur arasında tartışma çıkar. Gençlerden her biri kahramanlığın kendisine ait olduğunu iddia etmektedir. Sadun, Celâlettin'in haklı olduğunu anladığında vadettiği ödülü ona vereceğini söyler. Buna rağmen gerek “Hüsrev ve Şirin”deki Hürmüz-i Tacdar'ın, gerekse “Ebülfida”daki Şeyh Sadun'un zaman zaman hissî davranarak çocuklarına imtiyaz tanıdıkları da olur.

“Ebülulâ yahut Mürüvvet”teki Rebi ile kızı Zübeyde, “Ebülfida”daki Şeyh Sadun ile oğlu Mansur “Hüsrev ve Şirin”deki Hüsrev ile oğlu Şiruye ve Hürmüz-i Tacdar ile oğlu Hüsrev arasındaki ilişkinin seyri, insanların makam ve mevki

hırslarının, dünya görüşlerinin ve kişilik yapılarının baba ile çocuk arasındaki ilişkinin boyutlarını ve şeklini etkilediğini gösterir.

Eserlerde evlâtlık motifinin de işlendiği görülür. “Ebûlfida”daki Lebid, Celâlettin’i daha çocukken haydutların elinden kurtararak ona hissettirmeden öz evladı gibi büyötmüştür. “Delile yahut Kanlı İntikam”da da evlatlık motifiyle karşılaşılır. Yalnız, bu eserdeki ilişki babalık ile evlatlık arasında değil, analık ile evlatlık arasındadır. Delile, daha bebekken yanına aldığı Canpolat’ı evlatlık olduğunu ona söylemeden yetiştirmiştir. Bunu, “Ebûlfida”daki Lebid’in aksine art niyetle yapmıştır. Delile’nin amacı, aslen Kûpeli Hüseyin Beyin oğlu olan Canpolat’ı kaçıarak kocasını öldüren Hüseyin Beyden intikam almaktır.

Eserlerde anne ile çocuk arasındaki ilişki, baba ile çocuk arasındaki ilişkiye kıyasla daha az işlenmiştir. Bunlar da genellikle anne şefkati üzerine kurulmuştur.

“Antony yahut ikmal-i Namus”taki Adalie’in eşiyle eski sevgilisi arasında tercihini eşinden yana kullanmasında, onu terk ettiğinde bu evliliğinden doğan çocuğundan da ayrılmak zorunda kalacağını düşünmesinin payı büyüktür.

“Fakire yahut Mükâfât-ı İffet”teki Servet Hanım, eşi tarafından evden kovulduktan sonra her geçen gün çocuğunu biraz daha fazla özler. Ona tekrar kavuşunca, bir daha ayrılmak istemez.

“Pakdamen”deki Dildirip ise kocasının yokluğunda uğradığı iftira sebebiyle ormanda yaşamaya terk edildikten sonra, kendisinden ziyade çocuğunun daha az sıkıntı çekmesi için uğraşır.

Son üç örnekteki ilişkinin şekli, yalnızca annelerin bakış açısıyla verilmiştir. Çünkü çocuklar yaşananları muhakeme edemeyecek kadar küçüktür.

Kardeşler arasındaki ilişkide dikkat çeken noktalar ise şöyledir:

“Delile yahut Kanlı intikam”daki eşkıya reisi Canpolat, öz kardeşi olduğunu bilmediği Zeliha’ya âşık olarak onu kaçıır. Canpolat’ın âşık olmasında ve Zeilha’yı

kaçırmasında, Küpeli Hüseyin Bey ailesinden intikam almayı plânlayan Delile'nin de parmağı vardır. Bu kaçırılma işinde Zeliha'nın zerre kadar rızası olmamasına rağmen eşkıya reisi Canpolat'ın mağarasında kaldığı sıralarda kimi zaman ona yakınlık duyar; ama bu yakınlığın aşktan ileri gelmediğinin de farkındadır.

“Ebülfida”daki kardeş ilişkisi ise arada aşkın bulunması yönüyle “Delile”yle paralellik gösterirken, bu ilişkiyi yaşayanların öz kardeş olmaması yönüyle onun zıddıdır. Celâlettin, Hûlâ'yı yıllarca kardeş olarak tanımış ve böylece sevmiştir. Öz kardeş olmadıklarını öğrendiği anda ona karşı duyduğu kardeşçe sevgi aşka dönüşür. Hûlâ ise Celâlettin'in kardeşi olmadığını uzun zamandır bildiği için ona âşıktır.

“Antony yahut ikmal-i Namus” ve “Vicdan”daki kardeşler birbirlerine yardım etmedeki tavırlarıyla benzeşirler. “Antony”deki Adelie ile Clara, birbirine bağlı iki kardeşler. Adelie'in kocasıyla eski sevgilisi arasında kaldığı sıkıntılı günlerinde en büyük yardımcısı, kardeşi Clara'dır. Hatta bazen hangi durumda ne yapılması gerektiğine dair Adelie'in yerine Clara karar verir. “Vicdan”daki Charlotte ile Edouard zaman zaman dertleşirler, birbirlerinin sıkıntılarına çare ararlar. Bir defasında Charlotte, kumar borcu yüzünden sıkıntılı günler geçiren kardeşi Edouard'a parasal yardımda bulunur.

Çok az olmakla birlikte eserlerde gelin-kayın valide ilişkisine de tesadüf edilir.

“Görenek”teki Cevriye Hanım, eşi Naim Beyin çocuklarına yapmayı plânladıkları sünnet düğününde göreneklere uygun şekilde masraf yapmayı kabul etmemesi üzerine, onu ikna için kayın validesi Nafize Hanımdan yardım ister. Nafize Hanımın Cevriye Hanımdan yana tavır koyması üzerine Naim Bey eşinin dediklerini yapmaya mecbur kalır. Hemen belirtilmeli ki, bu konuda Cevriye Hanımla Nafize Hanımın aynı yönde tavır koymalarında, birinin eşi, diğerinin oğlu olan Naim Beye karşı birbirlerini müdafaa etmek istemeleri değil, hanımların görenekleri uygulama yönündeki karşı konulmaz hevesleri etkili olmuştur.

“Fakire yahut Mükâfât-ı İffet”teki Servet Hanımla Ayşe Hanım iyi bir gelin-kaynana ilişkisi sürdürmektedir. Hatta Ayşe Hanımın gelini Servet Hanımı çok sevdiği

bile söylenebilir. Buna rağmen Servet Hanıma namus konusunda iftira edildiğinde eşi Mehmet Beyle birlikte kayınvalidesi Ayşe Hanım da buna hemen inanır. Mehmet Beyin Servet Hanımı evden kovmasında, namus konusunda hassas olan Ayşe Hanımın etkisi büyüktür. Dolayısıyla Ayşe Hanımın gelinine karşı farklı zamanlarda sergilediği farklı tavırlarla iki değişik kayın valide portresi çizdiği söylenebilir.

2.1.1.5.4. Ölüm

Ölüm, gerçekleşme sebebi bakımından merak unsurlarının sonuçlanması, şekli bakımından da gerilim olması yönüyle edebî eserlerde vak'anın seyrindeki önemli noktalardan biridir. İncelenen eserlerde ölümün ecel, intihar ve bir başkası tarafından öldürülme gibi farklı sebebe bağlı olarak gerçekleştiği görülür.

Eceliyle ölüm, şekli bakımından en az rastlanılan ölümdür. Esasen edebî eserlerin başarı kriterlerinden biri de bünyelerinde merak unsurları ve gerilimi barındırmalarındaki başarı olduğundan, eceliyle ölüm "sıradan" olması münasebetiyle anlatma ve gösterme esasına dayalı edebî eserlerde pek fazla rağbet görmez.

Nitekim incelenen eserde vak'a kronolojisi içinde eceliyle ölüm yalnızca iki kez görülür. Bunlar, "Hüsrev ve Şirin'deki Ermen Hakimesi Mihin Banu ve Hüsrev'in ilk eşi Meryem'in ölümüdür. Bu iki ölüm de "eceliyle ölüm" sıfatını taşıdıkları için sıradan olmakla birlikte vak'anın seyrini etkileyecek niteliktedir. Mihin Banu'nun ölmesi, Şirin'in Ermen Hakimesi olmasını sağlar ve başına buyruk hareket etmesine zemin hazırlar. Meryem'in ölümü ise Hüsrev ile Şirin'in ilişkisinin boyutlarını değiştirir. Önceden birbirlerini görmekte bile zorlanan iki sevgilinin evlenmesindeki en önemli manevî engel bu ölümden sonra ortadan kalkmış olur. Zaten gerek Mihin Banu, gerekse Meryem'in ölümünü sıradan olmaktan çıkaran ve eserde işlemeyi hak edecek seviyeye getiren durum, sonraki vak'a parçalarının gerçekleşmesine zemin hazırlamalarıdır.

Eserlerde karşılaşılan bir diğer ölüm şekli intihardır. İntihar, insanın kendi isteğiyle hayatına son vermesi olduğu için psikolojik tahlile muhtaçtır. Bundan başka vak'anın seyrini etkilemesi açısından da üzerinde durulması gerekir.

Böyle bir ölüm şeklini tercih eden insan, maddî ya da manevî açıdan büyük sıkıntılar çeken ve bu sıkıntılardan kurtuluşu yalnızca ölümden bulan bir ruh hâline sahip demektir. İncelenen eserlerde karşılaşılan intiharların tamamının manevî sebeplere bağlı olarak gerçekleştiği görülür. Bunların büyük kısmı aşka bağlı iken, bir kısmı da işlenen bir suçun, suçu işleyen kişinin toplumsal statüsünü kaybetmesine sebep olmasından ileri gelir.

“Hüsrev ve Şirin”deki Şirin’in, “Hud’a ve Aşk”taki Ferdinand ve Louise’in, “Cleopatre”daki Antoine ve Cleopatre’nin, “Othello”daki Othello’nun intiharları aşka bağlıdır.

“Hüsrev ve Şirin”deki Şirin, yıllarca aşk yaşadktan ve pek çok sıkıntı çektikten sonra evlendiği Hüsrev’in öldürülmesinin acısına dayanamaz. Şirin’e göre bir âşkın sevgilisinin ölümünden sonra hayatta kalması, onun için büyük bir işkencedir. Şirin bu düşüncelerle intihar eder. İntihar etmeden önce Hüsrev’in kabri başında söylediği şu sözler, onun psikolojisini ve intihar etmesindeki sebebi gözler önüne serer:

“Ben şimdiden sonra dünyada yaşayabilir miyim? Hayır hayır, bu olamaz. Bir âşık-ı sadık mahbubundan sonra sağ kalmak o âşığa azaptır. İşte ben de Hüsrev’den sonra yaşadığım günleri azap içinde geçiririm. Ben burada öleceğim. Hüsrev’e gideceğim.” (s.152).

“Hud’a ve Aşk”taki Ferdinand, çok sevdiği Louise’le evlenmeyi düşünürken başvekil olan babası ve Louise’de gözü olan Wurm’un entrikaları sonucunda sevgilisinin iffetsiz bir olduğu zehabına kapılarak onu öldürmeyi tasarlar. Bunu yapamayacağını anladığı anda, aldatılmış, küçük düşürülmüş bir âşık olarak yaşayamayacağı gerekçesiyle zehir kattığı limonatayı içerek intihar eder. Louise, sevgilisi Ferdinand’ın birtakım entrikalara kanarak intihar ettiğini anlayınca, sevgilisinin ölümünden sonra yaşamanın bir anlamı olamayacağı düşüncesiyle bardakta kalan zehirli limonatayı içerek o da intihar eder; ama ölmeyen önce bütün gerçekleri Ferdinand’a anlatır.

“Cleopatre”daki Antoine, sevgilisi Cleopatre’nın intihar ettiğıyle ilgili haberi duyunca hem bu acının etkisiyle, hem de kısa süre önce Cesar’a yenilerek savaş kaybetmiş olmanın verdiği eziklikle intiharın şecelli bir ölüm olduğunu düşünüp bunu gerçekleştirir. Oysa Cleopatre gerçekten intihar etmemiş; sadece Antoine’ın sevgisinin derecesini öğrenmek için böyle bir haber göndermiştir. Sevgilisi ölünce, bundan kendisini sorumlu tuttuğı ve ayrılık acısına dayanamadığı için zehirli bir yılan kendisini sokturarak o da intihar eder.

“Othello”nun birinci derecedeki kişisi Othello kendisine ihanet ettiğini düşündüğü sevgilisi Hedelmon’u öldürdükten sonra gerçeğı öğrenince yaptığı büyük hatanın acısıyla yaşayamayacağı düşüncesiyle,

“Ah! Öldü öldü. Mezara da ben gönderdim. Ey afife, sadakatli afet... Ah musibet, bana da sen yetiş, gel. Şu hayatı al. Artık istemem. Ah dostlarım, bu benim bir tane sevgili zevcem idi. İşte sana sarıldım. Sana mülâki oldum. İşte ben de öldüm.” (s.174)

diyerek hançeri göğsüne saplayıp intihar eder.

Görüldüğü gibi sevgililerden birinin intihar etmesinde karşı tarafın ölmüş olmasının ya da öldüğünün sanılmasının payı büyüktür. Bahsi geçen intiharlar bu yönüyle trajik tiyatronun birer yansımasıdır.

Bunlardan başka “Antony”deki Adelie’in ölümü de aşka bağlıdır; ama bunun bir intihar mı yoksa cinayet mi olduğu yoruma açıktır. Adelie, kocasıyla sevgilisi arasında birini tercih etme konusunda yaşadığı bocalamanın verdiği bunalımla tek kurtuluşu ölümde bulur. Sevgilisi Antony’den bu işi onun yapmasını ister. Antony de aşkının göstergesi olarak sevgilisinin isteğini gerçekleştirmek için onu hançerler. Bu vak’a parçasındaki Adelie’in isteğı, intiharın biçiminin tercih edilmesi şeklinde yorumlanabilir; ama Antony’nin bunu kabul etmesi, romantik çizgiden psikolojik bozukluğa uzanan bir ruh hâlini yansıtır.

Bu eserlerdeki aşk intiharlarına karşın “Ebülula yahut Mürüvvet”teki Mesut’un intiharı, toplumsal statünün kaybolmasıyla ilgilidir. Ebülulâ’nın harem ağası iken Ebu

Deyyab'la birlikte çevirdiği entrikalar ortaya çıkınca adı bir katil durumuna düşen Mesut, namussuz damgası yemiş biri olarak yaşamaktansa intihar etmeyi tercih eder.

Bunların dışında intiharın akıldan geçirilmesine veya telâffüz edilmesine rağmen vak'a kronolojisi içinde bunun gerçekleşmediği durumlar da vardır.

"Hükm-i Dil'deki Marguerite, sevgilisi Paul ile evlenememesi durumunda intihar edeceğini söyler. "Antony'deki Antony'de eski sevgilisi Adeline'e dönmesine rağmen ondan karşılık göremeyince bir ara intihar etmeyi düşünmekle birlikte sonra bu düşüncesinden vazgeçer.

"Ebûlulâ'daki Ebû Deyyab ve "Kölemenler'deki Murat Bey de çevirdikleri entrikalar ortaya çıkıp suçlu oldukları anlaşılınca, hain damgası yemiş biri olarak yaşamaktansa kendilerini öldüreceklerini söylerler; ama bu intiharların gerçekleşip gerçekleşmediği belli olmadan vak'alar sona erer.

Eserlerde karşılaşılan bir başka ölüm şekli de cinayettir. Bu cinayetler kimi zaman aşk yüzünden, kimi zaman da sosyal sebeplerle işlenir. İşlenen cinayette her iki sebebin etkili olduğu durumlarla da karşılaşılır. Bazen iyiler de öldürülmekle birlikte genel olarak menfî karakter sergileyenlerin cinayete maruz kalması dikkat çekici boyuttadır. Bunda, edebiyattan ahlaki bir fayda sağlamayı ilke edinmiş yazarın / yazarların edebiyat anlayışının payı büyüktür.

"Hüsrev ve Şirin'deki Ferhat'ın, "Othello'daki Hedelmon'un, "Hud'a ve Aşk'taki Wurm'un ve "Delile yahut Kanlı İntikam'daki Delile'nin öldürülmesi, aşk yüzünden işlenmiş cinayetlerdir.

"Hüsrev ve Şirin'deki Ferhat'ın Şirin'e âşık olması, rakip olarak Hüsrev'in onu kıskanmasına neden olur. Bazen Şirin'in Ferhat'a ümit veren tavırlar sergilemesi Hüsrev'i çileden çıkarır. Ferhat'ın ortadan kalkmaması durumunda Şirin'e kavuşamayacağını anlayan Hüsrev, çevirdiği entrika sayesinde Ferhat'ın ölümüne sebep olur.

“Othello”daki Hedelmon, Othello’yla evlenmesini istemeyen babası ve diğer kişilerin çevirdikleri dolaplar yüzünden sevgilisine ihanet etmiş biri durumuna düşer. Othello, kendisine ihanet ettiğini sandığı sevgilisini öldürür. Gerçi kısa süre sonra gerçeği öğrenince büyük pişmanlık duyar; ama iş işten geçmiştir.

“Hud’a ve Aşk”taki Ferdinand ve Louise birbirlerini çok sevmelerine rağmen Ferdinand’ın babası Başvekil ile onun kâtibi ve aynı zamanda Louise’le evlenmeyi plânlayan Wurm’un entrikaları yüzünden hem Ferdinand hem de Louise intihar ederler. O sırada Wurm’un yanına geldiğini gören Ferdinand, ölmeden önce son bir gayretle kılıcını çekerek Wurm’u yaralar. Wurm, aldığı kılıç yarası yüzünden kısa süre sonra ölür.

“Delile”deki eşkıya reisi Canpolat, Küpeli Hüseyin Beyle giriştiği silahlı çatışma sırasında sevip de elde edemediği Zeliha’yı vurmak isterken yanlışlıkla Delile’yi öldürür. Bu, taammüden işlenmemiş olsa bile neticede kökeni aşka dayanan bir cinayettir.

“Kölemenler”deki Elifî Mehmet Bey, “Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat”teki Fettan ve “Ebülulâ”daki Eşkîya’nın öldürülmesi ise siyasal sebeplerle işlenmiş cinayetlerdir.

“Kölemenler”deki İbrahim Beyle siyasî hasmı Elifî Mehmet Bey barış yapmaya karar verince, bu barışın kendi çıkarlarına ters düşeceğini hesaplayan Mehmet Beyin yeğeni Murat Bey, işbirlikçisi Aşkar Osman’ın da yardımıyla Mehmet Beyi öldürür.

“Ahmet Yetim”deki köle Fettan ve sevgilisi Zazan, Ebülceyş’i öldürmeyi tasarlarlar. Düşüncelerini gerçekleştirme yolunda en büyük engel olarak gördükleri Ebülceyş’in nedim-i hassı Ahmet Yetim’i ortadan kaldırmaya çalışırlar; fakat Ebülceyş’in nedimlerinden Mansur, Fettan ve Zazan’ın kurduğu tuzağı öğrenerek yaptığı girişimler sonucunda Fettan’ın başının kesilmesini sağlar.

“Ebülulâ”daki Seyyah’ı öldürmeyi plânlayan Ebû Deyyab ve işbirlikçilerinin kiraladığı katiller, Seyyahı zannıyla, onun elbiselerini gasp ederek üzerine giymiş olan Eşkîya’yı öldürürler.

“Hüsrev ve Şirin”deki Hüsrev’in, “Delile”deki Canpolat’ın ve “Ebülulâ”daki Rabia’nın öldürülmesi ise hem aşk ilişkisinin hem de siyasal çekişmelerin sebep olduğu cinayetlerdir.

“Hüsrev ve Şirin”deki Hüsrev’in Meryem’den doğan oğlu Şiruye, annesinin ölümüne sebep olduğu gerekçesiyle babasını öldürterek onun yerine oturduğu tahtını sağlama alır. Bu yönüyle siyasal cinayet gibi görünen Hüsrev’in öldürülmesinin altında yatan bir sebep daha vardır. Şiruye, Hüsrev’i öldürttükten sonra Şirin’i kendi haremine almayı arzulamaktadır.

“Delile”deki Hüseyin Bey, kızına âşık olarak onu kaçıran Canpolat’ı öldürür. Böylece kızının namusunu korumuş olur. Öte taraftan uzun süredir milletin başına musallat olduğunu düşündüğü bir eşkıya reisinin de bedenini ortadan kaldırdığı inancındadır.

“Ebülulâ yahut Mürüvvet”teki Kıptî kökenli Ebû Deyyab, Ebülulâ’yı öldürerek onun yerine emir olmayı düşünmektedir. Kendisiyle evleneceğini ve bir emir eşi olarak rahat ettireceğini vad ederek bu konuda Rabia’dan da yardım alır. Öte yandan, aslında Ebû Deyyab’ın gönlü Ebülulâ’nın sevgilisi Zübeyde’dedir. İşin istediği gibi gittiğini ve Ebülulâ’yı öldürttüğünü sanan Ebû Deyyab, Zübeyde’yi elde etme yolunda tek engel olarak gördüğü Rabia’yı öldürtür. Böylece hem istediği kadınla evlenme hem de iktidara tek başına sahip olma konusunda arzuladığı hedefe yaklaştığını düşünür.

Bunlardan başka “Hud’a ve Aşk”taki Başvekil ve Wurm’un eski başvekili, “Delile”deki Hüseyin Beyin de Delile’nin kocası Cantemür’ü öldürdüğü bilinmektedir. Ama siyasal sebeplerden kaynaklanan bu cinayetlerin işleniş zamanı vak’a kronolojisinden önceye tesadüf ettiği için ayrıntıları verilmemiştir.

2.1.1.5.5. Din

Din, Tanrı ile kul arasındaki münasebetleri düzenleyen kurallar bütünü, kişinin hayata bakışını, dünya görüşünü ve çevresindekilerle ilişkisini etkileyen bir faktör olarak insan ve toplum hayatında önemli bir yere sahiptir. Bu açıdan bakıldığında

dinin, kişilerin karakterlerini de etkilediği rahatlıkla söylenebilir. Bunun için eserlerdeki din teması, tahlile muhtaçtır.

Gerçi incelenen eserlerde din teması etraflıca ele alınmamıştır; ama bu durum, dinin sayılan özelliklerinin eserlere yansımadağı anlamına gelmez. Ayrıntı şeklinde de olsa dinî inançların insan hayatındaki etkileri üzerinde durulur. Eserlerin bir kısmı çeviri olduğı için içlerinde sadece İslamiyetle ilgili değil, diğer dinler ve dinî inanışlarla ilgili bilgi kırıntıları da bulmak mümkündür.

Burada bir ayrıntıyı vurgulamakta fayda vardır. Bazı çevirilerde eserlerin orijinal yapısı bozulmadan kişilerin kullandığı dinî ifadelerin İslâm inancına uygun hâle getirildiği görülür. Üslûpla ilgili bir durum olan bu detay, eseri çevirenin / çevirenlerin din konusundaki anlayışından kaynaklanmaktadır. Örneğin çeviri olan ve kişilerin Müslüman olmadığı bilinen eserlerde kullanılan “Cenab-ı Hak”, “inşallah”, “elhamdülillâh” gibi dinî ifadeler, aslında İslam terminolojisine has ifadelerdir.

Bu kısa değerlendirmeden sonra hem telif hem de çeviri eserlerde kimi zaman ayrıntı şeklinde kalan dinî tema ve motiflerin tespitine geçilebilir.

Zengin-fakir aşkının işlendiği “Hükm-i Dil”deki Marguerite, Paul ile evlenmek istemesine aralarındaki sınıf farkından dolayı karşı çıkılmasına şu ifadelerle tepki gösterir: “Her şeyi gözüme alırım. Kanun-ı tabiatı muhafaza ederim. Elbette böyle bir esassız âdetten kurtulurum. Ne demek bu asilzade imiş, öteki pespaye imiş. Hep Allah’ın kulu.” (s.15-16). Paul de bir asilzade olan Marguerite’in kendisine gösterdiği teveccüh karşısında, “Üç seneden beri muntazır olduğum iltifata nail oldum. Çok şükür. ... Allah büyüktür, isterse bermurat eder.” (s.23) sözleriyle düşüncesini açığa vurur. Gerek Marguerite’in gerekse Paul’ün ifadeleri, onların Allah inancını yansıtır.

Kullandığı ifadelere bakılırsa “Cleopatre”deki Cesar da Allah inancına sahip biridir. Cesar, çeşitli sebeplerle intihar eden siyasi hasımlarından Antonie ve Cleopatra’yla ilgili şu yorumu yapar:

“Beni aldatmış, iki si de ölmüşler. Cenab-ı Hak bu iki mağrurlara mezar, bana da hükûmet şeref nasip etmiş. Cenab-ı Müntakim herkese kendi ameline göre mükâfat eder. İşte burhanı.” (s.210).

Cesar’ın bu sözleri, onun Allah’a ve Allah’ın ilâhî adalet sahibi olduğuna dair inancını gösterir.

Birtakım davranışlardan yola çıkılarak, kişilerin mensup oldukları dinin tesbit edilebildiği durumlar da vardır. “Girolle-Girolla”daki Girolle ile Merasken’in nikah töreni için kiliseye gidilmesi, kişilerin Hristiyanlığına delildir. “Hüsrev ve Şirin”deki Katil, Hüsrev’i öldürmek üzere odasına girdiğinde kendi kendine konuşurken bir ara şöyle der: “Şiruye babasının makamına göz dikip kendine taraftar uydurarak fırsat gözetir idi. Birgün Hüsrev ateşgedeye gittiğinde vakti ganimet bilip babasının yerine oturdu.” (s.148). Katil’in bu sözlerinden öğrenildiğine göre Hüsrev ibadet için ateşgedeye gider. Bu da onun Mecusî olduğunu gösterir.

“Lâleruh”taki Bakır, sıkıntıya düştüğü bir sırada dua eder. Bu duada yer alan,

“Sanadır niyazım Brahma

Gel yetiş benim imdadıma.” (s.449)

tarzındaki ifadeler, Bakır’ın Brahman dinine mensup olduğunu ortaya koyar.

Mensup olunan dinin, kişilerin hayatına yön verdiği veya birey olarak söyledikleri davranışları etkilediği durumlar da vardır.

“Hud’a ve Aşk”taki Millerler, dinlerine bağlı bir Hristiyan ailesidir. Bir seferinde kızı Louise’nin kiliseden geldiğini öğrenen baba Miller, kızına hitaben şunları söyler: “Aferin evlâdım, işte böyle olmalı. Bütün efkârını diyanet tarafına çevirdiğini gördükçe çok seviniyorum. Memul ederim ki daima bu efkârda kalırsın.” (s.12). Louise’in kiliseye gitme alışkanlığı ve babasının bu konudaki düşünceleri, onların dindarlığını gösteren birer örnektir. Miller ailesinin dindarlığını gösteren başka örnekler de vardır. Ferdinand’la evlenme ihtimalinin zayıfladığını anlayan Louise intihar etmeyi tasarlar. Durumu fark eden baba Miller kızını bu düşüncesinden vazgeçirmeye çalışırken Louise’in,

“Her hâllerinden ikrah ettiğim bir cemiyetten uzak olmayı istemek, yalnız kanlı gözyaşları dökmekten başka bir safasını görmediğim mahalli terk etmek, mesut olmaklığımı muhakkak olan bir âlem-i ebedîyi arzu etmek günah mıdır?” (s.78)

demesi üzerine Miller kızına, “Evet kızım günah. Hem de pek büyük bir isyandır.” (s.78) sözleriyle karşılık vererek onu fikrinden vazgeçirir. Aradan zaman geçtikten sonra Ferdinand’ın intihar ettiğini anlayan Louise, artık hayatın anlamı kalmadığı düşüncesiyle kendisi de sevgilisinin seçtiği ölüm şeklini tercih eder. Tam intihar ederken söylediği “Yarabbi, kusurlarımı affet.” (s.91) şeklindeki sözler, Louise’in intihar ederken bile Allah inancını ve korkusunu taşıdığını gösterir.

“Ya Gazi Ya Şehit”teki insanlar, askerlik yapmanın dinî bir vecibe olduğu bilincini taşırlar. Askere gitmeye ve düşmanla savaşılmaya çok istekli davranmalarının altında bu sebep yatar. Mehmet Çavuş’un askere gitmekten vazgeçer gibi olan Şaban’a hitaben söylediği,

“Allah’tan korkmaz peygamberden utanmaz mısın? Yoksa sen Müslüman değil misin? Allah müslümanlara askerliği farz etmiş. Sen ise evinde kalmayı düşünüyorsun.” (s.52)

ve Ahmet’le sohbet ettiği bir sırada ona hitaben söylediği

“Bak Ahmet, insan bir kere ölür. Evde de ölsen olur, tarlada da ölsen olur, kavgada da ölsen olur. ... Kavgada dediğim gibi şehit olursun. Yahut hastahanede ölürsün. Hayır ölürsün değil, kışlada da ölsen yine şehit olursun. Allah’ın vaadi var. Askerlikte öleni nerede ölürse ölsün şehit eder.” (s.37-39)

şeklindeki sözler, onun İslâm dininin emirlerini yerine getirme konusundaki hassasiyetinden kaynaklanmaktadır. Zaten Ahmet de aynı paralelde düşündüğü için askere gitme konusunda çok istekli davranmaktadır. Hatta o da Şaban’ı eleştirirken konuya dinî inançlar açısından bakarak fikirlerini şu şekilde dile getirir:

“Akli fikri yavuklusunda, kalbi fesatta olan bir alçağın askerlikte işi ne? Git! Olanca ömrünü yavuklun olacak şeytanla çayırarda su kenarlarında safa ile geçir. Dört günlük şu murdar dünyayı kendine yalancı cennet et. Yarın ahirette görüşürüz. Estağfurullah. Sen bizi göremezsin. Biz senin rezaletini cennette seyrederez.” (s.51).

Mehmet Çavuşun ve Ahmet’in sözleri onların İslâma ve Müslümanlıktaki Allah, din, ahiret, cennet, cehennem inancına bağlılıklarının derecesini gösterir. Öte taraftan bu konuşmaların ardından Şaban askere gitmeme fikrinden vazgeçer. Şaban’daki fikir değişikliği, onun da en az Mehmet Çavuş ve Ahmet kadar dine, dinin emir ve yasaklarına uymaya çalışan biri olmasından ileri gelmektedir.

“Ebülulâ yahut Mürüvvet”teki Seyyah, bu dünyadan elini eteğini çekmiş; ebedî âlemdeki mutluluk uğruna bu dünyadaki zevklerinden vazgeçmiş bir derviş karakteri sergiler. Bu yapıda olmasının sebebi sorulduğunda, bu soruya,

“Cihanın hiçbir lezzetinde beka, hiçbir saadetinde ittîrâd bulmadım. Anladım ki fanilere meyil ve inhimak ile gallet içinde yaşamaktan bir fayda olmayacak... Fanilerden el çekip şu mezaristana meylettim. Mezara âşık oldum. Çünkü orası öyle bir âli makamdır ki dikkatle bakanlar âlem-i bekanın ebedî lezzetlerini şahit, saadetlerini o mevkiden görürler. Oradan beka âlemine gidilir.” (s.220)

sözleriyle cevap verir. Seyyah’ın bu düşünceye sahip olması, onun, tasavvuf düşüncesine sahip olmasından ileri gelir. Tasavvuf düşüncesi pek çok dine bulunduğu için sadece bu bilgilere bakılarak Seyyah’ın hangi dine mensup olduğu anlaşılamaz; ama eserin değişik kısımlarında yer alan ifadelerden hareketle bunun İslâm inancındaki tasavvuf olduğu söylenebilir.

2.1.1.5.6. Vatan Sevgisi

Vatan sevgisi, Türk kültür ve geleneğinde önemli yere sahip bir olgudur. Bunda Türklerin tarihin değişik dönemlerinde değişik coğrafyalardaki toprakları vatan

yaparken karşılaştıkları durumlardan elde ettikleri tecrübelerin önemli payı vardır. Diğer yandan mensup olunan dinin vatan sevgisi konusundaki hassasiyeti de Türklerin bu konudaki tavrını etkileyen bir başka faktördür.

Vatan sevgisi ile ilgili hassasiyetin açığa vurulması için en müsait ortam askerlik; en müsait vesile edebî eserlerdir. Bir asker ve edip olan Mehmet Rıfat da gerek tek başına gerekse meslektaşı Hasan Bedrettin'le birlikte yazdığı eserlerde bu konu üzerinde titizlikle durur. Hatta tiyatro eserlerinden “Ya Gazi Ya Şehit”teki ana tema vatan sevgisidir. Mehmet Rıfat, ana tema olarak vatan sevgisini işlemediği eserlerde de, savunulan bir tezle ilgili olduğu için eserin edebî estetiğini bozma riski bulunan ve daha ziyade makale türünün çerçevesi içinde dile getirilmeye müsait fikirlerini eserlerinin değişik yerlerine ustalıkla serpiştirmiştir.

Vatan sevgisinin tematik biçimde işlendiği eserlerin büyük kısmının telif olması dikkat çekicidir. Bu temanın sistematik biçimde ele alındığı eserlerden “Ya Gazi Ya Şehit”, “Pakdamen”, “Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat”, “Kölemenler”, “Ebülulâ yahut Mürüvvet” ve “Ebülfida” telif iken yalnızca “Othello” çeviridir. Onda da temanın işlenişinde telif eserlerdeki yoğunluk görülmez.

Eserlerde işlenen şekliyle vatan sevgisi, bütün sevgilerin üstündedir.

“Pakdamen”deki Ali Bey eşkıya takibine gideceği sırada onun evden ayrılmasını istemeyen eşine hitaben şunları söyler:

“Gerçi ben seni her ne kadar derecesiz sever isem de muhafaza-i vatan daha ziyade sevgilidir. Zira vatanın toprağı azizdir! Mukaddestir! Onun sayesinde yiyip içip giyiniyoruz. Onu muhafaza etmek borcumuzdur! Ve şimdi gideceğim hizmet dahi ancak muhafaza-i vatan içindir. Vatanın muhafazasını düşünmeyen adam gayet alçaktır, insan değildir! Onun için maalfatihâr giderim.”(s.20).

Bu ifadelerden de açıkça anlaşıldığı gibi Ali Bey vatan aşkını her şeyin üstünde tutmaktadır.

Benzer bir durum da “Ya Gazi Ya Şehit”te yaşanır. Gönüllü olarak askere gidecekler içinde bulunan Şaban, yanından ayrılmamasını isteyen yavuklusu Cazibe’nin telkinleri sonucunda fikrinden vazgeçecek gibi olur. Bunu üzerine gönüllüler içinde en hevesli olan Ahmet, Şaban’a hitaben,

“Bir kızın üç beş lakırdısıyla asker firarîsi mi olacaksın? Demincek yakan kızın elindeydi. Şimdi benim. Hayır benim de değil, şu bayrağa bağlıdır. Namusla bağlanmış bir düğümü çözüp de kendini murdar mı edeceksin? Yoksa onun hayatını muhafaza etmeyi askerlikten daha büyük fedailik mi sayarsın?” (s.50)

diyerek, ona bu düşüncesinin yanlışlığını anlatmaya çalışır. Buna daha önce askerlik yapmış Mehmet Çavuşun,

“Delikanlı, sen utanmıyor musun? (Cebinden aynayı çıkarıp Şaban’ın yüzüne tutarak) Bir kere kıyafetine bak! Pırasa kadar bıyıkların da var. (On sekiz yaşında bir gönüllüyü göstererek) Bir de şuna bak! İkinci bir arada gören bunu senin sayende yaşıyor, senden mertlik öğreniyor çocuk zanneder. Şimdiki hâlini gören de şu çocuğun eline esir düşmüş çavuş kıyafetli düşman zanneder. Utanmadan sen evinde oturacaksın da senin rahatını, ikbalini böyle çocuklar bekleyecek. Allah’tan korkmaz, peygamberden utanmaz mısın? Yoksa sen Müslüman değil misin? Allah Müslümanlara askerliği farz etmiştir. Sen ise evinde kalmayı düşünüyorsun. Köyümüzden senin gibi ittifaktan ayrılır, ordubozanlık eder bir başka delikanlı gördün mü?” (s.52)

şeklindeki sözleri de eklenince Şaban hata ettiğini anlayarak fikrini tekrar değiştirip askere gidecek arkadaşlarına katılmaya karar verir. Gerek Ahmet’in, gerekse Mehmet Çavuşun bu sözlerindeki mesaj, vatan sevgisini göstermenin en uygun vesilelerinden birinin askere gitmek olduğu tezidir.

Askere gitmenin yanında vatana karşı beslenen sevginin bir diğer göstergesi, savaşa katılmak ve kahramanlık sergilemektir. Aynı eserdeki Mehmet Çavuşun Gazi

Hüseyin Ağa (s.24-26) ve Şehit Mehmet Çavuş (s.43-44) gibi kişilerle ilgili anlattığı anekdotlar, adı geçen kişilerin askerlik ve savaş zamanı vatan ve din uğrunda gösterdiği kahramanlıkla ilgilidir.

Savaş zamanı gösterilen kahramanlık, kişinin vatan sevgisini yansıtmalarının yanında, toplumda saygınlık kazanmasına da vesile olur. “Ebülfida”daki Safa kabilesinin yaptığı savaşta en büyük kahramanlığı gösteren Celâlettin, kabile reisi Sadun tarafından taltif edilir.

Kimi zaman kişiler doğduğu yeri değil, doyduğu yeri vatan bilip bu konudaki sevgisini yaşadığı yere hasreder. “Othello”daki aslen Afrikalı olan Othello, çeşitli maceralardan sonra Venedik’i vatan olarak kabul ettiğinden oraya hizmet etmeyi kendisi için büyük bir şeref sayar. O, bu konudaki düşüncelerini Venedik senatosunun üyelerine hitaben yaptığı konuşmada şu sözlerle ifade eder:

“Şu karşınızda duran sadık Afrikalı, cumhuriyetinizin muhterem bayrağını dünyanın hangi noktasına diksini; emrediniz. Ben yalnız iyi nam kazanmaya harisim. Benden sonra gelip de Venedik tarihini okuyanlar, ‘Othello’ isminde bir Afrikalı Venedik’e sadıkane hizmet etmiş; cumhuriyetin şanını ilâ etmiş; Venedik’in en güzellerinden Hedelmon kendini zevceğe kabul etmiş. Bu Arap methe seza işler görmüş’ ibaresini okusunlar. Emrediniz.” (s.131).

İncelenen eserlerde vatan sevgisinin zıddı olan vatana ihanetin işlendiği de görülür. İnsanlar bazen vatan menfaatlerini bir kenara bırakarak şahsî menfaatlerini öne çıkarırlar. İster bilerek ister bilmeyerek yapılmış olsun, neticede bu düşüncenin olduğu nokta, ihanettir.

“Kölemenler”deki Murat Bey, Kölemen beyleri arasındaki iktidar mücadelesi sırasında her ne pahasına olursa olsun iktidarı ele geçirme düşüncesindedir. Amacına ulaşmak için vatanın menfaatlerini bir kenara bırakarak Fransızlarla işbirliği yapınca, durumu fark eden adamları onu terk edip, İbrahim Beyin tarafına geçmeye başlarlar.

Murat Beyin ihanetinin göstergesi olarak kulaktan kulağa yayılan keyfiyet, Bedevî'nin ağzından şu ifadelerle aktarılır:

“İşitildiğine göre Murat Bey ile İbrahim Bey taraftarları arasında büyük bir kavga baş gösterecektir. Hem de eskiden beri Murat Bey taraftarı olanların pek çoğu Murat Beyin bir kahpeliğini mi görmüşler ne yapmışlar; yoksa Murat Bey Fransızlarla ittifak mı etmiş her ne ise bu sebepten kendinden yüz çevirmişler. İbrahim Beyin tarafını tutarlar.” (s.6-7).

“Ebülulâ yahut Mürüvvet”te de Birinci Arap’ın naklettiğine göre kabilenin yaptığı bir savaşta herkes şereli ve namusu için canını ortaya koyup mücadele ederken bir alçak kaçmış; namertlik etmiştir (s.213). Gerçi birinci Arap bu kişinin kim olduğunu bu konuşma sırasında söylemez; ama daha sonra, bu kişinin Ebû Deyyab olduğu anlaşılır.

Gerek “Kölemenler”deki Murat Bey, gerekse “Ebülulâ”daki Ebû Deyyab kendi çıkarları uğruna vatan ve millet güvenliğini hiçe saydıkları için hain, alçak; namert damgası yemiştir. Öte yandan bunların yaptıkları, zamanında farkedildiği için bundan vatan ve millet değil kendileri zarar görmüştür. Zaten her iki vak’a parçasındaki verilme istenen mesaj da budur.

2.1.1.5.7. Kölelik

İncelenen tiyatro eserlerinin bir kısmında köle tipi bulunmakla birlikte bunlar, kölelik temasının sistemli biçimde işlenmesi arzusundan değil, muhtemelen, vak’aların tarihsel zamanlarındaki toplumsal yaşayışın doğal bir parçası olduğundan şahıs kadrosuna dahil edilmiştir. Çünkü bu eserlerde Tanzimat dönemi yazarlarının bu konudaki genel tavrını bulmak mümkün değildir. Konuyu eleştirel açıdan ele alan Tanzimat yazarları, gerek batı kültüründeki gerekse mensubu olduğumuz doğu kültüründeki köleliğin menfî yönleri üzerinde durarak toplumu aydınlatmaya, köleliğin memleketimizdeki kurumsal yapısını yıkmaya çalışmışlardır (Bkz. Parlatır, 1992). Oysa Mehmet Rıfat’ın tek başına veya biriyle ortaklaşa yazdığı ya da çevirdiği

eserlerde böyle bir gayrete rastlanmaz. Onun yaptığı, toplum içinde var olan bir gerçeği telif veya çeviri eserler aracılığıyla ortaya koymaktan ibarettir. Ayrıca bu eserlerdeki kölelik teması, sadece Türk toplumundaki yapısıyla değil, doğu kültürüne mensup diğer toplumlarla batı kültürüne mensup toplumlardaki yapısıyla da ele alınmıştır. Bu açıdan Mehmet Rıfat'ın eserlerindeki kölelik, gerçek hayattaki durumu objektif biçimde yansıtarak, tarih ve sosyoloji çalışmalarında rahatlıkla kullanılabilen malzemeler sunar.

Eserlerde kölelerin bulundukları ortama nereden ve nasıl geldikleri ya da köle durumuna nasıl düştükleri hakkında bilgi bulmak mümkündür.

“Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat”teki köle Fettan, sevgilisi Zazan ile konuşurken nereden geldiği ve aslen kim olduğu hakkında şu iddiada bulunur:

“Zazan ben, ben köle değilim. Ben de hükümdar neslindenim. İmaretim vardır. Fakat şimdi beni burada tanıyan kimse yoktur. Lâkin iki saat etrafındaki köylülere bir kerecik ismimi söyleyecek olsam. Ah işte o zaman beni başka bir hâlde görürsün.” (s.356).

“Fakire yahut Mükâfat-ı İffet”teki cariye Servinaz ise

“Üç ay evvel nerede idim!? Ne kadar rahat bir âlemde idim? Şimdi neredeyim!

...

Keşke evvelki olduğum kulübecikte olsam, bîçare valideciğimin kulübeciğinde bulunsam da kuru ekmek yesem, yırtık esvap giysem.” (s.176-177)

diyerek fakir bir ailenin kızıyken cariye yapıldığını; ama o zamanki sıkıntılı hayatını şu an bulunduğu ortamda kendisine sağlanan maddî imkânlarla tercih edeceğini ifadeye çalışır.

“Pakdamen”deki Dillirip de Çerkezistan’dan cariye olarak getirilmiş; ama daha sonra efendisiyle evlenerek evin hanımı olmuş biridir.

Bu üç eserdeki köle tipinden biri zengin, diğer ikisi fakir zümreye mensupken köle durumuna düşmüştür. Telif eserlerdeki bu durumun benzerlerini çevirilerde de görmek mümkündür.

“Girofle-Girofla”daki Girofla, birilerine satılmak amacıyla kont olan babasının evinden kaçar. “Cleopatre”deki mağrur kraliçe Cleopatra’nın kölelerinden biri olan Yunanlı genç ise soyu belli olmayan sıradan bir insandır.

Görüldüğü gibi gerek doğu gerekse batı kültüründeki köleler farklı sosyoekonomik ve sosyokültürel sınıflardan insanlar olabilmektedir. Ya tesadüfler ya da yaşam şartları onları köle durumuna düşürmüştür.

Efendiler, kölelere karşı istedikleri tarzda davranmayı; onları alıp satmayı, rutin işlerde ne şekilde kullanacaklarına karar vermeyi, kimi zaman cinsî arzularını tatmin aracı olarak kullanmayı, hatta azat etmeyi bile kendi ellerindeki doğal hak olarak görürler. Bu konularda köle durumundaki insanların ne düşündüğüne fazla önem vermezler.

“Cleopatre”deki kraliçe Cleopatre beğendiği genç ve yakışıklı Yunanlı esirle gönül eğlendirdikten sonra onu öldürtür. Üstelik Cleopatra’nın bu tür davranışları çok sık sergilediği ifade edilir. “Fakire yahut Mükâfat-ı İffet”teki Mehmet Bey, cariye Servinaz’ı ayartmaya çalışır; ama eşinin durumu fark etmesinden çekindiği için bundan vazgeçer. “Görenek”teki Kâmile’nin ifadesine göre Naim Beyin eşi sekiz yıldır kendilerine hizmet eden bir kızı kısa süre önce satmıştır. “Ebülulâ yahut Mürüvvet”teki Ebülulâ, sevinçli bir anında cariyeleri Hûlâ ile Zennube’yi azat eder.

Sayılan örneklerin hiçbirinde kendileri açısından olumlu ya da olumsuz hiçbir kararda kölelerin fikrinin sorulmadığı; onların düşüncesine önem verilmediği görülür. Örneklerden de anlaşılacağı gibi bu, hem doğu hem de batı kültüründeki köle-sahip ilişkisi için geçerli bir hükümdür. Köleler de bunun bilincinde olduğu için sık sık

durumlarından şikayet ederler. “Fakire yahut Mükâfât-ı İffet”teki Servinaz kendi durumuyla ilgili şu yorumu yapar:

“Bulunduğum konak ziynetli, döşemeleri ipekli, duvarları yaldızlı. Lâkin içindekilerin karanlık kalpleri, dehşetli meramları, bu ziynetli konağı gözlerime mihnet, belâ zindanından daha mukassî gösteriyor. Ne fayda, insan cennet gibi müferrih yerlerde bulunsa, her türlü nimetlere gark olsa bile gönül rahat, vicdan emin olmadıktan sonra...” (s.176-177).

“Görenek”teki Kâmile’nin söyledikleri ise hem efendi hem de köle durumundaki bütün insanların konuya bakışıyla ilgili bir yorumdur:

“Hanımız diye beylerine etmedikleri kalmıyor. Herifler onların yesiri değil a. Azıcık halayıklardan birinin yüzüne bakacak olsalar kıyametler kopar. Haflalarca dedikodu eksik olmaz. Bakılırsa adamcağızlar haklıdır. Hem kazansınlar getirsinler hem de mallarına hükümleri geçmesin. Oooh ne âlâ. Hele bizim efendi. Zavallı herif hanımın elinde yesir. Ne kendi hizmet eder ne de bize ettirir. Allah Allah. Zahir biz efendiyi yiyeceğiz. İki senedir buraya geldim. Hergün hanımdan işitmediğim lakırdı kalmıyor. Hem cariyesiz olamazlar hem de böyle insanı zehirlerler. Bilmem ki onların zannınca biz de insan değil miyiz? Düşmemişler ne bilsinler? O biçare kızın ne kabahati var idi ki kaldırdı sattı. Bari yeni bir şey olsa. Sekiz sene de hizmet etmiş. Ne emektarlığına baktı ne bir şey. Kız ise azat olacağım diye sayıklayıp duruyordu.

Elbette bu hanımlar bizim bedduamıza uğrayacaklar. Biz de Allah’ın kuluyuz. Biz de ana baba evladınız. Bizi de insan doğurdu. Onlar ise mantar gibi yerden biter zannederler (ağlamaya başlar).

Eyyy kuzum. Bizim de evimiz, bizim de anamız babamız, bizim de kardeşlerimiz, bizim de hısın akrabamız, bizim de ölmeyecek kadar yiyeceğimiz var idi. Sebep olanların Allah belâsını versin. Bizi bu hâle getiren zalimlerin gözü kör olsun. Hayır görmesinler. Beş on para

kazanacağız diye kuzular gibi meleye meleye analarımızdan ayırıyorlar. Kuş avlar gibi tuzaklara düşürüyorlar. Bayırlarda vapurlarda sürüm sürüm süründürüyorlar. Kör olsun kâfirler. Ah o yesirci zalimleri. Ah ah yesirlik ah.” (s.76-78).

Her biri değişik vesilelerle köle durumuna düşen insanlardan bazıları bir şekilde kölelikten kurtulurken, bazıları da kurtulmak için her yola başvurmasına rağmen amacına ulaşamaz.

“Girofle-Girofla”daki Girofla, satılmak için korsanlar tarafından kaçırıldıktan kısa süre sonra Amiral Matamoruz tarafından kurtarılarak babasının evine geri getirilir. “Ebülulâ”daki Hûlâ ve Zennube de Ebülulâ’nın azat etmesi sonucu özgürlüklerine kavuşmuş olurlar. “Ahmet Yetim”deki Fattan ise kölelikten kurtulmak için efendisi Ebülceyş’i öldürmeyi bile düşünür; ama çevirdiği entrikalar açığa çıkınca canından olur.

Buna karşın köle durumundaki insanların bazen kaderlerine rıza göstererek kurtulmayı değil, içinde bulundukları ortamda daha az sıkıntı çekmeyi veya sıkıntı çekmeyecek konuma gelmeyi arzuladıkları da olur. Bunun yollarından biri şefkatli bir efendinin hizmetinde bulunma şansına sahip olmaktan geçer.

“Pakdamen”deki İmsal ve Gülter’in yeni efendileri Sait Ağanın baskılı tavırları karşısında eski efendileri Ali Beyin müşfik tavırlarına özlem duymaları, köle durumunda olsa bile daha iyi yaşama arzularından kaynaklanmaktadır. Benzer şekilde “Ebülulâ”daki Hûlâ ve Zennube’nin, Ebülulâ’nın öldüğünü ve bundan sonra Ebû Deyyab’ın cariyeleri konumuna geldiklerini düşündükleri sırada Hûlâ’nın söylediği,

“Eyvah eyvah! Artık bu esaret belâsından kurtulmamız, sair insanlar gibi hür yaşamamız kıyamete kaldı. Yazık. Ümidimizi kuvvetlendiren, bize evlâdından, akrabasından daha ziyade merhamet, şefkat gözüyle bakan efendimizi elden çıkardık.” (s.273)

tarzındaki sözler, köle durumundaki insanların hiç olmazsa fazla sıkıntı çekmeyecek bir ortamda bulunmayı ve bir gün kölelikten kurtulma ümidini taşımalarından ileri gelmektedir.

Öte taraftan sıkıntı çekmeyecek duruma gelmenin ya da kölelikten kurtulmanın bir yolu daha vardır: Efendinin gözdesi olmak veya onunla evlenmek.

“Ahmet Yetim”deki Ebülceyş cariyelerden Zazan’ı diğerlerine kıyasla daha fazla sevmektedir. Hatta onunla evlenme ihtimali bile vardır. Bundan dolayı Zazan’a diğer cariyelere göre daha imtiyazlı davranır; ama o efendisini öldürmeye çalışan Fettan’la birlik olup Ebülceyş’e ihanet ettiği için bu şansını kaybeder.

“Pakdamen”deki cariyeler Emsal ile Gülter ise Ali Beyin gözüne girebilmek için birbirleriyle yarış ederler. İçten içe birbirlerini kıskanan iki cariyeden Gülter, kendi kendine konuştuğu bir sırada aynı kaderi paylaştığı Emsal hakkında ve Ali Beyin gözüne girebilme hususunda şunları söyler:

“Bu kalfamın da beye alâkası mı var! Hanımdan ziyade o emrediyor! Lâkin beyefendiyi ben de ziyadesiyle severim. Şimdi hazır bir fırsat buldum. Güzelce beye hizmet edeyim. Belki kendimi sevdirim!” (s.8).

Gülter’in bu ifadeleri, onun, Ali Beyin gözdesi olma gayretinin göstergesidir.

Esasen doğu -özellikle de Türk- kültüründe cariyelik kurumunun temelinde kölelikten ziyade evlenilecek kadını önceden seçip yetiştirme ve zamanı gelince onunla evlenme fikri yatmaktadır. Ancak, nüfuzlu kişilerin bu amaçla seçtikleri cariyelerin birden fazla olması, onlar arasında kimi zaman bu tarz çekişmelerin yaşanmasına sebep olur. Nitekim aynı tür çekişme “Ahmet Yetim”deki Zazan ile diğer cariyeler Hediye ve Sabiha arasında da vardır.

“Pakdamen”deki Ali Beyin haremi Dilsirip de eskiden cariye iken kendisini beye sevdirep onunla evlenerek kölelikten kurtulmuş biridir. Dilsirip bu süreci şöyle nakleder:

“İlâhi yarabbi senin inayet ve ihsanına nihayet yoktur! Ben gibi bir âcizmeyi Çerkezistan’dan buralara düşürüp Ali Bey gibi bahadır ve yakışıklı ve handan ve sahib-i servet bir adama relikakıymet eylediğin, bu âcizenin hakkında büyük nimettir. Aman yarabbi şükrünü ne vechle eda edeyim!” (s.4-5).

Dilfirip’in bu sözleri, bir taraftan kendi macerasını özetlerken diğer taraftan genel anlamda Osmanlıdaki cariyeliğin kurumsal yapısını ve bir cariyenin evlenme sürecini de gösterir.

2.1.2. Hikâyeler

Mehmet Rıfat, hikâyeleri belli bir yekun tutan ya da hikâyeci kimliğiyle tanınan bir edip değildir. Yazdığı ve kitapçık hâlinde yayınlattığı iki hikâyesi vardır: “Sadakat” ve “Gönüllü / Henüz On Altı Yaşında”. Aşağıda yapılacak değerlendirmelerden ve verilecek olay örgülerinden de anlaşılacağı üzere, her iki hikâyede de Namık Kemal ve takipçilerinin beninsemiş olduğu “faydacı edebiyat” anlayışının yansımalarını bulmak mümkündür.

2.1.2.1. Hikâyelere Genel Bakış

2.1.2.1.1. Sadakat

Mehmet Rıfat, *Sadakat*, İstanbul, Matbuat-ı Osmaniye marifetiyle Zartaryan Fabrikasında tab olunmuştur, 1290 (1873-1874)¹, 7.

“Sadakat”, “Bir ‘pandomim’ oyunundan alınıp tasvir olunmuştur.” (s.1). Yani, hikâyenin vak’a kurgusu Mehmed Rıfat’a ait olmayıp, seyredilen bir pandomimden

¹ Hikâyenin kapağındaki 1290 tarihinin Rumi mi yoksa hicri-kameri mi olduğu belli değildir. Buna rağmen hem Mehmet Rıfat’ın eserlerinin üzerindeki tarihlerin genellikle hicri-kameri olmasından, hem de o dönem yayımlanan eserlerde genellikle hicri-kameri tarihlerin kullanılmasından dolayı “Sadakat”ın kapağındaki 1290 tarihinin de hicri-kameri olduğu kabul edilerek yayım yılının milâdi karşılığı olarak 1873-1874 yılları verilmiştir.

hikâye şekline getirilmiştir. Ancak, hikâyedeki olay örgüsü gözden geçirildiğinde vak'anın bir kısmının "Pakdamen" adlı tiyatro eseriyle benzerlikler taşıdığı görülür. Mehmet Rifat'ın tiyatro eseri olan "Pakdamen" in yayını tarihi "Sadakat" ten sonraya denk gelmekle birlikte "Pakdamen" in kaleme alındıktan hemen sonra yayımlanmamış olma ihtimali hatırlandığında, bu tiyatro eserindeki vak'a kurgusunun seyredilen pandomimdeki Vak'a kurgusuyla birleşmesi sonucunda "Sadakat" hikâyesinin doğduğu söylenebilir.

Mehmet Rifat, hikâye metninden önce "Sadakat" in doğuşuyla ilgili bir açıklama yapar. Yazarın edebî türlerden bazıları hakkındaki düşüncelerini ve edebî ürünlerden beklentilerini de yansıtan bu açıklamayı aynen aktarmakta fayda vardır.

"Eğlencenin zararsız mübah olduğu cümlelerin musaddakıdır. Hele tiyatro gibi müfit olursa arada sırada teması lüzumu kat'i hâlinde bulunur. Herkese olduğu gibi ben de tiyatro temasından pek çok hazzederim. Hatta tiyatro olmazsa başka hiçbir oyuna tenezzül etmem. Şu kadar var ki 'pandomim' denilen oyun dahi bir nev 'dilsiz tiyatrosu' olduğundan, icraya muktedir oyuncular olursa ondan da hoşlanırım.

Geçende bir 'pandomim' oyunu seyrettim. Manzaradan anlaşılan hikâye hakikaten ta'a muvafık ve âdeta ahlâk dahilinde en âlâ bir oyun olduğundan icrasını ben seyrettim; neticesinde olan faydadan herkes behremet olmak için bari hikâye hâlinde yazayım diye bir tasavvurda bulundum.

Bir aralık kitap enis-i tenhanişinan olduğundan mezkur mütalâamı icraya güzel bir vasıta olduğunu hissederek zirdeki hikâyeyi buraya yazdım.

Söyleyeceğimiz hikâye her ne kadar ecnebî ahlâkı dâhilinde ise de hasıl olacak netice bizce dahi fevaid-i külliye husule getireceğinden tahliline heves ettim.

Nihayet hikâyede ‘Dikkat’ serlevhalı irat olunan fıkra hâlimize tatbikini bitamamilihi meydana koyar.” (s.2).

Yazar hikâye metninden sonra verilen “Dikkat” başlıklı notta da şunları söyler:

“Bu nev tuzaklarla saldıran-ı vatani dam-ı belâyâ düşürmek muhatarası, bizim cinci, evlere giren dilenci, üfürükçü, bakıcı vesaireden dahi memul kavi olduğundan ve emsali görüldüğü cihetle hikâyenin mehazı olan oyun oynanırken mezkur hâlat-ı muzırta hatıra geldiği için erbab-ı mütalâaya bir ibret-i mahsusa olmak üzere tasvir olundu.” (s.7).

Her iki alıntıdan anlaşıldığı üzere Mehmet Rıfat’ın seyrettiği pandomimi hikâye türüne uyarlamasındaki asıl amaç, vak’anın bir ahlâk dersi çıkarmaya müsait olması ve bahsi geçen pandomimi seyretme imkânı bulamamış olanların hikâye sayesinde vak’ada anlatılanlardan ders çıkarmalarını sağlamaktır.

Hikâye metni bir pandomimden esinlenerek meydana getirildiği için yazarın üslûbunu tespit açısından önemli bir eserdir. Çünkü buradaki cümle yapısıyla, ifade tarzı gibi özellikler, çeviri ya da adapte tiyatro eserlerinin aksine tamamen Mehmet Rıfat’ın üslûbunu taşır. Yani, tasarlanan vak’anın yazıya geçirilmesi sırasında kullanılan sözcük kadrosu ve tercih edilen cümle yapısı tamamen Mehmet Rıfat’ın düşüncesinin ürünüdür. Nitekim yazar hikâyenin bir yerinde vak’ayı keserek araya girip,

“Şimdi ihtimal ki içinizde birisi bulunur da ‘besmele-i aşk’ ve ‘kiraren hatimler’ tabirlerini bir Fransız hikâyesi tasvirinde yolsuz görürler. Ne yapalım? Hikâye ecnebî, bari şive-i ifadesini olsun lisanımıza yaklaştırmak için onları ihtiyar ediyoruz.” (s.3)

derken, üslûbun tamamen kendisine ait olduğunun ipucunu vermiş olur.

Mehmet Rıfat’ın hikâyede kullandığı dil, tiyatro eserlerine kıyasla nispeten eski / ağır, bilimsel kitaplarındakilere kıyasla yeni / sadedir. Cümleler nadiren ağıdalı ifade tarzına yönelme eğilimi gösterirken, genelde açık ve kolay anlaşılabilir yapı sergiler.

Tiyatro eserlerindeki dilin hikâyedeki dile kıyasla daha sade ve açık olmasının başlıca sebebi, tiyatro türünün özelliğinden dolayı günlük hayatta kullanılan konuşma dilinin o eserlerde daha fazla yer almasıdır.

Biraz önce ifade edildiği gibi, olay örgüsünün aktarılması sırasında yazar vak'ayı keserek araya girer. Ayrıca, zaman zaman vak'ayla doğrudan bağlantılı olmayan; hikâyenin kurmaca âlemi dışında kalması gereken gerçek âlem hakkında bilgi verir. Bu gibi özellikler, hikâye anlatmanın, kaynağı meddahlık geleneğine dayanan ve Namık Kemal çizgisinden geçerek Mehmet Rifat'a kadar uzanan şekli olarak yorumlanabilir.

Vak'a

Küçüklükten beri birbirini seven amca çocukları Jean ve Marianne, evlilik çağları geldiğinde ailelerinin de onayını alarak evlenmeye karar verirler. Ancak Marianne kocasının asker olmasını tercih ettiğini söyleyince, Jean evlendikten kısa süre sonra askerî okulda okumak üzere Paris'e gider. Birkaç yıl sonra da okulunu bitirerek subay olup memleketine döner.

İki sevgili tekrar kavuşmanın sevincini doyasıya yaşayamadan Jean'ın birliği bir ayaklanmayı bastırmak için sınır bölgesine sevk edilir. Jean, çok sevdiği karısını uşağı Frebes ile evde bırakarak şehirden ayrılmak zorunda kalır.

Daha önceden Marianne'da gözü olan komşu köyden Armand, Jean'ın yokluğunu fırsat bilerek uşağı Victor'la bir plân yapıp Marianne'ı kaçıtır. Kendi köyüne götürür.

Öte yandan sınır bölgesindeki belâ bertaraf edilmiş olduğundan Jean'ın birliğine ihtiyaç kalmamıştır. Birlik yarı yoldan geri döner. Jean eve geldiğinde uşağı Frebes'den durumu öğrenince dehşete düşer. Fakat uşak Jean'ı sakinleştirdikten sonra Marianne'ı kurtarmak için birlikte bir plân yaparlar.

Birkaç gün sonra komşu köye gidip Marianne'ı Armand'ın elinden kurtararak kaçarlar. Armand durumu fark edince peşlerinden gitmek ister. O telaş içinde kapıdan

çıkmaq yerine ötekilerin kurduğı merdivenle bahçe duvarına tırmanır. Bu sırada gürültüye uyanan uşağı Victor, duvardaki kişinin hırsız olduğunu sanıp Armand'ı vurarak öldürür. Gürültüyü duyup olay yerine gelen komşular Victor'un Armand'ı öldürdüğünü görürler. Victor tutuklanır. Sorgu sırasında bütün olan biteni anlatır. Suçunun karşılığı olarak kürek cezasına çarptırılır.

Marianne ise sadakati sayesinde kocasıyla mutlu bir hayat sürer.

2.1.2.1.2. Gönüllü / Henüz On Altı Yaşında

Mehmet Rıfat, *Gönüllü / Henüz On Altı Yaşında*, İstanbul, Artin Asaduryan Matbaası, 1326¹ (1908), 15.

Daha önce “Çanta”nın ikinci cüz'ünde yayınlanan ve o yayında baş taraftaki açıklamaya göre “Rumeli'de vâki Pirlepe kazasına tâbi Kadıköyü nam karyenin muhtarzadesi Ahmet Bayraktar”ın askerlik konusundaki düşüncesinden esinlenerek kaleme alındığı belirtilen hikâye, kişiler, mekân ve vak'a kurgusu bakımından yazarın “Ya Gazi Ya Şehit” adlı tiyatro eseriyle -ufak tefek farklılıklar dışında- aynıdır. Bunun yanında kapak dahil on beş sayfa olan hikâyedeki on üç sayfalık metnin yaklaşık dört sayfası tiyatro tekniğiyle yazılmıştır; yani kişilerin karşılıklı konuşması şeklinde verilmiştir.

“Ya Gazi Ya Şehit”in ilk kez 1291 yılında “Çanta”nın üçüncü cüzünde yayınlandığı hatırlanırsa her iki eserin ilk yayınlarının kısa aralıklarla gerçekleştiği anlaşılır. Bu durumda tiyatro eserinin mi yoksa hikâyenin mi daha önce kaleme alındığını ve hangisinin diğerine kaynaklık ettiğini söyleyebilmek mümkün değildir. Kesin olan şey, Mehmet Rıfat'ın “Hüküm-i Dil” ve “Hüsrev ve Şirin” adlı tiyatro

¹ Hikâye daha önce 1290 (1873-1874) yılında “Çanta”nın ikinci cüz'ünde yayınlanmıştır. Ancak bu çalışmadaki hareket noktalarından biri, Mehmet Rıfat'ın kitap hâlinde yayınlanmış eserleri olduğundan burada, yukarıda künyesi verilen 1326'daki müstakil baskı esas alınmıştır. Hikâyenin kapağındaki tarihin Rumî mi yoksa hicri-kameri mi olduğu belli değildir; ama genel eğilime uyularak hicri kameri tarihin kullanıldığı tahmin edilmektedir.

eserleriyle “Sadakat” adlı hikâyesinde olduğu gibi “Gönüllü” veya “Ya Gazi Ya Şehit”te de bir türden diğerine uyarlama yapmış olduğudur.

Kapakta “Anasını, babasını, nişanlısını terk ederek genç yaşında gönüllü giden bir askerin sergüzeşt-i kahramananesini muhtevidir.” cümlesiyle tanıtılan hikâyenin içinde, Ahmet’in nişanlıyken değil, evlendikten sonra askere gittiği görülür. Bu çelişki, yazarın teknik kusurlarından biri olarak gösterilebilir. Hikâyedeki bir diğer teknik kusur, metnin yaklaşık üçte birinin tiyatro eserine has yöntemle verilmiş olmasıdır. Bu gibi kusurlarına rağmen “Gönüllü” hikâyesi teknik yönden “Sadakat”ten ileridir. Bu durum muhtemelen yazarın “Gönüllü”ye “Sadakat”ten daha fazla emek harcanmasından ve vak’a kurgusu üzerinde daha fazla çalışmasından ileri gelmektedir. Aynı vak’anın hem hikâye hem de tiyatro eseri olarak kaleme alınmış olması, böyle bir hüküm vermeyi mümkün kılar.

“Gönüllü”nın dili “Sadakat”e göre daha sade, üslûbu da daha açıktır. Her iki hikâyeden alınan birinci derecedeki kişilerin tasvirlerinin yapıldığı şu satırlar bunu gösteren somut birer örnektir:

“Jean Marianne’dan salîfüzzikr hâlleri müşahade ettiği zaman tam on üç on dört yaşlarında idi ki derece-i kemalde olan zekâsı cihetiyle ulûm-ı âliye ile iştiğal etmekte bulunuyordu.

Hele ressamlıkta o derece kesb-i maharet etmiş idi ki bir gazinoda otursa da derakab kahve fincanının tabağını alıp bir kibrit yakarak tabağın içini isler ve yine o kibrit parçasıyla derhal Marianne’ın resmini o is üzerinde yapar idi ” (Sadakat s. 3).

“Tam onaltı on yedi yaşlarına geldi. Tab ve tüvanı kemalini buldu. Bayram vesair eyyam-ı mübarekede köyün ‘Karaağaç’ altında içtima eden delikanlıların kâffesini müsabakata başladı. Bayağı arkadaşlarını yavuklularının yanında mahçup etmeye kadar pehlivanlığını ileriye sevk etti. Köyün içinde birinci kabadayılığı kazandı gitti.” (Gönüllü s. 3).

Bunlardan başka yazar “Gönüllü”de diğerindeki gibi vak’ayı kesen ve bir meddah tavrını hatırlatan eda ile araya açıklayıcı ifadeler yerleştirme yanlışlığına da düşmez.

Mehmet Rıfat’ın bu hikâyedeki başarılı taraflarından biri de psikolojik tahlilleridir. Yazarın bu konudaki başarısı, hikâye kişilerinin askerlik konusundaki düşüncelerinin vak’a boyunca ön planda tutulmuş olmasıdır. Kendisi de asker olan Mehmet Rıfat, meslekî bilgiden dolayı çok iyi vâkıf olduğu asker psikolojisini ustalıkla işlemiştir. Vak’anın birinci derecedeki kişilerinden Ahmet ve Mehmet’in psikolojileri hikâyenin geneli içinde detaylı şekilde verilmiştir.

Vak’a

Ahmet, köyde kimsenin yenemediği, sırtı yere gelmez, on altı on yedi yaşlarında askerlik âşığı bir pehlivandır. Bir gün, askerden yeni gelmiş Mehmet pehlivanla güreşmesi istenince, askerliğini yapmış, düşmanla çarpışma cesaretini göstermiş yiğit biriyle güreşmesinin abes olacağını söyleyerek çevresindekilerin isteğini geri çevirir.

O sırada komşu köyden gelen bir gencin Mehmet pehlivanla güreşmek istediği söylenince Ahmet, “O delikanlı askerlik yapmış bir yiğitse Mehmet Pehlivanla güreşsin, eğer askerliğini yapmamışsa onunla ben güreşeyim.” teklifinde bulunur. Delikanlının henüz askerlik yapmamış olduğu anlaşılınca Ahmet, Mehmet Pehlivanın müsaadesini alarak kendisi güreşir ve delikanlıyı yener.

Seyirciler arasında bulunan ve o güne kadar köyün gençlerinden hiç birine yüz vermeyen güzel bir kız, terini silmesi için mendilini Ahmet’e gönderir. Ahmet mendili alarak terini siler. Gönderilen mendili kabul etme, geleneklere göre nişanlanmak demektir. Böylece Ahmet genç kızla nişanlanmış olur.

Mehmet durumu öğrenince çok mutlu olur. Çünkü kız onun kardeşidir. Hemen Ahmet’in evine gidip güreşteki başarısından dolayı kendisini kutladıktan sonra, onun gibi yiğit bir delikanlının kardeşiyle nişanlanmış olmasından duyduğu memnuniyeti dile getirir. Ardından da hemen düğünlerinin yapılmasını arzuladığını söyler. Fakat Ahmet,

içindeki askerlik aşkı dolayısıyla vatan görevini yerine getirmeden evlenemeyeceğini anlatır. Buna rağmen gerek annesinin ve babasının, gerekse Mehmet Pehlivanın telkinleri sonucu hemen düğün yapılmasını kabul eder.

Nikah ve düğün yapıldıktan bir iki hafta sonra köye kur'acılar gelir. Ahmet kur'acılara gönüllü olarak askere gitmek istediğini söyler. Onu gören köyün diğer gençleri de gayrete gelerek gönüllü yazılırlar. Birkaç gün sonra da topluca gidip birliklerine teslim olurlar.

Ahmet askerliği süresince birçok hizmette bulunup bir iki defa da muharebede bulunduktan sonra, sinesini iftihar nişanlarıyla doldurarak köyüne döner.

2.1.2.2. Hikâyede Kişiler (Şahıs Kadrosu)

Mehmet Rifat'ın hikâyelerindeki kişileri vak'ada oynadıkları rolün ağırlığına göre birinci ve ikinci derecedekiler diye sınıflandırmak gerekirse "Sadakat"te Jean ve Marianne, ile "Gönüllü"de Ahmet ve Mehmet Pehlivan birinci derecedeki kişiler; "Sadakat"te Frebes, Armand ve Victor, ile "Gönüllü"de Mehmet Pehlivanın kız kardeşi ikinci derecedeki kişiler olarak gösterilebilir.¹

"Sadakat"teki Jean ile "Gönüllü"deki Ahmet ve Mehmet Pehlivan askerlikle ilgileri bulunması bakımından benzeşirler. Ancak, kültürü, iyi yetişmiş, resimden anlayan bir Fransız genci olan Jean, ressam olmayı hayal etmesine rağmen sevgilisinin ısrarı üzerine askerlik mesleğini seçmiştir. Oysa Ahmet ve Mehmet Pehlivan, askerliğe aşk derecesinde sevgi besleyen iki Türk gencidir. Ahmet, on altı on yedi yaşlarında, yüreği vatan sevgisiyle dolu cesur bir pehlivandır. Askerliğe âdeta âşıktır. Hatta köyün yenilmeyen pehlivanı olmasına rağmen askerliğe duyduğu sevgiden dolayı askerliğini yapmış olanlarla güreşmeyi, onlara karşı yapılacak en büyük saygısızlık addeder.

¹ Her iki hikâyede de dekoratif şahıslar bulunmakla birlikte, vak'anın akışında hiçbir etkileri olmadığı ve haklarında yeterli veri bulunmadığı için bu çalışmada onlarla ilgili değerlendirme yapılmamıştır.

Mehmet Pehlivan, askerden gelmiş bir delikanlıdır. Ahmet gibi o da örnek bir vatanseverdir.

“Sadakat”teki Marianne ile “Gönüllü”deki Mehmet Pehlivanın kardeşi, karakterleri bakımından birbirine benzerler. Her ikisi de genç, güzel ve iffetlidir. Marianne, kendisini kaçırın Armand’a iffetini teslim etmeyerek kocasına sadakatle bağlı olduğunu ispatlamış olur. Bu sayede hayatının geri kalan kısmında mutlu bir evlilik sürer. Mehmet Pehlivanın kardeşi de köyün en güzel kızı olmasına rağmen Ahmet’le nişanlanıncaya kadar hiçbir delikanlıya yüz vermemiştir. Her iki genç kız da sevgililerinin asker olmasından mutluluk duyar; ama Marianne’ın bu arzusunun, kocasının belki kılıklı birisi olmasını istediğinden mi yoksa vatanseverliğinden mi ileri geldiği açık değildir. Mehmet Pehlivanın kardeşi ise o güne kadar hiçbir delikanlıya yüz vermemiş olmasına rağmen Ahmet’in askerliğe düşkünlüğünü ve pehlivanlığını görünce onunla nişanlamak ister. Bu yönüyle vatan sevgisine önem veren Türk kadını “tıp”ı olarak değerlendirilebilir.

Frebes ve Victor, alışlagelmiş birer uşak portresi çizerler. Her ikisi de efendisine bağlı, onun çıkarına olacak işleri yapmaktan çekinmeyen, bu uğurda haddinden fazla cesur davranan kişilerdir. Bununla birlikte Victor, vak’ada menfi karakter sergileyen Armand’ın uşağı olduğu için, efendisine hizmet amacıyla yaptığı işler, karakterinin menfi yönlerini öne çıkarmasına sebep olmuştur. Frebes ise Victor’un tersine olayların akışı içinde madur duruma düşen Jean’ın uşağı olduğu için, üstlendiği görevler karakterinin müspet yönlerini yansıtmasına vesile olmuştur. Bunun ötesinde bu iki uşaktan birinin tamamen menfi, diğerinin tamamen müspet karaktere sahip olduğu gibi bir hüküm vermek mümkün değildir.

Armand, iki hikâyedeki kişiler içinde hasis, başkalarının namusuna göz diken biri olarak görülen tek kişidir. Ahlâksızlığının ve kötü niyetinin cezasını canıyla öder. Onun için böyle bir son hazırlanmış olması, yazarın “faydacı edebiyat”ı benimsemiş biri olmasının sonucu diye değerlendirilebilir.

2.1.2.3. Hikâyelerde Zaman

Hikâyelerin ikisinde de tarihsel zaman belirsizdir. Gerçi “Gönüllü”de “Moskof Muharebesi”nden bahsedilir; ama bu ifade vak’anın tarihsel zamanını tam olarak tespit etmek için yeterli ipucu değildir. Çünkü hikâyenin ilk neşri, yaygın adı “93 Harbi” olan “1877-1878 Osmanlı Rus Savaşı”ndan önceye denk geldiği için, hikâyede kastedilen “Moskof Muharebesi” bu olamaz. Kaldı ki Osmanlıların Ruslarla yaptığı bütün savaşlar “Moskof Muharebesi” olarak adlandırıla gelmiştir. İlk yayımda yazarın hikâye metninden önce yaptığı açıklamadan, vak’anın gerçek hayattan alındığı ve vak’aya kaynaklık eden olayın yakın bir geçmişte meydana gelmiş olduğu intibai uyanmaktadır. Bu intibanın doğru kabul edilmesi durumunda hikâyede adı geçen “Moskof Muharebesi”nin “1853-1856 Kırım Savaşı” olma ihtimali doğar; ancak bunun kesin bir hüküm olmayacağı özellikle vurgulanmalıdır. Bu arada vak’anın coğrafi mekânı olan Selanik’e bağlı “Pirlepe kazasına tâbi Kadıköyü nam karye”nin Osmanlı toprağı olarak gösterilmesi, tarihsel zamanın, bu coğrafi bölgenin Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde olduğu döneme denk geldiğini ortaya koyar.

Hikâyelerdeki kronolojik zaman, birkaç yıllık dilimi kapsar; fakat her iki hikâyede de vak’anın büyük kısmı bu zaman dilimi içinde kısa bir döneme sıkıştırılmıştır.

“Gönüllü”de vak’anın tamamına yakını, Ahmet’in Mehmet Pehlivanla güreşmesinin istendiği günden askere gittiği güne kadar geçen bir iki hafta içinde cereyan eder. Birkaç yıllık kronolojik zamanın kalan kısmı hikâyenin son paragrafında,

“Hasılı Ahmet Bayraktar askerliğin şeref ve meziyetini en nihayet derece ihraz edip birçok hizmetten ve bir iki kavgada bulunup sine-i sadakatini nişanlarla dıddurduktan sonra köyüne avdet eder.” (s.15)

cümlesiyle verilir. Hikâyenin kronolojik zamanını bir iki haftadan birkaç yıla çıkaran bu paragraf, esasen vak’anın sonucundan ziyade yazarın edebiyat anlayışını yansıtmaya görevini üstlenmiştir. Mehmet Rıfat bu paragrafı Ahmet’in iflihar madalyalarıyla geri

döndüğünü söyleyerek, iyilerin her zaman kazançlı çıkacağını vurgulamak istemiştir. Diğer bir ifadeyle bu paragraf, yazarın “faydacı edebiyat” taraftarı olmasının ürünüdür.

“Sadakat”te ise vak’a, Jean’la Marianne’ın evlenmeye karar vermesinden, Marianne’ın Armand’ın elinden kurtarılmasına kadar geçen birkaç yıllık zaman dilimi içinde cereyan eder. Bununla birlikte vak’anın asıl önemli kısmı, Jean’ın askerî bir görevle memleketinden ayrılmasından karısını kurtarana kadar geçen birkaç günlük zaman dilimini içine alır.

Her iki hikâyede de kronolojik zamanın asıl anlatılmak istenen vak’a için gerekli olan zaman diliminden çok uzun tutulmuş olması, yazarın, vak’anın kronolojik zamanını kurgulamadaki tecrübesizliği olarak değerlendirilebilir.

Gerek “Sadakat”te gerekse “Gönüllü”de tercih edilen kozmik zaman, günün gündüz saatleridir; fakat bu zaman diliminin vak’anın akışına etki ettiği ya da yön verdiği söylenemez. Gece diliminin kullanıldığı tek yer, Jean ile uşağı Frebes’in Marianne’ı Armand’ın evinden kaçırdıkları kısımdır. Bu zaman diliminde de Armand’ın uşağı Victor, karanlıktan dolayı yanlışlıkla efendisini vurur. Zaten vak’anın bu kısmında yazar tarafından gece diliminin tercih edilmiş olmasının sebebi, böyle bir yahlılığın gerçekleşebileceği uygun ortamı hazırlamaktır.

2.1.2.4. Hikâyelerde Mekân

“Sadakat”teki coğrafi mekân, Fransa’da Marsilya’ya bağlı bir nahiye ve onun komşu köyüdür. Gerçi vak’a içinde Jean’ın askerî okulda okumak için Paris’e gittiğinden bahsedilir; ama onun Paris’teki yılları hikâye içinde yer almadığından Paris vak’anın mekânı olarak kabul edilemez.

“Gönüllü”deki coğrafi mekân ise bugün Yunanistan toprakları içinde bulunan Selanik’e bağlı “Pirlepe kazasına tâbi Kadıköyü nam karye”dir.

Her iki hikâyede de vak’aya sahne olan mekânlar hakkında ufak tefek de olsa bilgi bulmak mümkündür.

“Gönüllü”deki mekân köyün “Karaağaç” denilen mevkisi ve Ahmet’in evidir. Karaağaç denilen yer, bayramlarda ve özel günlerde köyün kızlarının, delikanlılarının, ihtiyarlarının, kadınlarının, çocuklarını toplandığı; pehlivanların güreştiği, her gencin yavuklusuna görüldüğü; davulların çalındığı, oyunların oynandığı, meserretin ortalığı kapladığı bir alandır.

“Sadakat”te vak’a sahnede olan mekânlar, Jean’la Marianne’in memleketi ve komşu köyden Armand’ın evidir. Bu iki mekândan yalnızca Armand’ın evinin özellikleri hakkında birtakım bilgi kırıntıları bulmak mümkündür. Ev bahçelidir ve etrafı duvarlarla çevrilidir. Evin bu özellikleri Armand’ın ahlâksız ve hasis kişiliğiyle birleşince okuyucunun zihninde onun, her istediğini elde etme arzusundaki despot bir derebeyi ya da bir köyün en zengini olduğu imajını uyandırır.

2.1.2.5. Hikâyelere Tematik Bakış

2.1.2.5.1. Aşk

“Sadakat”te Jean’la Marianne, küçüklüklerinden beri birbirini seven amca çocuklarıdır. Aralarındaki aşk, romantik şekilde birbirine değil, realist şekilde zaman içinde ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Her iki gencin ailesi de evliliğe gittiği belli olan bu aşka olumlu bakmaktadır. Sonunda iki sevgili evlenir. Jean çok sevdiği ressamlık yerine Marianne’ın istediği askerlik mesleğini seçecek kadar sevgilisine bağlıdır. Marianne da Armand tarafından kaçırıldığı vakit ona ram olmayarak kocasına sadakatle bağlı olduğunu ispat eder. Zaten eserin adının kaynağı da Marianne’ın sadakatidir. Dolayısıyla iki genç arasındaki aşkın, hikâyenin ana teması olduğu söylenebilir. Buna karşın, Marianne’ın sadakatinin vak’ada yeterince işlenmediği; diğer bir ifadeyle gerektiği kadar öne çıkarılmadığı görülür. Bu hikâyede Armand’ın Marianne’a duyduğu ilgi ve kocasının yokluğunu fırsat bilerek onu kaçırmayı, her şeyden önce vak’adaki merak unsurunu ve gerilimi artırarak hikâyeye çekicilik kazandırmaktadır. Bundan başka birbirini seven karı kocanın arasına girmeye çalışan menfi karakterli Armand, yapmaya çalıştığı kötü davranışının cezasını canıyla ödeyerek yazarın edebî eserden beklentisine de cevap vermiş olur.

“Sadakat”teki Jean’la Marianne’ın aşkının tersine “Gönüllü”deki Ahmet’le Mehmet Pehlivanın kardeşinin aşkı belirli bir süreçten geçmeden birdenbire ortaya çıkmıştır. Bu yönüyle Ahmet’le Mehmet Pehlivanın kardeşinin aşkı, romantik yapıdadır. Yine “Sadakat”tekinin tersine burada, tarafların birbirine besledikleri sevginin boyutları hakkında ayrıntılı şekilde durulmaz. Sadece Ahmet’in askerliğe düşkünlüğü ve güreşteki başarısından dolayı Mehmet Pehlivanın kardeşinin ona âşık olduğu ifade edilir. Yazarın bu hikâyede vermek istediği mesajlar arasında bulunmadığı için vak’a içinde işlenmemiş olmasına rağmen bu ilişkide de Jean’la Marianne’ın aşkında olduğu gibi tarafların sadakati söz konusudur. Mehmet Pehlivanın kardeşi, evlendikten kısa süre sonra askere giden kocasını sadakatle bekler. Ahmet de askerlik görevini hakkıyla yerine getirdikten sonra kendisini bekleyen eşine döner.

2.1.2.5.2. Evlilik

Hikâyelerde evlilik süreci ve bu süreç içindeki aile içi ilişkilerden ziyade evliliğin başlangıcı hakkında bilgi bulmak mümkündür.

“Sadakat”te Jean’la Marianne evlenmek için ailelerinin iznini isterler. Onlar da çocuklarının tanımadıkları birisiyle evlenmesindense karakterini ve aile yapılarını iyi bildikleri akrabalarının çocuklarıyla evlenmesine gönülden razı olurlar.

“Gönüllü”de Mehmet Pehlivanın kardeşi, yiğitliğinden etkilenerek âşık olduğu Ahmet’e mendilini göndererek onunla evlenmek istediğini söylemiş, Ahmet de mendili alarak bunu kabul etmiş olur. Mehmet Pehlivan, kardeşinin Ahmet gibi yiğit ve vatansever biriyle evlenmek istediğini öğrenince bundan büyük mutluluk duyar. Mehmet Pehlivanın kardeşiyle Ahmet’in evliliğine giden yolun bu şekilde başlamış olması, Jean’la Marianne’ın evliliği gibi belirli bir aşk sürecinden geçmemiş olması yönüyle ondan ayrılır.

Her iki hikâyede de aile bireyleri çocuklarının veya kardeşlerinin evlenmeyi düşündüğü kişiyi her şeyden önce karakterleri bakımından değerlendirirler. “Sadakat”te hem Jean’ın hem de Marianne’ın anne ve babası, çocuklarının evlenmeyi

düşündüğü kişiyi tanıdıklarından ve karakter bakımından kendi çocuklarına uygun olduğunu düşündüklerinden evliliğe onay verirler. “Gönüllü”de Mehmet Pehlivan, kardeşinin evlenmeyi istediği kişiyi ilk plânda karakter bakımından değerlendirip, kardeşine lâayık biri olarak görür.

Gerek Jean’la Marianne’ın gerekse Mehmet Pehlivanın kardeşiyle Ahmet’in evliliğinde aile içi ilişkiler üzerinde durulmaz. Yalnızca Jean’ın, Marianne’ın isteğı üzerine çok sevdiği ressamlık yerine askerlik mesleğini seçtiğı görülür. Bu da evlilikteki aile içi ilişkiden ziyade iki kişi arasındaki aşkla ilgili bir durumdur.

2.1.2.5.3. Vatan Sevgisi

“Sadakat”te vatan sevgisi üzerinde sistemli şekilde durulmaz. Gerçi Marianne kocasının asker olmasını ister; Jean’da bu istek doğrultusunda asker olur. Subay olarak orduda görev aldıktan sonra da sınır bölgesindeki bir ayaklanmayı bastırmak için birliğıyle oraya doğru yola çıkar. Ama Marianne’ın, kocasının asker olmasını istemesindeki asıl sebebin beli kılıklı erkeklere düşkünüğünden mi yoksa vatan sevgisinden mi kaynaklandığı belli değildir. Jean’ın sınır bölgesindeki problemi halletmeye giden birlik içinde yer alması da vatan sevgisinden çok görev gereğidir.

“Gönüllü” ise vatan sevgisi ve askerlik teması üzerine kurulmuştur. Ahmet askere gitmeyi kutsal bir görev olarak görür. Çünkü ona göre vatan sevgisini göstermenin en kolay yolu budur. Bu yüzden askerlik görevini tamamlamadan evlenmeye bile yanaşmaz. Buna rağmen en az kendisi kadar vatansever olduğunu bildiğı Mehmet Pehlivanın telkinleri sonucu önce evlenip sonra askere gitmeye razı olur. Evlendikten kısa süre sonra köye gelen kur’acılara giderek hemen gönüllü yazılır. Onun bu tavrı köyün diğer gençlerine de örnek olur. Birer vatansever olan bu gençler de Ahmet’le birlikte gönüllü yazılırlar. Mehmet Pehlivan da örnek bir vatanseverdir. Askerlikle ilgili hatıralarını anlatırken -fırsat buldukça- askerlik hizmetinin, vatan sevgisini göstermenin en kolay yolu olduğunu tekrarlar.

2.1.3. “Emsal” Başlığı Altında Toplanabilecek Eserler

2.1.3.1. “Hikâyat-ı Müntahabe” ve “Sagîr Hikâyat-ı Müntahabe”

Mehmet Rıfat. *Hikâyat-ı Müntahabe*, İstanbul, Matbaa-i Amire, 1291 (1874-1875)¹, 72.

Mehmet Rıfat. *Sagîr-i Hayat-ı Müntahabe*, İstanbul, Mihran Matbaası, 1299 (1881-1882)², (Defa-i Salise olarak), 79.

¹ Kitabın sonundaki “17 Rebiyülâhır 1291” tarihinden anlaşılabacağı üzere kapaktaki “1291” tarihi hicri-kameridir. Manastırlı Mehmet Rıfat’ın en fazla baskı yapan eseri “Hikâyat-ı Müntahabe”dir. Bu çalışmada esas alınan baskı, yukarıda künyesi verilendir. Eserin bizzat görülebilen veya künyesi tespit edilen diğer baskıları şunlardır:

Hikâyat-ı Müntahabe, İstanbul, Hocaoglu Çarşısı 13 Numaralı Matbaa, 1290, 56. (Bayram ve Çöğenli (1978:262) bu eserin Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi Seyfettin Özege Bağış Kitapları arasında 5260 numarada diğer bazı baskılarla bir arada bulunduğunu belirtirler; ama bu numarada, adı geçen diğer baskılar mevcutken bu nüsha yoktur).

Hikâyat-ı Müntahabe, İstanbul, Matbaa-i Amire, 1292, (Üçüncü defa olarak), 72.

Hikâyat-ı Müntahabe, İstanbul, Mihran Matbaası, 1297 (Defa-i Saniye olarak). (Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi Seyfettin Özege Bağış Kitapları 5260 numarada bulunan nüshasının bir kısmı eksik olduğundan sayfa sayısı tespit edilemedi).

Hikâyat-ı Müntahabe, 1300, 27 s. (Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi Seyfettin Özege Bağış Kitapları arasında 29034 numarada bulunan nüshanın dış kapağı bulunmadığı için kitabın orijinalinde yayım yeri ve matbaa adının kayıtlı olup olmadığı tespit edilemedi. Bu baskı, hacim itibarıyla en küçük olanıdır. Kitapta “Müellifin Ricası” ile yedi hikâye ve bir “Hatime” bulunmaktadır.

Hikâyat-ı Müntahabe, İstanbul, Matbaa-i Amire, 1303, 72.

Hikâyat-ı Müntahabe, İstanbul, Arif Efendi Matbaası, 72. (Kapakta yayım tarihi yoktur; ama Maarif Nezaret-i Celilesinden alınan ruhsat tarihi 1303).

Hikâyat-ı Müntahabe, İstanbul, Matbaa-i Amire, 1305, 72.

Hikâyat-ı Müntahabe, İstanbul, Ahter Matbaası, 1312, 72.

² Birinci baskısı görülmeyen ve dolayısıyla ilk yayım tarihi tespit edilemeyen bu eserin ikinci baskısının künyesi şöyledir:

Sagîr-i Hayat-ı Müntahabe, İstanbul, Mihran Matbaası, 1297. İkinci baskının görülebilen nüshasının bazı sayfaları eksik olduğu için bu çalışmada yukarıda künyesi verilen üçüncü baskı esas alınmıştır.

2.1.3.1.1. Kitapların Tanıtımı ve Türle İlgili Değerlendirme

“Hikâyat-ı Müntahabe” ve “Sagîr-i Hikâyat-ı Müntahabe”, farklı adlar taşıyan iki eser olmasına rağmen her iki eserde bulunan hikâyelerin pek çoğunun ortak olması, hatta bu ortaklığın bazen eserlerden birinin değişik baskılarındaki ayniyetten daha fazla olması, bu iki eseri bir başlık altında ele almayı gerekli kılar. Söz konusu ayniyeti ortaya koymak için öncelikle iki eserin mündericatları üzerinde durmak gerekir.

“Hikâyat-ı Müntahabe”, “Müellifin Ricası” başlıklı bir yazıyla başlar. Bundan sonra, çocukların okumaya hevesini artırmak için, her gördüğü yazıyı okuyan ve her okuduğunu anlamaya çalışan bir adamın bu merakı sayesinde çok zengin olduğunu anlatan bir “Hikâye” nakledilir. Bu “Hikâye”nin ardından iki baba ayrılan kitabın “Hayvanat”la ilgili “Birinci Bab”ı başlar. “Hayvanat” sözüyle “nebatat” dışında kalan ve insanı da içine alan bütün canlıların kastedildiği bu bölümde “Tilki ile Şahin” (s.6), “Bülbül ile atmaca”, (s.10), “Tilki ile Keçi” (s.13), “Horoz ile Keklik” (s.15), “Çakal” (s.18), “Karga ile Müdahin Tilki” (s.19), “Maymun ile Diken” (s.2), “Kör Hatun” (s.24), “Köpek, Koyun Ağılı, Kurt” (s.26), “Çakal, Horoz, Köpek” (s.30), “Tilki Maymun” (s.32), “Arslan, Tilki, Kurt” (s.34), “Tavus Kuşu, Hint Tavuğu” (s.36), “Kedi” (s.38), “Sinek, Bal” (s.39), “Eşek, Debbağ” (s.41), “Tarla Kuşu” (s.43), “Tavşan, Kurbağa” (s.45), “Fare, Kedi” (s.47), “Güvercin, Saksığan” (s.49) adlı yirmi hikâye bulunmaktadır. “Nebatat” başlıklı “İkinci Bab”ta da “nebatat”ın tarifi yapıp, yaşaması için hangi şartların bulunması gerektiğinin anlatıldığı bir girişten sonra, “Tut ile İpek” (s.54), “Mide Nevazı ile Paldır” (s.57), “Zeytin ile Zeytinyağı” (s.59), “Sadberk Gül ile Yabanî Gül” (s.61), “Kavak ile Kabak” (s.63), “Buğday ile Kiraz” (s.65), “Keten ile Pamuk” (s.68), “Çay ile Meşe” (s.70) adlı sekiz “hikâye” bulunmaktadır.

“Sagîr Hikayât-ı Müntahabe”nin başına önsöz ya da açıklama niteliği taşıyan herhangi bir not konulmadan, kitaba doğrudan “hikâye” metinleriyle başlanmıştır. Kitapta “Hikâyat-ı Müntahabe”nin “Birinci Bab”ındaki yirmi “hikâye”nin yanı sıra “Kurt ile Kuzu” (s.72) ve “Bir Yolcu” (s.75) başlıklı iki “hikâye” daha vardır; yani toplam yirmi iki “hikâye” bulunmaktadır.

Bu metinlere yukarıdan beri “hikâye” denilmesini sebebi, onların batılı anlamda hikâye veya klasik doğu edebiyatındaki halk hikâyesi yapısında olmalarından değil, bizzat Mehmet Rıfât’ın bu metinleri topladığı kitapların adında “hikâye” sözcüğünün bulunmasındandır. Ancak yazar her iki kitabın adında da “hikâye” sözcüğü kullanmasına rağmen “Hikâyat-ı Müntahabe”nin ilk baskısından on yedi yıl sonra yayımlanan “Kavaid-i İlm-i İnşa”nın ikinci kitabında,

“Bundan on yedi sene evvel yazdığım bir emsal kitabı vardır ki Maarif Nezaret-i Celilesinin intihabıyla ol vakitten beri mekâtib-i iptidaiyede tedris olunuyor. Buna ol vakit ‘Hikâyat-ı Müntahabe’ namını verdiğimde hata ettiğim ... zahir oluyor.” (s.5)

diyerek, bu metinlerin birer “hikâye” değil, “emsal” olduğunu, daha önce bunlara “hikâye” demesinin önemli bir yanlışlık olduğunu vurgular.

Bu tür metinler, klasik doğu edebiyatlarında Beydaba’nın “Kelile ve Dimne”sinde, Mevlâna’nın “Mesnevi”sinde, Sadi’nin “Bostan” ve “Gülistan”ında, batı edebiyatlarında da en tanınmış örnekleri La Fontaine’nin fabllerinde görülen edebî ürünlerdir. Bu tür ürünler Şinasi’nin manzum hayvan masallarında ve Ethem Pertev Paşanın “Avavaname” adlı eserinde olduğu gibi, yönünü batıya çeviren Türk edebiyatında da görülür. Gerek klâsik doğu edebiyatlarında, gerek batı edebiyatlarında, gerekse Tanzimat sonrası Türk edebiyatında örneklerine rastlanan bu tür metinler “kıssadan hisse” amacıyla kaleme alınan ders verici edebî ürünlerdir.

Mehmet Rıfât “Kavaid-i İlm-i İnşa”nın ikinci kitabında “emsal”le ilgili açıklama yaparken onu ikiye ayırarak, birinci gruptakiler için “Mühim manaları tasvir ederek tatbikat-ı fiiliyede bir hüccet makamında bulunup ekseriyetle ‘darb-ı mesel’ namıyla yad olunurlar.” (s.2) derken, ikinci gruptakiler için “Hayvanat, nebatat, cemadattan iktibas edilen ve mucib-i intibah ve ibret olan fıkralardır ki bunlara da yalnız ‘mesel’ veya cem sigasıyla ‘emsal’ denilir.” (s.2-3) şeklinde tanım yapar. “Hikâyat-ı Müntahabe” ve “Sagîr Hikâyat-ı Müntahabe”deki metinler ‘emsal’le ilgili bu gruptamanın ikincisine ait olanlardır. Mehmet Rıfât adı geçen eserinin ileriki sayfalarında bu türün masal veya hikâyeden ayrılan en önemli özelliğinin “zımında

mutlaka bir hisse bulunması” (s.5) olduğunu söyler. Yazarın “emsal”le ilgili söyledikleri, onun, çağdaş literatürde “fabl” diye adlandırılan türü kastettiğini gösterir. Nitekim Solok’un “fabl”le ilgili olarak ifade ettiği,

“Fabllerde vak’a kişilerine insan duygu ve karakteri verilerek; hayvanlar, bitkiler ve cansız nesneler aracılığıyla yine insan anlatılmış ve çözümlenmiş olur... Fabl bir çeşit masaldır; bunun öbür masallardan ayrıldığı nokta, sonunda bir ahlâk ve ibret dersi bulunmasıdır.”
(19806:151)

şeklindeki sözlerle Mehmet Rıfat’ınkiler, aynı fikrin değişik sözcüklerle ifadesidir. Ancak, Mehmet Rıfat’ın eserlerindeki metinlerden bazılarının -aynen Ethem Pertev Paşanın “Avavaname”sinde olduğu gibi- fabllerden ayrılan bir özelliği vardır. “Hikâyat-ı Müntahabe”de “Eşek, Debbâğ” ve “Mide Nevazı ile Paldır” ile “Sagır Hikâyat-ı Müntahabe”de “Bir Yolcu” başlıklı metinlerde olduğu gibi, vak’aların bazılarında kişiler arasında hayvan, bitki veya cansız varlıklar dışında insanlar da bulunmaktadır. Hâlbuki fabllerin en belirgin özelliklerinden biri, kişilerin insan dışındaki varlıklardan meydana gelmesidir. Dolayısıyla Mehmet Rıfat’ın “mesel” ya da “emsal” diye adlandırdığı bu tür edebî ürünler, alegorik nitelik taşıması, kahramanlarının genellikle hayvan, bitki veya cansız varlıklar olması vb. yönüyle “fabl” ile büyük oranda benzerlik gösterirken, kahramanları arasında insan bulunması yönüyle “fabl”den ayrılır.

Solok’un “fabl”, Mehmet Rıfat’ın “mesel/emsal” dediği bu tür metinleri, Elçin (1986:368-443) “masal” başlığı içinde ele alır.

Bunun yanında bir başka değerlendirmede de “fabl” ve “mesel” ilişkisi ya da farklılığı hakkında şunlar söylenir:

“Fabller, meseller ve başka simgesel biçimler alegori başlığı altında toplanır.

...

Çok geniş bir alana yayılan alegoriyi bir edebî tür olarak düşünmek yerine her türde rastlanan, denetimli bir dolaylı anlatımı, bir çiftanlamlılık boyutu ya da tarzı olarak görmek daha yararlıdır.

...

Fabl ve mesel kaba alegorinin kısa, yalın biçimleridir. Fabl genellikle kişileştirilmiş dolayısıyla insanlar gibi davranan hayvanlara ilişkin öykülerdir. İlk örneklerinde tanrı gibi davranan insanlar da yer alırdı. Fablin öbür halk masallarından ayrıldığı nokta, öykünün bir ahlâk dersi, hatta bir ahlâk kuralı önermesidir. Mesel de basit bir öykü anlatır. Ama fabl cansızlara ve hayvanlara insanî özellikler atfederken, tipik bir mesel, karakter olarak insanı işler. Mesellerde öyküden çok, örnek alınan bir insanın davranışıyla genel olarak insan davranışı arasındaki analojiye dikkat çekilir. Pratik davranış ve ahlâk kuralları öneren fable göre mesel daha soyut manevî değerleri vurgular.”¹

Bu alıntıdaki değerlendirme ve hükümlerin doğru olduğunun kabul edilmesi durumunda “mesel/emsal” ve “fabl”in iki ayrı tür olduğunu ve “Hikâyat-ı Müntahabe” ve “Sagîr Hikâyat-ı Müntahabe”deki metinlerin bazılarının “mesel/emsal”, bazılarının da “fabl” olduğunu belirtmek gerekir. Öte taraftan Mehmet Rıfat’ın kendi eserlerindeki metinlerin tamamı için “mesel/emsal” dediği de gözden uzak tutulmamalıdır.

Gerek Türk edebiyatında gerekse diğer edebiyatlarda “Hikâyat-ı Müntahabe” ve “Sagîr Hikâyat-ı Müntahabe”deki metinlerle aynı başlığı taşıyan veya muhtevası aynı olan, hatta hem başlığı hem muhtevası aynı olan pek çok metin bulmak mümkündür. Örneğin La Fontaine’in “Karga ile Tilki” fabli, Mehmet Rıfat’ın her iki eserinde de “Karga ile Müdahilin Tilki” başlığıyla ve aynı muhteva ile yer alır. Buna karşın “Hikâyat-ı Müntahabe” ve “Sagîr Hikâyat-ı Müntahabe”deki metinler Mehmet Rıfat tarafından telif edilmiştir. Diğer bir deyişle söz konusu metinlerden bir kısmında

¹ “Alegori”. Ana Britannica Ansiklopedisi. I. Ana Yayıncılık, (1993), 342.

işlenen vak'alar, daha önceden başka kişiler tarafından ele alınmış olmasına rağmen, Mehmet Rıfat bunları yeniden ve kendi üslûbuyla kaleme almıştır. “Hikâyat-ı Muntahabe”nin başındaki “İrkân-ı Harbiye yüzbaşlarından Rıfat Efendinin eser-i hamesidir.” (s.1) ifadesinde yer alan “eser-i hamesi” ve “Müellifin Ricası” (s.2) başlıklı yazıdaki “müellif” ibaresi, her iki eserdeki metinlerin çeviri veya iktibas değil, bizzat Mehmet Rıfat’ın telif olduğunu gösteren delillerdir.

Yazar, “Hikâyat-ı Muntahabe”nin başında sebep-i telif olarak da değerlendirilebilecek “Müellifin Ricası” başlıklı yazıda, niçin böyle bir kitap hazırladığını, bunu hazırlarken nelerce dikkat ettiğini ve buradaki metinlerden nasıl yararlanılacağını anlatırken şunları söyler:

“Çocuklar, bir bahçeye girdiğinizde birçok ağaçlar görürsünüz. Onların hepsi de bir büyüklükte değildir. Elbette kimi küçük, kimi büyüktür. Büyüklerine âdeta ağaç denildiği gibi küçüklerine de fidan denir. İşte o ağaçların bazısı yemişli, bazısı yemişsizdir. Sanki kimisi yemiş verir, kimisi vermez. Yemiş verenlere bahçıvanlar tarafından hizmet olunur, sulanılır, bakılır. Yemiş vermeyenlere bakılmak şöyle dursun azıcık kalabalık etmeye başlayınca kökünden balta gösterilir. Sonra odun yapılır, külhanlarda yakılır, nihayet kül olur gider. Bir de o ağaçların büyükleri öyle oldu olasıya büyük değildir. Hepsi de o gördüğünüz fidanlar gibi küçük imişler de büyüüp ağaç olmuşlardır.

Şimdi oturduğumuz memleketler bahçeye ve büyük insanlar ağaca benzetilir ise çocuklar da fidanlara benzer. Çocuklar okuyup yazmak ile terbiye olur da büyürlerse yemişli ağaçlar gibi sevgili olup makbul olurlar. Eğer bunun tersine harekette bulunurlarsa yani okumaz yazmaz, haylazlıkla vakit geçirip çoban gibi büyürlerse yemişsiz ağaçların dalı budağı ve belki kökünden kendisi kesildiği gibi onlar da alçak hizmetlerde, ötede beride, nihayet hamallıkta va Allah göstermesin en sonra dilencilikte kalırlar.

Öyle ise insanlar için her şeyden evvel okuyup yazmak lâzım olduğu böyle bir küçük benzetişten anlaşıldı. Madem ki okuyup yazmak insanlar için her şeyden evvel lâzım imiş, ben de çocukların canını sıkmayacak surette güzel güzel hikâyeler yazarak okumaya alıştırmak için bu kitabı yazdım kendilerine hediye ettim.

Yazdığım şeyler tıpkı kalfa ağzından çıkar gibi gayet açık olduğundan başka, pek çok hisseler vereceğinden, başatan aşağıya kadar dikkatli dikkatli... okumalarını suret-i mahsusada rica ederim.” (s.2-3).

Gerek bu alıntıdan, gerek “Kavaid-i İlm-i İnşa”dan yapılan yukarıdaki alıntıdan, gerekse “Hikâyat-ı Müntahabe”nin başında bulunan “Mekatib-i sıbyaniyeye mahsusudur.” (s.1) açıklamasından anlaşılabileceği üzere her iki kitaptaki metinler, eğitim öğretim hayatına yeni başlayan çocuklar için kaleme alınmıştır. Bunun için –yazarın da ifade ettiği gibi- metinlerin dili oldukça sade, ifade tarzı oldukça açıktır. Bunun yanında vak’aların ve bunlardan çıkarılacak derslerin çocuklar tarafından kolayca anlaşılmasını sağlamak için metinler şu şablon içinde verilir: “Sagîr Hikâyat-ı Müntahabe”deki “Kurt ile Kuzu” ve “Bir Yolcu” hariç, bütün “hikâye”lerin başında önce vak’a kişileri (ki bunlar genellikle “tip”tir) tanıtılır. Aynı “tip”in sonraki bir hikayede de bulunması durumunda, hem önceki tanıtıma gönderme yapılır, hem de “hikâye”de o “tip”in hangi özelliğiyle yer aldığı vurgulanır. Sonra “hikâye” anlatılır. Ancak, “Zeytin ile Zeytinyağı”nda olduğu gibi bazı “hikâye”lerde vak’a; daha doğrusu kısas değil, “bilgi aktırımı” diye adlandırılabilir bir metin verilir. En sonunda da “hikâye”den çıkarılacak “hisse” ifade edilir. “Hikâye”lerin bazılarında çıkarılacak hisseler atasözleriyle desteklenir. Ama, bazen “hikâye”den çıkarılan dersin tam olarak anlatılan vak’ayı yansıtmadığı, çıkarılan “hisse”nin zorlama bir sonuç olduğu söylenebilir. Bu gibi durumlara aşağıda işaret edilecektir. Bu arada her iki kitaptaki metinlerden çıkarılacak derslerin çeşitlilik arz etmesinin, tekrara düşülmemiş olması açısından yazarın başarısını yansıttığı vurgulanmalıdır.

Bu genel değerlendirmenin ışığında metinlerin tek tek ele alınmasına geçilebilir.

**2.1.3.1.2. “Hikâyat-ı Müntahabe” ve “Sagîr Hikâyat-ı Müntahabe”deki
Emsallerin Vak’a Kurgusu ve Bunlardan Çıkarılan Hisseler**

Tilki İle Şahin (1, 2)¹

Kişiler: Tilki, Şahin

Vak’ada, tanışıp arkadaş olan Tilki ile Şahin’in, fırsat buldukları anda birbirlerinin yavrularını öldürmesi ve yemesi anlatılır.

Hissede, insanların dost olacağı kişiyi iyi seçmesinin gerektiği; bir kez görüp selâmlaştığı biriyle, onun iyi mi kötü mü olduğunu iyice araştırmadan dostluk kurmasının yanlışlığı ve böyle bir tutumun ne gibi kötü sonuçlara yol açacağı vurgulanır. Bunu yanında anlatılan vak’adan çıkarılacak dersi tam olarak yansıtmamasına rağmen “Kişi arkadaşından azar.”, “Kişiyi arkadaşından sorarlar.” ve “Üzüm üzüme baka baka kararır.” atasözleri de bu vak’adan alınacak hisseler olarak sıralanmıştır.

Bülbül İle Atmaca (1, 2)

Kişiler: Bülbül, Atmaca

Vak’ada, sesinin güzelliğiyle tanınan Bülbül’ün rastgele öttüğü bir sırada sesini duyan Atmaca’nın onu yakalaması ve yemesi anlatılır.

Hissede, insanların olur olmaz yerde vakitli vakitsiz konuşmasının başına dert açacağı vurgulanır. Ayrıca, yine anlatılan olaydan çıkarılması gereken dersi tam

¹ Metinlerin bir kısmı hem “Hikâyat-ı Müntahabe”de hem de “Sagîr Hikâyat-ı Müntahabe”de bulunmaktadır. “Hikâye” adlarından sonra parantez içinde verilen rakamlardan “1”, o metnin “Hikâyat-ı Müntahabe”de; “2”, “Sagîr Hikâyat-ı Müntahabe”de bulunduğunu göstermektedir. “1, 2” ise ilgili metnin her iki kitapta da bulunduğu anlamına gelmektedir.

olarak yansıtmamakla birlikte, “Çok söyleyen çok yanılır.” atasözü hatırlatılarak az ve öz konuşmanın gereği üzerinde durulur.

Tilki İle Keçi (1, 2)

Kişiler: Tilki, Keçi

Vak’ada, arkadaş olan Tilki ile Keçi’den Tilki’nin Keçi’yi aldatması ve sonra da akılsız olduğunu söyleyerek Keçi’yle dalga geçmesi anlatılır.

Hissede, insanın bir işe başlarken o işin kendisine yarar mı zarar mı getireceğini iyice hesaplayıp sonra yapmasının; aksi takdirde Keçi gibi “ahmak” damgası yemesinin kaçınılmaz olacağı vurgulanır. Ayrıca, söz söylerken de aynı tavrı sergilemek gerektiği üzerinde durularak, ataların bunun için “Evvel düşün sonra söyle.” dedikleri hatırlatılır.

Horoz İle Keklik (1, 2)

Kişiler, Birinci Horoz, İkinci Horoz, Keklik

Vak’ada, horozların bulunduğu kümese konulan bir kekliğin horozlar tarafından dövülmesine rağmen onlara kin beslemeyip ertesi gün aralarında kavga eden iki horozu ayırarak kendisine kötülük edenlere iyilikle karşılık vermesi anlatılır.

Hissede, insanın kendisine kötülük eden birine iyilik etmesi durumunda aralarının düzeleceği; kötülüğe aynı şekilde karşılık vermesi hâlinde ise aralarındaki kavganın uzayıp gideceği vurgulanır.

Çakal (1, 2)

Kişiler: Çakal, ormandaki diğer hayvanlar.

Vak’ada, boyacı dükkânındaki kutulara batıp rengârenk olan Çakal’ın ormana döndüğünde diğer hayvanlar tarafından önemli biri zannedildiği için onlardan saygı

görmesi; birkaç gün sonra havlayınca Çakal olduğu anlaşılıp, kendilerini kandırdığı gerekçesiyle hayvanlar tarafından dövülmesi ve ormandan kovulması anlatılır.

Hissede, insanın giyinile kuşanla, saçını sakalını tarayıp kibar görünmesiyle itibar kazanmasının mümkün olmadığı; bu yolla kazanılan itibarın geçici olduğu; önemli ve kalıcı olanın bilgi ve kültür sayesinde kazanılan itibar olduğu vurgulanır.

Karga İle Müdahin Tilki (1, 2)

Kişiler: Karga Tilki

Vak'ada, bulduğu peynir parçasını yemek için bir dala konan Karga'nın yaltakçı Tilki tarafından aldatılarak yiyeceğinin elinden alınması anlatılır.

Hissede, yaltakçılara inanmaması gerektiği; bunlara inananların sonunda pişman olacağı; ama son pişmanlığın fayda vermeyeceği vurgulanır.

Maymun İle Diken (1, 2)

Kişiler: Maymun, Diken.

Vak'ada, hırsızlık amacıyla bir bağa girmeye çalışan Maymun'un tırmandığı çitten düşmemek için bir dalı tutup eğdiği sırada dalın Diken'ini Maymun'un eline batırması, Maymun'un da acıya dayanamayıp dalı bırakması ve yere düşmesi anlatılır.

Hissede, fenalığa kalkışan insanın başına mutlaka belâ geleceği ve zararlı olmasıyla tanınan birine kötülük edince bundan mutlaka zarar görüleceği vurgulanır.

Kör Hatun (1, 2)

Kişiler: Kör Hatun, Doktor.

Vak'ada, yaptığı alış verişlerde her şeyin iyisini aldığını sanan kör bir kadının doktor tarafından tedavi edilerek gözlerinin açılmasından sonra, satın aldığı eşyaların

umduğundan kötü olduğunu görünce, bunları doktorun iyileriyle değiştirdiğini sanarak onu suçlaması ve doktorun, evvelce gözleri görmediği için satıcıların kendisini kandırdıklarına dair kadını ikna etmek için büyük çaba harcamak zorunda kalması anlatılır.

Hissede, insanın kör iken kolayca aldatılması gibi çocukların da hayatlarının ilk dönemlerinde iyiyi kötüyü ayırt edemedikleri için çok çabuk aldatıldığı, bunun önüne geçmek için okuyup bilgiyi artırmak ve bir an önce cahillikten kurtulmak gerektiği; bunun yolunun da çok çalışmaktan geçtiği, ihtiyarlıkta rahat etmek için çocuklukta çok çalışmanın şart olduğu vurgulanır.

Bu “hikâye”den “hisse”de belirtilen değil de, “iş iyi tetkik etmeden birini suçlamanın yanlış olduğu” sonucunu çıkarmak daha kolay ve daha uygundur.

Köpek, Koyun Ağılı, Kurt (1, 2)

Kişiler: Köpek, Kurt

Vak’ada, Kurt’un koyun ağılı önünde uyuyan Köpek’i yiyeceği sırada, Köpek’in Kurt’tan bu işi kendisinin biraz daha beslenip semiz hâle geldikten sonra yapmasını istemesi üzerine, Kurt’un bu hileye aldanıp elindeki avı kaçırmış olması anlatılır.

Hissede, insanın “hikâye”deki Kurt gibi akılsız davranıp bugünün işini yarına bırakması durumunda zararlı çıkacağı; bunun için okulda hocasından azar işitmeyi istemeyen öğrencinin derslerine günü gününe çalışmasının şart olduğu vurgulanır.

Çakal, Horoz, Köpek (1, 2)

Kişiler: Çakal, Horoz, Köpek.

Vak’ada, arkadaşı Çakal’ın kendisini bir köşede kısıtlayarak yemeyi düşündüğünü öğrenen Horoz’un, ihtiyatlı davranarak ve iyi bir plân yaparak diğer arkadaşı Köpek’in Çakal’ı öldürmesini sağlaması anlatılır.

Hissede, insanın Horoz gibi uyanık olup ihtiyatlı davranması ve Çakal gibi alıkmak olmayıp hileye aldanmaması gerektiği vurgulanır.

Tilki, Maymun (1, 2)

Kişiler, Tilki, Maymun, Ormandaki diğer hayvanlar.

Vak'ada, ormandaki hayvanların kendisini değil de Maymun'u sergerde yapmalarına bozulan Tilki'nin, Maymun'u tuzağa düşürerek, diğer hayvanlara nasıl birini sergerde seçtiklerini gösterip intikam alması anlatılır.

Hissede, bir işin başında bulunan adamın yapacağı her davranışı önceden iyi tartmasının gerektiği; aksi takdirde Maymun'un düştüğü duruma düşeceği vurgulanır.

Arslan, Tilki, Kurt (1, 2)

Kişiler: Arslan, Tilki, Kurt, iki koyun.

Vak'ada, birlikte ava çıkan Arslan, Tilki ve Kurt'un yakaladıkları iki koyunun pay edilmesi işinin Arslan tarafından Tilki ve Kurt'a havale edilmesi neticesinde Kurt'un avı üç eşit parçaya bölmesine sinirlenen Arslan'ın onu öldürmesi; bunun üzerine pay etme işi Tilki'ye kalınca, onun, avın üç parçasını Arslan'a, bir parçasını kendine ayırarak hem Arslan'ın gönlünü hoş tutarak canını kurtarmış olması anlatılır.

Hissede, insanın ilişkide olduğu kişilerin tabiatını anlayıp ona göre davranmasının faydalı olduğu, böylece geçinmenin kolaylaşacağı; aksi takdirde iki kişi arasında geçimin imkansız olduğu vurgulanır.

Tavus Kuşu, Hint Tavuğu (1, 2)

Kişiler: Tavus Kuşu, Hint Tavuğu (Hindi), Adam

Vak'ada Tavus Kuşu, ile Hindi'nin sahibi olan Adam'ın bir gece Hindi'yi kesmek isterken kümeden yanlışlıkla Tavus Kuşu'nu çıkarması, tam keseceği sırada

Tavus Kuşu'nun ötmesi üzerine yanlışlık yaptığını fark edip onu bırakarak Hindi'yi yakalayıp kesmesi anlatılır.

Hissede, insanın çalışıp, gayret gösterip bir hüner sahibi olmasının faydalı olduğu, günün birinde başı dara düştüğünde vaktiyle kazandığı hünerin onun bu dar durumdan kurtulmasını sağlayacağı vurgulanır.

Anlatılan kıssadan yanlış hisse çıkarılan metinlerden biri de budur. Çünkü Tavus Kuşu'nun sahip olduğu ses, çalışmayla, gayret göstermeyle elde edilecek bir hüner değil; Allah vergisidir.

Kedi (1, 2)

Kişiler: Kedi, Ege

Vak'ada, yiyecek aramak için demirci dükkânına giren Kedi'nin sağı solu kurcaladığı sırada gördüğü yağlı Ege'yi yalarken, Ege'nin pürüzlü yüzeyinin dilini yavaş yavaş kanatmasına rağmen, onun bunu farketmeden Ege'nin üzerine bulaşan kanları iyi bir av bulduğu düşüncesiyle sevinçle yalamaya devam etmesi neticesinde dilinin parça parça olup sızlamaya başlaması anlatılır.

Hissede, çocukların kötü sonuç vereceğini bilmeden bazı fenalıklar yapmaktan zevk aldıkları; ama bir süre sonra yaptıkları bu işten zarar görecekları, o zaman da iş işten geçmiş olacağı için durumu düzeltmenin mümkün olmayacağı, onun için böyle fenalıklardan kaçınmak gerektiği vurgulanır.

Sinek, Bal (1, 2)

Kişiler: Bal, Bakkal Çırağı, Sinekler

Vak'ada, bir bakkal dükkânında bulunan Bal'ın etrafına toplanan sineklerin bazıları Bal'ın kenarında dolaşarak beslenirken, bazılarının Bal'ın ortasına girdiği; bir süre sonra Bakkal Çırağı sinekleri kovalamaya gelince kenardakiler kolayca

kaçabilirken, ortadakilerin Bal'a battığı için kaçamayıp çırpına çırpına öldükleri anlatılır.

Hissede, insanın kanaatkâr olması, tamahkâr olması gerektiği vurgulanarak, "Az tamah çok ziyan getirir." atasözünün bu durumu çok iyi anlattığı ifade edilir.

Eşek, Debbag (1, 2)

Kişiler: Eşek, Bahçıvan, Debbag

Vak'ada, kendisine fazla eziyet ettiği gerekçesiyle bahçıvan olan sahibinin elinden kurtulmak için Allah'a yalvaran Eşek'in duasını kabul olarak sahibi tarafından Debbag'a satılması; yeni sahibinin hem fazla yük taşıması, hem de akşama kadar debbaghanede pis kokular içinde bekletmesinden dolayı Eşek'in eski sahibini özlemesi ve tekrar ona dönebilmek için yeniden Allah'a yalvarmaya başlaması anlatılır.

Hissede, insanın fenalık görmeyince iyiliğin kadrini bilmeyeceği, herkesin kendi durumuna şükretmesi gerektiği, bunun için çocukların da rahat etmek istiyorlarsa derslerine iyi çalışmalarının gerektiği, ders çalışmayı külfet olarak görmenin yanlışlığı vurgulanır. "Evvel zahmet çeken sonra rahat eder." atasözünün bu durumu veciz bir şekilde ortaya koyduğu ifade edilir.

Anlatılan vak'adan yanlış "hisse" çıkarılan metinlerden birisi de budur. Buradaki vak'adan "çocukların ders çalışmasının gerekliliği" yerine "Gelen gideni arar." atasözüne uygun bir "hisse" çıkarılması daha doğru olurdu.

Tarla Kuşu (1, 2)

Kişiler: Tarla Kuşu, Tarla Kuşunun Yavrusu, avcılar.

Vak'ada, Tarla Kuşunun Yavrusu'nun hem annesinin nasihatine kulak asınaması, hem de tamahkâr olmasından dolayı bir buğday tarlasında karnını doyururken çok fazla tane yemiş olmasına rağmen orada bulunan bir tuzağın

üzerindeki buğday tanesini de almak isterken tuzağa düşmesi ve avcılar tarafından yakalanması anlatılır.

Hissede, büyüklerin; özellikle de annesinin, babasının ve hocasının nasihatlerini dinlemeyen ve tamahkâr olan çocukların başına telâfisi mümkün olmayan zararların geleceği vurgulanır.

Tavşan, Kurbağa (1, 2)

Kişiler: Tavşanlar, kurbağalar

Vak'ada, yırtıcı hayvanlardan korkan tavşanların kendilerini civarda bulunan bir göle atarak topluca intihar etmeye karar vermeleri; ama tam bunu yapacakları sırada tavşanların kendilerine yaklaştıklarını gören kurbağaların korkudan göle kaçtıklarını farkedince, kendilerinden daha korkak olanların da bulunduğunu anlayarak intihardan vazgeçmeleri anlatılır.

Hissede, insanın kendi durumundan utanmaması için bulunduğu durumdan daha üst seviyede ve rahat yaşayanları değil, daha alt tabakada ve daha sıkıntılı yaşayanları düşünmesi gerektiği vurgulanır.

Anlatılan vak'adan böyle bir hisse çıkarılabilmesi için vak'anın başında tavşanların “korkak hayvanlar olarak tanınmaktan utandıkları” belirtilmeliydi. Oysa böyle bir durum söz konusu değildir. Dolayısıyla anlatılan vak'adan yukarıda verilen “hisse”yi çıkarmak zordur.

Fare, Kedi (1, 2)

Kişiler: Azılı Kedi, genç fareler, İhtiyar Fare.

Vak'ada, Azılı Kedi'nin artık yaşlandığını ve hacca gideceği için bütün farelerden helâllik almak istediğini söyleyerek onları yanına çağırması üzerine, İhtiyar Fare'nin ikazına rağmen genç farelerin bu çağrıya uyarak Azılı Kedi'nin yanına gitmeleri ve onun tarafından öldürülmeleri anlatılır.

Hissede, insanların kendilerinden büyüklerin nasihatlerine kulak vermesi ve azılı düşmanların hiçbir zaman dost olmayacağını hatırdan çıkarmaması gerektiği vurgulanır.

Güvercin, Saksagan (1, 2)

Kişiler: Saksagan, güvercinler

Vak'ada, güvercinlerin yaşayış tarzına heveslenen Saksagan'ın kendisine çeki düzen vererek onların arasına karışıp bir süre yaşaması; ama bir gün can sıkıntısını gidermek için ötmeye kalkınca kart sesinin duyulması neticesinde foyasının ortaya çıkması ve güvercinler tarafından dövüle dövüle aralarından kovulması anlatılır.

Hissede, bir işte malûmatı olmayan adamın o işi üstlenmesi durumunda Saksagan gibi bir gün foyasının ortaya çıkacağı, bunun için her işte malumat sahibi olmaya çalışmak gerektiği; bunun da çocuklukta mümkün olduğu, çocuklukta malûmat sahibi olunmazsa bunu sonradan elde etmenin imkansız olduğu vurgulanır.

Yanlış "hisse" çıkarılan "hikâye"lerden birisi de budur. Çünkü Saksagan'ın güvercinler gibi ötebilmesi çalışmayla elde edilebilecek bir yetenek değil, Allah vergisidir. Dolayısıyla anlatılan vak'adan "hisse"de belirtilen sonucu çıkarmak mümkün değildir.

Kurt İle Kuzu (2)

Kişiler: Kurt, Kuzu

Vak'ada, çobanın ve çoban köpeğinin dikkatsizliğini fırsat bilen Kurt'un, kendisinin etle değil, otla beslenen bir hayvan olduğuna ikna ettiği kuzuyu birlikte ot yeme vadiyle ağıldan dışarı çıkararak تنها bir köşeye götürüp yemesi anlatılır.

Hissede, insanları sözleriyle değil, yaptıkları işlerle tecrübe etmek gerektiği vurgulanır.

Bir Yolcu (2)

Kişiler: Yolcu, İhtiyar Köylü, diğer köylüler.

Vak'ada, yağmurlu ve fırtınalı bir günde soğuk ve açlıktan perişan olan Yolcu'nun sığındığı köyde misafir olmak istediği bütün kapıların yüzüne kapanması; yalnız İhtiyar Köylü'nün onu evine alarak bir gece misafir etmesi; sabah olunca köyden ayrılan Yolcu'nun aslında av sırasında çıkan fırtınada yolunu kaybeden padişah olduğu için kendisine yapılan bu iyiliğin altında kalmamak amacıyla birkaç gün sonra büyük miktarda hediyelerle İhtiyar Köylü'yü ziyarete gelmesi anlatılır.

Hissede, iyilik yapan insanın bunun karşılığını mutlaka alacağı vurgulanır.

Tut İle İpek (1)

Kişiler: Tut Ağacı, kozalar, karıncalar, İpekçi

Vak'ada, yapraklarının kopararak kozalara yedirilmesinden bıkan 'Tut Ağacı'nın derdini karıncalara söylemesi, onların da yapraklar arasına gizlenerek kozalar yaprakların üzerine bırakıldığında bunları yiyip 'Tut Ağacı'nı kozaların elinden kurtarması; ama bu duruma sinirlenen İpekçi'nin yaprakları kaynar suya atarak üzerlerindeki karıncaları haşlayıp öldürmesi anlatılır.

Hissede, tanımadığı birine kötülük eden insanın bunun cezasını elbet bir gün çekeceği vurgulanır. Ayrıca, kimseye kötülük etmemek; düşmana bile iyilik etmeye çalışmak gerektiği ifade edilir.

Mide Nevazı İle Paldır (1)

Kişiler: Köylü, Muhtar, Hırsız, Mide Nevazı, Paldır.

Vak'ada, bahçesine ektiği Mide Nevazı'nın çalınmasından bıkan Köylü'nün durumu Muhtar'a bildirmesinden sonra, Muhtar'ın tavsiyesi üzerine tarlasına şeklen Mide Nevazı'na çok benzeyen; ama onun faydalı olmasının aksine son derece zehirli

olan Paldır ekmesi, birkaç gün sonra köyden birinin zehirlendiğinin duyulmasıyla hırsızlığın kim tarafından yapıldığının anlaşılmış olması anlatılır.

Hissede, hırsızlığa alışan insanın bundan vazgeçemeyeceği ve günün birinde mutlaka yakalanacağı vurgulanır.

Zeytin İle Zeytinyağı (1)

Metinde, zeytinin özel yapılmış makinelerde sıkıştırılarak yemeklerde kullanılan zeytinyağı elde edildiği, sonra bir süre bekletilen zeytinin tekrar sıkılarak kandil yakmada kullanılan zeytinyağı elde edildiği, daha sonra da zeytinlerin bir dizi işleminden geçirilerek tekrar sıkılıp sabun yapımında kullanılan üçüncü kalite zeytinyağı elde edildiği anlatılır.

Hissede, faydalı insanların çevresindekilere devamlı iyilik yaptığı, onlara faydalı olacak davranışlarda bulunduğu; esasen bütün insanların yaratılışları itibarıyla bu tür davranmaya meyyal olduğu vurgulanır.

Daha önce de belirtildiği gibi bu başlık altındaki metinde bir “vak’a”dan ziyade “bilgi aktarımı” söz konusudur. Dolayısıyla burada bir “kissa”dan söz edilemez.. Buna rağmen yazar aktardığı bilgiden bir “hisse” çıkarmıştır.

Sadberk Gül İle Yabanî Gül (1)

Kişiler: Sakız Gülü, Yabanî Gül

Vak’ada, güzel kokulu sadberk güllerinden Sakız Gülü’nün Yabanî Gül’e “Sen işe yaramazsın,” diyerek hakaret etmesi üzerine Yabanî Gül’ün de “Sen kibirlisin. Seni insanlar sever; ama beni de Bülbül sever.” diyerek cevap vermesi ve Sakız Gülü’nün bu gerçek karşısında çok sinirlenip çatlama derecesine gelmiş olması anlatılır.

Hissede, kibrin Kur’an-ı Kerim’de de emredildiği üzere çok kötü bir şey olduğu ve insanların kibirli olanları sevmediği vurgulanır.

Kavak İle Kabak (1)

Kişiler: Kavak, Kabak

Vak'ada, kırk yaşındaki Kavak'ın dibine ekilen Kabak'ın serpilmeye başlayınca Kavak'ı rahatsız etmesi, Kavak'ın bunu kendisine söylemesine sinirlenip "İstersem senin tepene çıkarım." diyerek onu azarlaması; ama kış yaklaşp kurumaya başlayınca Kavak'ın üzerinden düşmemek için ondan yardım istemesi; daha önce gururu kırılan Kavak'ın yardım etmemesi sonucu Kabak'ın tepesinin üzerine yere çakılması anlatılır.

Hissede, mevki sahibi olan insanın yaşça kendisinden büyüklere saygıyı elden bırakmaması gerektiği; aksi takdirde sıkıntıya düştüğünde bu kişilerden yardım istemesi hâlinde vaktiyle kendisine darıldıklarından bu talebi geri çevirecekleri vurgulanır.

Buğday İle Kiraz (1)

Kişiler: Buğday, Kiraz, insanlar

Vak'ada, havanın bulutlu olduğu bir günde kendisine zarar vereceği gerekçesiyle Kiraz'ın yağmur yağmaması için dua etmesine karşılık; kendisine faydalı olacağı gerekçesiyle Buğday'ın da yağmur yağması için dua etmesi, Buğday'a Kiraz'dan daha fazla ihtiyacı olan insanların da Buğday'ın duasına katılmasıyla yağmurun yağması ve sonuçta insanlara faydalı olan Buğday'ın isteğinin gerçekleşmiş olması anlatılır.

Hissede, insanın kendisini herkese sevdirmesi durumunda bütün insanların onun faydasına olacak işler için duacı olacağı; bunun da çok çalışıp okumakla elde edilebilecek bir meziyet olduğu; bunun için çocukların çok okuyup bilgi sahibi olmasının ve Buğday gibi kendisini herkese sevdirmesinin gerekli olduğu vurgulanır.

Keten İle Pamuk (1)

Kişiler: Keten, Pamuk, çevredeki otlar.

Vak'ada, kimin daha faydalı olduğu konusunda sen ben kavgasına tutuşan Pamuk ile Keten'in çevredeki diğer otları hakem tayin etmesi; onların ise her ikisinin çevrelerine faydalı olma bakımından birbirine üstünlüğü olmadığını ve kavga etmeyi bırakıp iyi geçinmeleri gerektiğini tavsiye etmesi anlatılır.

Hissede, insanın faydalı olup kendisini etrafındakilere sevdirmesi durumunda Keten ve Pamuk gibi vazgeçilmez olacağı; bunun da okuyup ilim sahibi olmakla gerçekleşebileceği vurgulanır.

Çay İle Meşe (1)

Kişiler: Meşe Ağacı, Diğer Ağaç.

Vak'ada, Meşe Ağacı'nın Diğer Ağaç'a, insanların bina yapımında ve daha pek çok işte kendisinden faydalanmasına rağmen onu ormanda bırakmalarından, Çay'a özel ilgi gösterip gelişmesine yardım etmelerinden yakınması üzerine Diğer Ağaç'ın, Çay'ın insanlara faydalı bir bitki olduğunu, onun ise hamallık görevinden başka bir işe yaramadığını söyleyerek Meşe Ağacı'nı utandırması anlatılır.

Hissede, çocukların bilgili, kültürlü olmaları için çaba harcaması gerektiği, sadece böyle olurlarsa itibar görecekları; aksi takdirde Meşe Ağacı gibi hamal durumunda olacaklarından itibar görmeyecekleri vurgulanır.

Anlatılan "hikâye"lerden çıkarılan dersler, çocukların terbiyesi, kültürüne bağlı ve bilgi sahibi birer insan olmasını sağlamaya yöneliktir. Hatta "hikâye"lerden çıkarılan dersler, biraz da zorlamayla bu yöne kaydırılmıştır. Yazar amacına ulaşmak için "Hikâyat-ı Müntahabe"nin sonundaki "Hatime"de çocuklara şu öğüdü vererek kitabını tamamlar:

“Çocuklar! Gerek ‘Hayvanat’ta gerek ‘Nebatat’ta söylediğimiz hikâyelerden anlaşıldı ki insan için okuyup yazmak ve güzel güzel terbiye olmaktan başka çare yokmuş. Onun için çalışmanızı ve büyük büyük adamlardan olmanızı rica ederim.” (s.72).

2.1.3.2. Cevahir-i Caharyâr ve Emsal-i Kibar

Mehmet Rıfat. *Cevahir-i Caharyâr ve Emsal-i Kibar*, Halep, Matbaa-i Uhuvvet (Maroni), 1327 (1909), 97.

“Cevahir-i Caharyâr ve Emsal-i Kibar” ilk önce “Tercüme-i Cevahir-i Caharyâr” adıyla “Mecamiü’l-İdep”in dördüncü cildini oluşturacak çeviri kitaplardan biri olarak hazırlanmıştır. Fakat sonradan, birtakım emsal-i kibarların da eklenmesiyle “Hazine-i Hikemiyat” başlığı altında toplanması düşünülen bir dizinin içine alınmıştır.¹ Mehmet Rıfat, “Hazine-i Hikemiyat” dizisinin hazırlanma şeklini ve sebebini şu cümlelerle dile getirir:

“İdebiyat ile iştiğal ettiğim zamanlarda mucib-i istifade olan Arabî, Fârisî, İransevî asarın birtakımını tercüme ve bazılarını hal ederek yazmış ve cümlesini de muhafaza eylemiş idim. Belki istifade eden bulunur dedim. Onun için ‘Hazine-i Hikemiyat’ namıyla bir mecmuaya derç eyledim.” (s.6).

Mehmet Rıfat’ın ölümünden sonra eseri yayıma hazırlayan kızı Ganimet ise baş taraflaki “İfade”de kitabın yazılma şekli ve sebebiyle, yayımlanma süreci hakkında şu bilgiyi verir:

“Merhum pederim Halep’te menfasında yaşamakta iken afiyette bulundukça gününün muayyen saatlerini umumun istifadesini mucip

¹ “Hazine-i Hikemiyat” dizisi içinde bununla birlikte on iki kitap bulunmaktadır; fakat -bu çalışmada tespit edilebildiği kadarıyla- bunlar içinde yayımlanabilen tek kitap “Cevahir-i Caharyâr ve Emsal-i Kibar”dır. O da Mehmet Rıfat’ın ölümünden sonra kızı Ganimet’in çabasıyla gerçekleştirilmiştir.

olacak dinî, edebî, hikemî, fennî asar tertibiyle imıardan pek büyük zevk hissederdi. Ne çare ki mevcuda getirdiği asarın devr-i elim-i sabıkada tab'ından naümit bulunduğundan ancak mahdumum Muzaffër'in mütalâa ve istifadesine maruz kalmak üzere kâffesini ona yadigâr bırakarak irtihal-i dar-ı naim eyledi. Hamt olsun yine onun meslektaşları sayesinde şu devr-i mesuda nail olabildik. İşte bugün o sayede merhum-ı mağfurun en muazzez arzusunu ifa ile ruhunu şada mazhar olabileceğimden dolayı dünyanın en büyük saadetine nail oluyorum." (s.4).

Bu "İfade"nin hemen altında Mehmet Rifat'ın, kitabını torunu Muzaffër'in mütalâa ve istifadesine sunduğunu belirttiği ve kendi el yazısıyla yazılmış bir manzumenin tıpkıbasını bulunmaktadır. Hitap ve manzume şöyledir:

"Hafidim Muzaffer'e yadigâr, Halep, 25 Şevval 319

Muzaffër, sen benim bir yadigâr-ı zâhirimsin
Sana bu yadigâr-ı maneviyem armağan olsun
Oku sen mucibince kıl amel hayrülhalef ol tâ
Sana nâzır olan ruhum hemîşe şadıman olsun." (s.5).

Kapakta "İşbu hulefâ-yı raşidin efendilerimizin hikemiyat-ı celîleleriyle birçok kelâm-ı kibarı camidir." ibaresiyle tanıtılan eser, yazarın ifadesine göre esas itibarıyla Reşit Vatvat'ın dört halifenin özlü sözlerini topladığı

"Es-sıddık İle's-sıddık min Kelâmi Ebu Bekir's-Sıddık",
"Efdalü'l-Hıttâb min Kelâmi Ömer bin El-Hattâb",
"Ünsü'l-Lehlân min Kelâmi Osman bin Affân",
"Matlabı Külli Tâlib min Kelâmi Ali bin Ebî Tâlib"

adlı eserlerin çevirisidir. Bununla birlikte gerek "Hazine-i Hikemiyat" dizisine mahsuben yazılan "Mukaddime"deki, gerekse bu esere mahsuben yazılan "Mukaddime"deki ifadelerden anlaşıldığına göre eser aynen çeviri olmayıp, cümlelerin anlamları bozulmayacak şekilde bazı değişiklikler yapılmıştır. Ayrıca kitabın son bölümü "Emsal-i Kibar"daki özlü sözler, Reşit Vatvat'ın adı geçen eserinden alınmayıp, Mehmet Rifat'ın Arapça eserleri çevirme işiyle uğraştığı dönemlerde

tesadüf ettiği emsal-i kibarlardan oluşmaktadır. Bunun için “Cevahir-i Caharyâr ve Emsal-i Kibar” Mehmet Rıfat’ın tamamen Reşit Vatvat’tan çevirdiği bir eser değildir. Büyük oranda adı geçen kişinin değişik eserlerinden faydalanılmış olmakla birlikte Mehmet Rıfat’ın kendi eseri olarak kabul edilmelidir.

Kitap, Ganimet Hanımın “İfade” (s.4-5) başlıklı yazısı ile yazarın kaleme aldığı “Mukaddime-i Hazine-i Hikemiyat” (s.6-12) ve “Cevahir-i Caharyâr ve Emsal-i Kibar”a mahsuben yazdığı “Mukaddime” (s.13-16)nin dışında beş “Fasıl”dan oluşur.

“İs-Sıddik İles’-Sıddik min Kelâmi Ebu Bekrissıddik” başlıklı “Fasl-ı Evvel” (s.17-29)de Hz. Ebu Bekir’in elli beş veciz sözü ve bunların Türkçe çevirileri, “Efdalü’l-Hıttâb min Kelâmi Ömer bin El-Hattâb” başlıklı “Fasl-ı Sanî” (s.30-44)de Hz. Ömer’in altmış beş veciz sözü ve bunların Türkçe çevirileri, “Ünsü’l-Lefhan min Kelâmi Osman bin Affân” başlıklı “Fasl-ı Salis” (s.45-55)te Hz. Osman’ın kırk beş veciz sözü ve bunların Türkçe çevirileri, “Matlubı Külli Tâlib min Kelâmi Ali bin Ebî Tâlib” başlıklı “Fasl-ı Rabi” (s.55-70)de Hz. Ali’nin seksen beş veciz sözü ve bunların Türkçe çevirileri, “Emsal-i Kibar” başlıklı “Fasl-ı Hamis” (s.71-97)te de yüz otuz emsal-i kibar ve bunların Türkçe çevirileri bulunmaktadır.

Dine, edebe, bilime, toplumsal yaşayışa ait veciz söz ve emsal-i kibarların bulunduğu beş fasıldaki sözlerin adedinden de anlaşılacağı gibi son fasıl kitabın en hacimli kısmıdır. Bu fasıldaki sözlerin bazıları Türkçede bilinen ve söylenegelenlerdir.

2.1.4. Edebiyat Bilimi ve Dil Bilgisi Sahasındaki Eserler

2.1.4.1. Mecamiü’l-Edep

Mehmet Rıfat. *Mecamiü’l-Edep*, Dersaadet, Kasbar Matbaası.

Birinci Cilt: *İlm-i Belâgat*

Birinci Kitap: *Usul-i Fesahat*, 1308 (1891)¹, 64.

¹ On kitaptan meydana gelen “Mecamiü’l-Edep”in bütün kitaplarının yayım tarihi aynı değildir. Birinci, ikinci, dördüncü, yedinci, sekizinci ve onuncu kitaplar 1308’de; üçüncü ve beşinci kitaplar

İkinci Kitap: *İlm-i Maanî*, 1308 (1891), 65-239.

Üçüncü Kitap: *İlm-i Beyan*, 1315 (1897-1898)¹, 241-296.

Dördüncü Kitap: *İlm-i Bedî*, 1308 (1891), 297-408.

İkinci Cilt: *Usul-i Şiir*

Beşinci Kitap: *İlm-i Aruz*, 1315 (1897-1898), 48 / 409-456.

Altıncı Kitap: *Fenn-i Kafiye*, 1317 (1899-1900)², 49-127 / 457-535.

Yedinci Kitap: *Aksam-ı Şiir*, 1308 (1891), 129-272/537-680.

Üçüncü Cilt: *Usul-i İfade*

Sekizinci Kitap: *Ahval-i Tahrir*, 1308 (1891), 120 / 681-800.

Dokuzuncu Kitap: *Usul-i Kitabet ve Hitabet*, 1317 (1899-1900), 121-215 / 801-895.

Onuncu Kitap: *Usul-i Tenkit*, 1308 (1891), 217-256 / 897-936.

1315'te; altıncı ve dokuzuncu kitaplar da 1317'de yayımlanmıştır. Yayımlarındaki bu düzensizlik, ilk anda, eserin birden fazla baskısının yapıldığı ve daha sonradan bu farklı baskılara ait kitapların gelişigizel birleştirilerek bir bütün oluşturulduğu düşüncesini akla getiriyor. Bununla birlikte "Mecamiü'l-Edep" in görülebilen üç farklı nüshasında bütün kitapların üzerindeki tarihlerin aynı olması ve bu kitapların üzerinde kaçınıcı baskı olduğuna dair bir açıklama bulunmaması, yayımının düzensiz şekilde ve kitapların sırasına göre değil, yayımcının veya yazarın belirlediği bir sıraya göre yapılmış olabileceğini akla daha yakın kılıyor.

Yazar "Mecamiü'l-Edep" in tamamı için yazdığı "Mukaddeme" nin sonunda "Ramazan 1307" tarihini verir. Birinci kitabın yayım tarihi ise 1308'dir. "Mukaddeme" nin sonundaki "Ramazan" ibaresinden anlaşılacağı üzere verilen tarihler hicri-kameridir. Hicri-kameri 1308 yılı, milâdi 17 Ağustos 1890'da başlayıp 6 Ağustos 1891'de sona ermiştir. Dolayısıyla birinci kitabın yayımı, bu milâdi tarihler arasındadır. Bundan başka Maarif dergisinin 26 Muharrem 1309 tarihli nüshasında kitabın yayımlandığı hakkında bir ilân bulunmaktadır. Maarif'in üzerindeki hicri-kameri tarihin milâdi karşılığı Ağustos 1891, Rumi karşılığı da 1307'dir. Dolayısıyla eserin üzerindeki 1308 tarihi Rumi olamaz. Bu ilânın, kitabın yayımından kısa süre sonra dergide yer aldığı kabul edilirse birinci kitabın ve onunla birlikte 1308 tarihini taşıyan diğer kitapların hicri-kameri 1308'in milâdi 1891 yılına denk gelen kısmında yayımlandığı anlaşılır.

¹ Önceki kitapların üzerindeki yayım tarihinin hicri-kameri olmasından hareketle bunun ve beşinci kitabın üzerindeki yayım tarihinin de hicri-kameri olduğu söylenebilir. Hicri-kameri 1315'in milâdi karşılığı 2 Haziran 2897 – 21 Mayıs 1898 tarihleri arasındadır.

² Üçüncü ve beşinci kitaplarda ifade edilen gerekçenin aynısından dolayı bunun ve dokuzuncu kitabın üzerindeki yayım tarihi hicri-kameri olmalıdır. Hicri-kameri 1317'nin milâdi karşılığı 12 Mayıs 1899-30 Nisan 1900 tarihleri arasındadır.

2.1.4.1.1. Mecamiü'l-Edep'in İlgili Olduğu Alanın Kapsamı ve Mecamiü'l-Edep'in Muhtevası

İster Arap ve Fars belâgatlerinden hareket edilerek, isterse bunların yanında batılı retorik kitaplarından da faydalanılarak kaleme alınmış olsun, Türk edebiyatında yazılmış edebiyat nazariyatı kitaplarının bir kısmında edebiyat biliminin tanımı yapılmış olmakla birlikte bu konuda tam bir birliğin olmadığı görülür. İhtilâf, daha işin başında söz konusu disiplin adının tesbitinde kendini gösterir. Tanımlar çoğu zaman iç içe girmiş veya birbirine karışmıştır. Genel olarak aynı anlama geldiği kabul edilen “ulûm-ı edebiye”, “ulûm-ı Arabiye” ve “ilm-i edep” terimlerine -aşağıda anlatılacağı üzere Mehmet Rıfat'ın da yaptığı gibi- bazen farklı anlamlar yüklenmiştir. Farklılıklar kimi zaman da bu disiplinin çerçevesinin tespitinde veya içine aldığı şubelerin sınıflandırılmasında ortaya çıkar. Dolayısıyla öncelikle bu tanımlar ve tasnifler üzerinde durarak, bunlar içinde Mehmet Rıfat'ın tanım ve tasnifinin yerini tespit etmek gerekir.

Bu disiplin için “ulûm-ı Arabiye” ve “ulûm-ı edebiye” adlarını birlikte kullanan Ahmet Cevdet'in konuya bakışı şu şekildedir:

“Ulûm-ı Arabiye on iki fân olup bunlara ulûm-ı edebiye dahi denilir. Bunların sekizi usul, dördü fûrûdur.

Usul-i semaniye lûgat ve sarf ve iştikak ve nahiv ve maanî ve beyan ve aruz ve kafiye fenleridir. Fûrû-ı erbaa, inşa ve karz-ı şiir ve muhadarat ve hat yani imlâ fenleridir.” (1296:6).

Gerek disiplini adlandırma, gerekse şubelerinin sayısı konusunda Ahmet Cevdet'le aynı görüşte olan Diyarbakırlı Sait Paşa “Mizanü'l-Edep” adlı eserinde şu ifadelerle yer verir:

“Ulûm-ı edebiyenin aksamı beynülulema muhtelifün-fihâdır. Lâkin taksimleri hasrî olmayıp calî olduğundan edebiyunun ekseri on iki olmasını kabul etmişlerdir ki: Lûgat, sarf, iştikak, nahiv, maanî, beyan, aruz, kafiye, inşa-nesir, karz-ı şiir, hat, tarih ilimleridir. Ulemanın bazıları ilm-i bediîyi

resen ilim ittihaz ve bazıları ilm-i beyanın aksamından addettiler. Mezkur on iki ilmin sekizi usul, dördü fûrûdur.” (1305:7).

Bu ifadelerde Sait Paşa ulûm-ı edebiyenin şubelerinin neler olduğu konusunda ulema arasında ihtilâf bulunduğunu belirttikten sonra, bu cümleden olmak üzere “bedî”nin müstakil bir şube olup olmadığı konusundaki fikir ayrılıklarına işaret eder. Bu fikir ayrılıklarına rağmen ekseriyetin ulûm-ı edebiyeyi on iki şubeye ayırdığını söyleyen yazar, kendisinin de bu görüşe katıldığını gösterircesine bahsi geçen on iki şubenin adını sıralar.

Süleyman Bey (Paşa) ise bu sahada kaleme alınmış önemli eserlerden biri olan “Mebani’l-İnşa” adlı iki ciltlik eserinin birinci cildinde söz konusu disiplini “ilm-i edep” olarak adlandırıp tarifini şöyle yapar:

“İlm-i edep ki lafız ve kitabet cihetiyle hâlel ve hatadan tevakkî eylemekliğin minhac ve minvalini irae ve tayin eden enva-ı mebahisi şamildir. Ve mezâyâ-yı makalin selaset-i maaliyle terakib-i suver ve emsalini mu’lin bir fenn-i kâmilidir. Tarif-i sadedinde olduğumuz usul-i inşanın haysiyet-i kemal ve tenasüb-i endam ve hâline vasıta ve dâldir. Şu cihetle o aksam-ı fûnuna da ittıla lâzımdır ki ilel-i gaiyesinden olan asar-ı kelâmiye memduh ve mergup olsun. Aksam-ı mezkureyi ulemâ-yı fen şu vech-i ati üzere taksim etmişlerdir: Lügat, sarf, istikak, nahiv, maanî, beyan ve bedî, aruz ve kavafi. İşte fûnun-ı edebiye-i mezkure, kitabet ve inşanın tahsiline alet ve ulum-ı şer’iye ve fûnun-ı akliye ve siyer ve kasas emsali ulûm ise ikmal ve terakkisine medar ve illettir. Elhâsıl kâtip ve münşi olan kimse, lisanına mahsus edebiyat ile ulûm ve fûnun-ı mütedavileye ve biraz da tevarih ve muhadarata vukuf ve ittıla hâsıl ederek lâzım gelen bidâayı edinmelidir.” (1291:2-3).

Ahmet Cevdet Paşa ve Sait Paşa ulûm-ı edebiyenin on iki şubeye ayrıldığı konusunda birleşirken, Süleyman Paşa, “beyan” ve “bedî”yi tek şube kabul ederek “ilm-i edep” dediği bu disipline ait sekiz şube ismi sayar. Bunlara ilâveten iyi bir kâtip ve münşi olmak için biraz da tevarih ve muhadarat bilmek gerektiğini ifade eder.

Doğal olarak bu bilimin şubelerinin neler olduğu konusunda da öncekilerden farklı düşünür. Ayrıca, Ahmet Cevdet “inşa”yı ulûm-ı edebiyenin ikinci derecedeki şubelerinden biri kabul ederken Süleyman Paşa “ilm-i edep” dediği çalışma alanını “kitabet” ve “inşa”nın tahsiline aracı olan bir yol şeklinde görür. Yani Süleyman Paşaya göre asıl olan kitabet ve inşayı bilmektir; ilm-i edebe vâkıf olmak ise bu bilgiye ulaşmayı kolaylaştırır.

Manastırlı Mehmet Rifat ise “Mecamiü’l-Edep”in başında “ilm-i edep” ile “ulûm-ı edebiye”yi farklı iki kavram olarak tanımlayıp kendi eserinin bir “ilm-i edep” kitabı olduğunu anlatmasına rağmen daha sonra değişik yerlerde ifade ettiği fikirleri buradakilerle çelişir. Dolayısıyla Mehmet Rifat’ın bu konuda sabit ve kesinleşmiş ya da kolayca anlaşılabilir bir düşüncesinin olmadığı söylenebilir. Onun bu konudaki düşüncesini daha iyi anlamak için değişik zamanlarda dile getirdiği fikirlerle birlikte “Mecamiü’l-Edep”in başında söylediklerini ele almak ve buralardaki fikirler üzerine yorum yapmak uygun olur.

Mehmet Rifat “Mecamiü’l-Edep”in baş tarafında “edeb-i dersî” dediği “ulûm-ı edebiye” ve “ilm-i edep” sözlerinden ne anladığını şu şekilde ortaya koyar:

“Edeb-i dersî: İnsanların iltif-ı kelâm ile ifade-i meram etmelerine hadim olan alattan ibarettir ki her lisanın mukteziyatına göre tedvin ve tensik edilip:

Elfazın cevahir ve mevaddına taalluk eden	‘Lûgat’
Ve yine elfazın suver ve heyetine taalluk eden	‘sarf’
Ve yine elfazın asalet ve fer’iyetleriyle nispetlerini bildiren	‘iştikak’
Ve yine elfazın maani-i asliyesiyle terkiplerine ait olan	‘nahiv’
Ve kelâmı muktezâ-yı hâle tevfiik usulünü bildiren	‘maanî’
Ve turuk-ı ifadenin envainı tavsih eden	‘beyan’
Ve şiirin evzanına ait olan	‘aruz’
Ve yine şiirin fevasıl-ı ahvalini bildiren	‘kafiye’
ilimlerinden ibaret sekiz ilm-i aslî ile	

Nükuş-ı kitabı bildiren	‘hat’
Ve kitabet ve hitabete ait olan	‘inşa’
Ve kelâm-ı mevzuna taalluk eden	‘karz-ı şiir’
Ve ahval-i maziye kesb-i vukuf eden	‘tarih’

gibi dört ilm-i fer’iden yani min kıyasülmecmu mezkur olan on iki ilimden mürekkeptir ki bunlara umumen “ulûm-ı edebiye” denir ve hususî olarak “ilm-i edep” denildiği zaman ‘maanî, beyan, aruz, kafiye, karz-ı şiir, inşa’ ilimleri münfelim olur.

Ancak fuzelâ-yı salife hazeratı kelâmın muhasenat-ı lafziye ve maneviyesini dahi nazar-ı itibara alarak birtakım sanayi-i nefise ibdaiyle ilm-i edebe “bedî” namında diğer bir ilm-i cemil ilâve buyurmuş olduklarından ilm-i edep, ‘maanî, beyan, bedî, aruz, kafiye’ gibi beş kısım-ı aslî ile ‘şiir ve inşa’dan ibaret iki kısım-ı tatbikten terekküp etmiştir.” (s.4-5).

Mehmet Rıfat’ın “edeb-i dersi” diye adlandırdığı disiplinden beklentileri Süleyman Paşanınkinden oldukça yakındır. Süleyman Paşa “aslolan kitabet ve inşayı bilmektir; ilm-i edep insanların bunları bilmesini sağlayan bir vasıtaadır.” anlamında ifâdeler kullanırken, Mehmet Rıfat “edeb-i dersi”yi insanların düşüncelerini güzel sözlerle anlatmasını sağlayan bir aracı olarak görür. Öte yandan yazar, ulûm-ı edebiyenin şubeleriyle ilgili fikirleri açısından Süleyman Paşadan uzaklaşıp Ahmet Cevdet Paşa ve Sait Paşa ile aynı görüşte birleşir. Süleyman Paşa ilm-i edep diye adlandırdığı disipline ait sekiz şube ismi saydıktan sonra bunlara “tevarih ve muhaderat”ı da ekler. Mehmet Rıfat ise Ahmet Cevdet Paşa ve Sait Paşanın yaptığı gibi ulûm-ı edebiyeyi on iki şubeye ayırır.

Ahmet Cevdet Paşa, Sait Paşa ve Süleyman Paşa “ilm-i edep”, “ulûm-ı edebiye” ve “ulûm-ı Arabiye” gibi adlandırmaları aynı anlama gelecek şekilde kullanmışlardır. Zaten Türk edebiyatıyla ilgili edebiyat nazariyatı ve retorik kitaplarındaki genel eğilim de bu yöndedir (Bkz.: Yetiş 1996:145). Oysa Mehmet Rıfat “Mecamiü’l-Edep”ten yapılan yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi “edeb-i dersi” dediği “ulûm-ı edebiye” ile

“ilm-i edep”i birbiriyle ilişkili olmakla birlikte iki ayrı alan şeklinde değerlendirir. Bir anlamda Mehmet Rıfat’a göre “ilm-i edep”, “ulûm-ı edebiye”nin dallanıp budaklanması sonucu ayrı bir alt bilim şekline gelmiş ve “ulûm-ı edebiye”nin şubelerinden bir kısmıyla onun içinde müstakil bir şube şeklinde değerlendirilmeyen bazı alanların birleşmesinden oluşmuştur. Diğer bir ifadeyle “ulûm-ı edebiye”, “ilm-i edep”i de içine alan daha geniş bir çalışma alanının adı olmuştur.

“Ulûm-ı edebiye” (veya kendi ifadesiyle “edeb-i dersî”) ile “ilm-i edep” arasındaki ilişkiyi ve farkları böylece ortaya koyan Mehmet Rıfat,

“Bu sebeple mebnidir ki bu muharrir-i kembidâa dahi ‘Mecamiü’l-Edep’ namıyla yazdığı bu mecellede ilm-i edebın aksam-ı aliyesi olan ‘maanî, beyan, bedî, aruz, kafiye’ ilimlerini havi olan usul-i edep ile kitabet ve hitabet ahvalini müşîr bulunan usul-i edep aksamını ketb-i mahsusaya dere ile dört cilt üzerine cem ve tedvin eyledi.

Usul-i edebın havi olduğu beş ilim nazım ve nesrin hatadan salim olarak iradını ve bir suret-i hüsn ve muvazzaha edasını kâfi iseler de bunlar lisanın fesahatine taarruz etmediklerinden ve hâlbuki bir kelâm fesihi olmadıkça belîğ olamayacağından ulema ve üdebâ-yı salife hazeratı lisanın fesahatine müteferri mevaddı dahi nazar-ı itibara alarak lâzım gelen kavaidi tedvin ile bahs-i fesahati usul-i edebe ilâve etmişlerdir ki bu hâle göre:

‘Fesahat, maanî, beyan, bedî’ denilen dört usul-i umumî ile usul-i şiire müteallik olan ‘aruz ve kafiye’ ilimleri usul-i edebi teşkil eder.

Fuzelâ-yı salifenin bazıları fesahatle beraber maanîye ‘ilm-i belâgat’ demişler ise de ekseriyet üzere belâgat tabiri burada usul-i umumiye ile takyit ettiğimiz ‘fesahat, maanî, beyan, bedî’ ilimlerine itlak olunduğundan biz de ekseriyete ittiba ile bu dördüne birden ‘ilm-i belâgat’ dedik ve şu taksimat-ı ahireye göre usul-i edep belâgatle şiirden ibaret olduğundan ‘Mecamiü’l-Edep’in birinci cildini belâgate ve ikincisini usul-i şiire,

üçüncüsünü kitabet ve hitabete ve dördüncüsünü de tercümelere hasrettik.” (s.5-6)

diyerek, bir taraftan “ilm-i edep”e çizdiği çerçeveyi daha teferruatlı şekilde açıklarken, diğer taraftan da eserinin muhtevasını anlatır.

Öte yandan “Mecamiü'l-Edep”in üçüncü cildinde ve “Kavaid-i İlm-i İnşa”nın başında “ulûm-ı edebiye” ve “ilm-i edep” terimlerinin tanımıyla ilgili olarak söylenenler burada ifade edilen fikirlerle uyuşmaz. “Mecamiü'l-Edep”in üçüncü cildinin başındaki “Tayda”da yer alan “Mecamiü'l-Edep”in birinci cildinde ulûm-ı edebiyeden en mühim olan dört fenni etrafiyla tetkik ve tahrir etmiş idik.” (s.3 / 683) ve “Kavaid-i İlm-i İnşa”nın birinci cildinin başında yer alan “Fenn-i inşa ilm-i edebın en mühim olan kısmıdır.” (s.3) şeklindeki sözler, Mehmet Rıfât’ın da “ulûm-ı edebiye” ile “ilm-i edep”i aynı anlama gelecek şekilde kullandığını gösterir. Dolayısıyla Mehmet Rıfât her ne kadar “Mecamiü'l-Edep”in başında “ulûm-ı edebiye” ile “ilm-i edep” terimlerini birbirinden farklı iki disiplin olarak göstermiş olsa da onun da genel kabul gören anlayışa bağlı kalarak “ulûm-ı edebiye” ve “ilm-i edep” terimleriyle aynı şeyi kastettiği söylenmelidir.

Buraya kadar yapılan alıntıların ve onlara bağlı olarak yapılan yorumların ışığında şunlar söylenebilir:

Mehmet Rıfât’a göre “ilm-i edep” denildiğinde “maanî, beyan, aruz, kafiye, karz-ı şiir ve inşa” ilimleri kastedilir. Fakat bazıları, ayrı bir ilim olduğu düşüncesiyle “bedî”yi ve bir kelâm fasih olmadıkça belîğ olamayacağı düşüncesiyle “fesahat”i de bunlara ilâve etmiştir. Bu durumda “fesahat, maanî, beyan, bedî” gibi edebiyatın tanımına şamil dört usul ile yalnızca şiirle ilgili olan “aruz ve kafiye” usulleri ve yalnızca nesir (inşa) ile ilgili olan “kitabet ve hitabet” usulleri, “ilm-i edep”in sahasına girer. Bunun için yazar bir “ilm-i edep” kitabı olan “Mecamiü'l-Edep”in birinci cildini “ilm-i belâgat”e, ikinci cildini “usul-i şiir”e, üçüncü cildini “kitabet ve hitabet”e ve dördüncü cildini de “tercümeler”e ayırdığını söyler.

Yazarın dördüncü cilt dediği “tercümeler” eserin içinde bulunmamakla birlikte “Kavaid-i İlm-i İnşa”nın ikinci kitabının başında “Cevahir-i Caharyar” adlı bir eserin “Mecamiü’l-Edep”in dördüncü cildinin ilk kitabı olduğunu belirten bir ifade (s.67) ile “Tuhfetü’l-İslâm”ın sonunda Mehmet Rıfat’ın eserlerinin sayıldığı kısımda “Tercüme-i Cevahir-i Caharyar”, Tercüme-i Eş’ar-ı Hikemiye” ve “Tercüme-i Keşfü’l-Esrar” adlı eserlerin “Mecamiü’l-Edep”in dördüncü cildini meydana getiren “tercümeler” olduğuyula ilgili ifadeler (s.45) yer almaktadır. Ancak, tespit edilebildiği kadarıyla bunlardan yalnızca bir tanesi “Cevahir-i Caharyar ve İmsal-i Kibar” adıyla yazarın ölümünden sonra kızı tarafından “Hazine-i Hikemiyat” adlı bir külliyyatın içinde yayımlanmıştır. O kitabın başındaki açıklamalardan anlaşıldığına göre bu eserin “Mecamiü’l-Edep”ten ayrılarak başka bir külliyyatın içine dahil edilmesi, Mehmet Rıfat’ın tasarrufudur. Dolayısıyla bu eser “Mecamiü’l-Edep”ten ayrı olarak müstakil bir başlık altında ele alınmalıdır. “Tercümeler” cildine ait olduğu söylenen diğer iki eserden “Tercüme-i Keşfü’l-Esrar”, “Cevahir-i Caharyar ve İmsal-i Kibar”ın başındaki bilgiden öğrenildiği kadarıyla “Hazine-i Hikemiyat” dizisinin onuncu kitabı olarak ve “Keşfü’l-Esrar” adıyla hazırlanmıştır. “Eş’ar-ı Hikemiye” hakkında ise “Mecamiü’l-Edep”teki bilgiden başka bir kayda rastlanmamıştır. Gerçi “Tuhfetü’l-İslâm”ın sonunda, hazırlanmakta olan “Bazı Eş’ar” adlı bir eserden bahsedilir; ama o eserin de yayımlandığına dair herhangi bir bilgiye ulaşılamadığı için, onun burada adı geçen “Eş’ar-ı Hikemiye” ile bir ilgisinin olup olmadığı tespit edilememiştir.¹

2.1.4.1.2. Mecamiü’l-Edep’in Birinci Cildi: İlm-i Belâgat

“Mecamiü’l-Edep”in “İlm-i Belâgat” adını taşıyan birinci cildi “Usul-i Fesahat”, “İlm-i Maanî”, “İlm-i Beyan” ve “İlm-i Bedî” başlığındaki dört kitaptan meydana gelmektedir.

Osmanlı lisanında iyi bir belâgat/retorik kitabı yazabilmek için Arapça ve Farsçaya vakıf olmak ve bu sahada yazılmış Arapça ve Farsça kaynaklardan mutlaka

¹ “Keşfü’l-Esrar” ve “Eş’ar-ı Hikemiye” ile ilgili bilgi için bu çalışmanın “Yayımlanmayan ve Yayımlanmadığı Tahmin Edilen Eserler” kısmına Bkz.

faydalanmak gerektiğini belirten Mehmet Rifat, bu düşüncesini Namık Kemal'den yaptığı alıntılarla da zenginleştirerek anlattıktan (s.6-7) sonra, "Mecamiü'l-Edep"ın belâgatle ilgili birinci cildine kaynaklık eden eserleri şöylece sıralar:

"Arabî ve Fârisinin şive-i edebiyle istinasımız zarurî olduğundan bu Mecamiü'l-Edep'in havi olduğu dört kitaptan birincisi olan "Belâgat" kitabında irat olunan kavaide, lüzum göründükçe Arabî ve Fârisî misaller ilâvesine ve zabıt ve hıfzında suhulet olmakla beraber tatbiki de kolay olduğundan mümkün olduğu kadar eş ar intihabına gayret eyledim ve bu emr-i ehemmi ifa için Arabîden: Fazıl-ı Yegâne Hatip-i Dîmîşkî'nin "Telhisü'l-Miftah" ile 'İzah' ve Allâme Sadettin Taflazânî'nin 'Mutavvel' ile 'Muhtasar' ve Seyit Şerif Cürcanî'nin 'Haşiye' ve Allâme İbn-i Esir'in 'Misalü's-Sair' ve nihir-i şehir İbn-i Hicce'nin 'Hazinetü'l-Edep' ve İmam Tabîbî'nin 'Tibyan' ve Hamza bin Durgud Nurettin'in 'Mesalik' ve İmam Suyutî'nin 'Ukûdü'l-C'eman' ve füzelâ-yı asırdan Zihni Efendinin 'El-Kavlü'l-Ceyd' ve üstad-ı âlişanım Mağribîzade Şeyh Tahir Efendinin 'Bediü'l-Tellîs' ve 'Risaletü'l-Arz' ve 'Hadikatü'l-Ezhan' nam eserleriyle Fârisiden: Reşit Vatvat'ın 'Hadikatü's-Sihr fi Dakaikü's-Şiir' nam eserinden ihtisar edilmiş olan 'Camiü's-Sanâi' ve Hâce-i Cihan'ın 'Menazirü'l-İnşa'sıyla Türkîden: İsmail Ankaravî Hazretlerinin 'Miftahü'l-Belâga' ve Süleyman Paşanın 'Mebani'l-İnşa' ve Ekrem Beyin 'Talim-i Edebiyat' ve Cevdet Paşanın 'Belagât-i Osmaniye' ve Diyarbakırlı Sait Paşanın 'Mizanü'l-Edep' ve Abdurrahman Süreyya Efendinin 'Sefine-i Belâgat' ve Muallim Naci Efendinin 'Mecmua-i Muallim' ile 'İstılahat-ı Edebiye' nam asar-ı bergüzideleriyle edinebildiğim muteber divanları ve makbul münşeatları ittihaz ederek inayet-i Huda ile şu mecelleyi tahririne muvaffak oldum." (s.7-8).

Ancak, "Mecamiü'l-Edep"ın birinci cildinde burada adı bizzat sayılanlardan başka eserlerden de faydalanılmıştır. Örneğin birinci kitap "Usul-i Fesahat"ın "Tetimme"si yazarın kendi ifadesine göre Abdurrahman Fehmi'nin "Tedrisat-ı Edebiye"sinden faydalanılarak telif edilmiştir (s.39).

Yazar kaynaklar arasında Arap, Fars ve Osmanlı dilinde yazılmış pek çok eserin ismini saymakla birlikte doğal olarak bunların hepsinden aynı derecede faydalanmamıştır. Örneğin, Mehmet Rıfat'ın kaynakları arasında saydığı "Talim-i Edebiyat" ile "Mecamiü'l-Edep"i karşılaştıran Yetiş'e göre,

"Mecamiü'l-Edep"ın bu on kitabının kadro, tertip ve tasnifinde Rezaizade'nin doğrudan bir tesiri müşahide olunmuyor. Ancak, eserin muhteviyatına girildiğinde bazı benzerliklerle karşılaşılmaktadır." (1996:520).

Bilgegil (1980:19)'e göre "belâgat", edebiyat terimi olarak her şeyden önce maanî (kelâmın muktezâ-yı hâle uygunluğunu sağlama), beyan (en açık bir ifade), bedî (kelâmı süsleme) ve bunlara tâbi olan konuları içine alan bir bilimin adıdır.

Mehmet Rıfat'ın kaynakları arasında saydığı "Miftahü'l-Belâga ve Mısbahü'l-Fesaha"da belâgatle ilgili olarak "kelâmda belâgat ol kelimânın fesahatiyle bile muktezâ-yı hâle mutabık olmasıdır" (İsmail Hakkı Ankaravî 1284:25) denirken, fesahatle ilgili de şu açıklamalar yapılır:

"Fesahat, lügatte ibânet ve zuhurdan ibarettir ve müfrette ol müfiredin tenafür-i huruffan ve garabetten ve kıyası muhalefetten halis olmasıdır ve kelâmda fesahat, ol kelâmın zaaf-ı teliften ve tenafür-i kelimattan ve ta'kid-i lafzî ve manevîden halis olmasıdır." (İsmail Hakkı Ankaravî 1284:29).

Yine Mehmet Rıfat'ın kaynakları arasında gösterdiği eserlerden "Belâgat-i Osmaniye"de ise belâgat hakkında şunlar söylenir:

"Ulemâ-yı Arabiye belâgat için iki fen yapmışlardır. Biri ilm-i maanîdir ki onunla kelâmın muktezâ-yı hâle keyfiyet-i tatbiki bilinir. İkincisi ilm-i beyandır ki edâ-yı meramın turuk-ı muhtelifesini bildirir. Yani teşbih ve mecaz ve kinayeden bahseder. Seci ve cinas gibi kelâm-ı belîge ziynet veren bir takım vücuh-ı tahsin-i kelâm vardır ki onlara

sanayi-i bediye denilir. Onları tarif için dahi ilm-i belâgate zeyl olmak üzere bir fen yapıp ilm-i bedî tesmiye etmişlerdir.

Üdebâ-yı Arabiyeden bazıları bu üç fennin mecmuunu ilm-i beyan tesmiye edip bazıları dahi evvelkine ilm-i maanî ve diğer ikisine yani beyan ve bediye ilm-i beyan ve üçüne birden ilm-i bedî demişlerdir. Bazıları dahi maanî ile beyana ilm-i belâgat derler.

Biz üçünü bir ilim itibar ederek ilm-i belâgat tesmiye eyledik. İşte ol itibara göre şimdi bu ilmi tarif edelim.

İlm-i belâgat: Kelâmın mezayasını bildiren bir fendir. Kelâmın mezayası muktezâ-yı hâle tatbiki ve teşbih ve mecaz ve kinayelerinin hakkıyla edası ve sanayi-i bediye ile tezyini hususlarıdır.” (Ahmet Cevdet 1299: 5).

Mehmet Rıfat'ın faydalandığı kişiler arasında ismini saydığı Abdurrahman Süreyya ise Mehmet Rıfat'ın adını zikrettiği “Sefine-i Belâgat”te değil, ama “Mizanü'l-Belâga” adlı eserinde fesahatle ilgili şunları söyler:

“Avam nas nazarında zarafet-i nedimane ve edâ-yı nazikâne ile kırık dökük söz söylemek belâgat addolunur ise de ehl-i tahkîk indinde bu tarîfin mäsadağı belâgat değil fesahattir.

...

Kelimenin fesahati: Kelimede fesahat bir keyfiyet-i vicdaniyedir ki tenafür-i huruf, garabet, kıyasa muhalefet gibi ahval ile birleşmez.

...

Kelâmda fesahat: Bir meziyet-i vicdaniyedir ki onun vücudu elfazın fesahati ile beraber tenafür-i kelimat, tetâbu-ı izafat, zaaf-ı telif, nakise-i ta'kidin fikdanına mevkuftur.” (1303: 9, 10, 27).

Bu alıntılardan da anlaşılacağı gibi belâğatin maanî, beyan ve bedî olmak üzere genel kabul görmüş üç şubesi vardır. Fesahat, bu bilimin bir şubesi değil, tam tersine belâgat, lisanın fesahatine yardım eden bir disiplindir. Diğer bir ifadeyle fesahat, bir dilin doğru, hatasız, akıcı ve düzgün söylenmesi veya yazılmasıyla ilgiliyken; belâgat, dilin fesahatini sağlayan edebî malûmatlar bütünüdür.

Mehmet Rıfat bu görüşün tamamen karşısında olmamakla birlikte onun söyledikleri biraz daha farklıdır. O, “Mecamiü’l-Edep”in birinci cildi “İlm-i Belâgat”e mahsuben yazdığı “Mukaddime”de fesahat ve belâgatle ilgili şunları söyler:

“Fesahat-ı lisana riayet şartıyla elfazı muktezâ-yı zahirle icâb-ı hâle mutabık kılarak manâ-yı vahidi turuk-ı muhtelifle ile irat etmek ve tenasüb-i kelimat ile tevcavüb-i fikaratı görerek sem ve kalbe mülâyim ve hoş gelecek vechle kelâmı terkip eylemek usul ve kavaidini havi olan malûmat-ı edebiyeye umumen ‘belâgat’ tesmiye olunur.

İşbu tarif-i umumî hadde-i tetkikten imrar ettirilirse esasen dört fıkra yani:

Evvelâ -Fesahat-i lisana riayet şartı

Saniyen -Elfazı muktezâ-yı zahirle icab-ı hâle tevlik etmek

Salisen --Manâ-yı vahidi turuk-ı muhtelifle ile irat eylemek

Rabien --Tenasüb-i kelimat ve tecavüb-i fikaratı gözetmek

gibi başlıca dört maddeden mürekkep olduğu anlaşılır ki bunların;

Birincisine Fesahat

İkincisine -- Maanî

Üçüncüsüne -- Beyan

Dördüncüsüne -- Bedî

ilimleri tesmiye olunur ki bu sebebe mebni işbu belâgat kitabı usul-i fesahat ile maanî, beyan, bedî ilimlerini havi olarak dört kitap üzerine tedvin olundu.” (s. 11).

Yazar belâğatin tarifini yaptığı bu ifadelerde kelâmın terkiibinde dikkat edilmesi gereken özellikleri sıralarken “elfâz-ı muktezâ-yı zahirle icab-ı hâle mutabık kılmak” sözüyle “maanî”yi; “manâ-yı vahidi turuk-ı muhtelifê ilei irat eylemek” sözüyle “beyan”ı; “tenasüb-i kelimat ile tecavüb-i fikaratı görerek sem ve kalbe mülâyim ve hoş gelecek vechle kelâmı terkip eylemek” sözüyle de “bedî”yi kastederek, bunların hepsinin “fesahat-i lisana riayet şartı” taşıması gerektiğini belirtir. Bu sözler, onun da belâğati dilin fesahatine yardım eden malûmatlar bütünü olarak gördüğünü ortaya koyar. Yine eserin ileriki sayfalarında “ilm-i belâgat”ın yalnızca kelâmla, “usul-i fesahat”ın ise hem kelime hem de kelâmla ilgili olduğunu söylemesi (s.36-37) “fesahat”le “belâgat”ı birbiriyle ilgili; ama birbirinden farklı iki disiplin olarak gördüğünü açıklar; ama o yine de “fesahat”ı, “belâgat”e çizdiği çerçevenin içinde değerlendirerek bu bilimi dört başlık altında incelemeyi uygun görmüştür. Hatta Mehmet Rıfat daha önce yayımlanan “Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye”de de belâğati dört şubeye ayırdığını ifade etmiştir.¹ Fakat, “Mecamiü’l-Edep”in ilk kitabından yaklaşık üç yıl sonra yayımlanan “Hace-i Lisan-ı Osmani”nin “Mukaddimat-ı Mühimme”sinde bu konudaki görüşlerini açıklarken, “belâgat”ı “maanî”, “beyan” ve “bedî” adlarıyla üçe ayırmak gerektiğini söyler (Bkz.: s.11). Dolayısıyla Mehmet Rıfat’ın bu konudaki görüşünün devamlı değiştiğini belirtmekte fayda vardır.

Eserin birinci kitabı “Usul-i Fesahat”, “fesahat” teriminin tarifi ve bu tarifle ilgili bir sayfalık kısa açıklamadan sonra iki bab ile bir “Tetiminme”den meydana gelmektedir.

Mehmet Rıfat, fesahatin, belâgat biliminin bir şubesi olup olmadığı konusunda kaynakları arasında saydığı eserlerdeki fikirlerden farklı düşünmesine rağmen bu terimin tanımı konusunda onlarla aynı düşünceyi paylaşır. Örneğin Mehmet Rıfat’ın fesahatle ilgili sözleri, “Mecamiü’l-Edep”in birinci cildinin kaynakları arasında sayılan “Belâgat-i Osmaniye”deki ifadelerle hemen hemen aynıdır. Bu ayniyeti göstermek bakımından iki eserdeki ifadeleri olduğu gibi aktarmakta fayda vardır. Ahmet Cevdet’in tanımı,

¹ Bu konuda daha fazla bilgi için “Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye” ile ilgili kısma Bkz.

“Fesahat: Elfazın telâffuz ve istima’ı tatlı ve manası zahir, yani telâffuz olunur iken manası zihne mütebadir olmaktır. Bunun alâmeti dahi elfazın kavaid-i lisana muvafik ve elsine-i üdebada kesirülistimal olmasıdır.” (1299:7)

şeklindeyken, Mehmet Rıfat’ın tanımı,

“Fesahat: Kelâmı terkip eden elfazın telâffuz ve istima’ı mümkün olduğu kadar kolay ve tatlı olmakla beraber söylenirken manası zihinlere vazih ve mütebadir olmaktan ibaret olup alâmeti dahi elfazın kavaid-i lisana muvafik ve elsine-i kesirülistimal olmasıyla iptizalden arı ve beri bulunmasıdır.” (s.13)

şeklindeyken. Görüldüğü gibi Ahmet Cevdet’in “Belâgat-i Osmaniye”sindeki tanımla Mehmet Rıfat’ın tanımı hemen hemen aynı kelime kadrosundan oluşmaktadır. Aradaki tek fark Mehmet Rıfat’ın tanımı biraz daha detaylandırmış olmasıdır. Dolayısıyla Mehmet Rıfat’ın bu tanımı “Belâgat-i Osmaniye”den aldığını söylemek yanlış olmaz.

Yazar, “Bab-ı Evvel”de “Kelimede Fesahat”, “Bab-ı Sanî”de “Kelâmda Fesahat” üzerinde durarak Arapça, Farsça, ve Türkçeden seçtiği manzum parçalarla anlattıklarını örneklendirir.

“Tetimme”de ise buraya kadar klasikleşmiş “fesahat” kavramı üzerinde durulduğundan; buna ilaveten Rezaizade Ekrem’in “Talim-i Edebiyat”ıyla Abdurrahman Fehmi’nin “Tedrisat-ı Edebiye”sinde “usul-i fesahatle uslub-ı kelâmın meczedilerek” gösterilmiş olan “tarz-ı cedid”i dahi bilmenin faydalı olacağından bahseder. Daha sonra da -“Tedrisat-ı Edebiye” ağırlıklı olmak üzere- bu konuda söylenmiş olan şeyler “bazı ilavelerle” aktarılır. “Uslub-ı İfade” ve bunun özellikleri üzerinde duran yazar, anlattıklarını çeşitli manzum ve mensur örneklerle açıklar.

Birinci cildin ikinci kitabı “İlm-i Maanî”, bir “Mukaddime” ile sekiz babdan oluşmaktadır.

“Mukaddime”de “İlm-i Maanî”, “Elfazı muktezâ-yı zahire tevfiik ederek kelâmı icab-ı hâl ve mevkiye ve mukteziyat-ı ahvale tatbik kılan hâlat ve kavaid ve usul ve fevaidden bahseden ilme denir.” (s.67) şeklinde tanımlandıktan sonra, “elfazın muktezâ-yı zahire muvafâkati ile kelâmın icab-ı hâle mutabakatı”na örnek olmak üzere Fuzulî’nin Bağdat vâsfindaki kasidesinden yedi beyitlik bir kısım verilir.

Bundan sonra “cümle” anlamına gelecek şekilde “kelâm”ın tarifî yapılarak doğru ve güzel kelâmın nasıl olması gerektiği anlatılır. Bu arada kitabın içinde ayrıntılı şekilde anlatılacak “müsned”, “müsnedünileyh”, “isnad”, “mütemmimat-ı cümle”, “cümle-i inşaiye”, “cümle-i haberiye” vb. terimler hakkında kısa açıklamalar yapılır. Daha sonra asıl konuya geçilir. “Bab-ı Evvel”de “müsnedünileyh” (özne), “Bab-ı Sanî”de “müsned” (yüklem), “Bab-ı Salis”te “mütemmimat-ı cümle” (cümlelerin tümleçleri/cümlede anlatılmak istenen fikirleri tam olarak verebilmek için gereken öğelerin bulunması ve bunların yerli yerinde kullanılması), “Bab-ı Rabi”de “isnad-ı haberi” (bir cümle içinde veya iki cümlecik arasındaki özne yüklem uygunluğu), “Bab-ı Hamis”te “inşa” (dilek kipleri), “Bab-ı Sadis”te “kasr” (ibareyi kısaltma), “Bab-ı Sabi”de “vasıl ve fasıl” (sözcük, tanımlama ve cümleleri birbirine bağlama ve ayırma usulleri), “Bab-ı Samin”de ise “icâz, itnab, müsavat” (sözü kısa tutma, sözü uzatma, sözü uygun şekilde söyleme) üzerinde durulur.

Osmanlı dilini iyi kullanabilmek için mutlaka Arapça ve Farsça da bilmek gerektiği inancında olan yazar, bu inancına uygun olarak genellikle anlattığı konunun Arapça ve Farsçadaki durumuna değinip daha sonra Osmanlıcadaki yapısını açıklar. Buna bağlı olarak konuyla ilgili örnekleri de Arapça, Farsça ve Türkçenin üçünden birden verir.

Üçüncü kitap “İlm-i Beyan”, bir “Mukaddime” ile birisi “mecaz”a diğeri “kinaye”ye ayrılmış iki babdan meydana gelmektedir.

“Mukaddime”de “Manâ-yı vahidî vuzuh-ı delâlette yekdiğerinden mütefavit turuk-ı muhtelifle ile irat etmek usullerini beyan eden ilme ‘ilm-i beyan’ tesmiye olunur.” (s.243) denildikten sonra, tanımın iyi anlaşılabilmesi için “vuzuh-ı delâlet” ve

“turuk-ı muhtelif” ibarelerinin ne anlama geldiği açıklanır. Ardından, kitabın “mecaz” ve “kinaye” diye iki ana bölüme ayrılmasının sebebi anlatılır.

“Mecaz” başlığını taşıyan “Bab-ı Evvel”de “mecaz-ı mürsel”, “istiare” ve buna bağlı olarak “teşbih” üzerinde duran yazar “Kinaye” başlığını taşıyan “Bab-ı Sani”de bu terimin tanımını yaparak, “mana cihetiyle” ve “kasıt cihetiyle” diye ikiye ayırdığı kinaye türleri hakkında kısaca bilgi verir. Son kısımda ise “kinaye” ile “mecaz” terimleri arasındaki farkı açıklar.

“İlm-i Belâgat”ın son kitabı “İlm-i Bedî”dir. Bu kitap da öncekiler gibi “Mukaddime” ile başlar. Burada “bedî”nin tanımı ve kitabın kaç bölüme ayrıldığıyla ilgili şunlar söylenir:

“Kelâmda semme mülâyim ve hoş gelecek surette intisak ve insicam ve ruha safa verecek bir hâlde tertip ve intizam bulunmak usul ve kavaidini bildiren ilme ‘bedî’ denilir. Yani: Vucuh-ı tahsin-i kelâmdan bahseden ilim, ilm-i bedîdir. Vücul-ı tahsin-i kelâm denilen şeyler hem lafzî ve hem manevî olduklarından bu kitap esasen biri lafziye diğeri maneviye ait olmak üzere iki baba taksim olunursa da muahheren zuhur edip bedîe ilîhak eden birtakım bedialar için de bir bab açmak lâzım geldiğinden işbu kitap üç bab üzerine tedvin olundu.” (s.99).

“Bab-ı Evvel”de “Muhassenat-ı Lafziye” (lafızla ilgili sanatlar) üzerinde durulur. Bu babı iki “nev”e ayıran yazar, “Nev-i Evvel”de “cinas” ve bunun mülhekatı (ekleri) olan “kalp”, “ıştikak”, “reddülacız alessadr”, “akis” ve “tebdil” sanatlarını anlatır. “Nev-i Sani”de ise “seci” ve seciye bağlı “tasrih”, “muvazene”, “lüzum-ı mâlâyelzem” ve “tersi” hakkında bilgi verir.

“Bab-ı Sani”, “Muhassenat-ı Maneviye” (mana ile ilgili sanatlar)ye ayrılmıştır. Dokuz fasıldan oluşan bu bölümde yazar, her sanata bir fasıl ayırmak üzere “cemiyet”, “tensik”, “irae”, “tezkar”, “talil”, “tecahül-i arif”, “mübalagat”, “istidrak” ve “telvihat” sanatlarını anlatır.

Mehmet Rıfat, “Mülhekat-ı Bedî” başlıklı “Bab-ı Salis”in başında diğer iki babda anlatılanların “lisan-ı Osmaniye mutabık olmaması” sebebiyle “müteahhirin-i üdeba”nın yeni birtakım bedialar ortaya koyarak “bedî” ilmine dahil ettiğini söyledikten sonra bunları kullanımlarına göre “mülhekat-ı müfide”, “mülhekat-ı mutavassıta” ve “mülhekat-ı zaide” adlarıyla üç grupta toplar. “Mülhekat-ı Müfide” faslında “irsal-i mesel, iktibas, tazmin, akd ve hal, ahz ve sirkat, telmih”; “Mülhekat-ı Mutavassıta” faslında “mülemma, muamma, lügaz, tarih”; “Mülhekat-ı Zaide” faslında ise “mütelevvîn, muvassal, mukatta, hazf, mühmel, mucem, raktâ, hayfâ, tashif” gibi sanatları sıralayarak her biri hakkında kısaca açıklama yapar.

Kitabın her üç babında da daha önceki kitaplarda olduğu gibi anlatılanlar, Arapça, Farsça ve Türkçe manzum parçalarla örneklendirilmiştir.

2.1.4.1.3. Mecamiü'l-Edep'in İkinci Cildi: Usul-i Şiir

Eserin “Usul-i Şiir” adlı ikinci cildi “İlm-i Aruz”, “Fenn-i Kafiye” ve “Aksam-ı Şiir” başlığını taşıyan üç kitaptan oluşmaktadır.

Cildin başındaki “Mukaddime”de yazar “manzum şiir” anlamına gelecek şekilde şiirin tarifini yaptıktan sonra, son dönemlerde mensur sözlerin de şiir kabul edildiğini ifade eder. Buna rağmen yüzyıllar boyunca elde edilen birikimlere dayanarak, şiir denilince akla manzum ve kafiyeli sözlerin gelmesi gerektiğini belirtir. Yani Mehmet Rıfat “mensur şiir”e pek de sıcak bakmadığını ima eder. Mehmet Rıfat’ın bu konudaki fikirleri kendi cümleleriyle şöyledir:

“Şiir: Suver-i eşyayı kemal-i ziynet ve mutabakatla irae ve delâlet-i zihniye ile intikal olunacak mahiyet-i eşyaya bir tarz-ı lâtif ve zarif ile ifade edilen kelâm-ı muhayyelden ibaret olduğundan ve bu suretle müvellidat-ı tabiiyeyi teşhir ile hissiyatı tahrir edecek olan kelâmın ifade ve istima’ında bir zevk-i mahsus olmak lâzım geldiğinden minelkadim bu gibi tahayyülat-ı mevzun ve mukallâ sözlerle eda olunmuş ve buna binaen

‘kuvve-i mütelhayyile ve mütellekkire ile mevzun ve mukaffa olarak tertip ve irat edilen kelâma’ şiir namı verilmiştir.

Gerçi bir edibin beyan edeceği muhayyilat-ı hikemiyesinde meydana koyacağı mezanine müzeyyen bir sebk ve heyet ita ederek kelâm-ı mensur ile de hissiyatı tahrik etmesi mümkün olacağına göre şiirin bieyyihâl mevzun ve mukaffa olması lâzım gelmezse de mevzun ve mukaffa kelâm iradı bir bedia-ı fitriye olduğuna ve nice bin senelerden beri akvam-ı muhtelif üdeba ve hükemasının ekserisi muhayyelat-ı makule ve nasayih-i makbulelerini vezin ve kafiye sözlerle eda eylediklerine binaen şiir namı tarif-i sabıka muvaffak olan kelâm-ı manzuma inhisar etmiştir.” (s.3/411).

Mehmet Rıfat bundan sonra, “kelâm-ı manzum” sözünün ne anlama geldiğini ve aruz veznini kullanarak bir “kelâm-ı manzum”un nasıl meydana getirilebileceğini anlatıp, bir beytin “sadr”, “haşv”, “aruz”, “iptida” ve “acz” bölümlerinin şiir terminolojisindeki anlamını açıklar.

Yazar “Mukaddime”nin sonunda şiir söyleyebilmek için bir kimsede “istidad-ı fitrî”, “ulûm-ı edebiyeye vukuf”, “usul-i vezne ittıla”, “kafiye usullerini âlim” ve “akşam-ı şiire vâkıf” olmak gibi beş özelliğin bulunması gerektiğini belirtir. Bunlardan “istidad-ı fitrî”nin Allah vergisi olduğunu, “ulûm-ı edebiyeye vukuf”un da birinci ciltte anlatıldığını belirten Mehmet Rıfat, diğer özelliklerin, yani “usul-i vezni bildiren fenn-i aruz” ile “kafiye ahvalini beyan eden ilm-i kafiye” ve “akşam-ı şiir”in bu ciltte ele alınacağını söyler.

İkinci cildin birinci “Mecamii’l-İddep”in beşinci kitabı “İlm-i Aruz”, aruz vezni anlamına gelecek şekilde “aruz” teriminin tanımı ve Arapça sözcüklerdeki “vezin” hakkında ayrıntılı birer açıklamayla başlar. Bundan sonra şiirde “vezin”in ne olduğu ile Araplarda aruz vezninin ortaya çıkışı, gelişmesi ve sınıflandırılması hakkında bilgi verilir. Bu cümleden olmak üzere Arapların aruz vezinlerini birbiriyle ilişkisi ve yakınlığına göre “daire-i muhtelifa”, “daire-i mu’telifa”, “daire-i müctelibe”, “daire-i müştebihe”, “daire-i müttelifa” diye beş ana başlık altında topladıkları anlatılır. Bu beş dairedeki vezinlerden bazılarının Farsça ve Türkçeye uygun olması münasebetiyle

“şuarâ-yı Fars ile müessis-i edebiyat-ı Osmaniye”nin vezinleri yeniden ve kendilerinin kullanımına uygun şekilde sınıflandırarak “daire-i mu’telif”, “daire-i muhtelif”, “daire-i mütenevvî”, “daire-i müttelika” şeklinde dört başlık altında topladıkları belirtilir. Bu sınıflandırmadan hareketle “İlm-i Aruz”daki konular, “daire” adı verilen dört bölümde ele alınır.

Buna göre, “Birinci Daire: Daire-i Mû’telif”de “bahr-i hecez, bahr-i recez, bahr-i remel”, “İkinci Daire: Daire-i Muhtelif”de “bahr-i munsarih, bahr-i muzari, bahr-i muktazab, bahr-i müctes”, “Üçüncü Daire: Daire-i Mütenevvî”da “bahr-i seri, bahr-i karib, bahr-i cedit, bahr-i halîl, bahr-i meşakil” ve “Dördüncü Daire: Daire-i Müttelika”da “bahr-i mütekarib, bahr-i mütedarik” olmak üzere on dört aruz bahri anlatılarak her birine ait “aslı” ve “fer’î” vezinler sıralandıktan sonra, bunlara birer örnek verilir. Anlatılanlar Türklerin kullandığı aruz vezinleri olduğu için doğal olarak seçilen örnekler de Türkçedir.

Altıncı kitap “Fenn-i Kafiye”, esasen biri “Fenn-i Kavafî” başlığını taşıyan teorik bölüm, diğeri uygulama veya örnek bölümü diye adlandırılabilir iki kısımdan meydana gelir.

“Fenn-i Kavafî” başlığını taşıyan ilk bölümde,

“Lâş’arın ahirlerinde vaki huruf-ı mütekerrire-i mütecanisenin hareket ve sükunâtta ittifak ve ittihadına ‘kafiye’ denir ki ‘mücerrede’ ve ‘müreккеbe’ namlarıyla esasen iki nevdir.” (s.51/459)

şeklinde kafiye’nin tanımı yapıp türlerinin adı belirtildikten sonra “kafiye-i mücerrede” ile “kafiye-i müreккеbe” ve bunun çeşitleri olan “kafiye-i müreddefe”, “kafiye-i müessese”, “kafiye-i mukayyede” hakkında kısaca bilgi verilir.

İkinci kısma geçilmeden önce şöyle bir açıklama yapılır:

“Kafiye’ye müteallik olan usullerin en mühimleri buraya kadar icmalen tarif olunan şeylerden ibaret olduğundan bunlara dikkatle irad-ı kafiye’de hata edilmese de bazen bir kafiye taharrisi için güzel bir fikrin

kaybedildiği hâlat-ı mesbukadan idiğünden böyle zayıat-ı mühimmeye meydan kalmamak için en mühim ve en müstamel olan kafiyelerden miktar-ı kâfi cem ve cins cins tefrik edip her cümleye bir de misal tahrir ederek işbu fenn-i kavafiye tezbil eyledim.

Kafiye taharri edecek bir muharririn maanî-i lügati aramaktan vareste olacağı mütalaasına ve elfaz-ı kavafiden ekserisini havi oldukları maanî-i müteaddideden bir veya ikisinin maksut olmasına binaen elfaz-ı mezkurede manaların işaretine hacet görülmeyerek hurufat sırasıyla bervech-i ati tahrir olundu.” (s.59/467).

Bu ifadelerden de anlaşılacağı gibi uygulama veya örnek bölümü diye adlandırılabilir bu kısmın hazırlanmasındaki asıl amaç, şiir yazarken uygun kafiye bulma konusunda düşülen sıkıntıları gidermeye yardımcı olacak bir cetvel hazırlamaktır.

Bu kısım yirmi dört babdan meydana gelir. Her birinde bir harfin ele alındığı bu babların adları şöyledir: “Elif Kafiyesi”, “İza Kafiyesi”, “Ta Kafiyesi”, “Sa Kafiyesi”, “Cim Kafiyesi”, “Ha Kafiyesi”, “Dal Kafiyesi”, “Ra Kafiyesi”, “Za Kafiyesi”, “Sin Kafiyesi”, “Şin Kafiyesi”, “Sad Kafiyesi”, “Dad Kafiyesi”, “Ta’ Kafiyesi”, “Ayn Kafiyesi”, “Gayın Kafiyesi”, “Fa Kafiyesi”, “Kaf Kafiyesi”, “Kâf Kafiyesi”, “Lam Kafiyesi”, “Mim Kafiyesi”, “Nun Kafiyesi”, “Vav Kafiyesi” ve “Ha Kafiyesi”dir.

Her babda bahsi geçen harfle yapılmış, bünyesinde yukarıda adları sayılan kafiye tür veya çeşidini barındıran (yazarın kendisi “her cümleye bir misal” demesine rağmen) bir veya birkaç örnek beyit verdikten sonra, ilgili tür veya çeşide ait pek çok örnek kafiye sıralanır.

“Aksam-ı Şiir” adını taşıyan ikinci cildin üçüncü kitabında klâsik edebiyattaki nazım şekilleri ve nazım türleri üzerinde durulur. Yazar tarafından “nazım şekli” ve “nazım türü” adlandırılmalarının ikisinin yerine de “nev” adı kullanılır. Bununla birlikte baş tarafta dile getirilen,

“Şiir, beyitlerin adediyle maksad-ı ifade ve mevzu-ı kelama göre ‘beyit, rubai, kıt’a, gazel, kaside, mesnevi, musammat’ namlarıyla esasen yedi nev olup bunların dahi enva’ı olduğundan bervech-i ati her biri nevlere ve emsile-i müntahabeleriyle beraber zikrolunurlar.”
(s.131/539)

tarzındaki ifadeler, yazarın ismen olmasa da uygulamada böyle bir ayrım yaptığını ve -“nazım şekli” adlandırmasını benimseyip benimsemediği belli olmamakla birlikte- “beyit, rubai, kıt’a, gazel, kaside, mesnevi, musammat” adlarıyla nazım şekillerini kastettiğini gösterir.

Kitapta, yukarıda adları söylenen nazım şekilleri esas olmak üzere, “beyt-i hasiyy”, “müfrel”, “matla”, “kıt’a-i kebir”, “gazel-i mutavvel”, “nesip”, “münacat”, “naat”, “methiye”, “mersiye”, “fahriye”, “terkib-i bent”, “terci-i bent”, “hicviye”, “murabba”, “mühannes”, “müseddes”, “müsebbi”, “müsemmen”, “mutassi”, “muaşşer”, “şarki”, “tard-ı rakip”, “tahmis”, “tesdis” ve “müstezad” gibi manzume bölümleri veya nazım şekilleriyle nazım türleri hakkında bilgi verilerek, bunların pek çoğuna bir veya birkaç örnek sıralanır.

2.1.4.1.4. Mecamiü'l-Edep'in Üçüncü Cildi: Usul-i İfade

“Ahval-i Tahrir”, “Usul-i Kitabet ve Hitabet” ve “Usul-i Tenkit” adlı üç kitaptan oluşan üçüncü cilt, yukarıda da belirtildiği gibi “kitabet” ve “hitabet” konularına tahsis edilmiştir. “İayda” başlıklı kısımda bu cildin kaleme alınma sebebi ve eserden beklentiler şu şekilde açıklanır:

“Mecamiü'l-Edep'in birinci cildinde ulûm-ı edebiyeden en mühim olan dört fenni etrafiyla tetkik ve tahrir etmiş idik. Bunlardan maksat ise icab-ı hâlde istimal etmekten ibaret olup cihat-ı istimal ise baîde tebliğ-i meram hassasını cami olan kitabet ile ikna-ı ezhân için muamelatça nef-i küllisi görülen hitabet ve her türlü sözün lafzen ve manen doğru olup olmadığı ve olmadığı hâlde cihet-i sakametini kavaid-i mahsusasına tatbiken irae kâfi olan ve tahsil-i edep sadedinde bulunanlara birçok

laydalar veren usul-i tenkit gibi tarz-ı ifâdeler idüğünden bu üçüncü ciltte dahi alâ-kadrilimkân onları cem ve tahrir eyledim ve bu sebeple bunu da üç kitap üzerine yazdım.” (s.3/683).

Bu alıntının ikinci cümlesinde bulunan “bunlar” sözüyle kastedilen şey, üçüncü cilde dahil olan kitaplardır. Yazarın ifâdelerinden anlaşıldığına göre bu kitaplarda, meramı üçüncü şahsa anlatmanın yolu olan “kitabî”, ikinci şahıslara anlatmanın yolu olan “hitabet” ve gerek kitabe gerekse hitabete ait yanlışlıkları gidermeye yönelik olan “tenkit” üzerinde durulacaktır.

Üçüncü cildin birinci, “Mecamiü’l-Edep”in sekizinci kitabı “Ahval-i Tahrir”, giriş sayılabilecek bir sayfalık kısımdan sonra iki “mebhas”tan meydana gelir.

“Birinci Mebhas: Kelâmın Şartları”, biri lafızla diğeri manayla ilgili şartlar olmak üzere iki fasılda ele alınır.

Birinci fasılda, kelâmın lafızla ilgili şartlarının bir kısmının “Mecamiü’l-Edep”in “beyan” ve “bedî” fenleriyle ilgili kitaplarında anlatılmış olmakla birlikte, orada anlatılanlardan başka on iki şartın daha olduğu söylenerek bunlar kısaca sıralanır. Daha sonra “Asar-ı edebiyemizde şimdiye kadar meşhur olan tarzlar umumiyetle üç suretten ibarettir.” (s.14/694) denilerek bu tarzlarla ilgili değerlendirmeye geçilir. Söz konusu tarzlardan birincisi, secili anlatım; ikincisi, bağlama edatlarıyla cümleyi uzatarak anlatılmak istenen fikri tek bir cümlede verme gayreti; üçüncüsü de bir fikri ifade ederken uygun yerlerde cümleyi bitirme, yani bir fikri -gerekli olduğu zaman- birden fazla cümle ile ifade etme yöntemidir. Bunlardan ilk ikisinin “usul-i atika”, üçüncüsünün de “usul-i cedî” olduğunu söyleyen yazar, son dönemin önde gelen ediplerinin üstün gayretleri sayesinde “usul-i atika”nın artık kullanılmadığını; hemen hemen bütün kalem erbabının “usul-i cedî”i benimsemiş olduğunu belirtir. Mehmet Rifat, bu yeni usulün öncüleri olarak Akif Paşa, Mustafa Reşit Paşa, Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Cevdet Paşa ve “Mebani’l-İnşa”nın yazarı (Süleyman Paşa)nı gösterir. Bu yedi kişinin yeni usul üzerine kaleme aldıkları yazılarından birer örnek veren Mehmet Rifat, bunlardan başka Ahmet Midhat, Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit, Muallim Naci, Sami Paşazade Sezai, Ebûzziya Tefik gibi isimlerin

de bu yolda ortaya koydukları güzel örneklerin bulunduğunu belirterek, örnek olması bakımından bunların değişik konulardaki yazılarından da kısa bölümler aktarır.

Hem “tarz-ı atik”in hem de “tarz-ı cedid”in “âli” ve “adî” olmak üzere iki şeklinin bulunduğunu belirten Mehmet Rıfat, “adî” şeklin de kendi arasında “makbul” ve gayr-i makbul” diye iki türünün olduğunu söyler. Mehmet Rıfat’a göre “üslûb-ı cedid”in “âli” şeklinde Namık Kemal, “adî” şeklin makbulünde de Ahmet Midhat birer zirvedir.

Mana ile ilgili şartların ele alındığı birinci bahsin ikinci faslı, yazarın ifadesine göre “Mebani’l-İnşa”dan faydalanılarak yazılmıştır. Hacim bakımından birincisine göre çok küçük olan bu fasılda mananın anlaşılır olması için gerekli şartlar sıralanır.

“Erkân-ı Kelâm” başlıklı ikinci mebhas “Erkân-ı kelâmiye, ‘iptida, tahallüs, maksat, intiha’ denilen dört şeyden ibarettir.” (s.118/798) cümlesiyle başlar. Bir fikrin okuyucuya veya dinleyiciye aktarılması sırasında o fikri kompoze etmenin yolunun anlatıldığı bu bahiste, sayılan dört özelliğin ne anlama geldiği ve bir fikrin yazıya geçirilmesinde veya sözle anlatılmasında bunların sağlanması için fikrin nasıl kompoze edilmesi gerektiği konusunda kısa açıklamalar yapılır. Erkân-ı kelâmın yerli yerinde tatbik edildiğine örnek olarak ‘Tasvir-i Elkâr’ dan bir makale aktarılır.

Üçüncü cildin ikinci kitabı “Usul-i Hitabet ve Kitabet”, birincisi “Kitabet”e, ikincisi “Hitabet”e ayrılmış iki babdan oluşur.

Birinci babın başında,

“Telif ve tercüme tarzında ketb ve resailin ve resmî, gayr-ı resmî her nev muhaberat ve mükâtebatın kelâm-ı mensur ile tahriren ifadesine alehittlak ‘kitabet’ denir ki, ‘telif ve tercüme’ ve ‘muhaberat ve mükâtebat’ namlarıyla esasen iki tarikten ibarettir.” (s.123/803)

sözleriyle kitabetin tanımı ve tasnifi yapılır. Daha sonra teker teker bu tasniflerin içindeki türler üzerinde durulur.

Telif ve çeviri yoluyla meydana getirilen ürünler, “ilmî, edebî ve tarihî” diye üç gruba ayrılmıştır. “İlmî” olanlarla ilgili kısa bir açıklama yapıldıktan sonra; “edebî” olanlar “ahlâk, emsal, hikâyat ve tiyatro” adlarıyla dört başlık altında incelenirken, “tarihî” olanlar, “tarih-i siyasî ve medenî”, “tarih-i ulûm ve edep” ve “tarih-i tabîî” şeklinde üç kısma ayrılarak bunların muhtevaları hakkında bilgi verilir.

Muhaberat ve mükâtebat şeklinde olanlar ise “mutalebe ve temenniye dair”, “cevap tarzında yazılanlar”, “emir ve hüküm şamil olanlar”, “ihbar-ı keyfiyetten ibaret olanlar” biçiminde dört grupta ele alınır.

Birinci babın sonunda buraya kadar anlatılanlardan başka “Tekemmüle-i Bahs-i Kitabet” başlığıyla “makamat” ve “makalat” hakkında bilgi verilir. Makamat türünde Türk edebiyatında örnek gösterilebilecek bir eserin bulunmadığı ifade edilerek bu türe örnek olarak Arap edibi Harirî’nin eseri “Makamat-ı Harirî”ye bakılması tavsiye edilir. Makalat türünde ise değişik kişiler tarafından kaleme alınmış ve gazetelerde ya da müstakil olarak yayımlanmış örnek makaleler aktarılır.

Hitabetle ilgili ikinci babın başında yazar şu açıklamayı yapar:

“Hitabet ki bir emr-i mühimdir. Bunun için lisanımızda Mebani’l-İnşa’dan başka hiçbir eserde hiçbir şey göremediğimden Arabî ile Fransızca kitaplarına müracaat ettim. Arabîde pek çok tafsilat veren birçok eserler gördüm ki hulâsa edecek olsam ve en ziyade mücmel yazılabilecek olsa bu kitabın birkaç misli hacminde kitaplar olmak lâzım gelir. Fransızcada ise gayet basit ve müfit tarzda cem edilmiş olduğundan onlardan ahz ile lisanımıza tatbiki tasavvur ettim. İsnâ-yı mütalaada bu vazifenin Mebani’l-İnşa müellifi tarafından ma-ziyadetin ifa edilmiş, yani lisanımıza tatbik ile beraber Arabîden lâzım gelen nikât-ı mühimmeyi de alıp ona mecz ile gayet güzel bir üslûba koymuş olduğunu anladığımdan ve Mebani’l-İnşa ise hace-i edebimin eseri olup ilk edep derslerini onun müellifinden ve o kitaptan almış olduğumdan ve bu babda ne kadar uğraşsam yine o derece mükemmel bir şey yazamayacağımı bildiğimden

eserimin ikmali zımınında işbu hitabet bahsini bazı mufassal şeyleri terk ederek mezkur Mebani'l-İnşa'dan aynen nakleyledim." (s.193/873).

Bu ifadelerden anlaşıldığına göre Mehmet Rıfat "Mecamiü'l-Edep"ın dokuzuncu kitabının bu kısmında "Mebani'l-İnşa"yı referans almıştır. Yetiş (1996:24)'e göre "Mebani'l-İnşa"nın hazırlanması sırasında Arapça ve Farsça kaynakların yanında Fransızcadan Emile Lefranc'ın "Traite Theorique et Pratique de Litterature" adlı eserinden de faydalanılmıştır. "Mebani'l-İnşa"nın bu özelliği, onu referans alan "Mecamiü'l-Edep"e de yönünü Arap belâğatinin yanında batıya da çevirmiş bir eser özelliği kazandırır.

Hitabete ayrılan bu babın birinci faslında "Vicdan ve Kariha" başlığı altında "Telkin ve Talim", ve "Mergubiyet"; ikinci faslında "Hüsn-i Tertip" başlığı altında "Mukaddime", "Beyan", "Suret-i İfade", "Kabul veya İspat" ve "Netice"; üçüncü faslında "Suret-i Takrir"; dördüncü faslında da "Hâl ve Tarz" üzerinde durulur.

Üçüncü cildin üçüncü, "Mecamiü'l-Edep"ın son kitabı "Usul-i Tenkit", bir "Mukaddime" ile birincisi "Tenkidat-ı Umumiye"ye, ikincisi "Tenkidat-ı Hususiye"ye ayrılan ve "makale" adı verilen iki bölümle bir "Hatime"den oluşur.

"Mukaddime", "Asar-ı beşeri mütcellik oldukları fünün ve sanayi ahkâmına tatbiken kemâl-i dikkat ve adaletle muhakeme etmek usulüne alehtlak tenkit denir." (s.219/899) biçiminde tenkidin genel tanımıyla başlar. Tenkidin, aslında ilmî, edebî ve tarihî olmak üzere üç türünün bulunduğu; ama bunlar içinde edebî olanın diğerlerine kıyasla daha önemli olduğu anlatıldıktan sonra, tenkitte objektifliğin önemi vurgulanır. "Mukaddime"nin sonunda "Bu eser pek yeni bir şey olduğundan pek sade olarak zuhur ediyor. Âdeta bir fihrist makamında bulunuyor." (s.222/902) denilerek bu kitabın tenkit konusunu o zamana kadar üzerinde durulmamış bir tarzda ele aldığı; yani yol açıcı özellik taşıdığı, bunun için de hacminin küçük olduğu ima edilir.

"Tenkidat-ı Umumiye" başlıklı "Birinci Makale", "Tenkid-i Müfredat" ve "Terkibe Mütcellik Tenkidat" adlı iki fasla ayrılmıştır. "Tenkidat-ı Müfredat"ta bir eserin dilin genel kurallarıyla devrin anlayışına uyup uymaması yönü ve tenafür-i huruf

ile garabet taşıyıp taşınamaması açısından değerlendirilmesi gerektiği üzerinde durulur. “Terkibe Mûteallik Tenkidat”ta ise bir eserin “fesahat”, “maanî”, “beyan” ve “bedî”ye uygun olup olmaması açısından ele alınması gerektiği anlatılır.

“Tenkidat-ı Hususiye” başlıklı “İkinci Makale” de “Nazma Mûteallik Tenkidat” ve “Secie Mûteallik Tenkidat” adlı iki fasla ayrılmıştır. “Nazma Mûteallik Tenkidat”ta bir şiirin veznin bozuk olması, akıcı olmaması, kafiyeedeki başarısızlık ve bazı kelime ya da terkiplerin imlasındaki bozukluk açısından tenkide tabi tutulması gerektiği belirtilir. “Secie Mûteallik Tenkidat”ta ise seciî mütakellif olması, birbirini takip eden seciî ifadelerin gereğinden fazla uzun olması, ikincinin birinciden pek kısa veya pek uzun olması, aralarında seciî bulunan iki ifadenin mana bakımından birbirine uygun olmaması durumunda tenkide tabi tutulması gerektiği ifade edilir.

“Hatime”de ise iki yazarın eserlerinin “zaman”, “hâl”, “maksat”, “mevzu”, “mana”, “mütakellimin vaz ve tavrı” açısından ele alınması anlamına gelen “muvazene”nin de bir tür tenkit olduğu anlatılarak, Osmanlı dilinde o zamana kadar böyle bir eser meydana getirilmemiş olmasının büyük bir eksiklik olduğu dile getirilir.

“Mecami’ü’l-Edep”, pek çok kaynaktan faydalanılarak hazırlanmış olması, sadece teoriye ya da sadece örnek metinlere değil, her ikisine de yeteri kadar yer vermesi, zaman zaman değişik ve orijinal fikirler barındırması gibi yönleriyle dikkate alınması gereken bir eserdir. Bunun yanında sayılan özelliklerden dolayı yazarın edebiyat bilimine ne derecede vâkıf olduğunu da gösterir.

2.1.4.2. Kavaid-i İlm-i İnşa

Mehmet Rifat. *Kavaid-i İlm-i İnşa*, Dersaadet, Kasbar Matbaası, 1308 (1890-1891)

Birinci Kitap: *Usul-i İnşa*, 64.

İkinci Kitap: *Fümun-ı İnşa*, 176/64-240.

2.1.4.2.1. “İnşa” Sözcüğünün Anlamı ve “Kavaid-i İlm-i İnşa”nın

Muhtevası

“İnşa” sözcüğünün birkaç anlamı bulunmakla birlikte edebiyat terimi olarak sözlüklerde “nesir yazı; mektup yazma; güzel nesir yazma veya güzel yazılmış nesir” (Devellioğlu 1988:527), “hüsn-i kitabet; usul-i hüsn-i kitabet; neseb-i hariciyesi olmayan kelâm; bu yolda kelâm iradı.” (Muallim Naci 1987:127), ve “edebiyat kaidesine tatbiken ve nesren edilen ifade-i tahririye; ilm-i müraselede kesb-i mümarese için muhtelif mektup, tezkire, arz-ı hâl, tebrik ve taziyename, senet, mukavelename vesaire örnekleri havi kitap.” (Şemsettin Sami 1317:12) şeklinde tanımlanmıştır.

İnşa ile ilgili kitaplardaki tanım ise biraz daha ayrıntılıdır. Süleyman Paşa “Mebani’l-inşa” adlı eserinde “inşa”yı şöyle tanımlar:

“İlm-i inşa belig ve fasih olmak ve ibarat-ı müstahsenesi ehl-i kalem indinde muhteber ve mer’i olan adap ve edayı şamil ve makama muntabik bulunmak şartıyla kelâm-ı mensur yazmanın usul ve kavaidinden bahseden ilme derler.” (1291:2).

“Belâgat-i Osmaniye” adlı eserdeki tanım ise şöyledir:

“İnşa iki kısımdır. Biri inşa-ı talebîdir ki âhardan bir şey talep etmek manasını mutazammındır. Diğeri inşa-ı gayr-i talebî yani inşa-ı ikaîdir ki mevcut olmayan bir manayı ika etmektir.” (Ahmet Cevdet 1299:90).

“Mebani’l-inşa” ve “Belâgat-i Osmaniye”den aşağı yukarı yirmi beş-otuz yıl sonra yayımlanan “Usul-i Kitabet-i Resmiye” adlı eserde “Kitabet, yazmak, daha doğrusu yazı ile ifade-i meram etmektir. Bu manada lisanımızda ‘inşa’ kelimesini de istimal ediyoruz.” (Mehmet Fuat 1328:3) denilerek, “inşa” ile “kitabet”in aynı anlama gelecek şekilde kullanıldığı söylenir. Oysa “Mebani’l-inşa” ve “Belâgat-i Osmaniye”den sekiz-on yıl sonra, “Usul-i Kitabet-i Resmiye”den ise yirmi yıl önce yayımlanan “Numune-i Şiir ve İnşa”da “inşa” ve “kitabet” arasında mana ve mevki-i istimalce fark olduğu belirtilir. (Bkz.: Faik Reşat 1308:3).

Manastırlı Mehmet Rifat ise “Kavaid-i İlm-i İnşa”nın birinci kitabının başında “Fenn-i inşa, ilm-i edebın en mühim olan kısmıdır.” (s.2) dedikten sonra, “inşa”nın tanımını yapmaz; ama ne işe yaradığını şu sözlerle anlatır: “Maanî-i muhtelifenin istinbatı ve muktezâ-yı hâle mutabık tabirat ile mana telifi bu vasıta ile olur.” (s.2). Mehmet Rifat’a göre herhangi bir ifadenin ne anlama geldiğinin anlaşılması ve hâlin gerektirdiği duruma uygun şekilde fikir beyan etmenin bilinmesi, edebiyat biliminin en önemli kısmı olan “inşa fenni”ni bilmekle mümkündür.

Türk edebiyatındaki temeli, en tanınmış örneklerini Feridun Bey (?-1583), Veysi (1561-1628) ve Nergisi (1592-1635)’nin verdiği münşeat mecmualarına dayanan inşa kitapları, zamanla bünyelerinde sadece güzel nesir örneklerini barındıran eserler olmaktan çıkıp, bu konuda teorik bilgi de veren kitaplar durumuna geldiler. XX. yüzyılın ortalarından itibaren ise edebiyat ve dil anlayışındaki gelişmelere paralel olarak yeni bilgileri yansıtmaya amacını taşıyan bu tür kitaplardaki teorik bilgiler, konuyla ilgili örneklerden daha fazla yer tutmaya başladı. Böylece bu tür kitaplar, edebiyat ve kompozisyon bilgileri kitabı şeklini aldı.

Buraya kadar verilen tanım ve açıklamalarla yapılan değerlendirmelerin doğurduğu gerekten dolayı “inşa”nın bir bilim dalı olup olmadığı konusu üzerinde durulmalıdır. Çünkü “inşa” kimi zaman “bilim” kimi zaman “fen”, kimi zaman da “sanat” olarak nitelendirilmiştir. Örneğin Mehmet Rifat’ın eserine “Kavaid-i İlm-i İnşa” denmesine bakılırsa “inşa”nın bilim olarak değerlendirildiği belirtilmelidir. Öte taraflan Ziya Paşa(1825-1880)nın meşhur “Şiir ve İnşa” makalesindeki “inşa” sözcüğü, edebiyatın nesir sahasındaki ürünlerine verilen genel ad olduğu ve edebî ürünler de genel anlamda birer sanat eseri olduğu için buradan hareketle “inşa”nın “sanat” olduğu söylenebilir. “İnşa”nın bir bilim olup olmadığı hakkında hüküm verebilmek için yukarıdan beri tekrarlanan “inşa”, “ilm-i inşa” ve “inşa kitabı” gibi terim ve adlandırmaları genel çizgilerle ve yeniden tanımlamak gerekir. Buna göre:

İnşa: Nesir yazısı;

İlm-i İnşa: Nesir yazılarının türleri ve bu türlerin yazım kurallarına uygun şekilde meydana getirilmesi için nelerin gerekli olduğu ile ilgilenen çalışma alanı;

- İnşa Kitabı:**
1. Bünyesinde nesir yazılarını toplayan kitap;
 2. Bünyesinde ilm-i inşa ile ilgili konuları barındıran kitap;

anlamına gelir.

Bu tanımlardan hareketle söylemek gerekirse “inşa”, nesir yazısı veya bünyesinde nesir yazılarını barındıran kitap yerine kullanıldığında “sanat” anlamına gelir. Nesir yazılarının yazım kurallarına uygunluğu ile ilgilenen çalışma alanı veya bünyesinde ilm-i inşa ile ilgili konuları barındıran kitap anlamında kullanıldığında “bilim” niteliği kazanır.

Mehmet Rıfât’ın eseri bünyesinde hem ilm-i inşa ile ilgili teorik bilgileri, hem de bunlara ilişkin örnek metinleri barındıran bir inşa kitabıdır.

Yazar baş tarafta,

“İnşanın esası olan ilm-i edebî kâffe-i tarifat ve bilcümle teferruatını tedvinine muvaffak olduğum “Mecamiü’l-Edep” nam eser-i âcizanemde lisanımızın mukteziyatına göre izah etmiş idim.

İşbu mukaddimede dahi erkân-ı ilm-i edebe dair malûmat-ı mücmeleyi i’tâdan sonra, esas-ı inşaya dair malûmat-ı müfideyi tarz-ı cedit üzere yazılmış Arabî bir kitaptan alız ederek lisan-ı Osmanîye tatbiken tahrir eyledim.” (s.2)

diyerek, inşanın esaslarını ele alan bu eseri hazırlarken yeni usul üzere kaleme alınmış bir Arapça kitabı referans aldığını söyler. Ancak, referans aldığı kitabın adını veya yazarının kim olduğunu belirtmez. Gerçi ikinci kitabın içinde “emsal”e örnek gösterilirken Hatip Ali Bin Irakî’den alıntı yapılır (Bkz.: s. 3/67) ¹; ama Mehmet Rıfât’ın “Arapça bir kitap” dediği kaynağın, bu şahsın kitabı olup olmadığı açık

¹ “Mecamiü’l-Edep”te olduğu gibi “Kavaid-i İlm-i İnşa”da da ikinci kitapta sayfa numaraları bir taraftan silsile hâlinde devam ederken, diğer taraftan “1” den başlamak üzere ikinci bir sayfa numarası daha verilmiştir. Bunun için ikinci kitaptan sayfa numarası gösterilmesi gereken yerde, birincisi kitabın kendi sayfa numarası, ikincisi de silsile hâlindeki sayfa numarası olmak üzere iki farklı sayfa numarası verilmiştir.

değildir. Öte taraftan eserin muhtevasına geçildiğinde Mehmet Rıfat'ın daha önce yazılmış Türkçe kitaplardan da faydalandığı görülür.

İlm-i edebin “kuvve-i akliye”, “mütalaa-i asar”, “irtiyaz ve mümarese” ve “marifet-i usul” denilen dört esasa dayandığını belirten Mehmet Rıfat, bu esasların her birinin ne anlama geldiğini kısaca açıklar. Yazarın ifadesine göre “Kavaid-i İlm-i İnşa”, bu dört esasın sonuncusuyla; yani “marifet-i usul” ile ilgilidir. Bu durum yazar tarafından şu cümlelerle anlatılır:

“Marifet-i Usul: İlm-i edebin kâffe-i usul ve kaidelerini ustâd huzurunda tedris ve badehu ol babdaki mutavvelat-ı ketbi müdekkikane mütalaa ile inşa usullerini talim ederek mucibince amel etmektir ki bu eserin mevzuu işbu şikk-ı ahiri yani inşanı usul ve fîrûnu tarif ve beyandan ibaret olduğundan “Kavaid-i İlm-i İnşa” namını verdiğimiz şu eser biri usul, diğeri fûnun-ı inşaya ait olmak üzere iki kitap üzerine tedvin olundu.”(s.4).

2.1.4.2.2. Kavaid-i İlm-i İnşa'nın Birinci Kitabı: Usul-i İnşa

“Usul-i İlm-i İnşa, mevad, havas, tabakat, tahsin-i inşa namlarıyla dört asıldan ibaret olup her biri birçok tafsilata muhtaç olduğundan” (s.5), birinci kitap “Usul-i İnşa”, “Mevadd-ı İlm-i İnşa”, “Havas-ı inşa”, “Tabaka-i İnşa” ve “Tahsin-i İnşa” başlıklarını taşıyan ve “asıl” adı verilen dört bölümden oluşmuştur.

“Asl-ı Evvel”, “Mevadd-ı ilm-i inşa, ‘elfaz, maanî, itilâf-ı elfaz velmana, manâ-yı vahidi turuk-ı muhtelifle ile eda’ gibi dört şeyden ibarettir ki bunlar bervecch-i ati dört bab üzerine tahrir olundu.” (s.5) cümlesiyle başlar; ama “manâ-yı vahidi turuk-ı muhtelifle ile eda” maddesi ele alınmamıştır. Dolayısıyla bu bölümde üç bab bulunmaktadır.

“Elfaz”ın ele alındığı birinci ve “Maanî”nin ele alındığı ikinci babda zaman zaman “Mecamiü'l-Edep”in fesahat ve maanî ile ilgili kitaplarına gönderme yapılarak bu konuların ayrıntılarıyla ilgili bilgilerin orada bulunduğu ifade edilir. Lafızla mana

arasında bulunması gereken uygunluğun ele alındığı üçüncü babda ise Muallim Naci'nin "İstilahat-ı Edebiye"sinden faydalanılmıştır. Lafızla mana arasındaki uygunluğun sağlanabilmesi için nelerin gerekli olduğu ve bu konunun anlatılması sırasında "İstilahat-ı Edebiye"nin referans alınmasının sebebi şu cümlelerle anlatılır:

"İtilaf, esasen beş suretten 'yani lafzın mana ile vezin ile, mananın mana ile vezin ile' itilafından ibarettir ki bunları Muallim Naci Efendi 'İstilahat-ı Edebiye' nam eserinde pek güzel tarif eylediğinden ondan icmal ile buraya lâzımı olanlarını bervech-i ati aynen tahrir eyledik." (s.14).

"İstilahat-ı Edebiye"den kısaltılarak verildiği söylenen bu kısımda lafız ve mana arasında bulunması gereken beş çeşit uygunluktan üçü anlatılırken "mananın vezin ile itilafı" ve "mananın mana ile itilafı" hususları ele alınmamıştır. Hâlbuki Muallim Naci'nin "İstilahat-ı Edebiye"sinde ilk üç özelliğe kıyasla daha kısa tutulmuş olmasına rağmen bu özellikler için de başlık açılmıştır (Bkz.: Muallim Naci 1307:34-35).

"Asl-ı Sanî: Havas-ı İnşa" adlı ikinci bölüm "Mehasin-i İnşa" ve "Maayib-i İnşa" başlıklarını taşıyan iki babdan meydana gelir. Birinci babda "Mehasin-i İnşa"nın "vuzuh, sarahat yahut halisiyet, mazbutiyet yahut hususiyet, tabiiyet, suhulet, cezalet" gibi altı özelliğin varlığıyla sağlanabileceği belirtilerek bu özelliklerin ne anlama geldiği hakkında kısa açıklamalar yapılır. İkinci babda ise "maayib-i inşa"ya sebep olan "intifa, hücnat, vahşiyet, rekâket, ishab, cefaf, vahdet-i siyak" gibi kusurların adı sayılarak kısaca anlamları verilir. Daha önce olduğu gibi gerek "Mehasin-i İnşa" babında, gerekse "Maayib-i İnşa" babında zaman zaman "Mecamiü'l-Edep"e gönderme yapılır.

"Asl-ı Salis: Tabaka-i İnşa" adlı üçüncü bölüm, "Esalib-i İnşa", "Suver-i İnşa", "Hudud-ı İnşa" ve "Esalib-i İnşanın Mevakı" başlıklı dört fasla ayrılmıştır.

"Esalib-i İnşa"da "üslûb-ı sade", "üslûb-ı mutedil veya müzeyyen" ve "üslûb-ı âli" üzerinde durulur. Yazarın ifadesine göre bu konular "Mebani'l-inşa" ve "Talim-i Edebiyat"tan naklen kısaltılarak verilmiştir. Gerek kavramların tanımlanmasında kullanılan dil ve sözcük kadrosu, gerekse seçilen örnekler, Mehmet Rıfat'ın ifade ettiği

gibi iki eserden de faydalandığını gösterir. Ancak, “Mebani’l-İnşa”da “üslûp”un yerine “kelâm” sözcüğü kullanılmıştır. Mehmet Rıfat’ın “üslûb-ı sade”, üslûb-ı mutedil veya müzeyyen” ve “üslûb-ı âli” terimleriyle adlandırdığı kavramlar için “Mebani’l-İnşa” yazarı Süleyman Paşa, “kelâm-ı basit”, “kelâmı mutedil” ve “kelâm-ı âli” terimlerini kullanmıştır (Bkz.: Süleyman Bey (Paşa) 1291: 20, 24, 29). “Talim-i Edebiyat”ın yazarı Recaizade Mahmut Ekrem ise bu üç kavram için “üslûb-ı sade”, “üslûb-ı müzeyyen” ve “üslûb-ı âli” terimlerini kullanmıştır (Bkz.: Recaizade Mahmut Ekrem 1299: 192, 198, 203).

“Suver-i İnşa”da “İnşa, suret-i tabir cihetiyle iki türlüdür ki birine ‘inşâ-yı mürsel’, diğerine ‘inşâ-yı müsecca’ tesmiye olunur.” (s.60) denildikten sonra, inşâ-yı mürsel “Sanayi-i lafziyeden, bilhassa seci ve cinastan arî olarak elfazı düzgün, manası bütün olan usule denir.” (s.60) şeklinde tanımlanıp, örnek olarak “Kısas-ı Enbiya”dan bir parça verilir. İnşâ-yı mücessa için de “Mecamiü’l-Edep’in birinci cildinin dördüncü Bedî kitabında muharrer ‘seci ve tevabii’ usulleriyle yazılan şeylerdir.” (s.61) denilerek “üslûb-ı sade”, “üslûb-ı mutedil” ve “üslûb-ı âli” üzere kaleme alınmış birer metin örnek verilir.

“Hudud-ı İnşa” için “ifade iktizasına göre ‘müsavat, icaz, itnab’ usulleriyle cilveger olur.” (s.63) biçiminde bir açıklama yapıldıktan sonra bu konuyla ilgili her türlü ayrıntının ve gerekli örneklerin “Mecamiü’l-Edep”in ikinci kitabı “Maanî”de verildiği için burada tekrara gerek görülmediği ifade edilir.

“Esalib-i İnşanın Mevakı” faslında sade, mutedil ve âli üslûpların kullanılabileceği durumlar sıralanır. Buna göre sade üslûp, umuma verilen nutuklarda, ilmî makalelerde ve fennî makalelerle mektuplarda; mutedil üslûp, ilmî hitabelerde, tarihlerde ve değişik makamlar arasındaki mektuplaşmalarda; âli üslûp da edebî meclislerdeki hutbelerde, bazı eserlerin dibaceleriyle şairane vasıflar ve belîğane makalelerde ve sevgiyi dile getiren özel yazılarla hamasiyatta kullanılır.

“Asl-ı Rabi: Tahsin-i İnşa” adlı bölümde ise “Tahsin-i inşa denilen şeyler ilm-i bedi’in muhasenat-ı lafziye ve maneviyesini bilip icabına göre sarf etmekten ve görülen

yerde bilmekten ibarettir.” (s.64) ifadelerine yer verilerek bu konuda ayrıntılı bilgi için “Mecamiü’l-Edep”in “Bedî” kitabına gönderme yapılır.

2.1.4.2.3. Kavaid-i İlm-i İnşa’nın İkinci Kitabı: Fünun-ı İnşa

“Kavaid-i İlm-i İnşa”nın birinci kitabında insanın cümle yapısı ve ifade tarzı üzerinde durulurken, bu kitapta inşa türleri ele alınır. Zaten kitabın adındaki “fünun” sözcüğü, “tür” anlamında kullanılmıştır.

Altı bölümden oluşan kitabın birinci bölümü “Fenn-i Evvel: Emsal” adını taşır. Bu bölümün başında emsalin esasen iki kısma ayrıldığı belirtilerek birinci kısım ile ilgili olarak “Gayet mühim manaları tavsir ederek tatbikat-ı fiiliyede bir hüccet makamında bulunup ekseriyetle ‘darb-ı mesel’ namıyla yad olunur.” (s.2/66) denirken, ikinci kısım ile ilgili olarak “Hayvanat, nebatat, cemadattan iktibas edilen ve mucib-i intibah ve ibret olan fıkralardır ki bunlara da yalnız ‘mesel’ yahut cem sigasıyla ‘emsal’ denir.” (s.2-3/66-67) açıklaması yapılır. “Darb-ı mesel”le ilgili ayrıntılı bilginin “Mecamiü’l-Edep”in “Maanî” ile “Kitabet ve Hitabet” kitaplarında verildiği; “Mecamiü’l-Edep”in dördüncü cildinin birinci kitabı olarak hazırlanan “Cevahir-i Caharyâr”ın da baştan sona “darb-ı mesel”e örnek olduğu; daha fazla örnek için Şinasi’nin “Durub-ı Emsal” adlı kitabına bakılabileceği ifade edildikten sonra, bu bölümde “emsal”ın ikinci kısmı üzerinde durulacağı belirtilir.

Bu bölüm “Emsalin Tarifi ve Faydaları”, “Emsalin Taksimâtı” ve “Şurut-ı Emsal” başlıklı üç fasıla ayrılmıştır.

“Emsalin Tarifi ve Faydaları” faslında emsal, “Zahiren hakikatî olmayıp batınen insanın irşat ve tehzibine medar olan ahkâmı şamil birtakım tariflerdir ki hem nesren hem de nazmen irat olunurlar.” (s.3/67) biçiminde tarif edildikten sonra, emsalden beklenen fayda hakkında kısa bir açıklama yapılır. “Emsalin Taksimâtı” faslında “faraziyat-ı mümküne”, “ihtiraat-ı muhayyile” ve “muhtelif” adı verilen üç çeşit emsalden bahsedilerek bunlara örnek verilir. Örneklerin bir kısmı Mehmet Rifat’ın kaleminden çıkmış manzum kıssalardır. “Şurut-ı Emsal” faslında da emsal yazarken dikkat edilmesi gereken şartlar anlatılır. Burada sıralanan şartları taşıyan eserlerin

başında “Mesnevî”nin geldiği; Türkçedeki en güzel örneğin de Şinasi’nin “Eşekle Tilki” meseli olduğu belirtilerek, adı geçen manzumenin metni verilir.

“Fenn-i Sanî: Tavsif” başlıklı ikinci bölümde herhangi bir bilgi verilmeden sadece şu açıklama yapılır:

“Bu babda birçok misallerle lâzım gelen tarifât ve taksimatını “Mecamiü’l-Edep”in üçüncü cildinin ikinci “Kitabet ve Hitabet” kitabında uzun uzadıya tahrir etmiş idik. Oradaki tafsilat bu kitabın mesleğinden ziyade olduğu cihetle burada tekrarına lüzum bırakmamıştır.” (s.34/98).

“Fenn-i Salis”, “Münazara”ya ayrılmıştır. Bu bölümün başında “münazara”nın hangi anlamda kullanıldığıyla ilgili şu ifadelere yer verilir:

“Münazaradan maksat, fenn-i mantık aksamından olan ‘usul-i münazara’ değil, zirdeki tarifattan dahi anlaşılacağı vechle iki şeyi yekdiğerine karşı bulundurup her biri kendi meziyetini beyan ederek nihayette güzel bir neticeye bağlamaktan ibaret olan usul-i ifadedir ki buna ‘münazara-i beyaniye’ tescmiye olunur.” (s.34/98).

Daha sonra “münazara-i beyaniye”nin tanımı, faydaları, şartları, kısımları ve üslûbu gibi hususlar ele alınır. Bölümün sonunda da “Mecamiü’l-Edep”in dördüncü cildinin üçüncü kitabından alındığı ifade edilen bir örnek münazara metni verilir.

Dördüncü bölüm, “Fenn-i Rabi: Rivayat” başlığını taşır. “Hakikî, gayr-ı hakikî bir vak’ayı iptidasından intihasına kadar nakletmek.” (s.45/109) cümlesiyle tanımlanan rivayat, “Fevaid ve Şurut-ı Rivayat”, “Ecza ve Terkib-i Rivayat” ve “Envâ-ı Rivayat” başlıklı üç fasılda ele alınmıştır. Birinci fasılda, rivayatın faydaları ve rivayat metninde bulunması gereken özellikler anlatılır. İkinci fasıl, “Mebani’l-inşa”dan aktararak verilmiştir. Bu fasılda rivayatın hangi bölümlerden oluştuğu ve bu bölümlerin bir araya getirilmesinde dikkat edilmesi gereken noktalar hakkında bilgi verilir. Üçüncü fasılda da “rivayat-ı tarihiye, efser, teracim-i ahval, hikâyat, fukâhat, letaif, nevadir, makamat, muhavere” gibi rivayet türleri hakkında bilgi ve hikâye dışındakiler için örnek metinler

verilir. “Teracim-i ahval” için verilen örnek metinler, vaktiyle “Çanta”da yer alan tercüme-i hâllerdir.

Beşinci bölüm, “Fenn-i Hamis: Tarih”tir. Tarihle ilgili ayrıntılı bilginin “Mecamiü’l-Edep”in “Kitabet ve Hitabet” kitabında verilmiş olması sebebiyle burada tekrar edilmesine gerek görülmemiştir.

Altıncı ve son bölüm “Fenn-i Sadis: Mukâtebe”dir. Yukarıda da ifade edildiği gibi inşa kitaplarının temeli münşeat mecmualarına dayanır. Münşeat mecmuaları, yazışma konusundaki güzel örneklerin toplandığı eserler olması münasebetiyle, esasen insanın en önemli kısmı, bu bölümde ele alınan “mukâtebe”dir. Mehmet Rıfat, “mukâtebe”nin tanımını, önemini ve çerçevesini şöyle açıklar:

“Mukâtebe yahut mürasele denilen ahval-i ifade, lisan-ı kalemle gaibe muhataba etmekten ibarettir ki tercüman-ı cenan-ı naib-i gaib-i ribat-ı vedat denilmekle şayan olduğundan kâffe-i aksam-ı tahririyeden ve bilcümle fûnun-ı inşadan vasi ve insanların ahval ve etvar ve efkâr-ı mişvarlarıyla ihtiyaçları nispetinde mütenevvi bir fendir.” (s.91/155).

Yazarın “Kavaid-i İlm-i İnşa”nın 176 sayfalık hacme sahip ikinci kitabının 85 sayfasını “Mükâtebe”ye ayırmış olması, onun bu türe verdiği önemi ortaya koyan bir göstergedir.

“Mükâtebe”, üç fasıla ayrılmış ve birinci fasılda “havvas-ı mükâtebe”, ikinci fasılda “enva-ı mükâtebe”, üçüncü fasılda da “erkan ve adap ve heyet-i mekâtıp” ele alınmıştır.

“Havvas-ı Mükâtebe”de, mektuplarda “sedacet” (sadelik), “cilâ” (ifadede açıklık), “icaz” (az sözle çok mana anlatma), “mülayimet” (yazışanların arasındaki ilgiye uygun ifadeler kullanma), “talavet” (yazılan metnin ifade tarzında güzellik, şirinlik bulunması) gibi usullerin gerekliliği anlatılır.

“Enva-ı Mükâtebe”de, mektubun pek çok çeşidinin bulunması münasebetiyle konuyla ilgilenen herkesin farklı bir tasnif yaptığı belirtildikten sonra, en basit tasnifin

mevzu itibarıyla “mekâtib-i ehliye”, “mekâtib-i mütedavile” ve “mekâtib-i ilmiye” şeklinde üçe ayırmakla yapılabileceği ifade edilir.

Mehmet Rıfat’a göre “mekâtib-i ehliye”, “Akarip ve ihvan ile erbab-ı garam beyninde arz-ı vedat ve keşf-i serair-i fevait zımında ve umur-ı sadakat ve muhabbetle sair ahval-i hususiye muarrazında yazılan mektuplardır.” (s.94/158). Bu tür mektuplara örnek olarak Akif Paşanın celilesine yazdığı mektup, Şinasi’nin Paris’ten annesine yazdığı mektup ve Namık Kemal’in “Cezmi” romanından alınmış (roman kahramanlarından Adil Giray’la Perihan arasında yazılmış) üç mektup metni verilir.

“Mekâtib-i mütedavile” ile ilgili olarak yapılan açıklama şöyledir:

“Garazın mercii itibarıyla tahavvül ve tenevvü eden muharrerattır ki ‘umur-ı ticariye, talep, teşekkür, itizar, nasihat, melâmet, itap, ihbar, tehniye, farziye, ecvibe, tavsiye, şefaât’ mektupları hep bu nevdedir. Fakat bunlar da mürsel ile mürselünileyhin veya bir şahs-ı salisin agraz itibarıyla üç nev’e tefrik olunabildiğinden burada da o usulü ihtiyar ile üç darp üzerine yazdık.” (s.108/172).

Bu açıklamayla bağlı olarak “Garaz-ı Mürsele Raci Mekâtîp”te umur-ı ticariye, talep, teşekkür ve itizar mektupları; “Garaz-ı Mürselünileyhe Raci Mekâtîp”te ihbar, nusuh ve meşveret, itap ve melâmet, tebrik ve tehniye, taziye ve ecvibe mektupları; “Garaz-ı Şahs-ı Salise Ait Mekâtîp”te de tavsiye (şefaât) mektupları hakkında bilgi verilerek her biriyle ilgili birkaç örnek metin sıralanır.

“Enva-ı Mükâtebe”nin son nev’i, “mükâtebat-ı ilmiye”dir. Bu tür mektuplarla ilgili şu ifadelere yer verilir:

“Mesail-i ilmiye ve edebiye üzerine müesses olan muharrerat icabına göre muvazzah metin akise-i kâffeyi havi olmak lâzımdır ki havasa mahsus olduğundan ariz ve amik tafsiline girildi.” (s.173/201).

Bu ifadeden anlaşıldığına göre ilmî mektuplar yalnızca yüksek kültür ve bilgi sahibi insanlmar arasındaki mektuplaşmalarda kullanılabilir. Yazar, sözü geçen

özelliklerinden dolayı bu tür mektupların enine boyuna açıklandığını belirtmesine rağmen, konuyla ilgili herhangi bir açıklama yapılmadan doğrudan örneklerle geçilir. Bu örnekler, Gazi Muhtar Paşa ile Ebuzziya Tevfik'in hicrî-şemsî takvim konusunda fikir alış verişinde bulundukları mektupların metinleridir.

Son bölümün son faslı olan “Erkân ve Adap ve Heyet-i Mekâtîp”in başında bu faslın konularından olan “erkân” hakkında gerekli açıklamaların hem bu kitabın önceki sayfalarında hem de “Mecamiü'l-Edep”in “Kitabet ve Hitabet” kitabında yapıldığı ifade edilir. Daha sonra, “adap ve heyet”le ilgili olarak resmî ya da gayr-i resmî mektuplarda kullanılan “sernameler”, “elkap”, “ihtimam”, “tarih” ve “imza”nın ne şekilde ve mektupların neresinde bulunması gerektiği hakkında açıklama ve örneklerle yer verilir.

“İnşa”yı hakkıyla bilmek, “ilm-i edep”e vâkıf olmakla mümkündür. Dolayısıyla inşaya ait konular ele alınırken ister istemez “ilm-i edep”in pek çok şubesine ait bilgilere başvurmak gerekir. Bu sebebe bağlı olarak “Kavaid-i İlm-i İnşa”nın gerek birinci, gerekse ikinci kitabının değişik yerlerinde tekrarlandığı gibi, bu kitapta ele alınan konuların çoğu, “Mecamiü'l-Edep”te ele alınan konularla ilişkilidir. Zaten yazar pek çok yerde ayrıntılı açıklama yapmak yerine “Mecamiü'l-Edep”e gönderme yapmıştır. Bunun için “Tuhfetü'l-İslâm”ın sonunda “Kavaid-i İlm-i İnşa” hakkında söylenenleri tekrarlamak ve “Mecamiü'l-Edep’e lahika olarak” kaleme alındığını belirtmek yerinde olur.

2.1.4.3. Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye

Mehmet Rıfat. *Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye*, Dersaadet, Mahmut Bey Matbaası, 1303 (1885-1886)¹,

Kitab-ı Evvel: *İlm-i Sarf-ı Osmanî*, 9-138.

¹ Eserin üzerindeki 1303 tarihinin Rumi mi yoksa hicrî-kamerî mi olduğuna dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Buna rağmen Mehmet Rıfat'ın eserlerinin üzerindeki yayım tarihlerinin genellikle hicrî-kamerî olmasından hareketle bu eserin üzerindeki tarihin de hicrî-kamerî olabileceği düşünülerek, kapaktaki yayım yılının milâdî karşılığı olarak 1885-1886 yılları gösterilmiştir.

Kitab-ı Sanî: *Nahv-i Osmani*, 139-199.

Kitab-ı Salis: *Belâgat-i Osmaniye*, 200-319.

Kitab-ı Rabi: *Nazım ve Nesir*, 320-356.

2.1.4.3.1. Külliyyat-ı Kavaid-i Osmaniye'nin Muhtevası ve Amacı

“Külliyyat-ı Kavaid-i Osmaniye” yayım tarihi itibarıyla Mehmet Rıfat'ın dil bilgisi ve edebiyat bilimi sahasındaki eserlerinin ilkidir. Muhtevası gözden geçirildiğinde bu eserin, hazırlanış bakımından da ilk sıfatını taşıdığı söylenebilir. Çünkü yazarın daha sonraki yıllarda yayımlanan eserlerinin aksine burada, dil bilgisi ve edebiyat bilimiyle ilgili konuların bir bütün hâlinde ele alındığı görülür. Daha sonraları dil bilgisiyle ilgili konular “Hace-i Lisan-ı Osmani”, “Mufasssal Nahv-i Osmani” ve “Mükemmel Osmanlı Sarfı” adlı kitaplarda; edebiyat bilimiyle ilgili konular da “Mecamiü'l-Edep” ve “Kavaid-i İlm-i İnşâ” adlı kitaplarda ele alınırken “Külliyyat-ı Kavaid-i Osmaniye”de her iki alanla ilgili konular bir çatı altında toplanmıştır. Zaten eserin adı da buna işaret eder niteliktedir. Bu itibarla “Külliyyat-ı Kavaid-i Osmaniye”yi, Mehmet Rıfat'ın dil bilgisi ve edebiyat bilimiyle ilgili fikirlerinin tam olgunlaşmadığı devreye ait bir eser olarak göstermek mümkündür.

Kabaca bir ayrım yapmak gerekirse dört kitaptan oluşan bu eserin ilk iki kitabının dil bilgisiyle, son iki kitabının da edebiyat bilimiyle ilgili olduğu söylenebilir.

Yazar, eserini dört kitap halinde meydana getirmesini sebebini “Medhal-i İlm-i Lisan” başlıklı girişte şu ifadelerle açıklar:

“İler lisanın kavaidi, müfredat-ı elfazın her nev kaidelerini beyan eden ‘ilm-i sarf’ ve terkiib-i kelâm sanatını bildiren ‘ilm-i nahiv’ ve tezyin-i kelâm ile havas-ı sairesini iş’ar eden ‘ilm-i belâgat’ kısımlarından ibaret olduğu gibi lisan-ı Osmani dahi böylece üç kısımdan ibaret olmakla işbu ‘Külliyyat-ı Kavaid-i Osmaniye’ mecellesi dahi üç kitap üzerine tertip olunup usul-i şiir ve inşaya müteallik bir kitap da zeyl ve ilâve kılındı. Binaenaleyh işbu külliyyat-ı kavait dört kitap üzere bina kılındı.” (s.8).

Mehmet Rıfat, eserin tamamına mahsuben kaleme aldığı başlıksız önsözde Osmanlıcanın yapısı ve yakın geçmişe gelene kadar bu sahada hiçbir eser meydana getirilmemiş olmasının önemli bir eksiklik olduğu üzerinde durduktan sonra, bu konuda son yirmi yıl içinde yapılan çalışmaları şu cümlelerle dile getirir:

“Fuzelâ-yı malûmenin himmetleriyle kavaid-i lisana dair birtakım asar-ı nafia meydan-ı istifadeye konulmuş ve çend sene zarfında ‘Kıstasü’l-Beyan’ ve ‘Kavaid-i Osmaniye’ ve ‘Medhal-i Kavait’ ve ‘Kavaid-i Türkiye’ ve ‘Sarf-ı Türki’ ve ‘Sarf-ı Osmani’ ve ‘Nahv-i Osmani’ ve ‘Emsile-i Türkiye’ ve ‘Mebani’l-İnşa’ ve ‘Mugniü’l-Küttap’ ve ‘Belâgat-i Lisan-ı Osmani’ ve ‘Miyarü’l-Kelâm’ ve ‘Belâgat-i Osmaniye’ ve ‘Talim-i Edebiyat’ namında birtakım asar-ı müfide ve mühimme yeniden telif ve neşrolunduğu gibi asar-ı atıkadan olan ‘Mıflahü’l-Belâga ve Mısbahü’l-Fesaha’ dahi tab edilmiş olduğundan lehülhamt bu cihetten olan nekayisimiz dahi bittedriç ikmale yüz tutmuş olmakla fuzelâ-yı müşarünileyhime tekdîm-i teşekkürat-ı halise vecaib-i mahsusamızdan bulunmuştur.” (s.3).

Mehmet Rıfat’ın “kavaid-i lisana dair birtakım asar” dediği eserlerin bir kısmı dil bilgisine, bir kısmı da edebiyat bilimine aittir. Yani yazarın üzerinde durduğu konu, hem dil bilgisi hem de edebiyat bilimidir. Mehmet Rıfat, “kavaid-i lisan”la ilgili ortada bu kadar eser varken bir tane de kendisinin hazırlamasının sebebini şöyle açıklar:

“Asar-ı mezkurenin birtakımı mekâtib-i iptidaiye ve esasiyedeki müptedilere ve diğerleri de mekâtib-i âliye muntahilerine göre tertip olunup mekâtib-i mutavassıttan ibaret olan idadî ve emsali mektepler şakirdanının ve muntazam suretle lisan tahsiline alışmış olan ecnebîlerin istifadelerine mahsus bir külliyyat-ı kavait olmadığı cihetle ilm-i saf ve belâgati sehlûtelâkki kavaid-i mazbuta altına almak ve ilm-i nahiv için de yeniden açılan çığıra sülûk ile onu da bir terteb-i matbua ifrağ etmek hevesine düşerek ... benan-ı tetkik ile tahrir ve lisan-ı tahkik ile telhis ve

takrir olunan kavaid-i külliyei ibarat-ı raika ve işaret-ı şaika zımında cem ve telfik ile ‘Külliyyat-ı Kavaid-i Osmaniye’ tevsim eyledim.” (s.3-4).

Görüldüğü gibi yazarın bu eseri hazırlamaktaki asıl amacı, öğrencilerinin ve yabancıların Osmanlıcanın “kavaid-i lisan”ıyla ilgili bilgi ihtiyaçlarını karşılamaktır.

2.1.4.3.2. Külliyyat-ı Kavaid-i Osmaniye’nin Birinci Kitabı: İlm-i Sarf-ı Osmani

“Külliyyat-ı Kavaid-i Osmaniye”nin birinci kitabı, Osmanlıcanın sözcük bilgisi kurallarını “mücmelen”sunan bir kitap görünümündedir.

Yazar, bir buçuk sayfalık “Mukaddime”ye “Osmanlı lisanını doğru söyleyip dürüst yazmak için lafızların asıllarını ve imlâlarını ve keyliyet-i iştikaklarını ve taksimatını bildiren ilme ‘Sarf-ı Osmani’ tesmiye olunur.” (s.10) diyerek “sarf-ı Osmani”nin tanımını yapmakla başlar. Sonraki satırlarda Osmanlıca dil bilgisi kurallarını ele alırken hangi kıstasları esas aldığını da,

“Osmanlı Lisanının en doğrusu ve şayan-ı imtisal olup onunla iştihat kâbil olabileni pay-i taht-ı Osmaniyan olan şehir-i şehir-i asitanede okuryazarlar arasında söylenen lisan olduğundan bu kitapta icmal edilen kavait, bu esas üzerine mebnidir.” (s.10)

sözleriyle açıklar. Bu ifadeler yazarın, İstanbul’da konuşulup yazılan Türkçeyi Osmanlıcanın en güzel şekli ve esası olarak kabul ettiğini gösterir.¹

Kitap, “makale” adı verilen dört bölümden oluşmaktadır.

¹ Mehmet Rıfat’ın burada bahsettiği “İstanbul’da konuşulan Osmanlıca” daha sonra Yeni Lisancıların temel ilkelerinden olan “İstanbul Türkçesi”nden farklıdır. Mehmet Rıfat Burada, İstanbul’daki yüksek zümrenin konuştuğu Osmanlıca’yı esas aldığını söyler. Yeni Lisancılar ise sıradan insanların kolaylıkla anlayabileceği Türkçe üzerinde dururlar. Yeni Lisancıların İstanbul Türkçesiyle ilgili düşünceleri hakkında Bkz.: Öksüz (1995:98).

“Birinci Makale: Hareke”de, harekenin tanımı yapıp “üstün/fetha”, “esre/kesre” ve “ötre/zamme” çeşitleri örneklerle açıklanır.

“İkinci Makale: Harf”te, Osmanlıcada kullanılan otuz bir harf sıralandıktan sonra, bunların yazıdaki birleşme şekilleri, ses karşılıkları, bu ses karşılıklarına göre özellikleriyle hareke yerine kullanılan harfler hakkında bilgi verilir.

“Üçüncü Makale: İşaret”, “işaret” teriminin tanımı ve bu tanım içine giren işaretlerin tasnifi ile burada bunlardan hangilerinin ele alınacağı hakkındaki açıklamayla başlar. Buna göre,

“Okumayı kolaylaştırmak ve yazmayı sadeleştirip manayı kuvvetleştirmek üzere kullanılan alâmetlere işaret denir ki, lisan-ı Osmanîde Arabî ve Farisîden alınmış birtakım işaretler olduğu gibi muktezâ-yı terakki çend seneden beri görülen lüzum-ı hakikî üzerine daha birtakım işaretler de ecanibden iktibas edilmiş olduğundan atîk ve cedit itibarıyla iki kısım ise de ceditler hasbelicap kitab-ı sanî olan ‘Nahv’ in nihayetinde beyan olunacaklarından burada işaret-i atîka bervech-i atî beyan edilmiştir.” (s.23-24).

Bu ifadelerin ardından harflerin birbirinden ayırt edilmesine yarayan “nokta” ile birinci bölümde de ele alınmış olan “fetha”, “kesre” ve “zamme”nin yanında “med”, “şedde”, “sakin”, “hemze” ve “tenvin” işaretlerinin tanımı ve bunların kullanıldığı yerler -kısaca- anlatılır.

9-138. sayfalar arasında yer alan birinci kitabın 26-138. sayfaları “Dördüncü Makale: Kelime”ye ayrılmıştır. Üç babdan oluşan bu bölümde isim, fiil ve edatlar üzerinde durulur.

Bab-ı evvelde “İsim” ele alınır. Öncelikle “Ezmine-i selaseye mukarin olmak üzere müstakil bir manaya delâlet eden kelimeye ‘isim’ tesmiye olunur.” (s.28). denilerek ismin tanımı yapıldıktan sonra, özelliklerine ve yapılarına göre isimler, “mutlakan isim”, “kinaye”, ve “mastar” olarak üçe ayrılır. Bunlardan her biri bir “kısım”da ele alınıp anlatılır.

“Fiil”e ayrılan bab-ı sanîde de işe fiilin tanımı yapılmakla başlanır. Bu tanıma göre “İlem zata ve hem zamana delâlet ederek bir işi veya bir hâli beyan eden kelimeye ‘fiil’ denir.” (s.70). Bu tanımdan hareketle fiiller “zat-ı fiil” ve “fer’î fiil” diye ikiye ayrılarak, “zat-ı fiil” başlığı altında “basit sigalar”, “mürekkep sigalar”, “rapt sigaları” ve “hususî sigalar”; “fer’î fiil” başlığı altında da “ism-i fail”, “mübalağa-i ism-i fail”, “ism-i mef’ûl”, “sıfat-ı müşabehe”, “hâl terkibi”, “ism-i alet”, “ism-i mekân”, “ism-i zaman”, “ism-i mensup” ve “sıfat fiili” ele alınır.

Dördüncü bölümün üçüncü babı “Edavat” başlığını taşır. Burada yapılan “edat” tanımı şöyledir: “Bazen başlı başına kendinden mana çıkan ve ekseriya sair kelimelerin birleşmesine alet olup onların manalarına hususiyet-i zai de veren harf ve elfaza ‘edavat’ denir.” (s.113).

Osmanlıcada Türkçe, Arapça ve Farsça kökenli edatların kullanıldığı vurgulanarak, bunları kolayca kavrayabilmek için harf sayılarına göre bir tasnif yapmak gerektiği söylenir. Buna göre edatlar, “bir harften ibaret edavat”, “iki harften ibaret olan edavat”, “üç harften mürekkep olan edavat”, “dört harften mürekkep olan edavat”, “beş harften mürekkep olan edavat” ve “altı harfli olan edavat” adlarıyla altı başlıkta verilir.

2.1.4.3.3. Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye’nin İkinci Kitabı: Nahv-i Osmani

Mehmet Rıfat, “ söz dizimi” anlamına gelen “nahv”i şu şekilde tanımlar:

“Lisan-ı Osmaniye teşkil eden kelimelerin asıl manaları(nı) murat olunarak ve kavaid-i sarfiyeye mutabakatları gözetilerek terkeb-i kelâm usullerini bildiren ilme ‘nahiv’ denir.” (s.139).

Bu tanımdan yola çıkan Mehmet Rıfat, “Nahv-i Osmani”yi esasen “terkeb-i nakışlar” ve “terkeb-i tamlar”dan oluşan iki babdan meydana getirmeyi düşündüğünü; ama “tesirat-ı edavat” ve “işarat-ı zamir” konularından da bahsetmenin zorunluluk olması dolayısıyla kitabını dört bab üzerine kurduğunu söyler.

Kitabın birinci bölümü “Terkib-i Nakışlar”a ayrılmıştır. “Muhatap ve samie bir haber-i tam ifade etmeyen terkipler.” (s.141) diye tanımlanan “terkib-i nakışlar”, “terkib-i izalî” ve “terkib-i vaslî” olarak ikiye ayrılarak her biri bir “fâsil”da yapı ve kuralları bakımından ayrıntılı şekilde anlatılmıştır.

İkinci bölüm “Terkib-i Tamlar” başlığını taşır. “Muhatap ve samie bir haber-i tam ifade ve beyan eden terkiplere ‘terkib-i tam’ yahut ‘cümle’ yahut ‘kelâm’ denir.” (s.166) şeklinde tanımlanan terkib-i tamlar, yapılarına göre “cümle-i ismiye”, “cümle-i fiiliye”, “revabıt” ve “teselsül-i kelâm” adlarıyla dört “fasl”a ayrılmış ve her biri yapı ve kuralları bakımından incelenmiştir.

Üçüncü bölüm “Tesirat-ı Edavat”tır. Yazar, bölümün başında yaptığı açıklamada, edatları “sarf” kitabında ayrıntılı biçimde ve örnekleriye anlattığı için burada tekrarına lüzum görmemekle birlikte “bazı mertebe ehemmiyetler cihetiyle” “tafdil”, “hası”, “teşbîl” ve “zarf” edatları üzerinde durmayı gerekli görür. Edatlar “Sarf” kitabında harf sayılarına; yani yapılarına göre sınıflandırılmıştır. Burada ise anlamları bakımından bir sınıflamanın yapıldığı dikkat çeker.

Dördüncü bölüm “İşarat”a ayrılmıştır. “Sarf” kitabında da bu başlık açılmış ve orada yalnızca “işaret-i atika” diye adlandırılan üstün, esre, ötre vb. işaretler ele alınmıştı. Burada ise modern imlânın konusu olan ve “sarf” kitabında “işaret-i cedide” diye adlandırılan altı adet noktalama işareti maddeler hâlinde anlatılmıştır. Bu altı noktalama işareti “nokta”, “müfrez”, “alâmet-i istifham”, “alâmet-i istigrap”, “alâmet-i tahsis ve “keşide”dir.

2.1.4.3.4. Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye’nin Üçüncü Kitabı: Belâgat-i

Osmaniye

Mehmet Rıfat, belâgat konusuna hayli mesai harcamış, bu sahada yazılmış Türkçe, Arapça, Farsça ve batı dillerine ait pek çok eseri gözden geçirerek belli bir birikim kazanmıştır. O, bu birikimini değerlendirerek kendisi de belâgat sahasında eserler meydana getirmiştir. Mehmet Rıfat’ın bu türdeki en önemli eseri,

“Mecamiü’l-Edep”in birinci cildi olarak dört kitap hâlinde hazırladığı ve ilki 1308’de yayımlanan “İlm-i Belâgat”tir.

“Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye”nin üçüncü kitabı “Belâgat-i Osmaniye” ise “Mecamiü’l-Edep”in birinci cildi “İlm-i Belâgat”in ilk şekli olarak değerlendirilebilir. Her iki eser hacimleri, barındırdıkları bilgilerin seviyeleri ve kullanılan üslûp açılarından gözden geçirildiğinde bu durum açık olarak görülür.¹

Mehmet Rıfat “Belâgat-i Osmaniye”nin “Mukaddime”sinde “belâgat” hakkında şunları söyler:

“Fesahat-i lisana riayet şartıyla elfazı muktezâ-yı hâle mutabık kılarak meramı müzeyyen ve rengin-i kelâm ile eda etmek ve tenasüb-i kelimat ile tecarib-i fikaratı gözeterek sem’e mülâyim ve hoş gelecek vechle tertib eylemek kavaidinden bahseden ilme ‘ilm-i belâgat’ tesmiye olunur.

İlm-i belâgatin şu tarifi hadde-i tetkikten imrar ettirilirse esasen dört fıkra; yani;

Evvelen – fesahat-i lisana riayet şartı,

Saniyen – elfazı muktezâ-yı hâle mutabık kılmak,

Salisen – müzeyyen ve rengin-i kelâm ile meramı ifade etmek,

Rabien – kelâmda tenasüb-i kelimat ve tecarib-i fikaratı gözetmek

gibi başlıca dört maddeden mürekkep olduğu görülür ki bunların her biri bir ilim olup birincisine ‘fesahat’, ikincisine ‘maani’, üçüncüsüne ‘beyan’, dördüncüsüne ‘bedî’ denir.” (s.200).

Bu ifadeler, “Mecamiü’l-Edep”in birinci cildi “İlm-i Belâgat”te yapılan tanımdaki ifadelerle aynıdır. Yalnız orada, yazarın belâgat konusundaki fikirlerinin

¹ “İlm-i Belâgat” hakkında ayrıntılı bilgi için “Mecamiü’l-Edep”le ilgili kısma Bkz.

biraz daha sağlamlaştırarak kavramların yerli yerine oturduğu ve buna bağlı olarak tanımında kullandığı dilin ufak tefek değişikliklere uğradığı görülür.

Mehmet Rıfat, “Mukaddime”de yaptığı tanımdan hareketle “Belâgat-i Osmaniye”yi “mebhas” adını verdiği dört bölüme ayırmıştır.

Birinci bölüm “Fesahat”te “fesahat-i kelâm” ve “fesahat-i kelime” hakkında bilgi verilir.

İkinci bölüm “Maanî”de, nazım ve nesirde “erkân-ı kelâmın ahval-i münferideleri” ve “kelâmın suret-i terkip ve raprî”nın nasıl olması gerektiği ile bu konuda dikkat edilmesi gereken hususlar anlatılır.

Üçüncü bölüm “Beyan”da, klasik belâgat kitaplarında olduğu gibi “mecaz” ve “kinaye” ile bunların türleri anlatılır.

Dördüncü bölüm “Bedî” de yine klasik belâgat kitaplarında olduğu gibi iki “bab”a ayrılmıştır. Birincisinde “sanayi-i lafziye”, ikincisinde “sanayi-i maneviye” ele alınır. “Sanayi-i Lafziye”de “cinas ve mülhekatı” ile “cinas ve tevabii”; “Sanayi-i Maneviye”de de “tetabuk”, “tenasüp”, “telvihât”, “tensik”, “talil”, “tezkar”, “icra”, “izam” ve “istifade” sanatları ve bunların türleri anlatılır.

2.1.4.3.5. Külliyyat-ı Kavaid-i Osmaniye’nin Dördüncü Kitabı: Nazım ve Nesir

“Külliyyat-ı Kavaid-i Osmaniye”nin başında bu eserin aslen üç kitap üzerine tertip edildiği belirtildikten sonra, usul-i şiir ve inşa müteallik bir kitabın da ilâve kılındığı söylenmişti (s.8). İşte ek olarak hazırlanan kitap bu “Nazım ve Nesir”dir.

Bu kitap “Mecamiü’l-Edep”in ikinci ve üçüncü ciltlerinin ilk şekli görünümündedir. Yazar “Mukaddime”de,

“Kelâm (mensur olsun)¹ manzum olsun bundan evvelki kitaplarda zikrolunan kavaidin makbüllerine muvafık ve mutabık olduğu hâlde müstahsen ve muteber olacağından ve bu da elfaz-ı maaninin şerait ve erkân-ı lâzimesini gözetmekle tahsil olunur mevadd-ı mutenadan idüğünden buracıkta mezkur şerait ve erkân-ı kelâmiyenin en mühim ve müntehaplarını icmal ile tezkâr eyledik.” (s.320)

der. Burada bahsedilen “elfaz-ı maaninin şerait ve erkân-ı lazimesi” kitabın iki bölümüne ad olmuştur. Diğer bir ifadeyle kitabın birinci bölümünün adı “Şerait-i Kelâmiye”, ikinci bölümün adı da “Erkân-ı Kelâmiye”dir. Bu bölüm başlıkları, “Mecamiü’l-Edep”in üçüncü cildinin birinci kitabı “Ahval-i Tahrir”in bölüm başlıklarıyla aynıdır. Bir farkla ki orada “Kelâmın Şartları” ve “Erkân-ı Kelâm”dır. Bunun nötesinde aynen “Ahval-i Tahrir”de olduğu gibi burada da “Şerait-i Kelâmiye”, “Lafzla Taalluk Eden Şerait” ve “Manaya Taalluk Eden Şerait” adlarıyla iki kısımda; “Erkân-ı Kelâmiye” de “İptida”, “Tahallüs”, “Maksat” ve “İntiha” adlarıyla dört başlık altında incelenir.

“Şerait-i Kelâmiye” ve “Erkân-ı Kelâmiye” başlıklı iki bölümden sonra verilen iki makaleden birincisi olan “Kelâm-ı Mensur”da “kitabet” ve “hitabet” üzerinde durulur. Bu makale “Mecamiü’l-Edep”in dokuzuncu kitabı “Usul-i Ketabet ve Hitabet”in ilk şekli izlenimini uyandırmaktadır. Bundan sonraki “Şiir” başlıklı ikinci makale ise “Mecamiü’l-Edep”in ikinci cildi “Usul-i Şiir”in “İlm-i Aruz” adlı birinci, “Fenn-i Kafiye” adlı ikinci ve “Aksam-ı Şiir” adlı üçüncü kitapların ilk müsveddesi görünümündedir. “Mecamiü’l-Edep”in bu üç kitabının adları, “Nazım ve Nesir” kitabında “Kafiye”, “Vezin” ve “Aksame-i Şiir” şeklinde “Şiir” makalesinin alt başlıkları durumundadır.

¹ Parantez içindeki bu ibare metnin aslında bulunmayıp, dizgide unutulmuş olabileceği düşünülerek bu çalışma sırasında eklenmiştir.

2.1.4.4. Mufasssal Nahv-i Osmani

Mehmet Rıfat. *Mufasssal Nahv-i Osmani*, Dersaadet, Kasbar Matbaası, 1308 (1890-1891)¹, 74.

“Mufasssal Nahv-i Osmani”, Mehmet Rıfat’ın aynı sahadaki eserlerinden “Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye”nin içinde yer alan “Nahv-i Osmani”den sonra, “Hace-i Lisan-ı Osmani”nin ikinci cildinin birinci kitabı “Nahv-i Türkî”den önce yayımlanmıştır. Bir başka deyişle bu eser, yazarın nahiv konusundaki fikirlerinin gelişimi bakımından ortada yer almaktadır. Bu üç kitaptan “Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye”nin içindeki “Nahv-i Osmani” ile “Mfâssal Nahv-i Osmani” hem hacim bakımından, hem de kullanılan dil açısından benzerlik gösteriyor. “Hace-i Lisan-ı Osmani” içindeki “Nahv-i Türkî” ise konuların tasnifi ve bilgilerin verilmesinde ayrıntıya inme açısından bu iki kitaba kıyasla daha ileridedir.

Kapakta ya da baş kısımlarda herhangi bir kayıt bulunmamasına rağmen kitabın içinde yer alan “Muallim tahtaya uzunca bir fıkra yazıp onda kavaid-i nahviyenin tatbikatını icra ettirmek lâzımdır.” (s.45) şeklindeki bir cümleden hareketle “Mufasssal Nahv-i Osmani”nin ders kitabı olarak hazırlandığı söylenebilir.

“Mufasssal Nahv-i Osmani”de giriş ya da önsöz denilebilecek herhangi bir açıklamaya yer verilmeden, doğrudan doğruya konuya girilir. Kitap, aynen “Nahv-i Osmani”de olduğu gibi dört ana başlıktan oluşur; yalnız burada fazladan “Temrinat” ve “Tatbikat” başlığı altında iki kısım daha vardır. “Temrinat”, hangi konuların kitabın kaçınıcı sayfasında bulunduğunu gösteren bir çeşit “konu dizini”dir. “Tatbikat” ise öğretmenin, anlattığı bilgileri öğrencilerin iyi kavramasını sağlamak amacıyla herhangi

¹ Kitabın kapağındaki 1308 tarihinin Rumî mi hicrî-kamerî mi olduğuna dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Buna rağmen hem Mehmet Rıfat’ın, eserlerinin üzerindeki yayım tarihlerinin genellikle hicrî-kamerî olmasından hareketle buradaki tarihinin de hicrî-kamerî olduğu düşünülerek kitabın yayım yılının milâdî karşılığı olarak 1890-1891 yılları gösterilmiştir.

bir metin üzerinde nasıl uygulama yapması gerektiğini gösteren “Numune-i Tahlil”den oluşur.

Kitabın dört ana başlığından birincisi “Terkib-i Nakıslar”dır. Bu başlık altında “Terkib-i İzafet” ve “Terkib-i Vasfî” konuları ele alınmıştır. “Terkib-i Nakıslar”, “Nahv-i Osmanî”de de bu şekilde sınıflandırılmıştır; ama orada “terkib-i izafî”, “terkib-i izafî-i kıyasî” ve “terkib-i izafî-i semaî” alt başlıklarına ayrılmışken burada “Türkî Kaidesiyle İzafetler” ve “Farisî Kaidesiyle İzafetler” başlıkları altında incelenmiştir.

İkinci bölümde “Terkib-i Tamlar” ele alınmıştır. Yine “Nahv-i Osmanî”de olduğu gibi burada da “Cümle-i İsmiye”, “Cümle-i Fiiliye”, “Revabit” ve “Teselsül-i Kelâm”, “Terkib-i Tamlar”ın alt başlıklarını oluştururlar.

“Tesirat-ı Edevat”ın anlatıldığı üçüncü bölüm, “Nahv-i Osmanî” ile tamamen aynıdır. Bu bölümde “Edat-ı Tafsil”, “Edat-ı Hasr”, “Edat-ı Teşbih” ve “Edat-ı Zarf” hakkında kısa açıklamalar yapılmıştır.

“Temrinat” ve “Tatbikat” kısımları hariç, kitabın son bölümü “İşarat”tır. Bu bölüm de “Nahv-i Osmanî” ile tamamen aynıdır. “Nokta”, “müfrez”, “alâmet-i istifham”, “alâmet-i istigrap”, “alâmet-i tahsis” ve “keşide” bu bölümde hakkında bilgi verilen noktalama işaretleridir.

2.1.4.5. Mükemmel Osmanlı Sarfı

Mehmet Rıfat. *Mükemmel Osmanlı Sarfı*, İstanbul, Kasbar Matbaası, 1310 (1892-1893)¹, 80.

¹ Kitabın kapağındaki 1310 tarihinin Rumî mi hicrî-kamerî mi olduğu belli değildir. Buna rağmen hem Mehmet Rıfat’ın, hem de o dönem yayımlanan diğer kitapların üzerinde genellikle hicrî-kamerî tarih verilmiş olmasından hareketle buradaki 1310 tarihinin de hicrî-kamerî olduğu düşünülerek, bu tarihin milâdî karşılığı olarak 1892-1893 yılları gösterilmiştir.

“Mükemmel Osmanlı Sarfı” da “Mufasssal Nahv-i Osmanî” gibi Mehmet Rıfat’ın ilgili sahada yayımlanan üç eserinden ikincisidir. “Mükemmel Osmanlı Sarfı”, “Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye” içindeki “İlm-i Sarf-ı Osmanî”den sonra, “Hace-i Lisan-ı Osmanî”deki “İlm-i Sarf-ı Türkî”den önce yayımlanmıştır.

Kitabın içindeki “Talebeyi muayene ile okudukları maddelere kolayca cevap verebilmelerine ve muallim efendilerin bir tarz üzere sual irat eylemelerine medar olmak üzere...” (s.69) ifadesinden yola çıkılarak bu kitabın da “Mufasssal Nahv-i Osmanî” gibi ders kitabı olarak hazırlandığı söylenilebilir.

Kitap, sarf ilminin tanımıyla “harf” ve “hareke” hakkında bazı bilgilerin anlatıldığı kısım ile başlar. Burada verilen “sarf” tanımı şöyledir: “Osmanlı lisanının aslını teşkil eden Türkçe sözlerin doğru söylenip, doğru yazılmasına ait usul ve kaideleri bildiren ilme sarf denir.” (s.3).

Bu tanım hemen hemen “İlm-i Sarf-ı Osmanî”dekiyle aynı olmakla birlikte burada “Türkçe sözler” ibaresinin farklılığı dikkat çekmektedir.¹ Yazarın “İlm-i Sarf-ı Osmanî”den yaklaşık yedi yıl sonra yayımlanan bu kitapta tanıma böyle bir ibare eklenmiş olması, onun “Türkçe” konusundaki görüşlerinin olumlu yönde değişmesi ve gelişmesi olarak değerlendirilebilir. Gerçi daha sonra yayımlanan “Hace-i Lisan-ı Osmanî”nin içinde yer alan “İlm-i Sarf-ı Türkî” kitabındaki tanımda da Türkçeye vurgu vardır; ama o kitapta zaten özel olarak Türk sarfı ele alındığı için oradaki vurgu normaldir.² Burada ise genel olarak Osmanlı sarfı tanımlanırken Türkçe öne çıkarılmıştır.

“Mükemmel Osmanlı Sarfı”, “İlm-i Sarf-ı Osmanî”den sonra yayımlanmasına rağmen orada birer müstakil bölüm hâlinde verilmiş olan “Hareke”, “Harf” ve “İşaret”, burada birer bölüm biçiminde ele alınmamıştır.

¹ “İlm-i Sarf-ı Osmanî”deki “sarf” tanımı için bu çalışmanın “Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye”yle ilgili kısmına Bkz.

² “Hace-i Lisan-ı Osmanî”deki “sarf-ı Türkî” tanımı için bu çalışmanın “Hace-i Lisan-ı Osmanî”yle ilgili kısmına Bkz.

Kitabın hemen hemen tamamı “Kelime” konusuna tahsis edilmiştir. Yalnızca baş tarafta “sarf”ın tanımından sonra “harf” ve “hareke” hakkında çok genel bilgiler verilmiştir. “İşaret” konusuna ise hiç değinilmemiştir. Öte taraftan “kelime” konusu her iki kitapta da aynı şekilde “İsim”, “Fiil” ve “Edat” başlıkları altında değerlendirilmiştir.

Üç bölümden oluşan “Mükemmel Osmani Sarfı”nın ilk bölümü “İsimler” başlığını taşır. Burada “Mutlakan İsimler”, “Kinayat” ve “Mastarlar” hakkında bilgi verilir.

“Fiil” başlıklı ikinci bölümde “Türkî fiiller, basit, mücerret, rapt, hususî namlarıyla dört nev sigalara tefrik olunur.” (s.26) denilerek bunlar, “Basit Sigalar”, “Mürekkap Sigalar”, “Rapt Sigaları”, ve “Hususî Sigalar” başlıkları altında incelenmiştir.

Daha sonra da “Fer’î Fiiler” diye bir alt başlık daha açılarak, burada da “ism-i fail”, “sıfat-ı müblağa”, “ism-i mef’ûl”, “sıfat-ı müşebbehe”, “hâl terkibi”, “ism-i alet”, “ism-i mekân”, “ism-i zaman”, “isim fiili” ve “sıfat fiili” hakkında bilgi verilmiştir.

Kitabın üçüncü bölümü “Edat”a ayrılmıştır. Bu bölümde “İlm-i Sarf-ı Osmanî”dekinin aksine herhangi bir sınıflama yapılmamıştır. “Türkçede pek çok edat olduğu gibi lisan-ı Osmanîde Arabî, Farisî edatları da kendi kelimeleriyle birlikte kullanılır; fakat burada Türkçenin en lâzımlıları zikrolundu.” (s.58) açıklamasının ardından elli üç tane edat hakkında bilgi verilmiştir.

Bu kitabın sonunda da aynen “Mufasssal Nahv-i Osmanî”deki gibi hangi konuların kitabın kaçınıcı sayfasında bulunduğunu gösteren ve bir çeşit “konu dizini” diye tarif edilebilecek “Temrinat” bulunmaktadır.

2.1.4.6. Hacc-i Lisan-ı Osmanî

Mehmet Rıfat. *Hacc-i Lisan-ı Osmanî*¹ Dersaadet, Kasbar Matbaası, 1311, (1893-1894)²

Birinci Cilt : *Müfredat*

Birinci Kitap: *Mukaddimat-ı Mühimme*, 16.

İkinci Kitap: *İlm-i Sarf-ı Türkî*, 186.

Üçüncü Kitap: *İlm-i Sarf-ı Arabî*, 216.

Dördüncü Kitap: *İlm-i Sarf-ı Fârisî*, 98.

Beşinci Kitap: *Tatbikat-ı Müfredat*, 55.

İkinci Cilt: *Mürekkebat*

Birinci Kitap: *Nahv-i Türkî*, 112.

İkinci Kitap: *Nahv-i Arabî*, 268.

Üçüncü Kitap: *Nahv-i Fârisî*, 59.

Dördüncü Kitap: *Tatbikat-ı Mürekkebat*, 51.

2.1.4.6.1. Hacc-i Lisan-ı Osmanî'nin Muhtevası ve Hazırlanış Yöntemi

Yayınlanış tarihi bakımından Mehmet Rıfat'ın dil bilgisi sahasında kaleme aldığı eserlerin sonuncusu olan “Hacc-i Lisan-ı Osmanî”, kapaktaki açıklamaya göre “Lisan-ı Osmanînin müfredat, mürekkebat, edebiyat kavaidini havi olup, dört mücellad üzerine müdevven bir eserdir”. Mehmet Rıfat bu bilgiyi birinci kitap

¹ Dilaçar (1971:132), XIX. yüzyılın sonlarında Türkiye’de yayımlanan gramer kitapları içinde önemle anılması gerektiğini belirttiği bu eserin üç kısım ve 550 sayfadan meydana geldiğini ifade eder. Oysa hem üç kısımdan, hem de 550 sayfadan meydana geldiğiyle ilgili bu bilgide yanlışlık vardır.

² “Hacc-i Lisan-ı Osmanî”nin dokuz kitabının üzerinde de 1311 tarihi vardır. Bu tarihin hicrî-kamerî mi yoksa Rumî mi olduğu belirtilmemiştir. Buna rağmen Mehmet Rıfat'ın eserlerinin üzerinde genellikle hicrî-kamerî tarihlerin kullanılmış olmasından ve özellikle Kasbar Matbaasında basılan “Mecamiü'l-Edep” ve “Kavaid-i İlm-i İnşa”nın üzerindeki tarihlerin hicrî-kamerî olmasından hareketle, bu eserin üzerindeki 1311 tarihinin de hicrî-kamerî olduğu kabul edilip, bunun milâdî karşılığı, eserin milâdî yayım yılı olarak gösterilmiştir. Ama Dilaçar (1971:132), eserin yayım tarihi olarak 1894-1895 tarihini verir. Bu durum kapaktaki 1311 tarihinin Rumî olarak alınmasından kaynaklanmaktadır.

“Mukaddimat-i Mühimme”nin içinde (s.11) bir kez daha ve fakat bu kez ayrıntılarıyla birlikte tekrarlar. Buradaki bilgiye göre “Hace-i Lisan-ı Osmanî”nin birinci cildi “Müfredat”a, ikinci cildi “Müreккеbat”a, üçüncü cildi “Edebiyat”a ve dördüncü cildi “Yine Edebiyat”a tahsis edilmiştir. Hatta buradaki bir başka bilgiye göre, edebiyatla ilgili ciltlerin biri “İlm-i Belâgat”, diğeri “İlm-i İnşa” olmak üzere iki mücelled üzerine müdevvendir.

Mehmet Rıfat’ın bu açıklamaları yaparken kullandığı “mücelled” sözcüğü, sözlüklerde “ciltlenmiş kitap” olarak tanımlanır. Buna rağmen eser “Müfredat” ve “Müreккеbat”a ayrılmış iki ciltten meydana gelmiştir. Üçüncü ve dördüncü ciltlerin yayına hazır hâle getirilip getirilmediği, hazır hâle getirildiyse neden yayımlanmadığı gibi soruların cevabını eserin içinde bulmak mümkün olmadığı gibi, başka yerde de bu konuda herhangi bir açıklamaya rastlanmaz. Şu kadarı söylenebilir ki, bahsi geçen yerde verilen bilgiye göre “İlm-i Belâgat” ve “İlm-i İnşa”ya tahsis edilen üçüncü ve dördüncü ciltlerin şablonu, Mehmet Rıfat’ın bu sahalarda daha önce yayımlanmış olan eserlerine göre farklılık arz eder.

“Müfredat”, “sözcük”, “müreккеbat” ise “cümle veya birden fazla sözcüğün birleşmesinden meydana gelen ibare” anlamında kullanılmıştır. Dolayısıyla “Müfredat” başlıklı birinci cilt “sarf”, “Müreккеbat” başlıklı ikinci cilt de “nahiv” konusuna ayrılmıştır.

Mehmet Rıfat’ın dilbilgisi sahasındaki diğer eserlerinin adları, “Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye”, “Mükemmel Osmanlı Sarfı” ve “Mufasssal Nahv-i Osmanî”dir. Bu eserlerin adlarından da anlaşılacağı gibi oralarda, Osmanlıcayı meydana getirdiği ifade edilen Türkçe, Arapça ve Farsçayla ilgili kurallar bir bütün hâlinde verilmiştir. Yani kendisini meydana getirdiği ifade edilen dillerdeki sarf ve nahiv kuralları ayrı ayrı ve enine boyuna ele alınmaksızın Osmanlıcadaki durumu anlatılmıştır. “Hace-i Lisan-ı Osmanî”de de Osmanlıcaya vurgu vardır; ama burada üç dilin sarf ve nahiv kuralları ayrı ayrı ele alınmış, en sonunda da bu dillerin sarf ve nahiv kurallarının birleşmesinden oluşan Osmanlıcadaki durum “Tatbikat” kitaplarında uygulamalı

şekilde gösterilmiştir. Yazar bu durumu ve böyle bir yöntem uygulamasının sebebini birinci cildin birinci kitabı “Mukaddimat-ı Mühimme”de şu cümlelerle anlatır:

“Lisan-ı Osmanî taliplerinin Arabî ve Farisî ile lüzum-ı istinasları muhakkak olmasına mebni ... Arabî sarf ve nahviyle kavaid-i Farisîyi bellemek ehem olduğu ve bu elzemiyet ve ehemmiyet her zaman baki olup anbean ihtiyaç tezayüt eylediği cihetle bu eserde dahi onları derç ve imlâyâ lüzum gördüm. Ancak, şimdiye kadar ettiğim tecrübeler nazaran emsali mevcut olan mahlut kavait kitaplarından istifade müteassir olduğu için ayrı yarı yazmayı münasip gördüm. Ve çünkü bir talip evvelen maderzadî üzere kavait görür de müehhiren diğer lisan kavaidini okursa onu pek kolay anlayacağından, fakir de bu mütalâaya mebni evvelen kavaid-i Türkiye ve badehu kavaid-i Arabiye ve badehu kavaid-i Farisiyeyi yazıp, onlardan sonra da tatbikat ve imtizaç cihetlerini göstermek tarikini evlâ gördüm.” (s.10-11).

Mehmet Rıfat bu satırların devamında, her dil gibi Osmanlıcanın da “hafifli kabalı söylenegeldiğini ve dilin kurallarının anlatılması sırasında ikiliğe düşmemek için bir ilke belirlemenin zorunluluk olduğunu belirtir. Bu zorunluluğa uymak için hem sarf hem de nahiv kitaplarında İmparatorluk merkezi olan İstanbul’da konuşulan Osmanlıca’yı esas aldığını vurgular. Çünkü ona göre Osmanlıcanın en güzel şekli, İstanbul’da aydınlar arasında konuşulandır (s.12). Rıfat bu görüşünü daha önce “Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye”nin “İlm-i Sarf-ı Osmanî” kitabında da dile getirmiştir.

2.1.4.6.2. Hâce-i Lisan-ı Osmanî’nin Birinci Cildi: Müfredat

“Müfredat” genel başlığı altında toplanan birinci ciltte beş kitap bulunmaktadır.

“Mukaddimat-ı Mühimme” adlı birinci kitap, yazarın “dil”, “dilcilik”, “Türk dili”, “Türk dilciliği” vb. konulardaki düşünceleriyle, “Hâce-i Lisan-ı Osmanî”yi niçin ve ne şekilde hazırladığı hakkında açıklamalar yaptığı dört mukaddimeden meydana gelmektedir. Bir başka ifadeyle birinci kitap aslında eserin önsözüdür. “Medhal-i İlm-i Lisan” başlıklı birinci mukaddimede “dil”, “lügat”, “harf”, “kelime” gibi temel terimler

ve “Ulûm-ı edebiye”nin muhtevası üzerinde durulur. İkinci makale “Kavaid-i Türkiye ve Osmaniyeye Mûteallik Eserler”e ayrılmıştır. “Hace-i Lisan-ı Osmanî”nin yayımlanmasından yirmi beş yıl öncesine gelinceye kadar özel olarak Türk dilinin ele alındığı bir çalışmanın bulunmadığı ifade edildikten sonra, “son yirmi beş yıl” içinde Türk dili, edebiyatı ve belâgatiyle ilgili kaleme alınmış eserler, birer ikişer cümleyle tanıtılır. Üçüncü mukaddimede “Bu Eserin Suret-i Tertibi” hakkında açıklama yapılır. Eserin muhtevası ve hazırlanışı sırasında takip edilen yöntem anlatılır. Dördüncü mukaddime “İmlâ-yı Türkî ve Masterları” başlığını taşır. Burada, Osmanlıcaya mahsus olmak üzere Arap alfabesinde ünlüler için kullanılan harfler ve bunların masterlardaki durumu hakkında bilgi verilir.

Birinci cildin ikinci kitabı, Osmanlıcanın temelini oluşturduğu vurgulanan Türkçenin sözcük bilgisine ayrılan “İlm-i Sarf-ı Türkî”dir. Kitap, “Mukaddime” ile Türkçedeki sözcük türlerinin ele alındığı “makale” adı verilmiş iki bölümden meydana gelir.

“Mukaddime”de “Türkçe sözlerin doğru söylenip doğru yazılmaları için bilinmesi lâzım gelen kaideleri ve usulleri ahvalini bildiren ilme ‘sarf-ı Türkî’ denir.” (s.3) şeklindeki tanımdan sonra, “hareke” hakkında ayrıntılı biçimde bilgi aktarılır. “Mukaddime”nin sonunda, sözcüklerin aslen “isim”, “fiil” ve “edat” adlarıyla üçe ayrıldığı; ama edatların “Nahiv” kitabında ele alınacak olmasından dolayı burada yalnızca “isim” ve “fiil” üzerinde durulacağı belirtilir.

“Makale” diye nitelendirilen bölümlerin ilki “İsim” konusuna ayrılmıştır. Bölüm, ismin tanımıyla başlar. Bu tanıma göre “Zamandan mücerret olarak müstakil bir manaya delâlet eden kelimeye isim denir.” (s.17). Bu tanımdan sonra, isimlerin manalarına delâlet cihetiyle “muzhir”, “muzmir”, “müphem” ve “kinaye” adıyla esasen dörde ayrıldığı; bunların “ism-i mana” adıyla bir başka açıdan da tasnif edilmesi gerektiği belirtilerek, bu bölümü beş “bab”da ele almanın uygun olduğu söylenir.

Birinci bab “Muzhirat”ta “Mevzu olduğu manaya bilâvasıta ve açıktan açığa delâlet eden ism-i muzhirat...” (s.17) üzerinde durulur. Madde-i fiile mensup olup olmamalarına göre “ism-i müştak” ve “ism-i camid” diye ikiye ayrılan muzhirattan

“ism-i müştak”ların fiile ayrılan ikinci makalede ele alınacağı belirtildikten sonra burada “ism-i camid” anlatılır. “İsm-i camid”ler, “ism-i alem”, “ism-i cins”, “ism-i mekân”, “ism-i zaman”, “ism-i tasgîr”, “ism-i alet” ve “sıfat” başlıkları altında yedi gruba ayrılarak anlatılmıştır.

İkinci bab “Muzmirat”ta zamirler hakkında bilgi verilir. “Türkî zamirler yerini tuttıkları isimlerin hâllerine ve iş’ar ettikleri müsemma ve manalara göre şahsî, izafî, nisbî, fiilî, vasfî namlarıyla beş takım olduğundan...” (s.30), bunların her biri ayrı bir başlık altında tanıtılmıştır.

Üçüncü bab “Müphemat”ta, “İşaret karinesiyle veyahut alt tarafın delâletiyle bir manaya dâllolan kelimeye ‘müphem’ denir ki ‘ism-i işaret’ ve ‘ism-i mevsul’dan ibarettir.” (s.36) şeklindeki tanımdan hareketle “İsm-i İşaretler” ve “İsm-i Mevsuller” konusunda kısa açıklamalar yapılır.

Dördüncü bab “Kinayat”ta, “Kinaye suretinde bir şahsa veya bir şeye delâlet eden kelimelere ‘kinayat’ denir ki ‘ism-i tecrit’, ‘kelime-i istifham’, ‘kelime-i kesret’ denilen şeylerden ibaret...” (s.38) biçimindeki açıklamayı ardından, adı geçen kinaye çeşitleri hakkında bilgi verilmiştir.

“İsm-i Mana”ya ayrılan beşinci babın başında şu açıklama yapılır:

“Medlul-i isim nefsiyle kaim olmayıp ancak akıl ile idrak olunursa ol isme ‘ism-i mana’ denir. ‘Gezmek, sevmek, yorulmak, dolmak’ gibi ki bunları her biri birer hadese delâlet edip, hades beyan eden fiillerin cümlesi kendilerinden zuhur ettiğinden ıstılah-ı sarfta ‘mastar’ namıyla tesmiye olunur.

Mastarlar aksam-ı kelimenin cümlesinden müphem oldukları için bu mebhasta bilhassa onların ahvali tafsîl olundu.” (s.44).

Bu açıklamadan sonra mastarlar ayrıntılı biçimde anlatılmıştır. Mastarların her bir özelliğiyle ilgili açıklamadan sonra bolca örnek de verilmiştir.

“Fîil”e ayrılan ikinci bölüm, “Hem zamana, hem de zata delâlet eden kelimelere ‘fiil’ denir.” (s.112) şeklindeki tanımla başlar. Bundan sonra “ıştikak”, “siga”, “tasrif”, “emsile-i muhtelif”, “emsile-i muttarıda”, “mazi”, “mazi-i naklî”, “mazi-i şuhudî”, “hâl”, “muzari”, “fiil-i yekşahsî” terimlerini ne anlama geldiği kısaca anlatılır. Bu arada fiillerde “emir”, “nehy”, “vücubî”, “iltizamî”, “istikbal”, “hâl”, “muzari”, “mazi-i naklî” ve “mazi-i şuhudî” adlı dokuz siganın bulunduğu belirtilir.

Bu genel bilgilerden sonra,

“Türkî mastarlardan daha birtakım sigalar yapılır ki bunların birtakımlarının emsile-i muttarıdaları olmayıp yalnız manâ-yı fiili mutazammın birer kelimedirler ve birtakımları da isim ve sıfat manasını verir ki şu hâle göre müştekkat üç türlü olur.” (s.113)

açıklaması yapılarak, “Fîil”e ayrılan bu bölümün “Zat-ı fiil”, “Hususî Fiiller” ve “Fer-i fiil” adlarıyla üç başlık altında ele alınacağı ifade edilir.

“Zat-ı fiil”e ayrılan birinci kısımda zat ve zamana delâlet eden ve emsile-i muttarıdası bulunan fiiller ele alınır. Bu gruba giren fiiller bir mastardan veya bir mastarla bir isimden ya da iki mastardan meydana gelmelerine göre “basit” ve “mürekkep” adlarıyla ikiye ayrılarak bunların bütün sigalardaki yapıları bol örnekle anlatılmıştır.

“Hususî Sigalar” başlıklı ikinci kısımda “emsile-i muttarıdası olmayarak manâ-yı fiili mutazammın olan sigalar” anlatılır. Bunlar “basit” ve “mürekkep” olarak ikiye ayrılıp, basit olanlarına “rapt sigaları”, mürekkep olanlarına da “hususî mürekkepler” denmiştir. “Rapt Sigaları” başlığı altında bugün “zarf-fiil” diye adlandırılan sözcük türleri anlatılırken, “Hususî Mürekkepler” başlığı altında aslen zarf-fiil yapısında olmakla birlikte bugün bazı dilbilimciler tarafından “tasvir fiilleri” diye adlandırılan (Bkz.: Banguoğlu 1986:488), bazı dilbilimciler tarafından da “birleşik fiil” tesiri taşıdıkları belirtilen (Bkz.: Ergin 1989:321) sözcük türleri üzerinde durulur.

“Fer-i fiil” başlıklı üçüncü kısımda “isim ve sıfat manasını veren sigalar”; yani sıfat-fiiller anlatılır. Bunlar, “sıfat-ı müştakka” ve “esma-i müştakka” adlarıyla iki

başlık altında toplanmıştır. “Sıfat-ı Müştakka”da “ism-i fâil, ism-i mefûl, mübalağa-i fâil, sıfat-ı müşebbehe”; “Esmâ-i Müştakka”da “ism-i mekân, ism-i zaman, ism-i alet” anlatılmıştır.

Birinci cildin üçüncü kitabı “İlm-i Sarf-ı Arabî”dir. Kitap, “ilm-i sarf”, “harf” ve “kelime”nin Arapçadaki tanımlarının verildiği “Mukaddime” ile başlar. “Talebenin lisanı ibare-i Arabîye alışmak için” (s.3) tanımların önce Arapçası, sonra da bunların Türkçe karşılığı verilmiştir. “Mukaddime”nin daha sonraki kısmında “hemze” ve “tarifat/harf-i tarîf” ile bunların teferruatıyla ilgili açıklama yapılmıştır.

“İlm-i Sarf-ı Arabî” de aynen “İlm-i Sarf-ı Türkî” gibi “makale” denilen iki bölümden oluşmuş ve birinci makalede “İsim”, ikinci makalede “Fiil” ele alınmıştır. Teferruata inildikçe iki dilin yapısındaki farklılıklar gereği alt başlıklarda ufak tefek değişiklikler görülür. Ayrıca, “İlm-i Sarf-ı Arabî”nin sonunda “Hatime” başlıklı bir kısım bulunur. Mehmet Rıfat “Hatime”yi niçin ve ne şekilde kaleme aldığını şu ifadelerle dile getirir:

“Mukaddime ve makalat-ı sabıkada muharrer mevadda dair olup tarîf ve tefehhümleri onların cümlesinin bilinmesine mütevakkıf olan bazı kavaid-i mühimme vardır ki, onları işbu “Hatime”de beyan eyledik. Fakat bu kavaid-i mühimmenin birtakımı hurufât ile telâflûz ve tahrîre ve birtakımı da el’ale müteallik olduğundan işbu ‘Hatime’yi iki mebhâs üzerine tahrîr eyledik.” (s.199).

Birinci cildin dördüncü kitabı “İlm-i Sarf-ı Fârisî”dir. Kitabın “Mukaddime”sinde “ilm-i sarf”ın Farsçadaki tanımı, Farsçanın aslî harfleri ile sonradan Arapçadan geçen harfler, “hareke” vb. konularda genel bilgiler verilir.

“İlm-i Sarf-ı Fârisî” de öncekiler gibi “Mukaddime” dışında “makale” adı verilen iki bölümden oluşmuştur. Birinci bölüm “İsim”, ikinci bölüm “Fiil”e tahsis edilmiştir. Bu kitabın “İlm-i Sarf-ı Türkî”den farkı, “Fiil” konusunun oradaki gibi “Zat-ı Fiil”, “Hususî Fiiller” ve “Fer-i Fiil” diye üçe değil, “Zat-ı Fiil” ve “Fer-i Fiil” diye ikiye ayrılmış olmasıdır.

Birinci cildin beşinci ve son kitabı “Tatbikat-ı Müfredat”tır. İki bölümden oluşan kitabın “Mukaddime”sinde şu açıklama bulunur:

“Lisan-ı Osmanîde Arabî ve Farisî kelimatın ekserisi müstamel olup, gerek Türkî ve gerekse Arabî ve Farisî usulleriyle cemlenerek ve ahval-i saireyi kabul ederek mütedahil olduklarından; yani şive-i lisanımıza mahsus bir tarzda imtizaç ettiklerinden bu kitapta da işbu hususat-ı mühimmeden; yani imtizaç ile tahlillerden bahsolundu.” (s.2).

Birinci bölümde imtizaç usulleri ele alınır. Arapça ve Farsça sözcüklerin ve sözcük gruplarının Osmanlıcada kullanılanları ve kullanılmayanları; kullanılanların çokluk şekillerinin kaynak dildeki kurala göre mi, yoksa Türkçe kurala göre mi yapıldığı; Türkçe kurala göre yapılanların ne gibi yapı ve anlam değişikliğine uğradığı; Türkçe sözcüklerle Arapça ve Farsça sözcüklerin hangi durumlarda grup oluşturacağı, hangi durumlarda oluşturamayacağı vb. konular örneklerle anlatılır.

İkinci bölüm “Tahlilat”tır. Yazar bu bölümün başında bir sözcüğün Osmanlıcaı meydana getiren üç dilden hangisine ait olduğunun belirlenmesi ve yapı bakımından tahlil edilmesinin “tahlil-i sarf”ın konusuna girdiğini belirtir. Bunun için bu bölümü “Lügat İtibarıyla Kelimenin Tahlili” ve “Tahlil-i Harfî” adlı iki fasla ayırmıştır. Birinci fasılda bir sözcüğün Türkçe, Arapça ve Farsçadan hangisine ait olduğunu anlamamanın yolları tarif edilir. İkinci fasılda ise sözcüğün ait olduğu dilde mensup olduğu türün tespitiyle yapı bakımından tahlil edilmesinin yöntemleri örneklerle anlatılır.

2.1.4.6.3. Hâce-i Lisan-ı Osmanî’nin İkinci Cildi: Mürekkebat

Osmanlıcaı oluşturduğu söylenen üç dilin mürekkebatına ayrılan ikinci cilt, dört kitaptan meydana gelmektedir.

Bu cildin birinci kitabı “Nahv-i Türkî” bir “Mukaddime” ile beş bölümden oluşmaktadır.

“Mukaddime”nin başında “Kelimelerin aslî manaları itibarıyla bir yere getirilerek kelâm teşkilini mukteza usul ve kavaidi bildiren ilme ‘nahiv’ denir.” (s.2) şeklindeki tanımları yer alır. Ardından tanıtımda geçen “aslî mana”nın ne anlama geldiği, bunun “manâ-yı sanî”den farkının ne olduğu, nahvin neden yalnızca “aslî mana” ile ilgilendiği hakkında kısa bilgiler verilir. Bunların yanı sıra sözcüklerin belli kurallara uyularak bir araya getirilmesiyle birtakım terkiplerin oluştuğu ve bu terkiplerin bir yargı taşıyıp taşıyamamasına göre “terkib-i müfit/terkib-i tam” ve “terkib-i gayri müfit/terkib-i nakıs” adını aldıklarıyla ilgili açıklama yapılır. “Mukaddime”nin sonunda ise “Nahv-i Türkî”nin muhtevası anlatılır. Kitabın muhtevasını tespitinde hangi kıstasların esas alındığını göstermesi bakımından önem taşıyan bu açıklama şöyledir:

“İlm-i nahiv mebahisi müfit ve gayr-i müfit terkipler ile kelâm teşkili kaidelerini havi olacağından ve “İlm-i Sarf”ta vaat olunduğu vechle edavat ile işaretin dahi bunlardan sonra beyanı lâzımeden olduğundan işbu ‘Nahv-i Türkî’ risalemiz ‘Terkib-i Gayr-i Müfit, Terkib-i Müfit, Edavat, Kelâm, İşarat’ ahval ve kavaidinden bahsetmek üzere beş makale üzerine tahrir olundu.” (s.4).

Bu bölümlere, “Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye” içindeki “Nahv-i Türkî” ile “Mufasssal Nahv-i Osmani”deki bölümlemelerden biraz farklıdır. Oralarda “Terkib-i Tamlar” ve “Edavat” bölümlerinde ele alınan bazı konular, burada “Kelâm” başlığı altında müstakil olarak verilmiştir. Yani diğer iki kitapta dört bölümde ele alınan “nahiv”, burada beş bölüme ayrılmıştır.

Birinci bölüm “Terkib-i Gayr-i Müfit”lere ayrılmıştır. Bu gruba giren terkipler “mecazî”, “izafî” ve “takyidî” adlarıyla üç başlık altında incelenmiştir. “Terkib-i Mecaziler”de birleşik isimler, “Terkib-i İzafiler”de isim tamlamaları, “Terkib-i Takyidiler”de ise sıfat tamlamaları ile zincirleme isim tamlamaları anlatılmıştır.

İkinci bölüm “Terkib-i Müfit”lere tahsis edilmiştir. “Terkib-i Müfit” ya da “terkib-i tam” sözüyle kastedilen terkipler, bir yargı bildiren terkiplerdir; yani cümlelerdir. Bu bakımdan ikinci bölüm “Cümle-i İsmiyeler” ve “Cümle-i Fiiliyeler” başlıklı iki ana kısım ile “Mütemmimat-ı Cümle” başlıklı tamamlayıcı bir kısımdan meydana gelmiştir. Bunlardan birincisinde isim cümleleri, ikincisinde fiil cümleleri,

üçüncüsünde de zarflar, sayı sıfatları, belgisiz sıfatlar ve ara cümleler hakkında bilgi verilmiştir.

“Edavat” başlıklı üçüncü bölümde -Türkçe, Arapça ya da Farsça kökenli olmalarına bakılmaksızın- Osmanlıcada kullanılan edatlar yapılarına göre aslı bir harften oluşanlar, iki harften oluşanlar, üç harften oluşanlar ve dört harften oluşanlar şeklinde tasnif edilerek gösterilmiştir. Bu tasnif şekli, “Mufasssal Nahv-i Osmani” ve “Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye” içinde yer alan “Nahv-i Osmani”deki tasnif şeklinden farklıdır. Diğer iki kitapta anlamlarına göre sınıflama yapılırken, burada, aynen “Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye” içindeki “İlm-i Sarf-ı Osmani”de olduğu gibi yapılarına göre bir sınıflamaya gidilmiştir.

“Kelâm” başlıklı dördüncü bölümün başında şu açıklama yapılmıştır:

“Kelâm tam bir sözden ibarettir. Binaenaleyh müstakil cümleler kelâm oldukları gibi, yalnız ‘Gel. Git’ ve emsali fiiller de kelâm olurlar. Ancak burada kelâmdan maksat, cümlelerden ve bir cümle ile bir terkiib-i nakıstan veya bir fiilden terekküp eden tam bir ifade olup, onların ahvalini tahkik ve kavaid-i irtibatı tetkik ile levazimatını tahrirden ibaret olduğundan böyle cümlelerden terekküp eden tam ifadeleri bu makalede tahrir eyledik.” (s.100).

Bu açıklamaya bağlı olarak “Kelâm” başlıklı bölüm, “Şart ve Ceza”, “Hâliyet” ve “Temyiz” adlı üç alt bölümden oluşturulmuştur. Her üç başlık altında da edatlarla birbirine bağlanan birleşik cümlelerin yapıları ve bu şekilde oluşturulan cümlelerin taşıdıkları anlamlar üzerinde durulmuştur.

Beşinci bölüm “İşarat”a ayrılmıştır. “Okumayı kolaylaştırmak ve yazmayı sadeleştirip manayı kuvvetlendirmek üzere müstamel olan nokta ve çizgilere ‘işaret’ denir.” (s.106) biçimindeki tanımdan sonra, hem Arap harflerinin yazımında ve okunmasında kullanılan, hem de Tanzimat sonrası imlâ ile ilgili olmak üzere kullanılmaya başlayan işaretler hakkında bilgi verilir. Bu işaretler, “nokta”, “medde”, “müfrez”, “istifhamiye”, “istigrabiye”, “tahsisiye”, “keşide”dir.

İkinci cildin ikinci kitabı “Nahv-i Arabî”dir. “Mukaddime”de “ilm-i nahv-i Arabî” şöyle tanımlanır: “Hâl-i terkipte kelimatin evahiri ahvaliyle usul-i terkibi maruf olan ilimdir.” (s.2). Bu satırların devamında tanımda geçen “kelimatin evahiri ahvali” ibaresinin “ahval-i i`rab” anlamına geldiği belirtilir. Dolayısıyla ilm-i nahv-i Arabî, terkiplerin ahval-i i`rabıyla usul-i terkipten bahseden ilim demektir. İşte bu noktadan hareketle “Nahv-i Arabî” kitabı biri “Usul-i Terkip”, diğeri “Ahval-i i`rab” adını taşıyan iki asıl bölümle bir “Hatime”den oluşturulmuştur.

Birinci bölümde “Usul-i Terkip” başlığı altında “Terkib-i Gayr-i Müfitler” ve “Terkib-i Müfitler” adlı iki alt bölüm bulunmaktadır. Bunlardan birincisinde tamlamalar, ikincisinde yargı bildiren ifadeler; yani cümleler anlatılmıştır.

“Ahval-i i`rab” başlıklı ikinci bölümde ise “Avamil”, “Mamul”, ve “i`rab” adlı üç alt bölüm bulunmaktadır. Bunlardan ilkinde sözcük sonlarının okunuşuna tesir eden etkenler, ikincisinde amilin etkisiyle sonlardaki harf veya harekesi değişen sözcükler ve üçüncüsünde de bu değişikliğin nasıl olduğu anlatılmıştır.

“Hatime”de ise birinci ve ikinci bölümlerde anlatılan özelliklerle ilgili örnekler verilmiştir; yani “Hatime” bir anlamda uygulama bölümüdür.

Üçüncü cildin üçüncü kitabı “Nahv-i Fârisî”dir. Baş taraftaki yarım sayfalık “Mukaddime”de şu tanım yapılır:

“Elfaz-ı Fârisiye ile lisan-ı Fârisîde müstamel elfaz-ı Arabiye'nin maanî-i asliyeleri itibarıyla ve lisan-ı Fârisinin şive-i mahsusuna rivayetle terkib-i kelâm kavaidini beyan eden fenne ‘nahv-i Fârisî’ tesmiye olunur.” (s.1).

Bu tanımdan sonra, terkiplerin aynen Türkçe ve Arapçadaki gibi Farsçada da “müfit” ve “gayr-i müfit” olmak üzere ikiye ayrıldığı belirtilir. Bunlardan başka Farsçada kullanılan edatların da nahiv içinde ele alınması gerektiği söylenir. Bundan dolayı “Nahv-i Fârisî” kitabı üç bölümden meydana getirilmiştir.

Birinci bölümde “Terkib-i Gayr-i Müfitler”, ikinci bölümde “Terkib-i Müfitler” üçüncü bölümde de “Edatlar” anlatılmıştır.

İkinci cildin ve “Hace-i Lisan-ı Osmanî”nin son kitabı “Tatbikat-ı Mürekkebat”tır. “İmtizac-ı Mürekkebat” ve “Tahlilat-ı Nahviye” başlıklı iki bölümden meydana gelen kitabın “Mukaddime”sinde şu açıklamaya yer verilir:

“Lisan-ı Osmanîde müstamel müfredat-ı Arabiye ve Farisiyenin hangileri olduğu ve suret-i istimalleri işbu “Hace-i Lisan-ı Osmanî”nin birinci cildinin beşinci kitabı olan “Tatbikat-ı Müfredat” kitabında biletraf beyan edilmiş idi. Mezkur iki lisanın mürekkebatından bazıları dahi Türkî ile imtizaç ederek lisan-ı Osmanîyi tezyin eylediklerinden bu kitapta dahi onlardan bahsolunacaktır.” (s.2).

Bu açıklamaya bağlı olarak “İmtizac-ı Mürekkebat” başlıklı birinci bölüm iki fasla ayrılarak, birinde Arapça, diğerinde Farsça terki-i tam ve terki-i nakısların Osmanlıcadaki kullanılışları örneklerle anlatılmıştır.

“Tatbikat-ı Nahviye” başlığını taşıyan ikinci bölümde ise “Lisan-ı Osmanî üzerine yazılmış bir ibarede her nev terki-i göstererek, ol ibareyi halletmek usulüne tahlil-i nahvî denir.” (s.37) biçimindeki açıklamaya uygun olarak terkiplerin tahlilleri yapılmıştır.

2.2. DİNİ MUHTEVALI ESERLER

2.2.1. Manzum İlm-i Hâl

Mehmet Rıfat. *Manzum İlm-i Hâl*, İstanbul, Mahmut Bey Matbaası, 1313 (1895-1896)¹, 39.

¹ “Manzum İlm-i Hâl”, “Tuhfetü'l-İslâm”ın sonundaki açıklamaya göre ilk önce Selânik’te, daha sonra da 1308 (1890-1891) yılında “Manzum Kısas-ı Enbiya” ve “Manzum Sire-i Muhammediye”yle birlikte “Tuhfetü'l-İslâm” adlı eserin içinde yayımlanmıştır. Bu çalışmadaki hareket noktalarından biri, Mehmet Rıfat’ın müstakilen yayımlanan eserleri olduğu ve Selânik’te yayımlandığı ifade edilen

İlm-i hâl, temel dinî bilgileri içeren el kitaplarının genel adıdır. Konu hakkında bilgi veren bir kaynağa göre ilm-i hâl geleneği milâdî X. yüzyıldan itibaren görülmeye başlamıştır (Bkz.: Kalptekin, 2000: 139). Aynı kaynağa göre,

“İlim öğrenmenin her müslümana farz olduğunu bildiren hadisteki (İbn Mâce, ‘Mukaddime’, 17) ‘ilim’ kelimesi ‘ilm-i hâl’ olarak yorumlanmış ve bunun kapsamına iman, namaz, oruç, helâl ve haram gibi temel bilgilerin girdiği belirtilmiştir.” (Kalptekin 2000: 139).

Muhtemelen bu düşünceden hareketle Mehmet Rıfat da kendi kitabındaki bilgileri “Hiçbir vakitte unutulmaması farz olan mesail-i itikadiye ve ameliye.” (s.2) olarak değerlendirir.

“Tanzimattan sonra açılan okullarda din derslerinin programda yer almasıyla birlikte ilm-i hâl kitaplarının yazını da hız kazanmıştır.” (Kalptekin 2000: 140). Mehmet Rıfat’ın kitabının ilk yayını da bu döneme denk gelmesi yönüyle kayda değer.

İlm-i hâller genellikle mensur olarak yazılmakla birlikte zaman zaman Mehmet Rıfat’ınki gibi manzum olanlara da rastlanır. “Birgivi”nin ‘Vasiyetname’sinin iki ayrı yazar tarafından nazma çekilmiş nüshaları... Ali Efendinin ‘Manzum İlm-i Hâl’i bunlara örnek teşkil eder.” (Kalptekin 2000: 141).

Mehmet Rıfat neden bir ilm-i hâl kitabı hazırladığını ve bunu neden manzum olarak kaleme aldığını eserin başında şu cümlelerle anlatır:

“Kelâm-ı manzumun zapt ve hıfzı eshel olduğu ve çocuklukta ezber edilen manzum sözler, zihinlerde yer ederek ekseriyetle unutulmadığı bittecrübe malûm bulunduğu cihetle hiçbir vakitte unutulmaması farz olan mesail-i itikadiye ve ameliyeyi ‘müstelilâtûn’ vezn-i selisi üzere nazmen

icmal ederek ‘mufasssal ilm-i hâl okumuş olan’ etfal-i müslimîne yadigâr eyledim.” (s.2).

Kalpteğin’in Tanzimat döneminde din derslerinin okullarda okutulmaya başlamasıyla ilm-i hâllerin yazımının da arttığı hakkındaki hükmüyle Mehmet Rıfat’ın bu ifadeleri ve eserin ilk yayım tarihi bir arada düşünüldüğünde -açıkça söylenmemesine rağmen- bu eserin de esasen okul çocuklarının istifadesi için hazırlanmış olabileceği akla gelmektedir. Yazar, kitaptaki manzumeleri meydana getirirken vezin ve kafiye konusundaki dikkat noktalarıyla ilgili bazı açıklamalar yapar. Onun bu açıklamalarını aynen aktarmakta fayda vardır:

“Usul-i nazımda medhûl olan kasr ve imale gibi şeylerden herçend içtinap etmiş ise de vezni takti için ‘bazı esmâ-yı âliyyede görülen zaruret üzerine onlar müstesna olarak’ sair kelimat parçalanmayıp müstakilen okunarak etfale suhuletbahş olmak arzusu bazı yerlerde onları mecbur eylediğinden ve esas maksat hâşâ ibraz-ı hüner olmayıp mahzâ mesail-i diniyeyi unutulmayacak surette kolaylıkla belletmek için bir hizmet-i diniyede bulunmak hevesine mübtenî olduğundan vezin ve kavafi vesair şerait-i nazımda vâki bir nev hatî’ât nezd-i erbab-ı danîşte afv ve tashih buyrulur ümidindeyim.” (s.2-3).

Bu ifadelere göre Mehmet Rıfat’ın “Manzum İlm-i Hâl”i hazırlamaktaki asıl önceliği “edebi bir eser” meydana getirmek değil, çocukların dinî bilgileri kolayca öğrenmesine yardımcı olmaktır. Eserin muhtevası da buna eklenince “Manzum İlm-i Hâl”i “edebi bir eser” olmaktan çok, “dinî bir eser” olarak kabul etmek gerekir.

Kitap başlıksız olarak verilmiş ve iki bölüme ayrılmış açıklamadan sonra yirmi iki bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerin başlıkları, hacimleri ve her bölümdeki beyit sayısı şöyledir:

1. Mukaddime (s.4-5), 12 beyit,
2. Şurut-ı İman (s.6), 5 beyit,
3. Marifetullah (s.6-10), 27 beyit,

4. Melekler (s.10-11), 10 beyit,
5. Kitaplar (s.11-13), 14 beyit¹
6. Peygamberler (s.13-16), 20 beyit,²
7. Kader (s.16-17), 9 beyit,
8. Ahret (s.17-19), 17 beyit,
9. Babülamel (s.19-20), 5 beyit,
10. Evamir ve Nevahî (s.20-23), 20 beyit,
11. İslâmın Binası (s.23-24), 7 beyit,
12. Salât (s.24), 5 beyit³,
- Furuzat-ı Ameliye
13. Namazın Farzları (s.25-26), 11 beyit,
14. Aptestin Farzları (s.26-27), 6 beyit,
15. Guslün Farzları (s.27-28), 5 beyit,
16. Savm (s.28-29), 10 beyit,
17. Hac ve Zekât (s.29-31), 11 beyit⁴,
18. Furuzat-ı Saire (s.31-33), 19 beyit,
19. Vacibat (s.33-34), 8 beyit,
20. Sünen-i Seniye (s.35-36), 7 beyit,
21. Haram (s.36-37), 9 beyit,
22. Tetimme (s.37-39), 10 beyit.⁵

¹ 1308 yılında “Tuhfetü’l-İslâm”ın içindeki yayımında bu bölüm 16 beyittir. Oradaki 9. ve 10. beyitler bu yayımda bulunmamaktadır. Ayrıca 7. beyitte de farklılıklar vardır. Bu çalışmada tenkitli metin verilmediği için söz konusu farklılıkların metinleri verilmeyip, sadece böyle bir farklılık olduğu belirtilmekle yetinilmiştir.

² 1308 yılında “Tuhfetü’l-İslâm”ın içindeki yayımında bu bölüm 23 beyittir. Oradaki 20-22. beyitler bu yayımda bulunmamaktadır. Ayrıca 2. beyitte de farklılık vardır.

³ 1308 yılında “Tuhfetü’l-İslâm”ın içindeki yayımında bu bölümün adı, “Namaz”dır.

⁴ 1308 yılında “Tuhfetü’l-İslâm”ın içindeki yayımında da “Hac” ve “Zekât” burada olduğu gibi tek başlık altında toplanmıştır; ama orada zekâtla ilgili beş beyitlik ikinci kısım, araya konulan yıldızlarla birinci kısımdan ayrılmıştır. Bu yayımda böyle bir ayırım yapılmamıştır.

⁵ 1308 yılında “Tuhfetü’l-İslâm”ın içindeki yayımında bu bölümün sonunda fazladan üç beyit vardır; yani orada bu bölüm 13 beyittir.

Beyitleri mesnevi tarzında kalıyelenen manzumelerin dili oldukça sadedir. Eser, hitap ettiği kitlenin; yani çocukların kolayca anlayabileceği sözcük kadrosuyla yazılmıştır. İlgili bölüme ait her konu bir beyitte anlatılmış, çok az da olsa bazen bir konunun iki beyitte verildiği de olmuştur.

2.2.2. Tuhfetü'l-İslâm

Mehmet Rıfat. *Tuhfetü'l-İslâm (Manzum Olarak İlm-i Hâl, Kısas-ı Enbiya, Sîre-i Muhammediye)*, Şam, Suriye Vilayet Matbaası, 1308 (1890-1891)¹, 48.

Başlıksız Mukaddime (Manzum-Mensur), 2-3.

Manzum İlm-i Hâl, 4-14.

Manzum Kısas-ı Enbiya, 15-30.

Manzum Sîre-i Muhammediye, 31-43.

Mehmet Rıfat'ın "matbu, derdest-i tab ve tahrir" eserlerinin listesi, 44-47.

Tashiller, 48.

2.2.2.1. "Manzum İlm-i Hâl'le İlgili Bir Açıklama

"İslâm Hediyesi" anlamına gelen "Tuhfetü'l-İslâm", "Manzum İlm-i Hâl", "Manzum Kısas-ı Enbiya" ve "Manzum Sîre-i Muhammediye" adlı üç kitaptan oluşmaktadır. Bunlardan birincisi, bu yayımından yaklaşık beş yıl önce Selânik'te Mustafa Efendi tarafından, bu yayımından yaklaşık beş yıl sonra da Mehmet Emin tarafından bir kez daha ve müstakilen yayımlanmıştır. Müstakilen yayımlanmış bir kitap olarak onun üzerinde ayrıca durulduğu için burada "Manzum Kısas-ı Enbiya" ve "Manzum Sîre-i Muhammediye" ele alınacaktır.

Bu iki esere geçmeden önce üç kitaba mahsuben kaleme alınan başlıksız önsöz hakkında bilgi vermekte fayda vardır. Bir anlamda ithaf ve sebep-i telif denilebilecek bu mukaddimenin on yedi beyitlik manzum kısmında Hz. Muhammet ve dört halifeye

¹ Kapaktaki 7 Cemaziyülevvel 1308 tarihinin milâdî karşılığı 19 Aralık 1890'dır.

selâmdan sonra devrin padişahı İkinci Abdülhamit'e övgü ve eserin ona ithaf edildiğine dair bilgi bulunmaktadır. Mensur kısmında ise eserin, çocukların istifade etmesi amacıyla kaleme alındığına; bunun için nazmın vazgeçilmez öğeleri olan vezin ve kafiye'nin kusursuz olmasından ziyade bilginin anlaşılır olmasına dikkat edildiğine dair açıklama bulunmaktadır. Mensur kısmındaki bu açıklama, "Manzum İlm-i Hâl"ın 1313'teki müstakil yayımında da aynen yer almaktadır. Dolayısıyla buradaki ifadelerin özellikle "Manzum İlm-i Hâl" için kullanıldığı söylenebilir.

Mehmet Rıfat ve eserleri hakkında bilgi veren bir kaynakta bu eserin "manzum peygamberler tarihi ve peygamberimizin hayatı."¹ olduğu söylenir. Hâlbuki eser burada da görüldüğü üzere üç kitaptan oluşmaktadır ve o kaynaktaki bilgi "Manzum İlm-i Hâl"den bahsetmemesi yönüyle eksiktir.

2.2.2.2. Manzum Kısas-ı Enbiya

Başta Kur'an olmak üzere diğer kutsal kitaplarla tefsirler ve tarih kitaplarının karşılaştırılmasıyla yazılan kısas-ı enbiya kitapları, genellikle öğüt veren peygamber kıssaları üzerine kurulmuştur. Bu tür kıssalar İslâmın ilk dönemlerinden itibaren değişik dinsel-didaktik eserlerde ve tefsirlerde yer almıştır. İlk bağımsız kısas-ı enbiya kitabı ise IX. Yüzyılda Kısai'nin yazdığı "Kitabü Kısasi'l-Enbiya"dır.² Bu türün Türk edebiyatındaki en tanınmış örneği de Ahmet Cevdet Paşanın "Kısas-ı Enbiya ve Tevarih-i Hulefa"sıdır.

Gerek hacim bakımından, gerek -ufak tefek farklılıklara rağmen- kıssaların adı ve sıralaması bakımından, gerekse kıssaların anlatılmasında kullanılan sözcük kadrosu bakımından Ahmet Cevdet Paşanın eseriyle Mehmet Rıfat'ın eseri büyük oranda benzeşmektedir. Bu benzerlik, kıssaların hemen hepsinin Kur'an kaynaklı olmasından ileri gelmektedir. Bu münasebetle eserler arasındaki benzerliğe bakılarak önce yazılmış

¹ "Rıfat Mehmed (Manastırlı)", Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, VII, Dergah Yayınları, (1990), 333.

² Bkz. "Kısas-ı Enbiya", Ana Britannica Ansiklopedisi, XIX, Ana Yayıncılık, 1994, 25.

ve yayımlanmış olan Ahmet Cevdet Paşanın eserinin Mehmet Rıfat'ın eserine kaynaklık ettiğini -kesin bir ifadeyle- söylemek mümkün değildir. Öte taraftan Mehmet Rıfat'ın eserini yazarken Ahmet Cevdet Paşanın “Kıyas-ı Enbiya ve Tevarih-i İhulefâ”sından faydalanmadığını iddia etmek de yanlış olur.

Mehmet Rıfat eserini “fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün” vezniyle kaleme almış ve mesnevî tarzında kafiyelemiştir. On sekiz bölümden oluşan eserdeki bölümlerin başlıkları ve beyit sayıları şöyledir:

1. Âdem Aleyhisselâm (s.15-16), 21 beyit.
2. Şit ve İdris Aleyhimâesselâm (s.16), 8 beyit
3. Nuh Aleyhisselâm (s.16-17), 23 beyit.
4. Hud Aleyhsselâm (s.17), 9 beyit.
5. Salih Aleyhsselâm (s.18), 13 beyit.
6. İbrahim ve İshak ve İsmail Aleyhimesselâm (s.18-19) 31 beyit.
7. Lut Aleyhisselâm (s.19-20), 7 beyit.
8. Eyüp ve Zülkifl Aleyhimâesselâm (s.20), 13 beyit.
9. Şuayip Aleyhisselâm (s.20), 9 beyit.
10. Yakup ve Yusuf Aleyhimâesselâm (s.21-23), 64 beyit.
11. Musa ve Harun Aleyhimâesselâm (s.23-25), 56 beyit.
12. Yûşa ve İsmail aleyhimâesselâm (s.25), 8 beyit.
13. Davut ve Süleyman Aleyhimesselâm (s.25-26), 17 beyit.
14. İlyas ve Elyesa Aleyhimâesselâm (s.25-26), 17 beyit.
15. Yunus Aleyhisselâm (s.27), 19 beyit.
16. Eş'iyâ ve Ermiyâ ve Danyal ve Üzeyir Aleyhimesselâm (s.27-28), 19 beyit.
17. Zekeriya ve Yahya ve İsa Aleyhimesselâm (s.28-29), 34 beyit.
18. Hatemülenbiya Muhammed Mustafa Sallallahü Aleyhi ve Sellem (s.29-30), 9 beyit.

2.2.2.3. Manzum Sîre-i Muhemmediye

“Sîre” veya “Sîret” ya da çokluk şekliyle “Siyer”, bütün peygamberler, halifeler, hükümdarlar, şairler hakkında yazılan kitaplar için de kullanılmakla birlikte özellikle

Hız. Muhammed'in hayatı hakkında bilgi veren kitapların genel adı olarak kullanılan bir terimdir. Doğal olarak bu türün ilk örneklerine Arap edebiyatında tesadüf edilir. İlk dönemlerde Hız. Muhammed'in yalnızca savaşlarının anlatıldığı bu tür kitaplar, "magazî/megazî" adını taşımaktaydı. Bu türde "sîret" adının kullanıldığı ilk önemli eser, İbn İshak'ın "Sîretü İbn İshak"ıdır.

Türk edebiyatında ilk ürünler daha çok çevirilere dayanmaktadır. Zamanla bu çevirilere nazım ve nesir birçok şey ilave edilmiştir. Türk edebiyatında siyer türünün en tanınmış örnekleri arasında Darir'in "Tercüme-i Sîretü'n-Nebi"si ve Veysi'nin "Dürretü't-Tac fi Sîreti Sahibi'l-Mirac"ı sayılabilir.¹

Her şeyden önce Hız. Muhammed'in hayatını öğrenmek, ayetlerin iniş ve hadislerin ortaya çıkış sebeplerini tespit etmek gibi gerekçelerle gelişen bu tür, zamanla kısas-ı enbiya, mevlit, miraciye gibi türleri de bünyesinde barındırmaya veya yanında bulundurmaya başlamıştır. İşte Mehmet Rifat'ın "Manzum Sîre-i Muhammediye"si de içinde bir mevlit barındırması ve yanında "Manzum Kısas-ı Enbiya" bulundurması bakımından böyle bir eserdir.

İlâilâtün İlâilâtün İlâilün vezniyle yazılan² ve mesnevî tarzında kafiyeleşen eser, sekiz bölümden meydana gelmektedir. Eserdeki bölümlerin başlıkları ve beyit sayıları şöyledir:

1. Mevlid-i Muhammedî (s.31-34), 70 beyit.
2. Fahr-i Âlem Efendimizin Hâl-i Rezâat ve Zaman-ı Sabâveti (s.34-35), 27 beyit.

¹ Tür hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: "Siyer", Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, VIII, Dergâh Yayınları, (1998), 30-31. Ayrıca Türk edebiyatındaki örnekleri için Bkz.: İz (1964:166-192).

² Mehmet Rifat, Süleyman (Çelebi) Dedenin mevlidinde sehl-i mümteni özelliği gösteren pek çok mısra ve beyitin bulunduğunu; onları aynen kendi eserine alabilmek için bu eseri aynı vezinde kaleme aldığını belirtir. Sonra da ondan aldığı mısra veya beyitleri metinde parantez içine alarak işaretlediğini belirtir (s.31). Bu işaretlere göre, birinci bölümde yirmi iki beyit ve iki mısra, beşinci bölümde üç beyit, altıncı bölümde on beyit ve dört mısra, sekizinci bölümde de iki beyit ve iki mısra Süleyman Çelebi'ini eserinden alınmıştır. Mehmet Rifat'ın ifadesine göre (s.32), Süleyman Çelebi'nin eserinin basma nüshasında pek çok yanlışlık bulunduğu için bu alıntılar, Hüdavendigar Hatibi Hafız Dedede bulunan yazma nüshadan yapılmıştır.

3. Seyid-i Kâinat Efendimizin Şam Seferleri ve Teelhül Buyurdukları (s.35-36), 26 beyit.
4. Melhar-ı Mevcudat Efendimizin Risalet ve Nübüvvetleri (s.36-37), 24 beyit.
5. Hatemülenbiya Efendimizin Mucizat-ı Azimleri (s.37-38), 21 beyit.
6. Miracünnebi Aleyhisselatü Vesselam (38-40), 59 beyit.
7. Fahr-i Risalet Efendimizin Hicret-i Saadetleri (s.40-41), 29 beyit.
8. Hicretten Vefatına kadar İcmal-i Ahval (s.42-43), s. 48 beyit.

304 beyitten meydana gelen bu eser, Türk edebiyatındaki diğer siyer kitaplarına kıyasla hacim bakımından oldukça küçüktür. Örneğin Bakî'nin "Ma'âlimü'l-Yakîn fî Sîretü Seyidü'l-Mürselin" adlı mensur eserinin beş yüz yapraktan fazla olduğu (Bkz.: İz 1964:178) gözönünde bulundurulursa Mehmet Rıfat'ın eserinin hacminin küçüklüğü daha iyi anlaşılır. Eser, hacminin küçüklüğüne rağmen Hz. Muhammed'in hayatını genel hatlarıyla verebilmiştir. Bu, Mehmet Rıfat'ın "Manzum Sîre-i Muhammediye"yi çocuklara yönelik olarak hazırlaması dolayısıyla ele aldığı konuları "mücmelen" verme gayretinin ürünüdür. Eserin dili de çocukların kolaylıkla anlayabileceği tarzdadır. Zaten Mehmet Rıfat "Tuhfetü'l-İslâm"ın başındaki açıklamada asıl amacının hüner göstermek değil, Müslüman çocukların dine ait bilgileri kolayca öğrenmesine yardım etmek olduğundan bu konuya özellikle dikkat ettiğini belirtmiştir.

2.2.3. Tazarruname-i Sinan Paşadan Makalat-i Müntahabe

Sinan Paşa. *Tazarruname-i Sinan Paşadan Makalat-ı Müntahabe* (Haz.: Mehmet Rıfat), Şam, Suriye Vilayet Matbaası, (1891)¹, 7+68.

"Tazarruname" ya da diğer adıyla "Tazarruat" XV. yüzyılın önde gelen naşirlerinden Sinan Paşanın felsefi, tasavvufî, ahlâkî konularda kaleme aldığı manzum

¹ Kapakta yayım tarihi bulunmayan eserin Suriye Vilayeti Maarif Meclisinden alınan ruhsatının tarihi 18 Mayıs 1307, Mehmet Rıfat'ın kaleme aldığı tanıtım yazısının sonundaki tarih ise 3 Zilkade 1308'dir. Bunlardan Rumi olan ruhsat tarihinin milâdî karşılığı 30 Mayıs 1891, hicrî-kamerî olan tanıtım yazısının sonundaki tarihin milâdî karşılığı da 10 Haziran 1891'dir. Bu durumda eserin milâdî 1891'de yayımlanmış olduğu söylenebilir; ama bu kesin bir hüküm değildir.

mensur karışık bir eserdir. “Tazarruname” çok sevilen ve okunan bir eser olduğu için pek çok yazma nüshası mevcuttur.¹

Mehmet Rıfat, elinde bulunan nüshalardan birinden seçtiği parçalara eklediği tanıtım yazısıyla birlikte “Tazarruname-i Sinan Paşadan Makalat-ı Müntahabe”yi oluşturmuştur.²

Mehmet Rıfat, “Sinan Paşa Kimdir? Tazarruat’ı Nedir? Bu Risale Neden İbarettir?” başlıklı yazıda Sinan Paşanın kimliğiyle ilgili bir parağraflık bilgi verdikten sonra, “Tazarruname”nin muhtevası hakkında şunları söyler:

“Tazarruat denilen kitab-ı hikmetnisap ise vaz’ındaki azamet ve fikrindeki hikmet cihetleriyle, ketb-i edebiye-i İslâmiye ve bilhassa asar-ı Osmaniye içinde birinci mertebeden madut olan bir eser-i muteberdir.” (s.b).

Bu açıklamadan sonra Sinan Paşanın böyle bir eser kaleme almasının sebepleri üzerinde de durulur. Buna göre:

“Maksadı ise şerait-i imaniye ve erkân-ı İslâmiyeyi ekseriya sofiyane tazarruat ve bazen zahidane münacat yollarıyla bast ve temhidden sonra enbiyâ-yı izâm ve ashab-ı kirâm ile eneme-i İslâmın naat-ı şerifelerini arz ve beyandan ibarettir.” (s.ç).

Yazının devamında Mehmet Rıfat, Sinan Paşanın eserinden bazı parçaları seçerek bir kitapta toplamasının sebebini ve bunu yaparken takip ettiği yolu da şu ifadelerle anlatır:

¹ Bu ve “Tazarruname” ile ilgili başka konularda ayrıntılı bilgi için Bkz.: Tulum (1971).

² Mehmet Rıfat, elinde bulunan nüsha hakkında bilgi vermez. Söz konusu nüshanın tespiti bu çalışmanın konusu dışındadır; fakat şu kadarı söylenebilir ki Mehmet Rıfat’ın elindeki nüsha ile A. Mertol Tulum’un eseri yeni harflere aktarırken esas aldığı nüsha, tenkitli metin için bir hayli malzeme sunacak niteliktedir.

“Bu bahr-i bîpayanın gavvâsından ve envâ-ı dürer ve cevahir-i itikadıyla kesb-i sâ mân edenlerden birisi de bu abd-i âciz, yani Erkân-ı Harbiye kaymakamlarından Manastırlı Mehmet Rıfat olup, asar-ı eslâftan ettiği istifadelere bedel, ahlâfa bir hizmet etmek niyet-i halisesiyle henüz bir kenz-i mahfî bulunan o maden-i irfan ve edebi keşif ve neşir ile istifadeğâh-ı umuma vazetmek gayretine düştü. Ancak kitabın birçok yerleri, lisan-ı sofıyane ile gavâmız-ı arifaneyi şerh ve tafsilden ibaret olduğu ve o gibi makale ve makamelerden istifade havas-ı muhakkikine mahsus bulunduğu için, onları ashab-ı temkine terk ile umumun müstelif olabilecekleri kısımlarını tefrik ve intihap etmeye mecburiyet gördü ve bu mecburiyete mebni ‘Makalat-ı Müntahabe’ tarzında neşre tavassut eyledi.” (s.ç-d).

Görülüyor ki Mehmet Rıfat Sinan Paşanın eserinde ele alınan konuların çok önemli ve faydalı bilgiler ihtiva ettiğine inanmakla birlikte, bunların büyük kısmının anlaşılması ve doğru yorumlanması için geniş bir kültür birikimine sahip olmak gerektiğini düşünür. Bunun için “Tazarruname”nin tamamını ele almak yerine büyük kitlelerin faydalanabileceği tarzda parçalar seçerek onları bir kitapçıkta toplamayı uygun bulmuştur.

Kitap, harflerle numaralandırılmış yedi sayfalık tanıtım ve değerlendirmeden sonra elli bir bölüm ve bir “Hatime”den oluşmaktadır. Bu bölümlerin başlıkları ve yapıları şöyledir:

1. Mukaddimeden (s.1-2), mensur.
2. Esmâ-yı Hüsna (s.3), mensur.
3. Yine Ondan (s.3-4), mensur.
4. Yine Ondan (s.4), mensur.
5. Zat-ı Huda’dan (s.4), manzum ve mensur.
6. Kudret-i Hak’tan (s.4-5), manzum ve mensur.
7. Yine Ondan (s.5-6), mensur.
8. Bahs-i Kudretten (s.6-7), mensur.
9. Tazarruattan (s.7), mensur.

10. Yine Tazarruattan (s.7-8), mensur.
11. Tarif-i İnsandan (s.8-9), mensur.
12. Yine Vasef-i İnsandan (s.8-9), mensur.
13. Yine Vasef-i İnsandan Tahayyürat (s.9-10), mensur.
14. Yine Tahayyürat (s.10-11), mensur.
15. Münacatından (s.11-12), mensur.
16. Yine Ondan (s.12), mensur.
17. Başlıksız (s.12), mensur.
18. Ebyat-ı Sofiyane (s.13), mesnevî tarzında kafiyeleşmiş sekiz beyit.
19. Tahayyürattan (s.13-14), mensur.
20. Tahayyürat-ı Sofiyanedan (s.14-15), mensur.
21. Niyaz-ı Zahidanedan (s.15-17), mensur.
22. Zahidane Niyazdan (s.17-20), manzum ve mensur.
23. Dünya ve Ahiret (s.20-22), manzum ve mensur.
24. Ahval-i Dünyadan (s.22-24), mensur.
25. İnfialat (s.24-25), mensur.
26. Yine Ondan (s.25-27), mensur.
27. Hitabiyat-ı Sofiyanedan (s.27-29), mensur.
28. Bir Gazel (s.20), mahlas bulunmayan yedi beyitlik gazel.
29. Yine Hitabiyattan (s.30-32), mensur.
30. Yine Ondan (s.32-33), mensur.
31. Tesbî (s.34), "tesbî"den alınmış yedi beyit.
32. Başlıksız (s.34-37), manzum ve mensur.
33. Hikemiyat (s.38-39), mensur.
34. Bir Nazm-ı Sofiyane (s.39-40), mesnevî tarzında kafiyeleşmiş altı beyit.
35. Tazarruat-ı Âşıkane (s.40), mensur.
36. Aşk (s.40-44), manzum ve mensur.
37. Vasef-i âşık (s.44-45), manzum ve mensur.
38. Yine Aşk (s.45-46), mensur.
39. Yine Aşk (s.46), mensur.
40. Manzume-i Dil (s.47), mesnevî tarzında kafiyeleşmiş beş beyit.

41. Mûnacet-ı Âşıkane (s.47-50), manzum ve mensur.
 42. Mûnacet (s.50-54), mesnevî tarzında kafiyeleşmiş kırk sekiz beyit.
 43. Naatü'l-Enbiyadan (s.54-55), mensur.
 44. Naat-ı Âdem Aleyhisselâm (s.55-56), mensur.
 45. Naat-ı İdris Aleyhisselâm (s.56-57), mensur.
 46. Naat-ı Nuh Aleyhisselâm (s.57-58), mensur.
 47. Naat-ı İbrahim Aleyhisselâm (s.58-59), mensur.
 48. Naat-ı Musa Aleyhisselâm (s.59-60), mensur.
 49. Naat-ı İsa Aleyhisselâm (s.60-61), mensur.
 50. Naat-ı Fahrü'l-Kâinat Muhammed Mustafa Aleyhisselâtu Vesselâm (s.61-65), manzum ve mensur.
 51. Hazret-i Fahr-i Risaletten İstimdat (s.65-67), manzum ve mensur.
- Hatime (s.67-68), mesnevî tarzında kafiyeleşmiş dokuz beyit.

Bu bölümlerde seçilen metin parçaları "Tazarrunâme"nin ilgili kısmının bir bütün olarak buraya alınmış şekli değildir. Bu parçalar, Mehmet Rıfat'ın tercihiyle göre uygun görülen kısımların alınmasıyla oluşmuştur. Ayrıca, bu bölüm başlıklarının eserin kaynak alınan orijinal yazma nüshasında bulunup bulunmadığı; bulunuyorsa aynı sözcük kadrosundan oluşup oluşmadığı belli değildir. Tulum (1971)'un hazırladığı metinde bu başlıkların büyük bir kısmı bulunmazken, naatlarla ilgili başlıklar da ufak tefek farklılıklar arz etmektedir.

2.3. MEDENİYET TARİHİ VE GENEL KÜLTÜRLE İLGİLİ ESERLER

2.3.1. Usul-i Bedayi

Mehmet Rıfat. *Usul-i Bedayi*, İstanbul, Mihran Matbaası, 1302 (1884-1885)¹, 122.

¹ Kitabın kapakındaki 1302 tarihinin hicrî-kamerî mi Rumî mi olduğu belli değildir. Bununla birlikte gerek Mehmet Rıfat'ın diğer eserlerindeki tarihlerin tamamına yakınının hicrî-kamerî olmasından, gerekse o dönemde basılan kitapların üzerinde daha ziyade hicrî-kamerî tarihin

Sözlük anlamı “mükemmel ve yeni şeylerin başlangıcı, esası” olan “Usul-i Bedayi”, insanoğlunun tarih sahnesine çıkışından XIX. yüzyıla gelene kadar gerçekleştirdiği keşif ve icatlardan bahseden bir medeniyet tarihi kitabıdır. Yazar, eserinin bir medeniyet tarihi kitabı olduğunu “Usul-i Bedayi denilen veyahut tarih-i medeniyet ıtlakına şayan olan işbu malumat-ı mücmele...” (s.45) ifadesiyle ortaya koyar.

Kitap “Dibace” (s.5), “Mukaddime” (s.6), on “fasıl”, “Hatime” (s.45) ve “Hatimetü’l-Hatime” (s.121) den meydana gelmektedir.

“Dibace” ve “Mukaddime”de insanoğlunun diğer canlılara karşı üstünlüğü, bu üstünlüğün doğal sonucu olarak gerçekleştirdiği keşif ve icatların bazen tesadüfen, bazen de çalışmayla elde edildiği ve nihayet bu gelişmelerin insanlığa faydası üzerinde durulduktan sonra “Fasıl 1”den itibaren keşif ve icatların anlatılmasına geçilmiştir.

İlk üç fasılda, ilk insanlardan milâdın yedinci yüzyılına gelinceye kadar elde edilen gelişmelerden, bu gelişmelerde eski Yunan âlim ve filozoflarının rolünden, Romalıların ve Hristiyanların bu konudaki katkılarından bahsedilir.

Dördüncü ve beşinci fasıllarda milâdın yedinci ve sekizinci yüzyıllarında İslâmın ve Müslüman bilim adamlarının medeniyete katkıları anlatılır.

Altıncı fasılda İslâm dünyasındaki bilimsel gelişmelerin, İslâm memleketleriyle Hristiyan Avrupa arasındaki savaşlar vasıtasıyla Avrupa’ya taşındığı üzerinde durularak, bunun nasıl gerçekleştiği anlatılır.

Yedinci, sekizinci, dokuzuncu ve onuncu fasıllarda ise genel olarak insanlığın fizik, kimya, biyoloji, matematik, tıp, denizcilik, coğrafya, meteoroloji vb. alanlarda gerçekleştirdiği keşif ve icatlar sıralanır.

122 sayfalık kitabın 76 sayfası “Hatime”ye ayrılmıştır. On fasıllık kısımda medenî gelişmelerden genel olarak bahseden yazar,

“Bunlarla ‘Usul-i Bedayi’ ünvanı verilmek murat olunan bir mecmua ikmal olunamayacağından eşher-i bedayiden olan daha birtakım asar-ı celileyi ilâve ederek bir dereceye kadar müsemmasına mutabık olmasına çalıştığımızdan bazı bedayi-i meşhureyi huruf-ı hece tertibi üzere işbu Hatime’de cem eyledik.” (s.46)

diyerek, kitabını tamamlamak üzere, kendisine göre önemli gördüğü konuları madde başı hâlinde anlatmıştır. Bu kısımda 130 civarında madde başı vardır.

“Hatimetü’l-Hatime”de, kitapta anlatılan bedayiın, insanlığın elde ettiği gelişmelerin tamamına nispetle denizde damla kaldığını belirten yazar, asıl amacının medeniyet tarihini genel hatlarıyla vatandaşlarına tanıtmak olduğu düşüncesiyle bu kadarını yeterli gördüğünü söyler. Öte yandan eserinin, bu sahada Osmanlı lisaniyla kaleme alınmış ilk yayın olması münasebetiyle iftihar ettiğini de belirtir.

2.3.2. Hane

Mehmet Rıfat. *Hane*, İstanbul, Mihran Matbaası, 1303 (1885-1886)¹, 88.

Genel kültür, medeniyet ve halk sağlığı konularını içine alan bu kitabın tam adı “Tedabir-i Menzilden Hane Bahsi”dir. Mehmet Rıfat, yarım sayfalık “Mukaddime”de kitabın hangi amaçla hazırlandığını şu cümlelerle anlatır:

“Bir me’va ki insana mahsustur, birtakım şerait ve tedabir-i medeniyeyi cami bulunması çaresizdir. Bu şerait ve tedabir ise muhafaza-ı sıhhatle beraber istihsal-i refah ve maişete vabeste birçok vesait-i

¹ Kitabın kapağındaki 1303 tarihinin Rumî mi hicrî-kamerî mi olduğu belli değildir; ancak diğer kitapların tamamına yakınında hicrî-kamerî tarihin kullanılmış olmasından hareketle buradaki tarihin de hicrî-kamerî olduğu kabul edilmiş ve bunun milâdî karşılığı olan 1885-1886 yılları, kitabın yayım tarihi olarak gösterilmiştir.

medeniyedir ki bu risalenin mevzuu, onları tarif ve umur-ı beytiyeyi tedbir ve teshil etmekten ibarettir.” (s.4).

Bu alıntıdan da anlaşıldığı gibi kitabın hazırlanmasındaki amaç, sağlığa, medenî vasıtalar ve ev işlerine dair birtakım gerekleri kolayca yerine getirmeyi sağlayacak tedbirleri anlatmaktır. Kitap, yazarın “mebhas” dediği yedi bölümden meydana gelmektedir.

“Mebhas-i Evvel: Esas-ı Hane”de mevki-i hane, inşa-ı hane, vaziyet-i hane ve bahçe üzerinde durulur.

“Mebhas-i Sani: Mevadd-ı Sıhhiye”de yeni binada iskân muhatarası, rutubet, tecdid-i hava, lüzum-ı ziya, yazın bina dahilini serinletmek, odalarda çiçek ve yeşillik, güzel su ve su tasliyesi hakkında bilgi verilir.

“Mebhas-i Salis: Mefruşat ve Teferruat”ta boya ve kâğıt döşeme intihabı, salon, taamhane, yatak odası, sandık odası, kitaphane, mutfak, helâlar, merdiven ve gezintiler, cilalı tecmilat, muşamba maddeler, kilimlerin muhafazası, kilimlerin tathiri ve döşeme tahtalarının tathiri gibi konular anlatılır.

“Mebhas-i Rabi: Ahval-i Hademe”de hademe tedariki ve hizmetçilere edilecek muamelenin nasıl olması gerektiği belirtilir.

“Mebhas-i Hamis: Tenvir”de havaî gaz, zeytin yağı, gaz yağı, mum, tedabir-i tenvir, lamba ve lambaların tathiri hakkında bilgi verilir.

“Mebhas-i Sadis: Teshin”de mahrukat, tedabir-i teshin, mangal, sobalar, vb. konular üzerinde durulur.

“Mebhas-i Sabi: Hanelerdeki Hayvanat-ı Muzır...”da fareye çare, güveye çare, pireye çare ve tahta kehlesine çare hakkında bilgi verilir.

2.3.3. Menakıb-ı Tabiiyat

Mehmet Rifat. *Menakıb-ı Tabiiyat*¹, İstanbul, Mihran Matbaası.

Birinci Kitap: *Beyt-i Medenî*, 1304 (1886-1887), 111.

İkinci Kitap: *Bahçe*, 1305 (1887-1888), 112-238.

Üçüncü Kitap: *Çiftlik*, 1307 (1889-1890)², 72

Dördüncü Kitap: *Kırlar*, 1308 (1890-1891), 47

2.3.3.1. Menakıb-ı Tabiiyat'ın Muhtevası, Amacı ve Hazırlanış Yöntemi

Mehmet Rifat'ın genel kültürle ilgili bilgi ihtiva eden eserlerinden biri olan “Menakıb-ı Tabiiyat”, hazırlanış sebebi ve yöntemi bakımından ilgi çekici bir çalışmadır. Yazar, kitabının bilimsel konuları ihtiva etmesine rağmen onun bir havas kitabı değil, avam kitabı olduğunu ifade ettikten sonra şu açıklamalarda bulunur:

“Burada tedris yerine temsil, ispat yerine irae, tarif yerine ihsas, tahrir yerine tersim, takrir yerine teshim tariklerine gidilmiş ve külfeti-i kelâm gibi -icab-ı hâlde setr-i hakikat edebilen- şaibelerden tevakkî olunmuştur.

...

Bu kitap -her bükümünde bir başka manzara ibrazıyla insanın gönlünü gözünü açan latifülmüzeyyen yolları takip ile icra edilen şevkaver seferler gibi- hem faydalı, hem eğlenceli bir seyahattir.

¹ “Mukaddime”deki bilgiye göre beş kitaptan oluşan eserin beşinci kitabı hakkında bilgi için bu çalışmanın Mehmet Rifat'ın yayımlanmayan eserleriyle ilgili kısımda “Su Başları veya Sular ve Çayırılar” adlı esere Bkz.

² 20 Aralık 1890'da yayımlanan “Tuhfetü'l-İslâm”ın sonundaki bilgiye göre “Menakıb-ı Tabiiyat”ın üçüncü kitabı “Çiftlik” bu tarihte yayımlanmış durumdadır. “Çiftlik” kitabının üzerinde 1307 tarihi vardır. Eğer bu tarih Rûmî olsaydı yayım yılı milâdî 1891-1892'ye denk gelirdi. Bu durumda Aralık 1890'da yayımlanan “Tuhfetü'l-İslâm”da “Çiftlik”in daha önce yayımlanmış olduğu söylenemezdi. Dolayısıyla “Çiftlik”in üzerindeki 1307 tarihi hicri-kameridir. Buradan hareketle hepsi de Mihran Matbaasında basılmış olan “Menakıb-ı Tabiiyat” içindeki diğer üç kitabın üzerinde bulunan tarihlerin de hicri-kamerî olduğu kabul edilerek milâdî karşılıkları buna göre verilmiştir.

Fakat bu seyahat ne ‘Seksan Günde Devr-i Âlem’ gibi hayal, ne de ka’r-ı deryada gezmek gibi masaldır. Bilakis dört beş saat zarfında sekiz on sayfa’yı imale-i nigâh-ı itibar edivermekle hakikaten bir seyahatte alınacak zevk-i ilmiyi duyabilmek mümkündür.” (s.3-4).

Bu ifadeler Mehmet Rıfat’ın asıl amacının dönemin bilimsel bilgilerini halka aktarmak olduğunu gösterir. Öte yandan bunu bilimsel eserlerde kullanılan üslûpla değil, roman ve hikâye üslûbuyla yapmayı düşünmektedir. Nitekim Jules VERNE’in “Seksan Günde Devr-i Âlem” adlı eserini bizzat zikrederek, “ka’r-ı deryada gezmek” ibaresiyle de aynı yazarın “Deniz Altında Yirmi Bin Fersah”ına atıfla bulunarak, kendi eserinin bu eserler gibi zevkle okunacağını; ama onlar gibi “hayal” ve “masal” olmadığını vurgular. Mehmet Rıfat’a göre “Menakıb-ı Tabiiyat” uzun bir seyahatte edinilecek bilgiyi ve alınacak zevki birkaç sayfada vermektedir.

Mehmet Rıfat eserinin muhtevası hakkında bilgi verirken şunları söyler:

“Burada insanın meskeni olan evden başlanarak bütün âlem ve bilcümle zevilervah seyir ve mütalâa olunur. ... Şu hâlde bir ‘devr-i âlem’ icra edilmiş olur.” (s.5-6). Yazar “Mukaddime”deki bu açıklamaların sonunda, eserde anlatılan bilgilere vakıf olunmakla “saadet-i iman”a ulaşılacağını söyler. Çünkü ona göre bu bilgilere vâkıf olan insan “Sâni’-i Hakikatin azamet ve celâline engüşt berdehan-ı hayret eder.” (s.8); yani, bu bilgiler vasıtasıyla Allah’ın büyüklüğünü anlayarak hayretinden şaşakalır.

Eserin birinci, ikinci ve dördüncü kitaplarının kapaklarında yer alan açıklamaya göre “Meal en Fransızcadan alınmış, mahv ve ispat tarikiyle yazılmıştır.” Muhtemelen bu açıklamadan hareketle Bayram A. ve M. S. Çöğenli eseri “çeviri” olarak gösterirler. (Bkz.: 1980:57). Oysa bu açıklamada eserin hem “meal en” çevrildiği, hem de bu çeviride “mahv ve ispat” yönteminin kullanıldığı belirtilmektedir. Yani kaynak eserin bazı kısımları çıkarılmış, bazı kısımlarına eklemeler yapılmış, bazı kısımları da değiştirilmiştir. Dolayısıyla eser klasik anlamda “çeviri” olarak nitelendirilemez. Bundan başka eserin dört kitabının üzerinde de Mehmet Rıfat “mütercim” olarak

değil, “muharrir” olarak gösterilmektedir. Bu durum da eserin klasik anlamda “çeviri” olmadığına bir delildir.

2.3.3.2. Menakıb-ı Tabiiyat’ın Birinci Kitabı: Beyt-i Medenî

“Menakıb-ı Tabiiyat”ın birinci kitabı başlıksız önsözle başlar. Burada insanoğlunun tarih sahnesine çıkışından eserin kaleme alındığı dönemdeki anlamda “ev” inşa edebilecek duruma gelinceye kadar geçirdiği safhalar özetlenir. Ardından köpek, kedi, at, keçi, tavuk gibi hayvanları evcilleştirme sebepleri ve süreci anlatılır. Daha sonra “haşerat” olarak tanımlanan zararlı hayvanlarla, zararı olmamakla birlikte faydası da bulunmayan hayvanların insanoğlunun yaşadığı mekânlarda hangi vesilelerle bulunduğu konusunda genel bir değerlendirme yapılır.

Başlıksız önsöz durumundaki bu satırların sonunda birinci kitabın muhtevası şu cümlelerle özetlenir:

“İşte menakıb-ı tabiiyemizin kitab-ı evveli olan bu bahsi, hayvanat-ı mezkurenin yatak odasından avlu kapısına kadar sırasıyla mekân tutmuş olanlarının şayan-ı tezkâr olan ahvalini cami olmakla bervech-i ati irad-ı menakıba ibtidar olundu.” (s.12).

Bu açıklamadan sonra asıl konuya geçilir. “Evvelen eşya dolabını ziyaret edelim.” (s.12) cümlesiyle başlayan kısımda güve, pire, tahta kehlesi; “Oda köşeleri” kısmında cırcır böceği, örümcek, sinek, sivrisinek; “Bahçe” kısmında çalı kuşu, kızılgerdan, serçe, kırlangıç, leylek; “Kümes” kısmında horoz, tavuk; “Bahçe Kapısı” kısmında yarasa, kedi, fare, keçi, at, köpek hakkında bilgi verilir.

2.3.3.3. Menakıb-ı Tabiiyat’ın İkinci Kitabı: Bahçe

Yazar, başlıksız önsöz durumundaki kısımda çiçek ve ağaçlarla müzeyyen, kuşlarla şenlenen bir bahçe tasvirini yaptıktan sonra, bu özellikleri taşıyan mekânla ilgili şu değerlendirmeyi yapar:

“Bahçe ... müzeyyen bir mecmuadır ki hutut-ı dilâra ve nukuş-ı nazarrubası gâh bir mesele-i fenniye, gâh bir fıkra-i tarihiye, pişgâh-ı istifadeye vaz edip, tenvir-i uyûn ve tenşit-i kulub hizmetini ifa eder.” (s.115).

Mehmet Rıfât'ın bu değerlendirmesi, birinci kitabın başında “Menakıb-ı Tabiiyat”ın geneline şamil olarak söylediği “Allah’ın büyüklüğünü anlamaya vesile olacaktır.” Tarzındaki ifadelerle aynı paraleldedir.

Mehmet Rıfât bu tarz değerlendirmelerin ardından “Bahçe” kitabının muhtevası ve yapısı hakkında şu açıklamayı yapar:

“Bahçe nebatat ve eşcar ve enva-ı ezharıyla beraber bülbül ve emsali kuşlarla türlü türlü böceklere melce olduğu gibi, bazı muzır haşerata da mesken olduğundan ‘Menakıb-ı Tabiiyat’ımızın ikincisi olan bu ‘Bahçe’ kitabı Sebzevat, Hayvanat, Nafi Nebatat, Ezhar-ı İtriye, Eşcar-ı Müsmire gibi beş büyük bahsi cami olmak üzere tahrir olunmuştur.” (s.118).

Asıl konuya geçilmeden önce bitkilerin her birinin kendi faydalarını anlattığı “Keşf-i Raz” başlıklı tahkiyeli bir kısım verilmiştir. Bundan sonra “Sebzezar”¹ kısmında soğan, fasulye, bezelye, lahana, havuç, şalgam, kuşkonmaz, kızıl turp; “Hayvanat” kısmında “Hayvanat-ı Nafia” başlığı altında kurbağa, köstebek, arı, bahçe örümceği, bahçeye faydalı kuşlar, “Hayvanat-ı Muzır” başlığı altında dana burnu, tırtıl, eşek arısı, bazaka, ağaç biti; “Ezhar” kısmında çiçekler; “Nafi Nebatat” kısmında bahçedeki faydalı otlar; “Eşcar” kısmında da armut ağacı, erik ağacı, badem ağacı ve çınar hakkında bilgi verilir. Bunlardan başka kitabın baş tarafındaki sınıflamada gösterilmemiş olmasına rağmen “Nafi Nebatat” kısmından sonra bir de “Fena Otlar” kısmı eklenmiştir. Ayrıca kitabın sonunda “Çınarla Kabak” adlı bir de manzum hikâye

¹ Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi daha önce bu kısmın adının “Sebzevat” olacağı belirtilmişti. Ama metinde “Sebzezar” olarak verilir.

bulunmaktadır. Bu hikâye daha önce mensur şekilde ve “Kavakla Kabak” başlığıyla “Hikâyat-ı Müntahabe”de de yer almıştı.

2.3.3.4. Menakıb-ı Tabiiyat’ın Üçüncü Kitabı: Çiftlik

Mehmet Rifat kitabına çiftliğin tanımı ve yapısını anlatmakla başlar. Buna göre çiftlik:

“Birtakım imalathanelerden mürekkep küçük bir âlemdir ki: Beherinin mevadd-ı mürekkebesi ahırlar, ağıllar, anbarlar, mandıralar, kümesler, güvercinlikler ile orak, saban, pulluk, döven, araba, kazma, kürek, çapa, bel, çatal misüllü alat-ı ziraiyeden ibaretdir.” (s.3).

Bu tanımla aynı zamanda kitapta ele alınacak konular da sıralanmış olur. Yazar asıl konuya geçmeden önce, vaktiyle Selânik Terakki Mektebi Edebiyat Muallimi Cudi Efendi ile ortaklaşa nazmettikleri “Çiftlik” başlıklı bir manzumeyi de kitabına ekler. (s.5-6). Bundan sonra asıl konuya geçilir.

“Evvelen Çiftçi Hanesini Ziyaret Edelim” başlığı altında tipik bir çiftlik evi tasvir edilerek, bu evde yaşayan insanların genellikle ne gibi işlerle meşgul oldukları anlatılır. Ardından “Ahır” kısmında inek, boğa, öküz, manda, merkep; “Ağıl” kısmında koyun, örgüç, çoban köpeği, “Tuyur-ı Ehlîye” kısmında kaz, ördek, hindi, Mısır tavuğu; “Hususî Kümesler” kısmında güvercin, kumru, tavus; bundan sonraki başlıksız kısımda sansar, gelincik; en son kısımda da gübre hakkında bilgi verilir. Bir sonraki kitapta “Kırlar” a çıkılacağı ifade edilerek “Çiftlik” kitabı bitirilir.

2.3.3.5. Menakıb-ı Tabiiyat’ın Dördüncü Kitabı: Kırlar

“Kırlar” kitabı, aralara Türk ve Acem şairlerin beyitlerinin serpiştirildiği kır tasvirleriyle başlar. Bu arada yer yer çiftliklerle kırların benzer ve farklı yönleri anlatılır. “Giriş” olarak nitelendirilebilecek bu kısımdan sonra kırlarda bulunan bitkilerin tanıtılmasına geçilir. “Ekinler” kısmında buğday, çavdar, arpa, yulaf, mısır; “Otlar” kısmında nebatat-ı nafia, “nebatat-ı keyfiyeden” keten, kenevir, şerbetçi otu,

ısırgan, katır tırnağı, “nebatat-ı zeytiyeden” yabanî şalgam, ketencik, haşhaş, “nebatat-ı adiyeden” deve diken, gelincik; “Ağaçlar” kısmında da elma ağacı hakkında bilgi verilir.

2.3.3. Bir Ansiklopedi Denemesi: Kamusu’l-Bedayi¹

Mehmet Rıfat. “Kamusu’l-Bedayi” *Malumat Dergisi*, II-IV, sayı 31-32, 33-34, 35-36, 39, 40, 42, 45, 49-50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 60, 69, 75, 80, 92, (1895-1897).²

Ansiklopedi, “Bütün bilim dallarıyla ilgili bilgi içeren ya da belirli bir bilgi dalını kapsamlı biçimde işleyen başvuru kaynağı.”³ olarak tanımlanabilir. Hazırlanış şekline ve muhtevasına göre birkaç değişik türü bulunan ansiklopedilerin başlıcaları genel kültür ansiklopedileri ve uzmanlık ansiklopedileridir. Genel kültür ansiklopedileri pek çok alanla ilgili yüzeysel bilgiler barındırırken, uzmanlık ansiklopedileri daha detaylı bilgiler vererek, ihtiva ettikleri konuların uzmanlarına hitap ederler.

Bugün hazırlayıcı kadrosuyla birlikte kalabalık bir yazar kadrosunun koordineli çalışmasının ürünü olan ansiklopediler, önceleri tek kişinin ortaya koyduğu eserler durumundaydı. Dünya’da “ansiklopedi” olarak nitelendirilebilecek bilinen ilk eser, M.Ö. yaklaşık 370 yılında Eflatun’un yeğeni Speusippos tarafından kaleme alınmış olan tabiat tarihi, matematik, felsefe gibi konuları ihtiva eden “Similitudes”tir. Türkiye’de ise tezkere geleneğine uygun olarak hazırlanan eserler hesaba katılmazsa bu sahadaki çalışmaların XIX. yüzyılda Ali Suavi’yle başladığı söylenebilir.

¹ Aslında buu çalışmada Mehmet Rıfat’ın sadece kitap hâlinde yayımlanmış eserleri üzerinde durulmuştur. “Kamusu’l-Bedayi”, müstakil bir kitap olarak yayımlanmayıp, sadece bir kısmı tefrika edilmiştir. Buna rağmen Türkiye’de ansiklopedi türünün ilk dönemlerine ait bir çalışma olması dolayısıyla önemli bulunarak tanıtılması uygun görülmüştür.

² Tefrikanın başladığı 31-32. sayının tarihi 11 Zilkade 1312 / 11 Nisan 1311 (milâdî 1895), tefrikanın son kez yer aldığı 92. sayının tarihi 28 Safer 1314 / 17 Temmuz 1312 (milâdî 1897)’dir.

³ “Ansiklopedi”, Ana Britannica Ansiklopedisi, I, (1993), 330.

“Ali Suavi Paris’te 1869 yılından itibaren çıkarmakta olduğu Ulûm gazetesinin 1 Rebiyülâhır 1287 (1 Temmuz 1870) tarihli 21. sayısından itibaren ‘Kamusu’l-Ulûm ve’l-Maarif’ adı altında resimli ve on altışar sayfalık ek fasiküller vermeye başladı. Beş fasikül yayımlandıktan sonra Almanların Paris’i kuşatmaları sebebiyle gazetenin kapanması üzerine ansiklopedinin yayımı da durmuş oldu. Son fasikül 3 Cemaziyülâhır 1287 (31 Ağustos 1870) tarihli 25. sayının eki olup, ‘Atabeg’ maddesinde kalmıştır.” (Aykut 1991:222-223).

Osmanlı döneminde hazırlanan ansiklopediler içinde en meşhuru Şemsettin Sami’nin “Kamusu’l-A’lâm” adlı altı ciltlik tarih ve coğrafya ansiklopedisidir. Fasikül hâlinde yayımlanan ve ilk fasikülü 1888 yılında çıkıp, altıncı cildin son fasikülü 1899 tarihini taşıyan bu eserden başka, aynı yıllarda yayımlanan Mehmet Süreyya Beyin “Sicil-i Osmani” adlı eseri de hatırlanmaya değer. 1890’lı yılların ortalarından itibaren Osmanlı İmparatorluğu’nda gerek genel kültür, gerekse uzmanlık ansiklopedilerinin yayımının arttığı görülür.¹

Manastırlı Mehmet Rıfat’ın “Kamusu’l-Bedayi” adını verdiği ansiklopedi denemesi de aynen Ali Suavi’nin eseri gibi tefrika suretiyle yayımlanmaya başlamış ve yine onunki gibi yarım kalmıştır. Malumat dergisinin 31-32. sayısında “Abaka” maddesiyle başlayan tefrika, 92. sayıdaki “Barut” maddesinden sonra kesilmiştir. Tefrikanın başlamasından yaklaşık üç yıl önce yayımlanan “Tuhfetü’l-İslâm”ın sonunda “Pek mühim ve büyük bir eser.” olarak tanıtılan “Kamusu’l-Bedayi”, aynı yerdeki bilgiye göre, “derdest-i tab”dır (Bkz.: s.47). Buna rağmen “Barut” maddesinden sonra tefrikanın neden durdurulduğuyla ilgili herhangi bir bilgi mevcut değildir.

“Kamusu’l-Bedayi”nin tefrikası başlamadan yayımlanan “Usul-i Bedayi”, “Ilane” ve “Menakıb-ı Tabiiyat” adlı eserler, Mehmet Rıfat’ın ansiklopedik bir eser

¹ Genel olarak “ansiklopedi” ve özel olarak da “Türkiye’de ansiklopedi” hakkında ayrıntılı bilgi için Bkz.: Aykut (1991:217-227).

hazırlayacak kültür altyapısına kavuşmuş olduğunu göstermektedir. Mehmet Rıfat'ın zihninde ansiklopedik bir eser hazırlama fikri muhtemelen adı geçen eserleri hazırladığı yıllarda oluşmuştur. Çünkü bu eserler yapı bakımından ansiklopedi görünümünde olmasalar bile, ihtiva ettikleri bilgi bakımından ansiklopedik nitelik taşırlar.

“Kamusu’l-Bedayi”nin madde başlarının çeşitliliği, onun bir genel kültür ansiklopedisi olduğunu göstermektedir. Eserin Malumat’ın muhtelif sayılarında yer alan madde başları ve bunların bulunduğu yerler şöyledir:

Cilt 2, sayı 31-32, sayfa 694.

Babü’l-Elif ve’l-Hemze

Abaka

Abnus

Abus

Apolet

Cilt 2, sayı 33-34, sayfa 730.

At Kestanesi

At Yarışı

Ateş

Cilt 2, sayı 35-36, sayfa 770.

Ateşperestlik

Atmaca

Eczacılık

Arpa: Musiki aleti.

Arpa: Hububat.

Cilt 2, sayı 39, sayfa 856.

Artezyen Kuyuları

Arşimed Kanunu

Arşimed Vidası

Arşimed Dolabı (Bkz.: Arşimed Vidası).

Arşimed Tulumbası (Bkz.: Arşimed Vidası).

Arz

Irgat Makinesi

Cilt 2, Sayı 40, sayfa 888.

Erganun

Armut Ağacı

Armonik:

Arı

Arı Kovanı

Azot

Cilt 2, sayı 42, sayfa 936.

Azolin

İspanya Koyunu (Bkz.: Merinoz).

İspermaçet (Bkz.: Mum).

İstihkâm

İstinsah

Üstübeç

İstenograf

Üsturlâb

İskara

İskandil

Cilt 2, sayı 45, sayfa 1004.

Eskrim

İşaret-i Bahriye

Aşı

Asma

Asma Saat

Usul-i Tecrübe

Usul-i Mimarî

Cilt 3, sayı 49-50, sayfa 32

İtfaiye

Cilt 3, sayı 51, sayfa 60.

Atlas

İlânname

Ağ

Ağaç

Ağırşak

Ağıl

Afyon

Akasya

Ak Ağaç

Cilt 3, sayı 52, sayfa 83.

Ak Sülümen

Aksu (Bkz.: Perde)

Akamber (Bkz.: Amber).

Aklık

Eğer

Cilt 3, sayı 53, sayfa 104.

Elsine

Elifba

Elektrik

Cilt 3, sayı 55, sayfa 144.

Elektrik İhtirakı (Bkz.: Galvenisme).

Elektrik Beyin

Elektrik-i Reçinevi

Elektrik Zücacı (Bkz.: Elektrik).

Elektrik-i Kimyaî (Bkz.: Galvenisme).

Elektrik Makineleri

Elektrik-i Müspet (Bkz.: Elektrik).

Elektrik-i Mıknatısî (Bkz.: Galvenisme).

Elektrik-i Menfî (Bkz.: Elektrik).

Elektrikiyet-Mıknatısıyet

Elma Ağacı

Elmas

Elma Şarabı

Elvan Matbuat

Alümin

Alüminyum

İmtiyaz-ı İhracat

Cilt 3, sayı 56, sayfa 166.

Amerika Deve Kuşu

Emniyet Sübabı

Ananas

İnbik

İnterasit

Antimon

Encümen-i Daniş

Cilt 3, sayı 57, sayfa 185.

İnhiraf-ı Pusula

İnikâs-ı Ziya

İnkisar-ı Ziya

Enginar

Opera

Ütü

Cilt 3, sayı 58, sayfa 206.

Ocak

Uçurtma

Orak

Orak Makinesi

Cilt 3, sayı 60, sayfa 239-240.

Uranüs

Ortanca

Urgan

Üzüm Şekeri

Üzengi

Ok

Okalıptüs

Cilt 3, sayı 69, sayfa 426.

Ögendere

Omnibüs

Omuz Kayışı

Uyutmak

Cilt 4, sayı 75, sayfa 553-554.

Avize

Ehrem

Ahenknüma

Ay Tabya

İp

Cilt 4, sayı 80, sayfa 658.

İpek

İpek Böceği

İplik Makineleri

İridyum

Işık (Bkz.: Alev)

Isırgan Otu

Cilt 4, sayı 92, sayfa 869-870.

İğnam

İğne

İğneleme Ameliyatı

Aylant

İnci

İyot

Ayine

Ayine-i Muhtereme (Bkz.: Ayine)

Babü'l-Ba

Barut

2.4. ASKERLİKLE İLGİLİ ESERLER

2.4.1. Delâil-i Askeriye

Mehmet Şakir ve Mehmet Rifat. *Delâil-i Askeriye*, İstanbul, Ceride-i Askeriye Matbaası, 1297 (1879)¹, 80.

Kitap kapakta, “Ceride-i Askeriye tefrikalarından mütehassıl birinci risale.” olarak tanıtılır. Bu kitabın devamı niteliğindeki “Kavaid-i Esasiye-i Harbiye”nin arka kapağında da “Delâil-i Askeriye”nin 1327 numara ve 19 Zilhicce tarihli Ceride-i Askeriye’ye ilaveten” yayımlandığı belirtilir. “Tuhfetü’l-İslâm”ın sonunda Mehmet Rifat’ın eserleri hakkında bilgi verilirken de “Delâil-i Askeriye” hakkında, “Fezail-i askeriye müteallik olarak saadetli Şakir Paşa hazretleriyle müştereken tercüme edilip Ceride-i Askeriye’ye ilâveten risale şeklinde tab edilmiş bir eserdir.” (s.45) denilir. Bu ifadede eserin çeviri olduğu söylenmesine rağmen, “Delâil-i Askeriye” tek bir kişinin tek bir eserinden aynen çeviri değildir. Mehmet Şakir ve Mehmet Rifat’ın ortaklaşa kaleme aldıkları “Mukaddime”de şu ifadeler yer verilir:

“Napoleon’un eyadî-i dest-i tazimde olup müdevven bulunan külliyyat-ı muhaberat vesaire eserleriyle bu yolda yazılmış sair asar me haz ittihaz olunarak yine ketb-i meşhure ve muteberenin delâlet ve ianesiyle gayet muhtasar şerh ve tefsirleri de yazılarak şu kitap istihsal olunmuş ve asker arkadaşlarımıza yadigâr edilmiştir.” (s.3).

Bundan başka “Hatime”de de “Epeyce kitap karıştırılarak vücuda gelen bu eserdeki intihabatımız ile suret-i tertibi dahi erbabına göre umur-ı müşkilden olduğu...”(s.80) şeklinde bir ifade kullanılır. Gerek “Mukaddime”deki gerekse “Hatime”deki ifadeler, kitabın tek bir eserin çevirisi olmayıp birçok eserden faydalanılarak telif edildiğini gösterir. Zaten kitabın muhtevasına geçildiğinde başta Napoleon olmak üzere farklı kişilerin askerlikle ilgili veciz kabul edilebilecek

¹ Kitabın kapağındaki Zilhicce 1297 tarihinin milâdî karşılığı Kasım-Aralık 1879’dur.

sözlerinin alındığı ve bunların şerh edildiği görülür. Söz konusu veciz sözlerden hareketle açılan başlıklar şunlardır:

“Askerlik” (s.4), “Kumandanlık” (s.6), “Tertibat-ı Askeriye” (s.13), “Asker Olmak” (s.20), “Tedabir-i Umumiye” (s.22), “Tedabir ve Tertibat-ı İcraiye” (s.26), “Orduların Harekatı” (s.29), “Mevazi-i Harbiye” (s.36), “Büyük Müfrezeler” (s.37), “Müttefikîn Orduları” (s.37), “Tabiye” (s.38), “Muharebe” (s.40), “Evsaf-ı Neferat” (s.47), “İcra-ı asliye” (s.52), “Vesait-i Süluk” (s.53), “Elçi” s.56 “İstîlâmat” (s.58), “Muhaberat-ı Askeriye” (s.61), “Ahvâl-i Arazi” (s.63), “Tabiye Cüz Tamlarının Terkibi” (s.68), “Muharebe Cüz Tamları” (s.69), “Süvarinin Tertip ve İstimâli” (s.71), “Topçunun Tertip ve İstimali” (s.76), “İstihkâm” (s.79), “Hatime” (80).

Bu başlıkların her birinin altında konuyla ilgili bir veya birkaç veciz sözün şerhi yapılmıştır.

2.4.2. Kavaid-i Esasiye-i Harbiye

Mehmet Rifat. *Kavaid-i Esasiye-i Harbiye*, İstanbul, Ceride-i askeriye Matbaası, 1298 (1881)¹, 61.

Kitap, “Delâil-i Askeriye”nin devamı niteliğinde “Ceride-i Askeriye tefrikalarından müterâkim ikinci risale.” (s.1)dir. Mehmet Rifat, “Mukaddime”de bu kitabın özelliklerini, “Delâil-i Askeriye” ile benzer ve farklı yanlarını şu ifadelerle dile getirir:

“Bu da ‘Delâil-i Askeriye’ gibi meşhur cengâverlerin fenn-i harbe mütcellik irat etmiş oldukları kavait ile onlara alâ-kadrilistidâa verilen tafsilattan ibaret bir eser-i naçizdir. Ancak, ‘Delâil-i Askeriye’ fenn-i harb-i cedit kavaidini havi olup, bu eser ise tarih-i harbin iptida eylediği zamanlardan bed’an ile asrımıza gelinceye kadar güzerean eden meşhur

¹ Kapakta bulunan 15 Safer 1298’in milâdî karşılığı 17 Ocak 1881’dir.

kumandanların akval-i sahilhelerinin cem'iyle onlara münasip yazılan şerh ve haşiyelerden mürekkep ve bir dereceye kadar diğerine nispetle âmmıdır.” (s.3).

“Mukaddime”den alınan yazarın bu sözlerinden de anlaşılacağı üzere “Kavaid-i Esasiye-i Harbiye”de de “Delâil-i Askeriye”deki gibi değişik kişilere ait veciz sözler kitabın esasını teşkil eder. Ancak, hem şekil hem de muhteva bakımından iki kitap arasında bazı farklar vardır. Bu kitabın şekil bakımından “Delâil-i Askeriye”den farkı, burada veciz sözlerden önce özel bir başlık kullanılmaksızın sadece numara verilmeyle yetinilmiş olmasıdır. Ayrıca, “Delâil-i askeriye”de bazen bir başlık altında birden fazla veciz söz ve açıklaması bulunurken, burada her numara altında yalnızca bir veciz söz ele alınmıştır. “Kavaid-i Esasiye-i Harbiye”nin muhteva bakımından “Delâil-i Askeriye”den farkı ise orada her veciz sözden sonra şerh yapılmış olmasına rağmen burada sadece veciz sözlerin verilip, şerh yapılmadığı kısımların da bulunmasıdır. Ayrıca, yazarın da ifade ettiği gibi bu eser, yalnızca “fenn-i harb-i cedit kavaidini havi olmayıp”, savaş tarihinin başlangıcından kitabın yazıldığı döneme kadar geçen süre içinde yaşamış olan meşhur komutanların savaşa ait düşüncelerini yansıtmaları bakımından umuma şamildir.

2.4.3. Süllem-i Rıfat

Mehmet Rıfat. *Süllem-i Rıfat*, İstanbul, Ceride-i Askeriye Matbaası, 1298 (1880-1881), 200.

Mehmet Rıfat, “Vazife-i askeriye-yi fûnun-ı harbiye tesis ettiği gibi eskâr-ı askeriye-yi de makalat-ı edebiye-i askeriye tenvir eder.” (s.2) görüşündedir. Değişik vesilelerle birçok kez dile getirdiği bu görüşünden hareketle fırsat buldukça askerliğin önemini, kutsiyetini, gereklerini vb. konuları ele alan yazılar kaleme almış veya eserler yayınlamıştır. “Süllem-i Rıfat” da bu düşünceden yola çıkılarak kaleme alınmış yazıların bir araya getirildiği bir kitaptır.

Yazar, bu kitapta yer alan yazıların muhtevaları ve bunları bir kitapta toplamasının sebebini şu cümlelerle açıklar:

“Ceride-i Askeriye vasıtasıyla arkadaşların pîş-i nazar-ı intihablarına arz ettiğim makalat-ı edebiye-i askeriye, daire-i askeriyemizin serkârında bulunan en büyüklerin hüsn-i nazarlarını celple müstakilen risale tarzında tab ve neşri emir ve irade buyrulduğuna binaen ol vechle emre imtisal vecibeden addedildi.” (s.3).

Mehmet Rıfat, kitaptaki yazıların daha önce Ceride-i Askeriye’de de yayınlandığını ifade eder. Bundan başka buradaki yazılardan bazıları “Çanta” dergisinde de yer almıştır. Örneğin “Mertlik” “Çanta”nın birinci, “Salâbet-i Diniye” ve “Taassup” da ikinci cüz’ünde daha önce okuyucuyla buluşmuştur.

Bu arada kitaptaki yazıların tamamının Mehmet Rıfat’a ait olmaması gibi bir ihtimalden söz etmek gerekir. Eldeki bazı veriler böyle bir ihtimali güçlendirir. Örneğin bu kitapta “Sancak” başlığıyla verilen yazı ile “Çanta”nın ikinci cüz’ünde yer alan Kolağası Mustafa Hilmi’nin “Rayet-i Cihat” başlıklı yazısı büyük oranda ayniyet göstermektedir. “Sancak” yazısının, Kolağası Mustafa Hilmi’nin “Çanta”daki “Rayet-i Cihat” başlıklı yazısının yeniden düzenlenmiş şekli olduğu kabul edilirse bu durumda Mehmet Rıfat’ın da bu kitabın sadece yazarı değil, aynı zamanda hazırlayıcısı olduğunu kabul etmek gerekir. Mehmet Rıfat, askerlikle ilgili yazı konusu olabilecek sayısız madde bulunabileceğini belirttikten sonra “Bu risalecikte cümlesinin esasını teşkil eden mebahis-i âli tarikülicimal zabt ve cem edildi.” (s.3) diyerek, kendi eserinin bu maddeleri özet hâlinde sunan bir kitapçık olduğunu anlatır.

Kitapta bulunan yazıların başlıkları ve hacimleri şöyledir:

“Vecibe-i Askeriye” (s.4-13), “İtaat-ı Askeriye” (s.14-25), “Terbiye-i Askeriye” (s.26-38), “Sancak” (s.39-55), “Silah, At” (s.56-64), “Zübde-i Ahlâk” (s.65-92), “Ahlâk-ı Askeriye” (s.93-105), “Şecaat” (s.106-115), “Mertlik” (s.116-123), “Salâbet-i Diniye”, (124-134), “Evsaf-ı Askeriye” (s.135-147), “Muhazarat-ı Fikriye” (s.148-157), “Arzû-yı Nam ve Şan” (158-164), “Emsal-i Askeriye” (s.165-182), “Taassup” (183-200).

2.4.4. Taburun Sevki ve Muharebesi

Taburun Sevki ve Muharebesi (Çev.: Mehmet Rıfât) (Haz.: Pertev), İstanbul: Matbaa-i Askeriye, 1332 (1916-1917)¹, 55.

Eser, kapaktaki bilgilerden öğrenildiğine göre “Fransız Cephe-i Harbi’nde istihsal edilen tecaribe nazaran” “bir Alman taburu kumandanı” tarafından kaleme alınmıştır. Bununla birlikte bahsi geçen Alman komutanın adı verilmemiştir. Dolayısıyla eserin yazarı belli değildir.

Bir Alman tabur komutanı tarafından yazılan eser, Dördüncü Kolordu Komutanı Pertev’in isteği üzerine Mehmet Rıfât tarafından Türkçeye çevrilmiş ve onun ölümünden yaklaşık on yıl sonra eserin Türkçeye çevrilmesine önayak olan Pertev tarafından yayıma hazırlanmıştır. Fiili savaşa hazırlık ve muharebe sırasında uyulması gereken kurallar ve uygulanması gereken yöntemler hakkında bilgi veren eserde şu başlıklar bulunmaktadır:

“Fransız Cephe-i Harbinde Argon Osmanlılarında Bir Tabur Kumandanının İstihsal Eylediği En Son Tecarib-i Harbiyeye Dair” (s.3), “Sevk ve İdare” (s.3), “Taburun Taarruzu, Muharebesi” (s.15), “Açılma” (s.15), “Yayılma, Taarruz İçin Hazırlık Mevzii ve İlk Ateş Mevziine Kadar İlerlemek” (s.19), “Açık Arazide Seyrek Avcı Hattı” (s.19), “İlk Ateş Mevziine İlerlemek” (s.23), “Düşmana Takarrüp Etmek” (s.25), “Arazi” (s.28), “Piyadenin Topçu İle Müstereken İcrâ-yı Tesiri” (s.34), “Makineli Tüfek” (s.43), “Sahra Muharebatında Avcıların İlerlemesi” (s.47), “Hücum” (s.49), “Hücum Mevziinde” (s.50), “Takip” (s.51).

¹ Eseri yayına hazırlayan Dördüncü Kolordu Komutanı Pertev, baş taraftaki açıklamada “İçinde bulunduğumuz şu Cihan Harbi’nde...” (s.2) şeklinde bir ifade kullanır. Bu ifadeden anlaşıldığına göre eserin yayım tarihi olan 1332 Rumidir. Rumi 1332’nin milâdî karşılığı da 1916-1917 yıllarıdır.

2.5. BİR DERGİ: ÇANTA

2.5.1. Çanta'nın Kimlik Bilgileri ve Çanta Hakkında Genel Değerlendirme

Sayı	Hicri Tarih	Milâdi Tarih	Sayfa Sayısı	Müellifi	Basıldığı Yer	Fiyatı
Birinci Cüz	1290	1873 ¹	79	Mehmet Rifat	Belirsiz	Bir çeyrek mecidiye
İkinci Cüz	1290 ²	1873	79	Mehmet Rifat	Belirsiz	Bir çeyrek mecidiye
Üçüncü Cüz	1291 ³	1873-1874 ⁴	79	Mehmet Rifat	Belirsiz ⁵	Belirsiz ⁶
Dördüncü Cüz	1291	1874 ⁷	64	Mehmet Rifat	Belirsiz	Belirsiz
Beşinci Cüz	1291	1874-1875 ⁸	63	Mehmet Rifat	Kırkambar Mat.	Belirsiz

¹ Tabloda verilen milâdi tarihler dergilerin üzerinde bulunmayıp bu çalışma sırasında eklenmiştir. "Hadika" gazetesinin 23 Rebiyülevvel 1290 / 8(20) Mayıs 1873 Salı tarihli nüshasında "Çanta"nın birinci cüzünün yayımlandığı ve satışa sunulduğuyla ilgili bir ilân bulunmaktadır. Bu ilândan anlaşılacağı üzere "Çanta"nın ilk cüz'ü 1873'ün ilk yarısında yayımlanmıştır.

² "Çanta" periyodik aralıklarla yayımlanan bir dergi değildir. Dönemin gözden geçirilebilen diğer süreli yayınlarında "Çanta"nın ikinci cüz'ünün yayımıyla ilgili bir ilâna tesadüf edilmediği için bu cüz'ün tam olarak ne zaman yayımlandığı tespit edilememiştir; ama muhtemelen -"milâdi tarih" sütununda da gösterildiği üzere- 1873'ün ikinci yarısında yayımlanmıştır.

³ Bu cüz'ün içinde yer alan "Ya Gazi Ya Şehit" piyesi 1324'te müstakil olarak tekrar yayımlandıktan sonra 1328'de "Çanta"nın "ikinci tab'ı" olarak bir kez daha yayımlanmıştır; ama 1328'deki bu baskıda yalnızca üçüncü cüz'ün mü yoksa bütün cüzlerin mi basıldığı tespit edilememiştir.

⁴ Bu cüz'ün tam olarak ne zaman yayımlandığı tespit edilememiştir. Buna rağmen birinci, dördüncü ve beşinci cüzlerin üzerindeki tarihlerin hicri-kameri olduğunun tespit edilmiş olması, bu cüz'ün üzerindeki tarihin de hicri-kameri olduğunu gösterir. Dolayısıyla derginin milâdi yayım tarihi olarak hicri-kameri 1291 yılının karşılığı olan 1873-1874 yılları verilmiştir.

⁵ 1328'deki "ikinci tab'ı" "Mahmut Bey Matbaası"nda yapılmıştır.

⁶ "İkinci tab'ı"nın fiyatı "bir kuruştur".

⁷ Basiret gazetesinin 10 Şevval 1291 / 7 Teşrin-i Sani 1290 tarih ve 1377 sayılı nüshasında "Çanta"nın dördüncü cüz'ünün yayımlandığıyla ilgili bir ilân bulunmaktadır. Bu nüshadaki hicri-kameri ve Rumî tarihlerin milâdi karşılığı Kasım 1874'tür.

⁸ "Basiret" gazetesinin 13 Muharrem 1292 / 8 Şubat 1290 tarih ve 1453 sayılı nüshasında "Çanta"nın beşinci cüz'ünün yayımlandığıyla ilgili bir ilân bulunmaktadır. Basiret'in üzerindeki hicri-kameri ve Rumî tarihlerin milâdi karşılığı Şubat 1875'tir. "Çanta"nın beşinci cüz'ünün bu ilândan bir süre önce gerçekleştiği kabul edilirse yayım tarihinin milâdi 1874'ün sonuna veya 1875'in başına denk geldiği anlaşılır.

Süresi belirsiz de olsa beş sayı yayınlanmasına ve müellifinin “mecmua” demesine bakılarak (s.1/7)¹, “Çanta”yı “dergi” diye adlandırmak gerekmektedir. Ancak “Çanta”, çağdaş anlamdaki “dergi”den ziyade, tertibi bakımından “tezkere geleneğinin uzantısı”, muhteva bakımından da “Mehmet Rıfat’ın (ve çok az olmakla birlikte başka kalem sahiplerinin) yazılarından seçmeler” veya diğer bir ifadeyle “antoloji” görünümündedir. Aşağıda verilen “Çanta’nın Dizini” gözden geçirildiğinde bu durum daha iyi anlaşılır.

Mehmet Rıfat bu dergiye “Çanta” adını vermesinin sebeplerini şu cümlelerle açıklar:

“Asker kısmının ayş ve temellükü ‘çanta’ denilen bir ciltpareye mevzu olup onunla hıfzına itina eylediği şeyler hayat ve saadetine hizmet ve kefaletinden dolayı kendisi için pek kıymetli ve mergup ve enzar-ı müstebidan ve servettaranda ise de birtakım kirpâspareler ile meşhûn şey hakir mesabesinde manzur ve meşhût olduğundan ben de asarımın değersizliğine ve askerliğime bakarak mecmuamın ismine ‘Çanta’ dedim.” (s.1/6-7).

İlk sayıdaki “Mukaddime”den alınan bu satırlarda da görüldüğü gibi Mehmet Rıfat daha işin başında “askerlik”e gönderme yaparak muhtevada bu konunun önemli bir yer tutacağını ima etmiş olur. Gerçekten de yazıların hemen hemen tamamı askerlikle ilgilidir. “Teracim-i Ahval” dizisi içinde ele alınan kişiler bile askerliklerinden ve askerlik mesleğini icra ederken göstermiş oldukları kahramanlıklardan dolayı hayatları anlatılmaya ve gelecek kuşaklara aktarılmaya değer bulunanlardır. Bu arada müstakil olarak üçüncü cüz’ün hacmini dolduran “Ya Gazi Ya Şehit” adlı piyesin de “askerlik” konusunu işlediği hatırlanmalıdır.

¹ “Çanta”dan verilen sayfa numaralarında birinci sayı cüz’ü, ikinci sayı o cüz’ün sayfa numarasını işaret etmektedir.

Mehmet Rıfat daha sonraki cüzde yer alan “Arıza” (s.2/2-6) başlıklı yazısında, ilk cüz’ün çok beğenildiğini, dergide yayınlanması için pek çok yazı gönderildiğini; bu ilginin de “Çanta”nın yayınına devam ettirme konusunda kendisine cesaret verdiğini belirterek, elinden geldiğince ve askerlik mesleğinden fırsat buldukça bu işe devam edeceğini ifade eder. Yazarın bu fikrini dile getirirken kullandığı “askerlikten fırsat buldukça” ibaresi, derginin yayın hayatı boyunca bir peryoda bağlı kalamamış olmasının sebebidir. Çünkü Mehmet Rıfat “kalem ve kılıç sahibi” olmakla birlikte mensup olduğu askerliği her şeyin üstünde tutan biridir. “İptida” (s.1/2-4) başlıklı yazıda olduğu gibi bunu değişik vesilelerle ve sık sık dile getirir. Hatta “Çanta”nın yayınlanmasının amaçlarından biri, “Fıkarat-ı Cihadiye” (s.4/28) başlıklı yazıda da bir vesile ile dile getirildiği gibi, askerlerin yaratılıştan gelen yiğitliklerini ve diğer insanların -gönüllerinde zaten var olan- askerlik sevgisini kuvvetlendirmektir. Osmanlı İmparatorluğu’nun “93 Harbi” arifesindeki siyasi ve askeri durumu göz önüne alındığında, böyle bir çalışmanın imparatorluktaki Türklerin ve bilhassa askerlerin morallerini yükseltme yolunda dikkate değer bir girişim olduğu ortaya çıkar.

“Çanta”nın beş cüz’ünün de kapağında yer alan “Tekrar tab’ı müellifine raci ve her tab’ındaki temettüü ‘Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye’ye aittir.” ibaresi, Mehmet Rıfat’ın bu dergiyi çıkarmakla toplumun askerlik konusundaki hassasiyetini canlı tutmanın yanında, başka konularda da bilinçlenmesine, ilerlemesine katkıda bulunmayı amaçladığını göstermektedir. Nitekim onun bu gayreti hedefine ulaşmıştır. “Hatime” (5/61-63) başlıklı yazıda da ifade edildiği gibi, “Çanta”nın geliri adı geçen derneğe mali açıdan fazla bir şey kazandırmamış olmakla birlikte yol açıcı rol oynamış; Mehmet Rıfat’ın bu davranışından sonra başkaları da benzer girişimlerde bulunmuştur.

“Çanta”nın toplumsal hayatta oynadığı rolle ilgili olarak Ahmet Rasim şu değerlendirmeyi yapar:

“Çanta o zamanın gençliği için mühim bir eserdi. ‘yeni fikir’, ‘yeni hayat’ ünvanları altında bugün bile kemal-i itina ile telâffüz ettiğimiz sahte, fikir ve hayattan başka olan birtakım davalardan bu mecmuada eser görülmez. Fakat şu birkaç sene içinde Fransızca aslından ziyade uzak

olarak kullanılıp Abdülhak Hamit, Fikret, Halit Ziya ve emsali kalem erbabına izafeten bir nevi meslek manasını aldığını zannettiğim ‘mektep’ kelimesine burada yer bulmak lâzımsa, denilebilir ki ‘Çanta’, Namık Kemal mektebi mensuplarının özelliğindendir. Ben değil hiç birimiz kırk sene evvel böyle bir kelimenin delâlet ettiği mecazî manayı bilemezdik.” (1980:14-15).

Görülüyor ki Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye üyelerinden Manastırlı Mehmet Rıfat’ın çıkardığı “Çanta”, sadece askerlerin değil, gençlerin de ilgisini çekmiş ve memleketin kültür hayatına önemli katkılar sağlamıştır.

2.5.2. Çanta’nın Dizini

Birinci Cüz

İptida¹, s. 2-4. (Allah’a hamt, peygambere ve dört halifeye selâm, padişaha övgü ve askerlik mesleğinden fırsat oldukça bu tür eserlerin yayınlanmasına gayret edileceğine dair açıklama).

Mukaddime, s. 4-7. (Genel anlamda “yazı”nın ve “yazılmış olan”ın öneminin anlatıldığı ve dergiye “Çanta” denmesinin sebebinin açıklandığı tanıtım yazısı).

Seyf ve Kalem, s. 8-13. (“Seyf ve kalem her cihetle tev’em” fikrinden hareketle kaleme alınmış sohbet yazısı).

* (Namık) K(emal): Askerlik, s. 14-18. (Başlık altında “Hürriyet Kasidesi”nden “Biz ol âli-himem erbab-ı cehd ü içtihadız kim / Cihangirane bir devlet çıkardık bir aşiretten” ve “Biz ol nesl-i kerim-i dude-i Osmaniyanız kim /

¹ Yazar adı belirtilmeyen yazılar Mehmet Rıfat’a aittir. Diğer yazarlara ait olan yazılar, ilk bakışta kolayca fark edilmesi için baş tarafa “*” konulduktan sonra “yazar adı: yazı adı, sayfa numarası” şeklinde verilmiştir.

Muhammerdir serapa mayemiz hun-ı şahadetten” beyitlerinin bulunduğu yazıda, Osmanlıların askerlik yeteneği ve koca bir imparatorluk kurma yolunda gösterdiği askeri başarının felsefî bir yorumu yapılmaktadır). Yazının sonunda yazar adı yerinde “Kel” harfi bulunmaktadır. Tansel (1969:432), bu rumuzun Namık Kemal’e ait olduğunu söyler.

Hayalat-ı Zafer, s. 18-37. (“Biz ol âli-himem erbab-ı cehd ü içtihadız kim / Cihangirane bir devlet çıkardık bir aşiretten / Biz ol nesl-i kerim-i dude-i Osmaniyanız kim / Muhammerdir serapa mayemiz hun-ı şahadetten.” beyitlerini okurken uyuyakalan yazarın kendisini Osmanlı ordusuna kumanda ederken zafer kazanan bir komutan olarak gördüğü “rüya”yı anlatan sohbet yazısı. Yazının içinde “Gaziler Şarkısı” başlıklı bir de manzume bulunmaktadır).

Harik, s. 37-41. (“Selânikli merhumun Cibali harîk-i kebirine dair kaleme aldığı bir makaleye takliden Beyoğlu yangınına dair” yazılmış “layiha”).

Mertlik, s. 42-51. (Dünya’da en mert insanların Müslümanlardan, Müslümanlar arasında da Osmanlılardan çıktığı konusunda yazılmış makale. Yazar makalede ileri sürdüğü görüşü örneklendirmek için Yavuz Sultan Selim’in Şah İsmail’e hitaben yazdığı mektubun metnini de verir).

Tecdid-i Meveddet, s. 51-54. (Yazarın, daha önce birtakım entrikacıların oyunları sebebiyle aralarının açıldığını belirttiği birine, barışmayı teklif ettiği açık mektup).

İntibah, s. 54-59. (“Endülüs’te benî Hamra mülûkunun en nihayetine tesadûf eden Abdullahüssagîr’in Gırnata şehrini düşmana teslim edip de kaçarken” annesi “Ayşe”nin oğluna hitaben söylediği -beddualarla dolu- “Nutuk”).

*Yazarı belirsiz: Tazmin, s. 59-69. (Daha önce Rumeli gazetesinde yayımlanmış ve Mehnet Rıfat’ta uyandırdığı heyecandan dolayı “Çanta”ya alınmış, Osmanlı askerlerinin niteliklerinin ve Osmanlıların askerlik konusundaki düşünce yapısının anlatıldığı sohbet yazısı. Mehmet Rıfat alıntının baş

tarafında yaptığı açıklamada, bu yazının sahibiyle şahsen tanışmıyor olmaktan duyduğu üzüntüyü dile getirir).

Akd ve Hal, s. 69-76. (“Sanat kitabının teferruat-ı makbulesinden olan nazmı nesir, nesiri nazmetmek usulü, tasvir-i efkâra pek büyük hizmet ettiğinden hal ve akd yolunda vaktiyle bir iki şey yazmış idim. Zade-i tabiat oldukları için ‘Çanta’da saklamaya mecburum.” açıklamasıyla verilmiş bir “Akd” ve bir “Hal”).

Teracim-i Ahval, s. 76-79. (İslâmın ve Osmanlıların meşhur kahramanlarının tercüme-i hâllerinin kaleme alınarak “Çanta”da yayınlanacağını belirten bir yazı. Bu yazı, daha sonraki cüzlerde yer alacak ve “Teracim-i Ahval” üst başlığı altında verilecek olan muhtasar biyografilerin önsözü niteliğindedir).

İkinci Cüz

Arıza, s. 2-6. (“Çanta”nın birinci cüz’ünün çok beğenildiğine, içinde yer alması amacıyla bir hayli yazı gönderildiğine ve gördüğü bu ilgiye istinaden “Çanta”nın yayınının devam ettirileceğine dair açıklama yazısı).

Salâbet-i Diniye, s. 8-21. (Dinin sağlamlığının insanda “muhabbet-i vatan”, “muhafaza-i millet” ve “arzû-yı ikbal-i ümmet” gibi yüce özelliklerin bulunmasına vesile olduğu hakkında makale).

Gönüllü, s. 21-39. (“Rumelide vâki Pirlepe kazasına tâbi Kadıköyü nam karyenin muhtarzadesi” Ahmet Bayraktar’ın gönüllü olarak askere gitmesinin anlatıldığı “hikâye”. Bu hikâye 1326’da müstakil bir kitapçık olarak da yayımlanmıştır. Hikâyenin kahramanlarından Ahmet ve Mehmet Çavuş ile vak’anın bir bölümü “Ya Gazi Ya Şehit” adlı tiyatro eserindeki vak’anın bir bölümüyle büyük oranda benzerlik göstermektedir. Hatta bu yüzden olsa gerek Ahmet Rasim (1980:15-16), “Ya Gazi Ya Şehit” ile

ilgili olması gereken hatıralarını “Gönüllü” ile ilgili hatıralar şeklinde nakleder).

*Kolağası Mustafa Hilmi: Rayet-i Cihat, s. 39-47. (Savaş sancağının özelliği ve neyi sembolize ettiğine dair kaleme alınmış sohbet yazısı).

*Mülazım Mustafa Nuri: Meziyet-i Askeriye, s. 47-56. (Askerlik mesleğinin önemini ve üstünlüğünü anlatan makale).

Taassup, s. 57-79. (Taassupun sözlük anlamının, inanılan bir fikirde -yanlış da olsa- ısrar edilmesi; istilah anlamının da mutaassıp olmak, muhafazakâr davranmak anlamına geldiği belirtildikten sonra, kimilerinin, dinin emirlerine uyarak mutaassıp davranmak gerektiğinde bunu gericilik sayarak aksine davrandıklarının; kimilerinin de yanlış olduğu kesin olarak bilinen bir konudaki fikirlerinden vazgeçmeyerek mutaassıp davranmak adına gericilik yaptıklarının ayet, hadis ve İslâm âlimlerinin sözlerinden alıntılar yapılarak anlatıldığı makale).

Üçüncü Cüz

Ya Gazi Ya Şehit, s. 1-79. (“Üç fasıldan ibaret bir tiyatro”).

Dördüncü Cüz

* (Namık Kemal): Şehzade Süleyman Paşa, s. 2-20. (“Teracim-i Ahval” üst başlığıyla verilmiş biyografi. İran’da Firdevsi’nin “Şehname” ile yaptığını Osmanlıda Türk ediplerinden birinin yapmak istemesi durumunda, seçeceği kahraman için Şehzade Süleyman Paşadan daha lâayık birini bulamayacağıyla ilgili bir girişten sonra, Sultan Orhan’ın büyük oğlu Süleyman’ın hayatından bir kesit anlatılır). Sonunda yazar adı bulunmayan bu yazının Namık Kemal’e ait olduğu, onun Midilli’den Ebüzziya Tevfik’e gönderdiği bir mektuptan anlaşılmaktadır. Mektubun metni için Bkz.: Tansel (1969:434).

Yadigâr, s. 20-21. (“Senaî Efendi merhuma şakirdinin Cenab-ı Hak nerede olduğuna dair irat eylediği sualine cevap tarzında söylemiş olduğu” “Terci-i Bent”in eski eserleri okumaktan zevk alan biri tarafından “iki yüz senelik el yazısıyla tahrir olunmuş bir mecmua”dan istinsah edilerek “Çanta”da yayınlanması arzusuyla Mehmet Rıfat’a gönderildiğine dair açıklama).

*Senaî: Terci-i Bent, s. 21-27. (“Şakirdinin Cenab-ı Hak nerede olduğuna dair irat eylediği sualine cevap tarzında” Senaî Efendinin kaleme almış olduğu Feilâtün Feilâtün Feilâtün Feilün vezniyle yazılmış, kafiye şeması aa aa aa aa aa aa aa AA bb bb bb bb bb bb bb bb AA şeklinde olan, beş bentten ve her bendi on beyitten meydana gelen “Terci-i Bent”).

Fıkara-ı Cihadiye, s. 28-64. (“Asker arkadaşlarımızın şecaat-i fitriyelerini teşdit, vesair yoldaşlarımızın -gönüllerinde zaten merkur olan- elkâr-ı askeriyelerini tezyid zımında mücahid-i İslâmın müesser salife-i cihadiyelerinden bazı fikranın ‘Çanta’ya derci -emrine itaati kendimce şeref addettiğim- bir büyük zat tarafından emrolunduğundan, gerek âcizane öğrenebildiğim fikaratı tasvir ve gerekse mütalâagüzarım olan o müsüllü mevaddı aynen nakil ve tahrir mecburiyetinde bulundum.” açıklamasıyla verilmiş tarihe ait beş fikra.

Birinci fıkarda (s.29-36), Napolyon’un Mısır’ı istilâsı üzerine İstanbul’dan gönderilecek yardım birliklerinden birine katılan on sekiz yaşındaki Halil adlı bir gence annesinin ve ablasının verdiği nasihatler anlatılır.

İkinci fıkarda (s.37-39), Mısır’a yardım için giden birliklerden birindeki Abdal Musa adlı bir gönüllünün kahramanlığı anlatılır.

Üçüncü fıkarda (s.39-41), Hazret-i Ömer bin Başır’ın Bedir Kazası’ndaki kahramanlığı anlatılır.

Dördüncü fıkarda (s.41-55), Gözleve Muharebesi’nde Ispartalı Koca Halil, Redif Topçu Binbaşı Deli Hasan Ağa ve Aydınli Nişancı Mustafa

Çavuş gibi kimselerin kahramanlıklarıyla ilgili anekdotlar nakledildikten sonra, bunlar içinden Sivas'a bağlı Deliktaş köyünden Deli Hasan Ağanın, nam-ı diğer Mumcu Hasan Ağanın biyografisi anlatılır.

Beşinci fıkrada (s.55-64), "Mesele-i zaile"de Rusçuk taraflarında meydana gelen muharebede kahramanlık gösteren Yüzbaşı Mahbup Ağanın biyografisi anlatılır).

Beşinci Cüz

Endülüs Fatihî Musa bin Nasîr, s. 2-32. ("Teracim-i Ahval" üst başlığıyla verilmiş biyografi yazısı. İslâmın birinci yüzyılında meydana gelen siyasal gelişmelerle bazı fetihlerin genel çizgilerle verilmesinden sonra, Musa bin Masîr'in -ağırlıklı olarak yaptığı savaşlar ve fetihlerin anlatıldığı- biyografisi. Yazarın ifadesine göre yazıda "Vefayatü'l-Âyan" ve "Endülüs Tarihi" adlı eserlerden büyük oranda faydalanılmıştır).

Tarık bin Ziyad, s. 33-34. ("Teracim-i Ahval" üst başlığıyla verilmiş bir açıklama. Berberilerden olup sonradan Müslümanlığı seçen ve uzun süre Musa bin Nasîr'in seraskerliğini yapan Tarık bin Ziyad'ın İslâma hizmet etmiş biri olmasına rağmen hayatı hakkında fazla bir şey bilinmemesinin üzücü olduğunu bildiren açıklama).

Kırım Hanlarından Gazi Giray Han-ı Evvel, s. 34-48. ("Teracim-i Ahval" üst başlığıyla verilmiş biyografi yazısı. Kırım hanlarının genelde ilim sahibi kimseler olduğuyla ilgili kısa açıklamadan sonra kalem ve kılıç erbabı Gazi Giray Hanın biyografisinin verildiği yazı. Yazının içinde biri sekiz beyitlik (s.37-38), biri beş beyitlik (s.46), biri de yedi beyitlik (s.47) olmak üzere Gazi Giray'ın üç de gazeli bulunmaktadır).

Gazel-i Cihad-ı Gazayî, s. 49. (Gazi Giray'ın biyografisinin yazıldığı sırada bunu gören Hasan Bedrettin'in adı geçen biyografi yazısında da verilen Gazi

Giray'ın "Rayete meylederiz kamet-i dîlcû yerine / Tuğa dil bağlamışız gönî-i hoşbû yerine" matlalı gazelinı tahmıs ettiğine dair açıklama).

*Hasan Bedrettin: Tahmıs, s. 50-53. (Gazi Giray'ın "Rayete meylederiz kamet-i dîlcû yerine / Tuğa dil bağlamışız gönî-i hoşbû yerine" matlalı gazelinin tahmısı).

Fıkara-ı Cihat, s. 54-61. ("Kuvve-i Osmaniyan" başlıklı bir risale hazırlanmakta olduğu ve yakında okuyucuyla buluşacağı ifade edilerek, bu risaleden, her biri bir cilt olabileceken büyük başarıyla kısaltılan bazı fıkraların nakledileceğine dair açıklamadan sonra verilmiş üç "fıkra".

Birinci fıkra (s.54-57): Abbasi halifesi Mutasım'ın Anamur'da bulunan ve baskı gören Müslüman bir kadını kurtarmak için giriştiği mücadeleden nasıl başarılı çıktığının anlatıldığı bir tarih vak'ası.

İkinci fıkra (s.57-59): Celâlettin Harzemşah'ın Cengiz'e yenildikten sonra, kaçmadan evvel oğluyla hanımını Cengiz'in eline düşmesinler diye Sind Nehri'nde boğarak öldürdüğüün ve Cengiz'in bundan çok etkilendiğinin anlatıldığı tarih vak'ası.

Üçüncü fıkra (s.60-61): İbnülâzûr / İbnülâzver'in kız kardeşi Hûlâ bin Âzûr / Azver'in Suriye Muharebesi'nde yüz kadar kadınla birlikte esir düştüğünün ve düşmanla giriştiği mücadelede kardeşinin de yardıma gelmesiyle hem esirlikten kurtulduğunun, hem de karşı tarafa büyük kayıplar verdirdiğinin anlatıldığı tarih vak'ası.)

Bu üç fıkranın kaynağı olarak gösterilen risalenin kim tarafından hazırlandığı belirtilmediği gibi taranabilen eski harfli basmalarla ilgili kataloglarda da bu ya da benzer adda bir kitaba rastlanamamıştır. Dolayısıyla bu yazı Mehmet Rifat'ın telifi olarak değerlendirilmiştir.

Hatime, s. 61-63. ("Çanta"nın gelirinin "Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye"ye bağışlanmış olmasının adı geçen cemiyete malî olarak bir şey

kazandırmamasına rağmen, bu hareketin yol açıcı bir özellik taşıdığının anlatılmasının yanında, beşinci cüzle birlikte “Çanta”ın birinci cildinin tamamlandığının ifade edildiği değerlendirme yazısı).

2.6. MATEMATİK VE MİMARLIKLA İLGİLİ ESERLER

2.6.1. Fenn-i Mimarî

LACLARC. *Fenn-i Mimarî* (Çev.: Mehmet Rıfat), İstanbul: Mekteb-i Fünun-ı Harbiye-i Şahane Matbaası, 1291 (1875)¹, 8+120+27.

Mehmet Rıfat’ın “Mekteb-i Harbiye-i Şahane Taksim-i Arazi ve Mimarî muallimi Belçika devleti istihkâm yüzbaşlarından Laclarc’ın Fransızca yazmış olduğu eserden” (s.1) Türkçeye çevirdiği “Fenn-i Mimarî”, Harbiye ve Darüşşafakada okutulan İnşaat dersleri için hazırlanmış bir eserdir.

Mehmet Rıfat, eseri aynen çevirmekle kalmayıp, dipnot şeklinde de olsa zaman zaman ilâveler yapmıştır. Bu çalışması, Rıfat’ın “Mükâfat Nizamnamesi üçüncü derecesinin ikinci sınıfından mazhar-ı mükâfat” (s.1) olmasını sağlamıştır.

“Fenn-i Mimarî, baş taraftaki “Doğru-Yanlış Cetveli” ve “İçindekiler”den oluşan 8 sayfalık kısımdan sonra, 120 sayfalık metin kısmı ve 27 sayfalık şekil kısmından oluşmaktadır.

Metin kısmında “Mukaddime”, beş “bab”, ve “Hatime” bulunmaktadır. Birinci bab “Malzeme-i Mimariye”ye, ikinci bab “Aksam-ı Asliye”ye, üçüncü bab “Usul-i Mimarî”ye, dördüncü bab “Tezyinat”a ve beşinci bab “Ebniye Tezyinatı”na ayrılmıştır. “Hatime”de ise “Keşf-i Müceddet” ve “Tamirat” adlarıyla ikiye ayrıldığı ifade edilen “Usul-i Keşf” üzerinde durulmuştur.

¹ Kapağında 1291 tarihi bulunan kitabın içinde “Mekteb-i Fünun-ı Harbiye-i Şahane Matbaasında tab olunmuştur. Fî 3 Rebiyülevvel 1292 ve fî 27 Nisan 1291.” (s.120) kaydı bulunmaktadır. Bu tarihlerin milâdî karşılığı, 1875’tir.

Metin kısmından sonra 27 sayfadan ve toplam 125 şekilden meydana gelen çizimler bulunmaktadır. Metin kısmında mimarlıkla ilgili bilgi verilirken, anlatılanların daha kolay kavranabilmesi için zaman zaman bu çizimlere göndermeler yapılmıştır.

2.6.2. Hendese-i Hattiyé

Mehmet Rıfat. *Hendese-i Hattiyé*, İstanbul, Mekteb-i Fünun-ı Harbiye Matbaası, 1292 (1876)¹, 8+128.

“Hendese-i Hattiyé”, “hendese-i adiyé ve münhaniyat-ı müstemele ve hendese-i resmîye mebahis-i nazariye ve ameliyeleriyle tatbikatını cami olup beş cilt üzere mürekkep” (s.1) bir dizinin “birinci cildi”dir. Kitabın ilk sayfasındaki açıklamadan anlaşıldığına göre dizinin “derdest-i tab” olan diğer kitapları “Hendese-i Musattaha”, “Hendese-i Mücesseme”, “Münhaniyat-ı Müstamele” ve “Hendese-i Resmîye”dir. 1308 yılında yayımlanan “Tuhfetü’l-İslâm”ın sonunda bulunan Mehmet Rıfat’ın eserlerinin listesindeki bilgilere göre bu kitaplardan “Hendese-i Mücesseme” dışındakiler de yayımlanmıştır. “Hendese-i Mücesseme”nin yayımlanıp yayımlanmadığı ise belli değildir.

“Hendese-i Hattiyé”, “Mekâtib-i Rüştîye-i Askeriyenin üçüncü ve Darüşşafakanın dördüncü senelerine mahsustur.” (s.1). Aynı zamanda “1912 senesi programına muvafık olup, Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye ve Meclis-i Maarif-i Askerî tarafından intihap ve kabul olunmuştur.” (s.1).

Kitap, “Mukaddime” (s.2) dışında yedi “mebhas”tan oluşmaktadır. Ancak, “Mukaddime”, bir önsözden ziyade kitapta kullanılan bazı terimlerin tanımının yapıldığı giriş niteliğindedir. Dolayısıyla “Hendese-i Hattiyé”nin sekiz bölümden oluştuğu söylenebilir. “Mukaddime” dışındaki mebhasların başlıkları şöyledir: “Mebhas-i Hatt-ı Müstakim” (s.6), “Mebhas-i Daire” (s.25), “Mebhas-i Zevaya”

¹ Kitabın kapağında yayım tarihi bulunmamaktadır. 3. Sayfada yer alan “Mekteb-i Fünun-ı Harbiye Matbaasında basılmıştır. İ’i 28 Mayıs 1292.” ibaresinden anlaşıldığına göre kitap Rumi 1292, milâdî 1876’da yayımlanmıştır.

(s.38), “Mebhas-i Huthut-ı Umudiye”, (s.60), “Mebhas-i Huthut-ı Maile” (s.76), “Mebhas-i Huthut-ı Mütevaziye” (s.85) ve “Mebhas-i Tenasûb-i Huthut” (s.104).

Kitapta 79 tane çizim yer almaktadır. Bu çizimlerin bazıları geometrik şekiller, bazıları da geometride kullanılan araç gereç resimleridir.

2.7. KAYNAKLARDA YAYIMLANDIĞI BELİRTİLMESİNE RAĞMEN NÜSHASI TESPİT EDİLEMİYEN ESERLER

Bazı kaynaklarda Mehmet Rıfat'ın yazdığı veya çevirdiği ve yayımladığı belirtildiği hâlde nüshaları bizzat görülemeyen veya varlığı tespit edilemeyen eserler vardır. Söz konusu kaynaklarda Mehmet Rıfat'ın eseri olarak yayımlandığı söylenen bu eserler bizzat görülemediği için bazılarının gerçekten ona ait olup olmadığı; onun kaleminden çıktığında şüphe bulunmayanların da gerçekten yayımlanıp yayımlanmadığı kesin olarak tespit edilememiştir. Bununla birlikte bu eserlerin yayımlandığı olması kuvvetli ihtimaldir. Bu eserler şunlardır:

2.7.1. Osman Gazi

Sevük (1941:574), Mehmet Rıfat'ın tiyatro eserlerini sıralarken “Osman Gazi”nin de adı verir; ama yayımlanıp yayımlanmadığı konusunda bir şey söylenmez.

Hzarcı (1955:32), Akyüz (1990:66) ve Özön (1934:213; 1941:139) ise Mehmet Rıfat'a ait olduğunu belirttikleri bu tiyatro eserinin yayım tarihi olarak 1873'ü verirler. Hemen belirtmeli ki adları geçen araştırmacıların hiç biri eserin hacmi ya da muhtevası hakkında herhangi bir bilgi vermez.

2.7.2. Miratü'l-İslâm

Bu kitap hakkında “Tuhfetü'l-İslâm”ın sonunda “İlm-i hâl mesailini havi muntazam bir cetveldir ki... Mustafa Efendi marifetiyle tab ve neşredilmiştir.” (s.46) denilir. Burada adı geçen Mustafa Efendi, “Selânik'te Kitapçı Mustafa Efendi”dir. Bu

bilgilerden hareketle kitabın Selânik'te yayımlandığı söylenebilir; ama mevcut nüshası tespit edilememiştir.

2.7.3. Taksim-i Arazi

Kitap, “Usul-i Bedayi”nin sonunda “Askerî Mükâfat Nizamnamesinin birinci nev'inin birinci derecesinden mazhar-ı mükâfat olmuş bir eserdir. Mekteb-i Harbiyede bulunur” ifadeleriyle; “Hendese-i Hattiye”de ise “Büyük kıt'ada taş basması, 270 sayfa, 24 levha eşkâl, fiyatı 185 kuruş.” (s.2) cümlesiyle tanıtılır. “Tuhfetü'l-İslâm”ın sonunda ise bu kitapla ilgili olarak şu ifadelere yer verilir:

“Fransızca bir kitaptan tercüme edilip Mekteb-i Harbiyede taş basmasıyla tab edilmiş büyük bir eserdir ki hîn-i ikmalinde Meclis-i Maarif-i Askerînin tasdik ve Dar-ı Şûrâ-yı Askerî kararıyla üç yüz Osmanlı altını mükâfat verilmiş ve hitam-ı tab'ında dahi dördüncü rütbeden bir kıt'a nişan-ı Osmanî ile taltif edilmiştir. (s.44).

Üç kaynaktaki bilgilerden anlaşıldığı kadarıyla yayımlanmış olan bu eserin mevcut nüshası tespit edilememiştir.

2.7.4. Muhtasar Mimari

Bu kitap hakkında “Usul-i Bedayi”nin sonunda “Askerî Mükâfat Nizamnamesinin son derecesinden mazhar-ı mükâfat olmuş bir eserdir. Mekteb-i Harbiyede bulunur.” açıklaması yer almaktadır. “Hendese-i Hattiye”de ise kitabın hacmi ve fiyatı hakkında şu bilgiler bulunmaktadır: “Büyük kıt'ada hurufat basması, 150 sayfa, 23 levha eşkâl, fiyatı 15(?) kuruş.” (s.2).

“Tuhfetü'l-İslâm”ın sonundaki açıklamada da eserle ilgili şu bilgilere yer verilir:

“Nazariyat-ı amikadan tecerrütte tatbikî mesaili havi olarak Fransızcadan tercüme edilip Mekteb-i Fünun-ı Harbiyede hurufat ile tab edilmiş bir eserdir ki bunun için dahi yine Meclis-i Maarif-i Askerînin

tasdiki ve Dar-ı Şûranın kararıyla yetmiş beş Osmanlı altını mükâfat verilmiştir.” (s.44).

Aktarılan bilgilerden anlaşıldığı kadarıyla yayımlanmış olan bu eserin mevcut nüshası tespit edilememiştir.

2.7.5. Hendese-i Sathiye veya Hendese-i Musattaha

Rumî 1292’de yayımlanan “Hendese-i Hattiye”nin başındaki ifadelerden öğrenildiği kadarıyla bu eser “Mecelle-i Hendese” dizisinin ikinci kitabı olarak “Hendese-i Muhattasa” adıyla hazırlanmıştır. Hicrî-kamerî 1308’de yayımlanan “Tuhfetü’l-İslâm”ın sonundaki bilgilere göre de “Hendese-i Sathiye” adıyla yayımlanmıştır. Anılan yerde kitap hakkında “Bu dahi ‘Hendese-i Hattiye’ gibidir.” (s.44) denilirken, “Hendese-i Hattiye” hakkında şu açıklama bulunmaktadır: “Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiyenin tensip ve kararıyla yazılmış ve Darüşşafaka programına ithal edilip tab olunarak mekteb-i mezkura hediye edilmiş bir eserdir.” (s.44). “Usul-i Bedayi”nin sonunda ise “Hendese-i Musattaha” adıyla tanıtılan kitap hakkında “Bu dahi Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye tarafından kabul olunmuştur. Darüşşafakada bulunur.” açıklaması vardır.

Bu bilgilere göre yayımlandığı anlaşılan kitabın mevcut nüshası tespit edilememiştir.

2.7.6. Münhaniyat-ı Müstamele

Rumî 1292’de yayımlanan “Hendese-i Hattiye”deki bilgilerden çıkarıldığı kadarıyla “Mecelle-i Hendese” dizisinin üçüncü kitabı olarak hazırlanan bu eser, hicrî-kamerî 1308’de yayımlanan “Tuhfetü’l-İslâm”da yer alan “Bu dahi diğer hendeseler gibi tab olunup Darüşşafakaya hediye edilmiştir.” (s.44) şeklindeki açıklamadan anlaşıldığına göre yayımlanmıştır.

“Usul-i Bedayi”nin sonunda “Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye tarafından kabul olunmuştur. Darüşşafakada bulunur.” açıklamasıyla tanıtılan “Müntehabat-ı

Müstamele" adlı bir eserden bahsedilir. Burada bahsi geçen eser, muhtemelen, "Münhaniyat-ı Müstamele" olup "münhaniyat" sözcüğü yerine yanlışlıkla "müntehabat" yazılmıştır.

Bu bilgilerden anlaşıldığı kadarıyla yayımlanmış olan eserin mevcut nüshası tespit edilememiştir.

2.7.7. Hendese-i Resmiye ve Tatbikatı

Rumî 1292'de yayımlanan "Hendese-i Hattiyeh"nin başındaki ifadelerle göre "Mecelle-i Hendese" dizisinin beşinci cildi olarak "Hendese-i Resmiye" adıyla hazırlanan eser, hicrî 1308'de yayımlanan "Tuhfetü'l-İslâm"daki bilgilere göre "Hendese-i Resmiye ve Tatbikatı" adıyla iki kitap hâlinde plânlanmış ve birincisi yayımlanmıştır. Oradaki açıklama şu şekildedir:

"Ezkiyâ-yı zabitanın topçu miralay merhum Refik Beyle müştereken yazılmış iki büyük ciltten ibaret bir eserdir ki birinci cildi olup hendese-i resmiye nazariyatıyla sath-ı râkımı mebahisini şamil olan kısmı Mekteb-i Harbiyede hurufat ile tab edilmiştir. Bunun için de iki yüz elli Osmanlı altını müştereken mükâfat görmüşlerdir." (s.44).

Bu bilgilere göre iki cilt hâlinde hazırlanan ve -en azından- birinci cildinin yayımlandığı anlaşılan eserin mevcut nüshası tespit edilememiştir.

2.7.8. Mühimmat-ı Nafin

"Tuhfetü'l-İslâm"ın sonunda "Bazı kavaid-i askeriye-i fenniyeyi havi bir eserdir ki bu dahi Ceride-i Askeriye'ye ilaveten risale şeklinde neşredilmiştir." (s.44) cümlesiyle tanıtılan bu kitap hakkında "Usul-i Bedayi"nin sonunda "Askerlere mahsus mühim bir muhtıradır. Ceride-i Askeriye Matbaasında bulunur." açıklaması yapılır.

Bu bilgilere göre eser, “Delâil-i Askeriye” ve “Kavaid-i Esasiye-i Harbiye” gibi “Ceride-i Askeriye”nin ilâvesi olarak yayımlanmıştır. Buna karşın eserin mevcut nüshası tespit edilememiştir.

2.8. YAYIMLANMAYAN ESERLER

Mehmet Rıfat çok yazan biridir. Ne yazık ki yazdığı ve kitap hâline getirdiği ürünlerin tamamı yayımlanmamıştır. Değişik yerlerde onun, hazırlanmakta olduğu veya baskıya hazır hâle getirildiği belirtilmesine rağmen yayımlanmayan; en azından yayımlandığına dair herhangi bir bilgiye ulaşamayan eserleri şunlardır:

2.8.1. Divançe

Mehmet Rıfat, Tanzimat ve I. Meşrutiyet ediplerinin tamamına yakını gibi pek çok sahada kalem oynatmıştır. Şiir de bunlardan biridir. Aslen şair olarak tanınmamakla birlikte onun edebiyatın bu türünde meydana getirdiği ürünler bir hayli yekûn tutar.

Mehmet Rıfat’ın şiirlerinden bir kısmını topladığı ama kitap hâlinde yayımlandığı konusunda herhangi bir bilgi bulunmayan bir “Divançe”si vardır. El yazısı hâlindeki eser görülerek “Mukaddime”sinden aktarılan bir bilgiye göre,

“Bu mecmua 1 sade türkçe münacat ve 1 manzume, 23 gazel, 18 manzume, 6 mesnevi, 1 mersiye (Vaka-i Kerbelâ-yı Pürbelâ), 8 tarih manzumesi (üçü Kemal’in, Süleyman Paşanın, Üsküdarlı Safi’nin vefatlarına aittir), 11 şarkı, 80 kıt’a, 41 beyit, 9 sade Türkçe beyit ve iki koşmadan mürekkeptir.” (İnal 1988c:1481).

“Divançe”nin, yayımlanmadığı tahmin edilen “Bazı İş’ar” başlıklı eserdeki şiirleri de bünyesinde barındırma ihtimali gözden uzak tutulmamalıdır.

2.8.2. Bazı Eş'ar

“Tuhfetu'l-İslâm”ın sonundaki bilgiye göre “derdest-i tab” olan eserin daha sonra yayımlandığına dair herhangi bir bilgiye ulaşamamıştır. “Bazı Eş'ar”ın, “Divançe”deki şiirlerin bir kısmından meydana gelmiş olma ihtimali gözden uzak tutulmamalıdır.

2.8.3. Tercüme-i Eş'ar-ı Hikemiye

“Tuhfetu'l-İslâm”ın sonundaki bilgiye göre “Mecamii'l-Edep”ın dördüncü cildini meydana getiren kitaplardan biri olarak hazırlanmış ve yayımlanması için Kasbar Matbaası sahibi Kasbar Efendiye verilmiştir. Bu bilginin ötesinde kitabın yayımlandığına dair herhangi bir bilgiye ulaşamamıştır.

2.8.4. Serencamlı Vasiyet yahut Define¹

And, Mehmet Rıfat ve Hasan Bedrettin'in tiyatro eserlerini sayarken “Hakkı Tarık Us Kitaplığında bir yazması bulunan ‘Serencamlı Vasiyet yahut Define’ de onların çevirisidir.” (1972:261) der; fakat eserin muhtevası hakkında açıklama yapmaz. Poyraz ve Tuğrul da eserin künyesiyle ilgili şu bilgileri verirler:

“Hakkı Tarık Us Kütüphanesi. Serencamlı Vasiyet yahut Define. Dram, 5 perde. Mütercimi: Hasan Bedrettin - Mehmet Rıfat. İstanbul, 1299. Not: El yazısı. Tasdikli sullör defteri.” (1967:237).

Her iki kaynakta da oyunun çeviri olduğu ve el yazısı hâlinde bulunduğu belirtilir. Bu iki kaynakta el yazısı hâlinde olduğu ifade edilen eserin daha sonra yayımlandığı hakkında herhangi bir kayda ulaşamamıştır. Dolayısıyla, büyük bir ihtimalle eser yayımlanmamıştır.

¹ 17 Ağustos 1999 Gölcük depreminde büyük hasara uğradığı belirtilen Hakkı Tarık Us Kütüphanesi, yeniden araştırmacıların istifadesine sunulacak hâle getirilmediği için, adı geçen kütüphanede bulunduğu bilinen el yazısı hâlindeki eser görülememiştir.

2.8.5. Serdar-ı Eşkîya yahut Haydutlar

And, Manastırlı Mehmet Rifât ve Hasan Bedrettin'in ortak eserlerini sayarken "Gedikpaşa Tiyatrosunda oynanmış olan Schiller'in 'Haydutlar'ının da onların çevirisi olduğunu sanıyoruz." (1972:261) der.

Sevengil de bir çalışmasında Gedikpaşa Tiyatrosunun 1877-1878 tiyatro mevsimindeki faaliyetleri hakkında bilgi verirken "...Yeni olarak Schiller'in Manastırlı Mehmet Rifât ve Hasan Bedrettin tarafından ve Fransızcadan tercüme edilmiş olan 'Haydutlar' isimli piyesi sahneye konuluyor." (1968a:100) şeklinde bir açıklama yapar. Aynı araştırmacı bir başka çalışmasında da bu eserle ilgili şu bilgiyi verir:

"Serdar-ı Eşkîya (Haydutların Başı) adlı eser Schiller'in 'Haydutlar' adlı piyesidir ve ilk defa Gedikpaşa Tiyatrosunda 'Serdar-ı Eşkîya' adıyla temsil edilmiş, sonraları Meşrutiyetten önce ve sonra sahnelerimizde aynı isimde birçok defalar tekrarlanmıştır. (1968b:173).

And (1972:439-440) da eserin basılmamış olmakla birlikte çok oynandığını söyler. Buna karşın And da Sevengil de bugün oyunun metninin bulunup bulunmadığı hakkında bilgi vermezler. Ancak, gerek And'ın gerekse Sevengil'in verdiği bilgiler, bugün oyunun metninin elde bulunmadığı şeklinde bir yorum yapmayı mümkün kılar. Bu çalışma sırasında da "Haydutlar"ın Mehmet Rifât ve Hasan Bedrettin tarafından yapılan çevirisinin bir metninin bulunduğu dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

2.8.6. Hikemiyat-ı İbn Sina

"Tuhfetü'l-İslâm"ın sonundaki bilgiye göre "derdest-i tahrir" olan eserin daha sonra yazımının tamamlandığına veya yayımlandığına dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

2.8.7.Şuarâ-yı Arapla Şuarâ-yı Garp

“Tuhfetü'l-İslâm”ın sonundaki bilgiye göre “derdest-i tahrir” olan eserin daha sonra yazımının tamamlandığına veya yayımlandığına dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

2.8.8. Fâkîhetü'l-Hulefadan Bir İki Hikâye

“Tuhfetü'l-İslâmın” sonundaki bilgiye göre “derdest-i tahrir” olan eserin daha sonra yazımının tamamlandığına veya yayımlandığına dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

2.8.9. Yadigâr-ı Rıfat

“Tuhfetü'l-İslâm”ın sonundaki bilgiye göre “emsal ve letaif ve fûkâhat-ı manzumeyi havi” olarak hazırlanan eser “derdest-i tab”dır; ama daha sonra yayımlandığına dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. “Tuhfetü'l-İslâm”daki bilgilerden hareketle bu eserin “Cevahir-i Caharyâr ve Emsal-i Kibar”la muhteva benzerliği veya ortaklığının olabileceği söylenebilir.

2.8.10. Hâdî

Mehmet Rıfat, 1302’de yayımlanan “Usul-i Bedayi”de “vakit ve hâl müsait olursa bilhassa bedayi-i İslâmiye hakkında bir risale” (s.29) hazırlamaya gayret edeceğini belirtir. Mehmet Rıfat’ın ölümünden sonra 1327’de Halep’te kızı tarafından yayımlatılan “Cevahir-i Caharyar ve Emsal-i Kibar” adlı eserin arka kapağının içinde ise “Hâdî” adlı bir eserin varlığı şu ifadelerle anlatılır:

“Merhum Rıfat Beyin asar-ı mühimmesinden biri olup tab’ı derdest-i ihzar bulunan işbu kitap, medeniyet-i İslâmiyenin hikemiyat-ı celilesiyle ulviyet-i mükemmeliyetini gösterir”.

Mehmet Rifat'ın hazırlamayı düşündüğünü söylediği eser, muhtemelen, “Cevahir-i Caharyâr ve Emsal-i Kibar”daki bilgiye göre yayıma hâzır hale getirilmiş olan “İlâdî” adlı eserdir. Buna karşın “İlâdî”nin daha sonra yayımlandığına dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

2.8.11. Din ve İslâmiyet

“Tuhfetü'l-İslâm”ın sonundaki bilgiye göre “derdest-i tahrir”dir; ama daha sonra yazımının tamamlandığına veya yayımlandığına dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

2.8.12. Zanniyat ve Hurafat-ı Avam

“Tuhfetü'l-İslâm”ın sonundaki bilgiye göre “derdest-i tahrir” olan eserin daha sonra yazımının tamamlandığına veya yayımlandığına dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

2.8.13. Melbusat

Eser, “Tuhfetü'l-İslâm”ın sonundaki bilgiye göre “derdest-i tab”dır; fakat daha sonra yayımlandığına dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

2.8.14. Sular ve Çayırklar veya Su Başları

“Menakıb-ı Tabiiyat” dizisinin ilk kitabı olarak 1304'te yayımlanan “Beyt-i Madenî”deki bilgiye göre “Su Başları” adıyla dizinin beşinci kitabı olarak yazılması düşünülen bu eser, 1308'de yayımlanan “Tuhfetü'l-İslâm”ın sonundaki bilgiye göre “Sular ve Çayırklar” adıyla “derdest-i tab”dır (s.47). Bu verilerin ötesinde eserin yayımlandığına dair bir bilgiye ulaşılamamıştır.

2.8.15. Harital- Kurun-ı Ulâ Tarihi

“Tuhfetü'l-İslâm”ın sonundaki bilgiye göre “derdest-i tab”dır; ama eserin daha sonra yayımlandığına dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

2.8.16. Alâim-i Cevviye

Sözlük anlamı “meteor” olan “Alâim-i Cevviye”, “Tuhfetü'l-İslâm”ın sonundaki bilgiye göre “derdest-i tahrir”dir; ama daha sonra yazımının tamamlandığına veya yayımlandığına dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

2.8.17. Mevâlid-i Selâse Bir Nazar

“Maden, bitki ve hayvan olmak üzere tabiatın üç âleminden bahseden bilim, tabiat bilimi” anlamına gelen “mevâlid-i selâse” ile ilgili olan bu eser, “Tuhfetü'l-İslâm”ın sonundaki bilgiye göre “derdest-i tahrir”dir; fakat daha sonra eserin yazımının tamamlandığına veya yayımlandığına dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

2.8.18. Mutayebat-ı Fenniye

Sözlük anlamı “fenne ait eğlenceli hikâyeler, fıkralar” olan “Mutayebat-ı Fenniye”, “Tuhfetü'l-İslâm”ın sonundaki bilgiye göre “derdest-i tahrir”dir; ama daha sonra eserin yazımının tamamlandığına veya yayımlandığına dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

2.8.19. Toprak

“Tuhfetü'l-İslâm”ın sonundaki bilgiye göre “derdest-i tahrir” olan eserin daha sonra yazımının tamamlandığına veya yayımlandığına dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

2.8.20. Münebbihat ve Mev'izeler

“Hazine-i Hikemiyat” başlığı altında toplanması düşünülen bir dizi kitabın ilki olarak yayımlanan “Cevahir-i Caharyar ve Emsal-i Kibar”ın başındaki bilgiden öğrenildiği kadarıyla bu eser, dizinin ikinci kitabı olarak hazırlanmıştır. Sözlük anlamı “dalgınlıktan kurtaran bilgiler ve öğütler” olan “Münebbihat ve Mev'izeler”in yayımlandığı hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

2.8.21. Cümel-i Hikemiye

“Cevahir-i Caharyar ve Emsal-i Kibar”ın başındaki bilgiden öğrenildiği kadarıyla “Hazine-i Hikemiyat” dizisinin üçüncü kitabı olarak hazırlanan “Cümel-i Hikemiye”nin yayımlandığı hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Adından hareketle “Cümel-i Hikemiye”nin “Cevahir-i Caharyar ve Emsal-i Kibar” ve “Hikemiyat-ı İbn Sina” adlı eserlerle muhteva benzerliği ya da ortaklığı taşıma ihtimalinin bulunduğu söylenebilir.

2.8.22. Leâli-i Arabiye

“Cevahir-i Caharyar ve Emsal-i Kibar”ın başındaki bilgiden öğrenildiği kadarıyla “Hazine-i Hikemiyat” dizisinin dördüncü kitabı olarak hazırlanan bu eserin yayımlandığı hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

“Cümel-i Hikemiye” gibi bu eserin de “Cevahir-i Caharyar ve Emsal-i Kibar” ile muhteva benzerliği ya da ortaklığı taşıma ihtimali gözden uzak tutulmamalıdır.

2.8.23. Dürer-i Farisiye

“Cevahir-i Caharyar ve Emsal-i Kibar”ın baş tarafındaki bilgiye göre “Hazine-i Hikemiyat” dizisinin beşinci kitabı olarak hazırlanmıştır; ama daha sonra yayımlandığı hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

2.8.24. Müsellest-ı Edebiye

“Tuhfetü'l-İslâm”ın sonundaki bilgiye göre “derdest-i tahrir” olan eser, “Cevahir-i Caharyar ve Emsal-i Kibar”ın başındaki bilgiye göre “Hazine-i Hikemiyat” başlığı altında toplanması düşünülen dizinin altıncısı olarak hazırlanmıştır. Bununla birlikte eserin yayımlandığı hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

2.8.25. Temsilat ve Hikâyat

“Cevahir-i Caharyar ve Emsal-i Kibar”ın başındaki bilgiye göre “Hazine-i Hikemiyat” dizisinin yedincisi olarak hazırlanan eserin yayımlandığı hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Mehmet Rıfat, “Hikâyat-ı Müntahabe” adlı hayvan masalı kitabının yayımlanmasından yıllar sonra “Kavaid-i İlmi-i İnşa”nın ikinci kitabı “Tümün-ı İnşa”da “Hikâyat-ı Müntahabe”nin aslında bir emsal kitabı olduğunu söyler (Bkz.: s.5). Bu itibarla “Temsilat ve Hikâyat” kitabının “Hikâyat-ı Müntahabe” ve “Sagîr Hayat-ı Müntahabe” adlı eserlerle muhteva benzerliği veya ortaklığı taşıma ihtimalinden söz edilebilir.

2.8.26. Seyf ve Kalem

“Cevahir-i Caharyar ve Emsal-i Kibar”ın başındaki bilgiye göre “Hazine-i Hikemiyat” dizisinin sekizinci kitabı olarak hazırlanan eserin yayımlandığı hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

“Çanta”nın birinci cüz’ünde aynı adla bir yazının varlığı bilinmektedir. “Hazine-i Hikemiyat” dizisinin sekizincisi olarak hazırlanan bu kitap, büyük bir ihtimalle “Çanta”daki yazının aynısı, ya da genişletilmiş şeklidir.

2.8.27. Nevadir-i Celile

“Cevahir-i Caharyar ve Emsal-i Kibar”ın başındaki bilgiye göre “Hazine-i Hikemiyat” dizisinin dokuzuncusu olarak hazırlanan bu eserin yayımlandığı hakkında herhangi bir bilgiye ulaşamamıştır.

2.8.28. Keşfü'l-Esrar

“Tuhfetü'l-İslâm”ın sonunda Mehmet Rıfat’ın eserleri sıralanırken “Mecamiü'l-Edep”in dördüncü cildine ait olan “Tercüme-i Keşfü'l-Esrar” adlı bir eserden bahsedilir. “Cevahir-i Caharyar ve Emsal-i Kibar”ın başındaki bilgiye göre de “Keşfü'l-Esrar”, “Hazena-i Hikemiyat” dizisinin onuncusu olarak hazırlanmıştır. Bu bilgilerin ötesinde eserin yayımlandığı hakkında herhangi bir bilgiye ulaşamamıştır.

2.8.29. Keşfü'r-Rumuz

“Cevahir-i Caharyar ve Emsal-i Kibar”ın başındaki bilgiye göre “Hazine-i Hikemiyat” dizisinin on birincisi olarak hazırlanan bu eserin yayımlandığı hakkında herhangi bir bilgiye ulaşamamıştır.

2.8.30. Keşfü'l-Künuz

“Cevahir-i Caharyar ve Emsal-i Kibar”ın başındaki bilgiye göre “Hazine-i Hikemiyat” dizisinin on ikincisi ve sonuncusu olarak hazırlanan bu eserin yayımlandığı hakkında herhangi bir bilgiye ulaşamamıştır.

2.8.31. Hendese-i Mücesseme

Beş kitaplık “Mecelle-i Hendese” dizisinin ilk kitabı “Hendese-i Hattiye”deki bilgilerden öğrenildiği kadarıyla dizinin üçüncü kitabı olan bu eser, “Hendese-i Hattiye kıt'asındandır.” (s.2). 1308’de yayımlanan “Tuhfetü'l-İslâm”daki bilgilerden anlaşıldığına göre dizinin birinci, ikinci, dördüncü ve beşinci kitapları yayımlanmıştır; ama bu kitabın yayımlandığıyla ilgili bir bilgiye ulaşamamıştır.

2.9. MEHMET RIFAT'A AİT OLDUĞU TAHMİN EDİLEN BİR ESER: FETH-İ CELİL-İ KONSTANTİNİYE VE BİZANS İMPARATORLUĞU'NUN SUKUTU YAHUT FATİH SULTAN MEHMET İSTANBUL'U NASIL ALDI?¹

And, Mehmet Rıfat'ın tiyatro eserlerinin adını sayarken bu eserden de bahsederek şöyle bir değerlendirme yapar:

“Gedikpaşa Tiyatrosunda oynanmış olan ‘Feth-i Celil-i Konstantiniye’nin de Mehmet Rıfat’ın eseri olduğu sanılmaktadır. Gerçi belgeliğimizde bu adı taşıyan ve imza olarak M. R. harfleri bulunan bir yazma var; ancak bunu Gedikpaşa Tiyatrosunda oynanmış oyunun gazetedeki özetiyle karşılaştırmca, ikisinin aynı eser olmadığı ortaya çıkmaktadır.” (1972:261).

Poyraz ve Tuğrul tarafından yapılan bir çalışmada da eserin künyesiyle ilgili şu bilgiler aktarılır:

“Metin And Özel Kütüphanesi. Mehmet Rıfat: Feth-i Celil-i Konstantiniye ve Bizans İmparatorluğunun Sukutu yahut Fatih Sultan Mehmet İstanbul’u Nasıl Aldı. Tarihi piyes, 3 perde. Not: El yazısı ile büyük boy bir defterde.” (1967:231).

Enginün (1998:445-450) ise bibliyografyaları gözden geçirerek verdiği bilgide, Manastırlı Mehmet Rıfat’ın “sullör defteri olması muhtemel” “Feth-i Celil-i Konstantiniyya ve Bizans imparatorluğunun Sukutu yahut Fatih Sultan Mehmet İstanbul’u Nasıl Aldı” adlı eserinin, Metin And’ın özel kütüphanesinde olduğunu söyler. Fakat, Enginün’ün ifadesinden eseri görmediği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla bu

¹ Kaynaklardaki bilgilerden öğrenildiği kadarıyla bu eser el yazısı hâlinde Metin And Özel Kütüphanesi’nde bulunmaktadır.

eserin Manastırlı Mehmet Rıfat'a ait olduğu konusunda verdiği hüküm tartışmaya açıktır.

Poyraz ve Tuğrul'un verdikleri bilgiye bakarak da Metin And Özel Kütüphanesindeki üç perdelik eserin yazarı olan Mehmet Rıfat'ın Manastırlı Mehmet Rıfat olup olmadığı hakkında kesin bir hüküm verilemez. Öte taraftan, And'ın söylediklerine bakılırsa Manastırlı Mehmet Rıfat'ın bu adda bir piyes yazmış olma ihtimali kuvvetlidir; ama onun yazdığı piyesin Metin And Özel Kütüphanesinde el yazısı hâlinde bulunan eser mi yoksa metni ortada olmayan başka bir eser mi olduğu belli değildir.



SONUÇ

Sistemli şekilde Tanzimat döneminde başladığı kabul edilen yenileşme dönemi Türk edebiyatının önde gelen isimlerinden biri Şinasi, diğeri de Namık Kemal'dir. Bu iki edipten Şinasi yol açıcı rol oynarken, Namık Kemal bu yolda gerçekleştirdiği çalışmalarla ondan daha etkili olmuştur. Namık Kemal, bir yandan Türk edebiyatının yenileşmesi yolunda fikir üretirken, diğər yandan bu fikirlerini destekleyecek nitelikte edebî eserler vermiştir. Onun diğər bir önemli tarafı da kendisinden hemen sonra gelen genç edipleri kendi fikirleri doğrultusunda yönlendirmedeki başarısıdır.

Manastırlı Mehmet Rıfat, dil ve edebiyat alanında Namık Kemal'in açtığı yolu, koyduğu ilkeleri benimsemiş ve eserlerini bu yolda meydana getirmiştir. Her ne kadar yaşadığı dönem içinde ön plâna çıkamamış ediplerdense de onun meydana getirdiği eserler, tür, nitelik ve nicelik bakımından hiç te küçümsenecek ölçüde değildir. Buna rağmen, hayatının son dönemlerini İstanbul gibi önemli bir kültür merkezinden uzakta geçirmiş olmasından kaynaklansa gerek, kendisi ve eserleri Türk edebiyatı tarihinde hak ettiği yeri alamamıştır.

İşte bunun için bu çalışmada, Tanzimat ve I. Meşrutiyet yıllarında yaşamış olmasına rağmen, bu dönem edipleri ve eserleri hakkında yapılan çalışmalarda üzerinde pek fazla durulmamış olan edip, asker, dil ve edebiyat bilimcisi Manastırlı Mehmet Rıfat ve eserleri ele alınmıştır.

Manastırlı Mehmet Rıfat, Türk edebiyatı tarihinde ikinci derecedeki edipler arasında değerlendirilegelmiştir. Buna bağlı olarak gerek edebiyat tarihi kitaplarında, gerekse onun eser verdiği türlerle (örneğin tiyatro) ilgili çalışmalarda kendisine ve eserlerine yeteri derecede önem verilmez (Bkz.: Akyüz 1990:66). Hatta bazen Manastırlı Mehmet Rıfat'tan ve eserlerinden hiç bahsedilmez (Bkz.: Çalışlar 1995).

Mehmet Rıfat'ın edebiyat tarihlerinde ve monografik çalışmalarda yeterince yer almaması, onun tür, nitelik ve nicelik bakımından bunu hak edecek eserler vermediği

gibi bir izlenim uyandırmaktadır. Oysa bu durum, onun eserlerinin edebiyat tarihinde yer alacak seviyede olmamasından değil, gerek kendisinin gerekse eserlerinin yeterince tetkik edilmemiş olmasından kaynaklanmaktadır.

Yarısı telif yarısı çeviri olmak üzere -bir kısmı Hasan Bedreddin’le ve bir tanesi Emin Eşref’le birlikte- yirmi civarında tiyatro eserinin yanında, edebiyat bilimi ve dil bilgisi sahasında bir hayli kitap meydana getirmiş bir kalem erbabının eserlerinin edebî seviye ile Türk dili ve edebiyatına kazandırdıkları bakımından yabana atılacak düzeyde olmaması gerekir. Çünkü bu sayıda eser vücuda getirebilmek, belli bir edebî kültürü ve teknik altyapıyı gerektirir. Kaldı ki Manastırlı Mehmet Rıfât’ın eserleri bu kadar da değildir. O, aynı zamanda -nitelik bakımından modern “dergi” anlayışına uymasa da- “Çanta” adlı bir dergi çıkararak basın hayatına hizmet etmiş, “Manzum İlm-i Hal”, “Tuhfetü’l-İslam” adlı dinî ve “Cevahir-i Caryâr ve Emsal-i Kibar” adlı dinî ve felsefî muhtevalı eserlerle de yazı ve kültür hayatına katkıda bulunmuştur. Ayrıca, mimarlık ve askerlikle ilgili telif ve çeviri eserler de vermiştir.

Manastırlı Mehmet Rıfât, Türk tiyatro edebiyatının gelişmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Telif ve çeviri eserlerinin sayısı ile bunların yazıldığı veya yayımlandığı dönemlerde pek çok kez sahnelenmiş olması, bu katkının seviyesini gösteren delillerden ilk akla gelenlerdir. Bu konudaki bir diğer delil, arkadaşı ve meslektaşı Hasan Bedrettin’le birlikte telif ettikleri veya çevirdikleri tiyatro eserlerini “Temaşa” genel başlığı altında toplayarak, Türk tiyatro edebiyatı tarihinde ilk “tiyatro külliyatı”nı meydana getirmiş olmalarıdır. Temaşa dizisiyle ilgili bir değerlendirme yapan Sevük’e göre de “Temaşa mecmuası, edebiyat tarihimiz itibarıyla mühim bir merhaledir.” (1941:162).

Mehmet Rıfât, hem tiyatro edebiyatı teorisiyle ilgili görüşleri, hem de bu görüşler doğrultusunda verdiği eserler bakımından Namık Kemal etkisinde kalmıştır. Örneğin onun “tiyatro” konusundaki görüşleriyle Namık Kemal’in görüşleri hem düşünce bazında, hem de bu düşünceyi ifade ederken kullanılan sözcük kadrosu bazında büyük oranda benzeşir.

Bilindiği gibi başını Victor Hugo'nun çektiği Fransız romantik tiyatrosunun Türk edebiyatındaki ilk temsilcisi Namık Kemal'dir (Bkz.: Çalışlar 1995:530). Mehmet Rıfat da gerek telif eserlerdeki tavrıyla, gerekse çeviri yapmak için seçtiği eserlerle, bu akımı benimsemiş bir yazar portresi çizer.

Bunlardan başka yüzeysel bir karşılaştırmayla bile Mehmet Rıfat'ın tiyatro eserlerini, Namık Kemal'in eserlerinden etkilenerek yazdığı anlaşılır. Bütün bu göstergeler, Mehmet Rıfat'ın tiyatro edebiyatı yazarlığı konusunda Namık Kemal çizgisinde olduğunu açıkça ortaya koyar.

Buna karşın gerek Temaşa dizisindeki eserler, gerekse Mehmet Rıfat'ın diğer tiyatro eserleri basit birer taklit değildir. Bunlar, Namık Kemal'in tiyatro sahasındaki fikirlerinden ve eserlerinden ilham alınarak yazılmış olmakla birlikte özgün karakter taşıyacak niteliğe ulaşmış eserlerdir.

Mehmet Rıfat, tiyatro eserleri kadar olmasa da, edebiyatın diğer türlerinde de eser vermiştir. Bu türlerden biri "hikâye"dir. Onun "hikâye" diye adlandırdığı eserleri iki başlık altında ele alınmalıdır.

Birincisi, "Sadakat" ve "Gönüllü / Henüz On Altı Yaşında" adlı hikâyelerin bulunduğu gruptur. Bunlar, Türk edebiyatına Tanzimat'la birlikte giren batılı anlamdaki hikâye türünün örnekleridir. Gerçi Mehmet Rıfat'ın bu hikâyelerde kayda değer bir başarısının olduğu söylenemez; ama bunlar, Mehmet Rıfat'ın edebiyatın bu türünde de eser vermiş olduğunu göstermesi bakımından hatırlanmaya değer.

İkinci gruptaki "hikâyeler", "Hikâyat-ı Müntahabe" ve "Sagîr Hikâyat-ı Müntahabe" adlı eserlerde toplanmış olanlardır. Mehmet Rıfat her iki eserdeki metinleri "hikâye" diye adlandırır; ama bunlar, örneklerine klasik doğu edebiyatlarında "Beydaba'nın "Kelile ve Dimne"sinden, Sadi'nin "Bostan" ile "Gülistan"ına ve Mevlâna'nın "Mesnevî"sine; batı edebiyatında da La Fontaine'in "fabl"lerine kadar pek çok eserde görülen "kıssadan hisse" amacıyla kaleme alınmış metinlerdir. Aslında bu metinler, "kıssa", "masal", "mesel", "emsal", "fabl" gibi değişik adlarla tanımlanagelmıştır. Mehmet Rıfat da sonradan bu durumun farkına varmış olmalı ki,

adı geçen eserlerin yayınlanmasından yıllar sonra, bu eserlerin birer “hikâye” değil, “emsal” kitabı olduğunu belirtir. Dolayısıyla onun bu eserleri, “hikâye” türünden ziyade, “emsal” türü içinde değerlendirilmelidir. Her iki eserdeki “emsal”ler, benzerleri ya da aynıları daha önce başka kimseler tarafından da kaleme alınmış olmakla birlikte, taşıdığı üslup ve hedef aldığı okuyucu kitlesi olan çocukların anlayabileceği sözcük kadrosuyla yazılmış olması bakımından başarılı örneklerdir. Öte taraftan, verilen “kıssa”lardan zaman zaman yanlış ya da zorlama “hisse”lerin çıkarıldığı görülür.

Manastırlı Mehmet Rıfat’ın eser verdiği edebî türlerden biri de şiidir. O, hem divan şiiri geleneğine bağlı aruz vezniyle yazılmış gazel, kaside, mersiye, tarih vb. şiirlerin, hem de halk ve âşık şiiri geleneğine bağlı hece ölçüsüyle ve sade dille yazılmış koşma vb. şiirlerin sahibidir. Bunlardan halk ve âşık şiiri geleneğine bağlı hece ölçüsüyle ve sade dille yazılmış şiirler, Mehmet Rıfat’ın bilinçli tercihinin ürünleri olması bakımından hayli önemlidir. O, edipliğinin olgunluk devresinde kaleme aldığı bir yazısında, bundan böyle hece ölçüsüyle ve sade dille yazmaya özellikle gayret edeceğini belirtir (Bkz.: 1314b:945-947). Mehmet Rıfat bu düşüncesiyle bir taraftan dil ve edebiyat konusunda Şinasi ve Namık Kemal’in açtığı çığıra uyarken, diğer taraftan Türk edebiyatının gelişmesine ve yenileşmesine katkıda bulunmuştur.

Onun edebiyat çerçevesi içindeki bir diğer kalem faaliyeti, mensubu olduğu ve edipliğinin de üstünde tuttuğu askerlik mesleğinin ulviyetini anlatmak ve insanların askerlik konusundaki müspet düşüncelerini artırmak amacıyla yaptığı çalışmalardır. Bu gruptaki çalışmalarının başında “Çanta”daki kalem faaliyeti gelir. Askerlikle ilgili pek çok yazının ötesinde “Ya Gazi Ya Şehit” adlı tiyatro eserinin ve “Gönüllü / Henüz On Altı Yaşında” adlı hikâyenin bu dergide yer alması, Mehmet Rıfat’ın “Çanta”yı yayınlamaktaki amacını açıkça gösterir. “Çanta”dan başka, “makalat-ı edebiye-i askeriye”lerden meydana gelen “Süllem-i Rıfat” adlı eseri, Manastırlı Mehmet Rıfat’ın bu sahadaki çalışmalarına bir diğer örnektir.

Mehmet Rıfat dinî, tasavvufî, felsefî muhtevalı eserler de kaleme almıştır. “Manzum İlm-i Hâl”, “Cevahir-i Caharyâr ve Emsal-i Kibar”, “Tazarrunname-i Sinan

Paşadan Makalat-ı Müntahabe”, “Hikemiyat-ı İbn Sina”, “Leâli-i Arabiye”, “Dürer-i Farisiye” vb. pek çok eser bu gruba dahil edilebilir. Ne yazık ki dinî, tasavvufî ve felsefî muhtevalı bu eserlerden bir kısmı, yayımlanmadığı için bugün elde değildir.

Manastırlı Mehmet Rıfat edipliğinin yanında aynı zamanda dil ve edebiyat bilimcisidir. “Mecamiü’l-Edep”, “Kavaid-i İlm-i İnşa”, “Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye”, “İlace-i Lisan-ı Osmanî”, “Mufasssal Nahv-i Osmanî” ve “Mükemmel Osmanlı Sarfı” adlı eserleri, onun dil ve edebiyat bilimciliğinin ürünleridir. Bunlar içinde “Mecamiü’l-Edep”, hacmi, muhtevasının zenginliği ve her şeyden önemlisi yazarının dil ve edebiyat görüşlerini yansıtmaya bakımından özel bir yere sahiptir.

Mehmet Rıfat’ın edipliği ile dil ve edebiyat bilimciliği dışında medeniyet tarihçiliği yönü de vardır. “Usul-i Bedayi” ve “İlâne” adlı eserleri onun bu yönünün ürünleridir.

Bunlardan başka Manastırlı Mehmet Rıfat, mezunları arasında bulunduğu Mekteb-i Harbiyede hocalık yapmış ve bu dönemde verdiği derslere ait sahalarda, eğitim kurumlarının değişik kademelerine mahsus telif ya da çeviri ders kitapları da kaleme almıştır. “Fenn-i Mimari” ve “Hendese-i Hattiyi” bu tür eserlerdendir.

Mehmet Rıfat, Tanzimat ve I. Meşrutiyet dönemlerinde yaşamış aydınlardan biri olarak -dönemin diğer aydınları gibi- birbirinden farklı alanlarda kendisini yetiştirmiş ve elde ettiği birikimleri eserlerine yansıtmıştır. “Kamusu’l-Bedayi” adlı ansiklopedi denemesi, onun bilgi ve kültür birikiminin hangi boyutta olduğunu ortaya koyar.

Mehmet Rıfat’ın faaliyet gösterdiği alanların başında “dil” ve “edebiyat” gelir. Tamamı yayımlanmamış olmakla birlikte yüz civarındaki eserlerinin yarısından fazlası “dil” ve “edebiyat”a aittir. Bunlar içinde tiyatro eserlerinin ve edebiyat bilimine ait “Mecamiü’l-Edep”in ayrı bir yeri vardır. Tiyatro eserleri, onu dönemin önde gelen tiyatro edebiyatı yazarları arasına sokarken, “Mecamiü’l-Edep”, Türk edebiyatında eskiden beri varlığını devam ettiren türlerinin yanında yeni türler hakkında da bilgi vermesi ve buna bağlı olarak Türk edebiyatının kabuk değiştirdiği bir dönemde eski ile yeni edebiyat anlayışını birleştirmesi yönüyle dikkate değer bir eserdir.

KAYNAKÇA

- Abdurrahman Süreyya. *Mizanü'l-Belâga*, İstanbul, Ceride-i Askeriye Matbaası, 1303
- ACAROĞLU, Türker. "Manastırlı Rıfat'ın Tercüme Üzerine Düşünceleri." *Tercüme Dergisi*, sayı 48, Kasım Aralık 1948:479-481.
- Ahmet Cevdet. *Belâgat-i Osmaniye*, İstanbul, Matbaa-i Osmaniye, 1299
- Ahmet Fehim. *Ahmet Fehim Beyin Hatıraları* (Haz.: Hafi Kadri ALPMAN), İstanbul, Tercüman Gazetesi Yayınları 1001 Temel Eser Dizisi, 1977
- Ahmet Midhat. *Ahmet Midhat Efendinin Tiyatroları* (Haz.: İnci Enginün), İstanbul, Marmara Üniversitesi Yayınları, 1990
- Ahmet Rasim. *Muharrir Şair Edip* (Haz.: Kâzım Yetiş), İstanbul, Tercüman Gazetesi Yayınları 1001 Temel Eser Dizisi, 1980
- AKI, Niyazi. *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı -Sosyopsikolojik Deneme-*, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1974
- AKI, Niyazi. *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1989
- AKTAŞ, Şerif. *Ahmed Rasim'in Eserlerinde İstanbul*, İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988
- AKTAŞ, Şerif. *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ankara, Akçağ Yayınları, 1991
- AKYÜZ, Kenan. "Çağdaş Türk Edebiyatı.", *Türk Dünyası El Kitabı*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1976: 533-549.
- AKYÜZ, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1990

“Alegori.” *Ana Britannica Ansiklopedisi*, I (1993), 342.

ALGÜL, Hüseyin. “Hadramut.” *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, XV, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997: 65-68.

AND, Metin. *Tanzimat ve İstihdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972

Ankaravî, İsmail Hakkı. *Miftahü'l-Belâga ve Mısbahü'l-Fesaha*, İstanbul, Tasvir-i Efkâr Matbaası, 1284

“Ansiklopedi.” *Ana Britannica Ansiklopedisi*, II (1993), 330-340.

ARPAD, Burhan. “Müzikli Türk Tiyatrosu.” *Türk Dili Dergisi Tiyatro Özel Sayısı*, XV, sayı 178, Temmuz 1966: 683-688.

AYHAN, H. ve H. MAVİŞ. “Darüşşafaka.” *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, IX, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994:7-9.

AYKUT, Ayhan. “Ansiklopedi.” *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, III, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991:217-227.

AYTAÇ, Gürsel. *Yeni Alman Edebiyatı Tarihi*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983

AYTAÇ, Gürsel. *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1997

BANARLI, Nihat Sami. *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II*, İstanbul, Millî Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı Yayınları, 1987

BANGUOĞLU, Tahsin. *Türkçenin Grameri*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1986

BAYRAM, A. ve M. S. ÇÖĞENLİ. *Seyfettin Özege Bağış Kitapları Kataloğu I-II*, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi Yayınları, 1978

BAYRAM, A. ve M. S. ÇÖĞENLİ. *Seyfettin Özege Bağış Kitapları Kataloğu III-IV*, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi Yayınları, 1980

BAYRAM, A., L. BAYRAKTUTAN ve M. S. ÇÖĞENLİ. *Seyfettin Özege Bağış Kitapları Ek Kataloğu V*, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi Yayınları, 1973

BAYRAM, Ali ve DİĞERLERİ. *Seyfettin Özege Bağış Kitapları Kataloğu VI*, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Kütüphane ve Dökümantasyon Dairesi Başkanlığı Yayınları, 1989

BİLGEGİL, Kaya. "Edebiyat Bilgi ve Teorileri." *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, sayı 12, fasikül 1, 1980: 1-64.

BOZKURT, Bülent. *Selections From Shakespeare*, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1978

Bursalı Mehmet Tahir. *Osmanlı Müellifleri I*, İstanbul Matbaa-i Amire, 1333a

Bursalı Mehmet Tahir. *Osmanlı Müellifleri II*, İstanbul Matbaa-i Amire, 1333b

Bursalı Mehmet Tahir. *Osmanlı Müellifleri III*, İstanbul Matbaa-i Amire, 1342

CAN, Mustafa. *Namık Kemal Bibliyografyası*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988

CARRE, N. ve H. LUCAS. *Laleruh* (Çev.: Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat), İstanbul: Kırkambar Matbaası, Temaşa Dizisi I, cüz 8, 1292

ÇALIŞLAR, Aziz. *Tiyatro Ansikopedisi*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995

DEVELLİOĞLU, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara, Aydın Kitabevi, 1988

DİLAÇAR, A. "Gramer: Tanımı, Adı, Kapsamı, Türleri, Yöntemi, Eğitimdeki Yeri ve Tarihçesi" *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten* 1971, 1989:83-145.

DİZDAROĞLU, Hikmet. *Şinasi Hayatı, Sanatı, Eserleri*, İstanbul, Varlık Yayınları, 1970

DÜRDER, Baha. "Tiyatroda Sansür." *Türk Dili Dergisi*, XII, sayı 141, Haziran 1963a:502-504.

DÜRDER, Baha. "Tiyatroda Sansür II." *Türk Dili Dergisi*, XII, sayı 144, Eylül 1963b:795-798.

Ebüzziya Tevlik. *Yeni Osmanlılar Tarihi I* (Haz.: Ziyad Ebüzziya), İstanbul, Kervan Yayınları, 1973a

Ebüzziya Tevfik. *Yeni Osmanlılar Tarihi II* (Haz.: Ziyad Ebüzziya), İstanbul, Kervan Yayınları, 1973b

ELÇİN, Şükrü. *Halk Edebiyatına Giriş*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986

ENGİNÜN, İnci. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1998

ERCİLASUN, Ahmet B. ve DİĞERLERİ. *İmlâ Kılavuzu*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1996

ERGİN, Muharrem. *Türk Dil Bilgisi*, İstanbul, Bayrak Basım Yayım Tanıtım, 1989

ERKAL, Mustafa. "Hüsrev ve Şirin." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, XIX, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1999: 53-55.

ERTUĞRUL, Muhsin. "Bize Nasıl Tiyatro Lâzım?" E. ÇAMURDAN (Yayın Yönetmeni), *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi 1923-1960 I*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994:1-3.

Faik Reşat. *Numune-i Şiir ve İnşa*, Dersaadet, Kasbar Matbaası, 1308

FİDAN, Ahmet ve DİĞERLERİ. *Örnekleriyle Türkçe Sözlük III*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1996a

FİDAN, Ahmet ve DİĞERLERİ. *Örnekleriyle Türkçe Sözlük IV*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1996b

GİRARDİN, Madame Emil De. *Cleopatre* (Çev.: Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat), İstanbul: Kırkambar Matbaası, Temaşa Dizisi I, cüz 3, 1292

GÖÇGÜN, Önder. *Namık Kemal*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987a

GÖÇGÜN, Önder. *Ziya Paşanın Hayatı, Eserleri, Edebi Şahsiyeti ve Bütün Şiirleri*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987b

Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat. *Delile yahut Kanlı İntikam*, İstanbul, Kırkambar Matbaası, Temaşa Dizisi I, cüz 2, 1292a

Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat. *Ebülulâ yahut Mürüvvet*, İstanbul, Kırkambar Matbaası, Temaşa Dizisi I, cüz 4, 1292b

Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat. *Ebülvida*, İstanbul, Kırkambar Matbaası, Temaşa Dizisi I, cüz 6, 1292c

Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat. *Nedamet*, İstanbul, Kırkambar Matbaası, Temaşa Dizisi I, cüz 7, 1292d

Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat. *Kölemenler*, İstanbul, Kırkambar Matbaası, Temaşa Dizisi II, cüz 1, 1292e

Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat. *Fakire yahut Mükâfat-ı İffet*, İstanbul, Kırkambar Matbaası, Temaşa Dizisi II, cüz 4, 1293

Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat. *Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat*, İstanbul, Kırkambar Matbaası, Temaşa Dizisi II, cüz 7, 1296

- İLİZARCI, Suat. *Tanzimat Edebiyatı Antolojisi*, İstanbul, Varlık Yayınları, 1955
- İNAL, İbnülemin Mahmut Kemal. *Son Asır Türk Şairleri I*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1988a
- İNAL, İbnülemin Mahmut Kemal. *Son Asır Türk Şairleri II*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1988b
- İNAL, İbnülemin Mahmut Kemal. *Son Asır Türk Şairleri III*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1988c
- İNAL, İbnülemin Mahmut Kemal. *Son Asır Türk Şairleri IV*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1988d
- İZ, Fahir. *Eski Türk Edebiyatında Nesir*, İstanbul, Osman Yalçın Matbaası, 1964
- İZ, Fahir. *Eski Türk Edebiyatında Nazım I*, Ankara, Akçağ Yayınları, 1995
- KALPTEKİN, Hatice. "İlmihâl." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, XXII, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000: 139-141.
- KARDAŞ, Nevin ve DİĞERLERİ. *Örnekleriyle Türkçe Sözlük I*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1995a
- KARDAŞ, Nevin ve DİĞERLERİ. *Örnekleriyle Türkçe Sözlük II*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1995b
- KAVCAR, Cahit. *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1985
- "Kıyas-ı Enbiya." *Ana Britannica Ansiklopedisi*, XIX (1994), 25.
- KOÇ, Mustafa. "Mehmet Rıfat (Manastırlı)." E. ÇAKIROĞLU (Yayın Yönetmeni) *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, II, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992:178.

KOLCU, Hasan. *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993

LEVEND, Ağâh Sırrı. *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1972

LACLARC. *Fenn-i Mimarî*, (Çev.: Mehmet Rifat), İstanbul: Mekteb-i Fünun-ı Harbiye-i Şahane Matbaası, 1291

Mehmet Fuat. *Usul-i Kitabet-i Resmîye*, İstanbul, Artin Asaduryan ve Mahdumları Matbaası, 1328

Mehmet Rifat. *Görenek*

Mehmet Rifat. *Hüsrev ve Şirin*

Mehmet Rifat. *Sadakat*, İstanbul, Matbuat-ı Osmaniye Marifetiyle Zartaryan Matbaası, 1290

Mehmet Rifat. *Çanta 1. Cüz*, 1290a

Mehmet Rifat. *Çanta 2. Cüz*, 1290b

Mehmet Rifat. *Çanta 3. Cüz / Ya Gazi Ya Şehit*, 1291a

Mehmet Rifat. *Çanta 4. Cüz*, 1291b

Mehmet Rifat. *Çanta 5. Cüz*, 1291c

Mehmet Rifat. *Hikâyat-ı Müntahabe*, İstanbul, Matbaa-i Amire, 1291d

Mehmet Rifat. *Hükm-i Dil*, İstanbul, Şark Matbaası, 1291e

Mehmet Rifat. *Pakdamen*, İstanbul, Zartaryan Fabrikası 1291f

Mehmet Rifat. *Hendese-i Hattîye*, İstanbul, Mekteb-i Fünun-ı Harbiye Matbaası, 1292

Mehmet Rıfat ve Mehmet Şakir. *Delâil-i Askeriye*, İstanbul, Ceride-i Askeriye Matbaası, 1297

Mehmet Rıfat. *Kavaid-i Esasiye-i Harbiye*, İstanbul, Ceride-i Askeriye Matbaası, 1298a

Mehmet Rıfat. *Süllem-i Rıfat*, İstanbul, Ceride-i Askeriye Matbaası, 1298b

Mehmet Rıfat. "Askerce Bir Gazel." *Mirat-ı Âlem Dergisi*, I, numara 20, 1299a

Mehmet Rıfat. *Sagîr Hikâyat-ı Müntahabe*, İstanbul, Mihran Matbaası, 1299b

Mehmet Rıfat. *Usul-i Bedayi*, İstanbul, Mihran Matbaası, 1302

Mehmet Rıfat. *Hane*, İstanbul, Mihran Matbaası, 1303a

Mehmet Rıfat. *Külliyat-ı Kavaid-i Osmaniye (İlm-i Sarf-ı Osmanî, Nahv-i Osmanî, Belâgat-i Osmaniye, Nazım ve Nesir)*, Dersaadet, Mahmut Bey Matbaası, 1303b

Mehmet Rıfat. *Menakıb-ı Tabiiyat*, İstanbul, Mihran Matbaası,

Birinci Kitap: *Beyt-i Medenî*, 1304

İkinci Kitap: *Bahçe*, 1305

Üçüncü Kitap: *Çiftlik*, 1307

Dördüncü Kitap: *Kırlar*, 1308a

Mehmet Rıfat. *Kavaid-i İlm-i İnşa (Usul-i İnşa, Fümûn-ı İnşa)*, Dersaadet, Kasbar Matbaası, 1308b

Mehmet Rıfat. *Mufasssal Nahv-i Osmanî*, İstanbul, Kasbar Matbaası, 1308c

Mehmet Rıfat. *Tuhfetü'l-İslâm (Manzum Olarak İlm-i Hâl, Kısas-ı Enbiya, Sîre-i Muhammediye)*, Şam, Suriye Vilayet Matbaası, 1308d

Mehmet Rıfat. *Mecamiü'l-Edep*, Dersaadet, Kasbar Matbaası,

Birinci Cilt: *İlm-i Belâgat*

Birinci kitap: *Usul-i Fesahat*, 1308e

İkinci kitap: *İlm-i Maanî*, 1308f

Üçüncü kitap: *İlm-i Beyan*, 1315

Dördüncü kitap: *İlm-i Bedî*, 1308g

İkinci cilt: *Usul-i Şiir*

Beşinci kitap: *İlm-i Aruz*, 1315a

Altıncı kitap: *Fenn-i Kaşîye*, 1317a

Yedinci kitap: *Aksam-ı Şiir*, 1308h

Üçüncü Cilt: *Usul-i İfade*

Sekizinci kitap: *Ahval-i Tahrir*, 1308i

Dokuzuncu kitap: *Usul-i Kitabet ve Hitabet*, 1317b

Onuncu kitap: *Usul-i Tenkit*, 1308j

Mehmet Rıfat. *Mükemmel Osmanlı Sarfı*, İstanbul, Kasbar Matbaası, 1310a

Mehmet Rıfat. *Manzum İlm-i Hâl*, İstanbul, Mahmut Bey Matbaası, 1310b

Mehmet Rıfat. *Hace-i Lisan-ı Osmanî (İlm-i Sarf-ı Türkî, İlm-i Sarf-ı Arabî, İlm-i Sarf-ı Fârisî, Tatbikat-ı Müfredat, Nahv-i Türkî, İlm-i Nahv-i Arabî, İlm-i Nahv-i Fârisî, Tatbikat-ı Müfredat)*, İstanbul, Kasbar Matbaası, 1311

Mehmet Rıfat. "Kamusu'l-Bedayi" *Malûmat Dergisi*, Cilt II, sayı 31-32, 11 Zilkade 1312,694 - Cilt IV, sayı 92, 28 Safer 1314.

Mehmet Rıfat. "Açık Yazalım." *Malûmat Dergisi*, numara 96, 1314a, 930-931.

Mehmet Rıfat. "Açık Yazalım." *Malûmat Dergisi*, numara 97, 1314b, 945-947.

Mehmet Rıfat. "Münacat." *Malûmat Dergisi*, numara 97, 1314c, 947.

Mehmet Rıfat. "Ney." *Malûmat Dergisi*, numara 97, 1314d, 947.

Mehmet Rıfat. "Kuzum Söyle." *Malûmat Dergisi*, numara 97, 1314e, 947-948.

Mehmet Rifat. *Gönüllü / Henüz On Altı Yaşında*, İstanbul, Artin Asaduryan Matbaası, 1326

Mehmet Rifat. *Cevahir-i Caharyar ve Emsal-i Kibar*, Halep, Matbaa-i Uhuvvet (Maroni), 1327

Muallim Naci. *İstilahat-ı Edebiye*, İstanbul, A. Asaduryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası, 1307

Muallim Naci. *Lugat-i Naci* (Haz.: Faruk K. TİMURTAŞ), İstanbul, Çağrı Yayınları, 1987

Namık Kemal. "Görenek." *İhret Gazetesi*, sayı 119, 20 Muharrem 1290 / 7 Mart 1289:1.

Namık Kemal. *Celâleddin Harzemşah* (Haz.: Hüseyin AYAN), İstanbul, Dergâh Yayınları, 1975

Namık Kemal. *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları* (Haz.: Kâzım Yetiş), İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1989

NECATİGİL., Behçet. *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, İstanbul, Varlık Yayınları, 1989

OKAY, Orhan. *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*, Millî Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı Yayınları, 1989

ÖKSÜZ, Yusuf Ziya. *Türkçenin Sadeleşme Tarihi Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1995

ÖZGÜ, Melahat. "Türkçede Schiller." *Tercüme Dergisi Schiller Özel Sayısı*, XIII, sayı 65-68, Ocak-Aralık 1959: 67-94.

ÖZÖN, Mustafa Nihat. *Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1934

ÖZÖN, Mustafa Nihat. *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1941

ÖZÖN, Mustafa Nihat. "Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış." *Türk Dili Dergisi Tiyatro Özel Sayısı*, XV, sayı 178, Temmuz 1966: 654-673.

ÖZÖN, M. ve B. DÜRDER. *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1967

PAKALIN, Mehmet Zeki. *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I*, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1993a

PAKALIN, Mehmet Zeki. *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü II*, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1993b

PALA, İskender. *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Ankara, Akçağ Yayınları

PARLATIR, İsmail. "Tanzimat Nesri." *Büyük Türk Klasikleri IX*, İstanbul: Ötüken-Söğüt Yayınları, 1989: 11-194.

PARLATIR, İsmail. *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1992

PERE, Alexandre Dumas. *Antony yahut İkmal-i Namus* (Çev.: Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat), İstanbul: Kırkambar Matbaası, Temaşa Dizisi I, cüz 5, 1292

PERE, Alexandre Dumas. *Vicdan* (Çev.: Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat), İstanbul: Temaşa Dizisi II, cüz 6, 1296

POLAT, Nâzım H. *Külliyatına Girmemiş Yazılarıyla Ömer Seyfettin*, İstanbul, Arma Yayınları, 1998

Recaizade Mahmut Ekrem. *Talim-i Edebiyat*, İstanbul, Mihran Matbaası, 1299

Recaizade Mahmut Ekrem. *Takdir-i Elhan*, Dersaadet, Mahmut Bey Matbaası, 1302

“Rıfat Mehmet (Manastırlı).” *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, VII, İstanbul: Dergâh Yayınları, (1990), 333.

Sait Paşa, Diyarbakırlı. *Mizanî 'l-Edep*, İstanbul, Şirket-i Mürettibiye Matbaası, 1305

SCHILLER, Friedrich Von. *Hud'a ve Aşk* (Çev.: Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat), İstanbul: Kırkambar Matbaası, Temaşa Dizisi I, cüz 1, 1292

SCHILLER, Friedrich Von. *Hile ve Sevgi* (Çev.: Zahide ÖZVEREN ve Lûtfi AY), İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1951

SEDAİNİ, Michel Jean. *Karı İntikamı* (Çev.: Mehmet Rıfat ve Emin Eşref), İstanbul: Kırkambar Matbaası, Temaşa Dizisi II, cüz 5, 1293

SEVENGİL, Refik Ahmet. *Türk Tiyatrosu Tarihi III Tanzimat Tiyatrosu*, İstanbul, Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1968a

SEVENGİL, Refik Ahmet. *Türk Tiyatrosu Tarihi V Meşrutiyet Tiyatrosu*, İstanbul, Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1968b

SEVİNÇLİ, Efdal. “Türk Tiyatrosunda Oyun Eleştirisinin Tarihi Üstüne Notlar.” E. ÇAMURDAN (Yayın Yönetmeni), *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi 1923-1960 I*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994:XXIII-XXVIII.

SEVÜK, İsmail Habip. *Türk Teceddüt Edebiyatı*, İstanbul, Matbaa-i Amire, 1340

SEVÜK, İsmail Habip. *Avrupalı Edebiyatı ve Biz I*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1940

SEVÜK, İsmail Habip. *Avrupalı Edebiyatı ve Biz II*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1941

SHAKESPEARE, William. *Othello* (Çev.: Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat), İstanbul: Kırkambar Matbaası, Temaşa Dizisi II, cüz 3, 1293

Sinan Paşa. *Tazarrunâme-i Sinan Paşadan Makalat-ı Müntahabe* (Haz.: Mehmet Rıfat), Şam, Suriye Vilâyet Matbaası

Sinan Paşa. *Tazarrunâme* (Haz.: Mertol Tulum), İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı
Büyük Türk Yazarları ve Şairleri Komisyonu Yayınları, 1971

“Siyer.” *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, VIII, İstanbul: Dergâh Yayınları,
(1998), 30-31.

SOLOK, Cevdet Kudret. *Örneklerle Edebiyat Bilgileri I*, İstanbul, İnkılâp ve Aka
Kitabevleri, 1980a

SOLOK, Cevdet Kudret. *Örneklerle Edebiyat Bilgileri II*, İstanbul, İnkılâp ve Aka
Kitabevleri, 1980b

Süleyman Bey (Paşa). *Mebani 'l-inşa I*, İstanbul, Mekteb-i Fünun-ı Harbiye-i Hazret-i
Şahane Matbaası, 1291

Süleyman Bey (Paşa). *Mebani 'l-inşa II*, İstanbul, Mekteb-i Fünun-ı Harbiye-i Hazret-i
Şahane Matbaası, 1289

Süleyman Paşa. *Hiss-i İnkılâp*, İstanbul, Tanin Matbaası, 1326

Şemsettin Sami. *Kamusu 'l-A 'lâm III*, İstanbul, Mihran Matbaası, 1308/1891

Şemsettin Sami. *Kamusu 'l-A 'lâm V*, İstanbul, Mihran Matbaası, 1314/1896

Şemsettin Sami. *Kamusu 'l-A 'lâm VI*, İstanbul, Mihran Matbaası, 1316/1898

Şemsettin Sami. *Kamus-ı Türkî* (Haz.: Faruk K. TİMURTAŞ), İstanbul, Çağrı
Yayınları, 1987

Şinasi. *Şair Evlenmesi* (Haz.: Fevziye Abdullah Tansel), Ankara, Dün-Bugün
Yayınevi, 1960

Taburun Sevki ve Muharebesi (Çev.: Mehmet Rifat), İstanbul: Matbaa-i Askeriye,
1332

TANPINAR, Ahmet Hamdi. *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Çağlayan
Kitabevi, 1988

- TANSEL, Fevziye Abdullah. *Namık Kemal'in Mektupları I*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1967
- TANSEL, Fevziye Abdullah. *Namık Kemal'in Mektupları II*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1969
- TARHAN, Abdülhak Hamit. *Tiyatroları 3 Duhter-i Hindu-l'inten*(Haz.: İnci Enginün), İstanbul, Dergâh Yayınları, 1998
- TEVETOĞLU, Fethi. *Süleyman Paşa*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988
- TİMURTAŞ, Faruk K. *Şeyhî Hayatı ve Eserleri Eserlerinden Seçmeler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1968
- TÖKEL, Dursun Ali. *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar*, Ankara, Akçağ Yayınları, 2000
- TUMAN, Mehmet Nail. *Tuhfe-i Nailî I* (Haz.: Cemal Kurnaz ve Mustafa Tatcı), Ankara, Bizim Büro Yayınları, 2001
- UNAT, Faik Reşat. *Hicrî Tarihleri Milâdî Tarihe Çevirme Kılavuzu*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988
- UŞAKLIGİL, Halit Ziya. *Kırk Yıl* (Haz.: Şemsettin Kutlu), İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1987
- UŞAKLIGİL, Halit Ziya. *Hikâye* (Haz.: Nur Gürani Arslan), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998
- UZUNÇARŞILI, İ. Hakkı. *Midhat Paşa ve Yıldız Mahkemesi*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1967
- VANLOO, A. ve A. LETERRIER. *Girofle-Girofla* (Çev.: Hasan Bedrettin ve Mehmet Rifat), İstanbul: Kırkambar Matbaası, Temaşa Dizisi I, cüz 9, 1292

YALÇIN, Alemdar. *II. Meşrutiyet'te Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Ankara, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1985

YETİŞ, Kâzım. *Talim-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1996

YILDIRIM, Mehmet Nuri. "Türk Edebiyatı Tarihi ve Edebiyatımızın Bazı Meseleleri Üzerine Prof. Ömer Faruk Akün'le Mülâkat." *Boğaziçi Dergisi*, Temmuz-Ağustos 1986: 5.

YÖNTEM, Ali Canip. *Edebiyat*, İstanbul, Maarif Vekâleti Neşriyatı, 1926





HİZMETE ÖZEL

T.C.
MILLÎ SAVUNMA BAKANLIĞI
ANKARA

PER : 5649-452-01/Arşiv Md.BelgeArş.İnc.Ks. (1944)

09 MAYIS 2001

KONU : Askerlik Safahatı.

Ahmet BOZDOĞAN
Cumhuriyet Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Türk Dili Edebiyatı Bölümü
SİVAS

İLGİ : KK.İği Per.İşl.D.Bşk.İğının PER: 4184-262-01/Emk.ve Arş.Ş.Sb.Ks.115794 sayılı yazısı.

İlgi yazı ile Askerlik Safahatı hakkında bilgi istenilen aşağıda kimliği yazılı Raşit oğlu M.Rıfat hakkında MSB.Arşiv Müdürlüğü kayıtlarında yapılan inceleme ve araştırma sonucunda herhangi bir kayda rastlanamamıştır.

Rica ederim.



Yavuz ÖLÇEN
Tuğgeneral
Personel Dairesi Başkanı

DAĞITIM :

Gereği :

Ahmet BOZDOĞAN
Cumhuriyet Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Türk Dili Edebiyatı Bölümü
SİVAS

Bilgi :

KK.İği Per.İşl.D.Bşk.İğine
ANKARA

KİMLİĞİ :

MANASTIRLI-Raşit oğlu Mehmet Rıfat

EK 1: Arşivinde Manastırlı Mehmet Rıfat'la ilgili bilgi bulunmadığına dair Millî
Savunma Bakanlığının yazısı.

HİZMETE ÖZEL

HİZMETE ÖZEL

T.C.
GENELKURMAY BAŞKANLIĞI
KARA KUVVETLERİ KOMUTANLIĞI
ANKARA

PER : 4184-262-01/Emk.ve Arş.Ş.Sb.Ks. 115787
KONU : Mehmet Rifat

06 NİSAN 2001

SAYIN AHMET BOZDOĞAN
CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ
FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ
SİVAS

İLGİ : Ahmet BOZDOĞAN'ın 14 MART 2001 tarihli dilekçesi.

İlgi dilekçe ile hakkında bilgi istenilen Mehmet Rifat'ın Kara Kuvvetleri Arşivinde kaydına rastlanılmamış olup, Milli Savunma Bakanlığı Lodumlu Arşivinde kaydı bulunabileceği değerlendirildiğinden ilgi dilekçenin ekte gönderildiğini rica ederim.

KARA KUVVETLERİ KOMUTANI NAMINA


Servet YÖRÜK
Tuğgeneral
Personel İşlem Dairesi Başkanı

EKLER :
EK-A : İlgi dilekçe (Ek konmadı)

DAĞITIM :
Gereği :
M.S.B.Lodumlu Arşiv Md.lüğüne

Bilgi :
Ahmet BOZDOĞAN
Cumhuriyet Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
SİVAS

EK 2: Arşivinde Manastırlı Mehmet Rifat'la ilgili bilgi bulunmadığına dair Genel Kurmay Başkanlığının yazısı.

T.C. YÜSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANİSTON MÜDÜRLÜĞÜ