

ÂKİF PAŞA'NIN MÜNÂCÂT'I YAHUT  
DİLİNİ/EVRENİNİ KAYBETMİŞ BİR AYDININ YAKARIŞI

MÜNÂJÂT OF ÂKİF PASHA OR ELSE  
THE APPEAL OF AN INTELLECTUAL WHO HAS LOST HIS  
LANGUAGE/UNIVERSE

*Selçuk ATAY<sup>1</sup>*

**Özet**

Âkif Paşa yalnız bir devlet adamı değil; içinde bulunduğu devrin krizlerini gören ve hissedilen, bunlardan çıkış yolunu arayan aydın bir sanatkârdır. Biçimce klasik tarzda oluşturulmuş olan Divançe'si bu krizin dil bağlamında görüntülerini sunan önemli bir vesika olarak karşımızda durmaktadır. Adem Kasidesi ve Mersiye başlıklı şiirleri dışında hemen hiç incelenmemiş olan bu Divançe, devrin estetik bakış açısında ne gibi değişimlerin olduğunu sunması bakımından da önem arz etmektedir. Bu bağlamda kitabın ilk şiiri olan Münâcât dikkat çeken bir şiir olarak karşımıza çıkmaktadır. Hem klasik şiir geleneğinin hem de modern şiirin ipuçlarını barındıran şiir dilini kaybetmiş bir şairin içine düştüğü durumu göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Bu çalışmada Âkif Paşa'nın Münâcât'ı bir gösterge dizgesi olarak ele alınacak ve bu bağlamda çözümlenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Âkif Paşa, Münâcât, Tanzimat şiiri.

**Abstract**

Âkif Pasha is not just a statesman; is an intellectual craftsman who sees and feels the crises of his current period and seeks the way out of them. The Divançe which is formally formed in classical style is an important document that presents the images of this crisis in the context of language. This Divançe, which is almost never studied except for the poems Adem Kasidesi and Mersiye, is important in terms of presenting the changes in the aesthetic perspective of the period. In this context, the first poem of the book, Münâjât, is a remarkable poem. It is noteworthy that it shows the situation in which a poet, who lost the poetry, which contains both the classical poetry tradition and the clues of modern poetry, falls into it. In this study, the verse of Âkif Pasha will be considered as a sign system and will be analyzed in this context.

**Key words:** Âkif Pasha, Münâjât, Tanzimat poem.

---

<sup>1</sup> Dr., MEB, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni, atayselcuk@yahoo.com

## GİRİŞ

Dile dair bir değişimle varlık alanında kendini gösteren “modernleşme devri Türk edebiyatı” teriminin ilk mübeşşirlerinden olan Âkif Paşa, devlet adamlığı bir yana, varlığa/varoluşa dair çektiği ıstıraplarla edebiyat tarihimizde önemli bir yer edinmiştir. Şinasi'den evvel verdiği eserlerinde edebiyatımızdaki yeniliğin istikametini gösteren şâir, bu itibarla incelenmeye değer bir şiir yapısıyla karşımıza çıkar. Tanpınar'ın yalnız “sıkıntı ve ıstırap anlarında şair ol”duğunu söylediği (1997, s.93) ve “eskinin bir devamı” (1997, s.95) olarak kabul ettiği Âkif Paşa'nın bu “devam”ı zevk, kelime oyunları ve biçime dair hususiyetler ile yer yer kullandığı mazmunlarda ortaya çıkmaktadır. Diğer tarafta ise o, ferdin içtimai hayattaki varoluş kaygısını şiirinde gösteren önemli bir sanatkâr olarak karşımızda durmaktadır.

Zevk ve estetik bakış açısı gibi yönlerden klasik Türk şiirine bağlı olan sanatkârın şiirinde görülen bedbin duruş, Sadullah Paşa'dan bütün bir Servetifünun nesline kadar uzanmış olan aslî temlerin başında gelir. Korku kavramı etrafında anlamlandırılabilir kaçış, bu bedbin duruşun bir neticesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Özne, korku nesnesi ile olan ilişkisinde bedbinliğe düşmekte, bu bedbinlik ise korku nesnesi ile öznenin arasına mesafe koymasına sebep olmaktadır. Burada sanatkârın bilinçli bir düşünce yapısıyla hareket ettiğini ve yeni şiirin iç yapısını oluşturmaya çalıştığını söylemek zordur. Ancak Âkif Paşa'yı; dili kullanımında yavaş da olsa ortaya çıkan yeni tarz, bu dilin ifade etmeye çalıştığı metafizik evren karşısında yetersiz kalış ve bu yetersizliği “fark ederek sesini yükseltiş”i (Tüzer, 2014, s. 29) ile sistematik olmasa dâhi gayriihtiyari bir refleksin sembolü olarak görmek gerekir.<sup>2</sup>

Âkif Paşa'nın bu itibarla ilgisinin kurulduğu Klasik Türk şiirinin büyük bir bölümünü oluşturan “divan”ların ilk sayfalarında bulunan kasideler, tür bakımından oldukça çeşitli görüntüler sunmaktadır. Bir divan tanziminde ise bu kasideler, önce münacat ve tevhit gibi Allah'a dair ululama, yalvarmayı esas alan türlerle başlar. 11. yüzyıldan itibaren Anadolu sahasında görülmeye başlayan münacatlar temel olarak Allah'ın ululuğunu, buna karşın insanın çaresizliğini anlatır (Pala, 2006, s. 108). Âkif Paşa'nın mürettep bir divanı olmasa da divançesine Münâcât<sup>3</sup> ile başlaması klasik şiir

<sup>2</sup> E.J. Gibb, Osmanlı Şiir Tarihi adlı eserinde bu konuyla ilgili olarak “Şiirlerinde belirli bir canlılık bulunmakla birlikte inkılap kabilinden herhangi bir şey ihtiva etmemektedir.” hükmüne varmaktadır (1999, s.487).

<sup>3</sup> Tanpınar'ın işaret ettiği üzere (1997, s.245) en geniş şekli İstanbul Üniversitesi, numara 2597'de kayıtlı olan bu divançe Yekta Saraç ve M. Fatih Andı tarafından transkribe edilerek 1997 yılında İlmî

zevkinin ve geleneğinin bir devamı olarak okunabilir. Ancak Adem Kasidesi şairinin münacatında geleneğin kelime dağarcığına sadık kaldığını söylemek güçtür. Dolayısıyla diğer şiiirlerine nazaran Münâcât’ında kullanılmayan mazmunlar ve diğer hususiyetler klasik Türk şiiirinin evrilmeye başladığı yönü göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

### 1. ANLATIM DÜZLEMİ

“Tevbe (tövbe)” redifli *Münâcât*, belirli bir şiiir geleneğinin kuralları çerçevesinde kaleme alındığı için biçimsel düzeyde sağlam bir koşutluğun olduğu görülmektedir. Elbette buradaki koşutluğun temel belirleyicisi bağılı bulunulan gelenektir ancak biçimsel düzeydeki koşutluğun söylem düzleminde de bir karşılığının bulunduğu görülmektedir. Aruz vezninin sağladığı ahengin yanı sıra biri uzun iki sesin oluşturduğu kafiyeli örgüsü şiiirin gramatikal görüntüsü ile uyak görüntüsünün sıkı bir bağla birbirine bağlandığını göstermektedir.

Şiiirde son beyit hariç tüm beyitlerin bir isimle kafiyelendiği görülmektedir. Bununla beraber son beyitte redif kullanılmamış, doğrudan her iki dize de önceki dizelerin kafiyeleri ile kafiyelenmiştir. Ancak burada bir sıfat, bir isim kullanımı mevcuttur. Bu durum klasik tarzda biçimlenen bir şiiir için farklı bir kullanım tarzıdır. Anlatım düzleminde ortaya çıkan bu fark, içerik düzleminde sözcelemlerin kullanışı ile kendisini yinelemiş ve şiiir bu haliyle iki kesit üzerine kurulu bir yapı sergilemiş olmaktadır.

Mehmet Yalçın’ın belirttiği üzere şiiir tahlilinde kullanılan “dilbilimsel ve bilimsel” ön incelemeler “bir bakıma şiiirin gereçlerini aydınlatmayı amaçlar.” (Yalçın, 2010b, s. 274) Ancak diğer taraftan biçim düzlemi ile içerik düzleminde bir ilişkinin de dil dolayımında kurulmuş olması gerekir. Coquet’nin şiiir inceleme yaklaşımına dayanan bu göstergebilimsel metot diğer taraftan Greimas’ın anlamlandırma öğeleri ile birleşmiş olmaktadır. Koşutluğun buradaki görece bozulmasının söylem düzleminde bir karşılığının olduğu görülmektedir. Yani metindeki koşutluk yalnızca biçimsel düzeyde bozulmuş gibi görünmekte, öte yandan bu durum söylem düzleminde de tekrar edilerek kendi içinde ve farklı bir yönde koşut bir yapı sağlamış olmaktadır.

Bahsedilen ayrı duruş şiiirin vezninde de karşımıza çıkmaktadır. Hezec bahrinden “mefûlü mefâilü mefâilü faûlün” vezni ile yazılan şiiirin ilk ve son beyitlerinin ikinci dizeleri “fa’lün” şeklindedir. Türk edebiyatında çokça kullanılan ve oldukça ahenkli olan bu vezinde dize sonlarında böylesine bir kullanım sıkça karşılaşılan bir durum değildir. Bu aykırı duruş yukarıda

---

Araştırmalar dergisinde (s. 135-178), diğer nüshalar da karşılaştırılarak yayımlanmıştır. Makalede kullanılan şiiir bu çalışmadan alınmıştır.

Selçuk ATAY

Âkif Paşa'nın Münâcât'ı Yahut Dilini/Evrenini Kaybetmiş Bir Aydının Yakarışı

Münâjât Of Âkif Pasha Or Else The Appeal Of An Intellectual Who Has Lost His Language/ Universe

belirtilen kafiye ögesi ile birleşerek kendi içerisinde yeni bir koşut durum oluşturur. Şiirin taktii şu şekildedir<sup>4</sup>:

## MÜNÂCÂT

Ey Rabb-i / Samed tâ'a / t ü isyânı / ma tevbe

Ey ferd-i / Ahad küfr ü / imânıma / tevbe

Bildim de / diğim ilmi / me irfânı / ma tevbe

Buldum de / diğim zevkî / ma vicdânı / ma tevbe

Peydâ vü / nihân cün ü / çerâ bûd u / nebûda

Mâzî gi / bi müstakbe / l ü her ânı / ma tevbe

Nevm ü ya / kaza cû' ü / şib' samt ü / tekellüm

Her kârı / ma her hâli / me her şânı / ma tevbe

İkrârı/ ma inkârı / ma taklîd ü / mecaza

Tahkîki / me izmârı / ma îkânı / ma tevbe

Dâd ü si / ted ü şükr ü / şikâyet ga / m u şâdî

Evhâm-ı / hayâlâtı / ma îkânı / ma tevbe

Nefs ü ne / fes ü cân ü / beden cümle / si vâye

Tevbe de / diğim nutk-ı / perîşânı / ma tevbe

Geldim ka / pına pâdi / şehim âci / z ü üryân

Fermân se / nindir ne i / se Âkif'e / ihsân

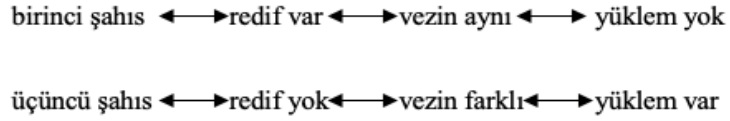
Redif olarak tercih edilen sözcük Arapça aslında mastar çekimi olarak kullanılsa da yardımcı fiil olmadığı takdirde, Türkçede isim olarak

<sup>4</sup> İmale ve zihaf lar altı çizilerek gösterilmiş, ulamalar ise gösterilmemiştir.

kullanılmaktadır. Şair, şiirin cümle yapısında da bunu isim olarak kullanmış, ancak diğer taraftan bu ismi yüklem hâline getirecek ekfiil ya da yardımcı fiil kullanımına gitmemiştir. Tek yüklem kullanımı son beyitte iki kez yinelenen bir görüntü arz eder. İlki birinci tekil şahsa ait, ikincisi ise yine isim cinsinden olmak kaydıyla son dizede karşımıza çıkan üçüncü şahıs çekimidir. Ancak burada da yüklem münacatı yapılarına izafe edildiğinden şiirin bütününden ayrılmakta ve şiir son beyit hariç bir yargı bildirmekten uzak durmaktadır. Böylelikle anlatım düzleminin üçüncü koşulduğu da cümle yapısı düzeyinde karşımıza çıkmış olmaktadır.

Anlatım düzleminde ilk yedi beyit birinci tekil şahsın eylem alanında iken son beyit edilgin olan birinci tekil şahıs ve etken olan üçüncü tekil şahsın eylem alanında düzenlenmiştir. Dolayısıyla dördüncü koşul yapıya geldiğimizde şiirin kendi içerisindeki dinamik yapı kendiliğinden ortaya çıkar. Şiirin biçimsel düzeydeki yapısı, ilk yedi beyit ve son beyit arasında oldukça keskin bir ayrılık ortaya koymaktadır. Kendi içlerinde koşul olan bu beyitler arasındaki fark şöyle gösterilebilir:

**Şekil 1: Şiirin Anlatım Düzlemi'ndeki Görüntüsü**



İlk yedi beyitte fiilimsilerin oluşturduğu yan cümlecikler; son beyitte kullanılan ve biri fiil, diğeri isim cümlesi olan yüklem yapılarına bağlanmıştır. Ancak bu bağlantı öznelere açısından bakıldığında son beytin ilk dizesiyle koşulluk kurmakta, son dize tek başına bırakılmaktadır. Şiirin nazım türünden hareketle varlığı “tek” olana sunulan bu yakarıştaki dizinin de tek başına bırakılmış olması dilbilgisel koşulluğun anlamdizimsel yapıyla da sıkı bir bağlantı içinde olduğunu göstermektedir.

Klasik formun aksine olarak ilk iki beyti de “aa aa” şeklinde kafiyelenen, buna karşın “xa” olması gereken son beyti kendi içinde kafiyelenen *Münâcât*'ın tüm kafiyelerinin isim cinsinden olduğu görülmektedir. Bu isimlerin hepsine bağlanan yan cümleler “olmak”, “var olmak” anlamını sezdiren yapılarla birlikte kurulmuştur. Aynı şekilde şiirin bütününe bakıldığında iki ve yedinci beyitlerde simetrik olarak sıfatfiille bağlanan yan önermelerin kafiyeyi desteklediği görülmektedir. Yine aynı simetrik düzen içerisinde üç ve altıncı düzelerde bağlaçlı cümle yapısı karşımıza çıkmaktadır. İlk ve son beyitlerde ise bu simetrik yapı hem redif ve kafiye düzenlerinde hem de içerik düzleminde koşul bir yapı sergilemektedir:

Ey Rabb-i Samed – Geldim kapına pâdişehim âciz ü üryân

Ey ferd-i Ahad – Fermân senindir ne ise Âkif'e ihsân

Buna göre ilk dizede geçen “Samed” sözcüğü ile son beytin ilk dizesindeki muhtaçlığı ortaya koyan sözcükler, ikinci dizedeki “Ahad” sözcüğü ile de son beytin ikinci dizesindeki “sen” zamiri ile tekleştirilen ve ferman sahibi olan “Allah” ile koşut bir yapı içerisinde okuyucuya sunulmaktadır.

Görüleceği üzere şiir, kafiyesinden cümle yapısına kadar anlatım düzleminde pek çok koşut yapıyı bünyesinde barındırmaktadır. Jakobson'a ait bu eşdeğerlik ve koşutluk incelemesi şiirin yüzeysel yapısına odaklanmaktadır. Daha ziyade dilbilgisel verilere dayanan ve Greimas'ın sesbirimcik düzey olarak ele aldığı şematik yapı en genel anlamda şiirin iki kesitinin olduğunu bize göstermektedir. İlk yedi beyit birinci kesiti, son beyit ise ikinci kesiti oluşturmaktadır. Şüphesiz her iki kesit de kendi içinde anlambirimcik düzeyler oluşturmakta ve yatay koşutluklar dikey düzlemde de birbirine bağlanmaktadır. Biçim düzeyde görülen bu kesitlenim ve koşut yapının hem yerdeşlikleri ile birlikte gösterileceği bölüm ise içerik düzlemi olacaktır.

## 2. İÇERİK DÜZLEMİ

Anlatım düzleminde iki kesit olarak belirlediğimiz şiirin ilk kesitindeki her bir beyit, kesiti farklı bir cepheden bütünleyen altmetin olarak kabul edilebilecek bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. Redif olarak kullanılan “tevbe” sözcüğüne getirilebilecek olan “olsun” yüklemi bu bütünlüğü sağlayan unsurdur. Buna göre ilk beyitte tövbe edilen dört unsura karşılık tövbenin sunulduğu Allah, iki ismi ile karşımıza çıkar:

Samed : taat + isyan

Ahad : küfür + iman

“Ey” şeklinde bir seslenme ile okuyucunun dikkatin üzerine çekildiği “Rabb-i Samed” tamlaması Allah'ın isimlerindedir. “Her türlü istek ve ihtiyacı karşılayacak güce sahip bulunan, hiç kimseye veya hiçbir şeye muhtaç olmayan” (Ayverdi, 2008, s.2697) anlamına gelen bu ismin şiirin başlığı ile anlamlı bir bütünlük oluşturduğu görülmektedir. Zira yakarış; yakarışı yapanın muhtaçlığı, buna karşın yakarış yapılanın muhtaç olmayışı üzerine kurulmuştur. Bu önerme öznenin ibadetine (=“ta'ât”) niçin tövbe ettiğini de anlamlı hâle getirir. İbadetin Allah'a herhangi bir faydası yokken aksine ibadet eden kula dönük bir faydasının olduğu imlenmiş olmaktadır.

Yine Allah'ın isimlerinden olan ve “tek, bir” anlamına gelen “Ahad” sözcüğünden sonra kullanılan “küfür” ve “imân” sözcüklerinin yerlemlerini

bu bağlantı içerisinde değerlendirmek gerekmektedir. Zira bir insanın iman veya küfür ehli sayılmasının ilk şartı kelimeşahadet getirip getirmemesidir. Kelimeşahadetin ilk kısmı “Allah’tan başka ilah yoktur.” Anlamına gelir ki bu ifade ile “Ahad” isminin birlikteliği açıktır.

Söylemde “tövbe” eden ve isyan, iman, vicdan gibi sözcükleri üzerine alan birinci tekil şahıs, özne olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada kimliğini ikinci kesitte öğreneceğimiz Âkif Paşa, *eden* işlevini üstlenirken *eyleyen* işlevi de “tövbe” etmektir. Mehmet Yalçın’ın Greimas’tan alıntıyla belirtiği üzere “Eyleyenlerin birbirine göre bir işlevi olabilmesi için, bir araya gelmelerini sağlayan ortak yanlar ile birbirlerinden ayrı olmalarını sağlayan ayrımlı yanlarının bulunması gerekir. Bu, ‘anamlamanın temel yapısı’nı belirler.” (2010a, s. 229) Metindeki öznenin ilk beyitte üzerine aldığı değişkenler “ta’ât”, “isyân”, “küfr” ve “imân” olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendi içerisinde ikişerli olarak gruplandırılacak bu sözcüklerden ilk ikisi hareket, diğer ikisi ise durum bildirmektedir. Bu ise insanın varlık alanının tümünü kapsayan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylelikle insanın varlık alanı bu dört sözcüğün toplamı içerisinde ortaya çıkar:

Varlık Alanı: ta’ât + isyan + küfür + iman

İnsan, her şeyden evvel insan olması bakımından bu dört sözcüğün anlam alanını doldurabilecek bir yapıda yaratılmıştır. Yani insan ibadet etmeye de isyan etmeye de yeteneklidir. Aynı durum küfür ve iman hususunda da geçerlidir. Dolayısıyla burada öznenin tüm bu sözcüklerle belirlediği ve nesneye adıyla hitap ederek; sığındığı, yaratılışında var olan unsurlardan dolayı tövbe etmektedir. Öznenin iradi olarak varlık alanına koyduğu tek husus da tövbe eden bir varlık oluşu hâline gelmiş olmasıdır. Dolayısıyla özne varlık alanını yokluk alanı ile birleştirerek metnin yapısını ortaya çıkarmış olmaktadır.

Şiirde tövbe ediş zorunlu bir terim ise o hâlde bu tövbenin aynı ulamda kendisi olmayan iki terimle karşılanması gerekir. Greimas’ın geliştirdiği bu formül içerisinde (Yalçın, 2010a, s, 230) belirtmek gerekirse:

g vs g değil

önermesini;

isyan + küfür vs ta’ât + iman

şeklinde anlamlandırmak mümkündür.

İkinci beyitte yeni bir şekilde karşımıza çıkan sıfatfiillerle oluşturulmuş “bildim dediğim” ve “buldum dediğim” söz grupları ile yukarıda bahsedilen anlam alanı genişletilmektedir. Sıfatın hiç kullanılmadığı şiirde, kullanılan üç sıfatfiilin ikisi bu beyitte karşımıza çıkmaktadır. Buldum ve bildim sözcüklerine getirilen “dediğim” sıfatfiiliyle

birlikte bulmak ve bilmek sözcükleri hemen değillenmiş olmaktadır. Özne “dediğim” sözcüğüyle beraber hem zannettiğini hem de “tevbe” sözcüğünün ulamında zannının yanlışlığını göstermiş olmaktadır. Bu yanlışlık bilmek ve bulmak sözcüklerinin anlam alanında şöyle belirir:

bildim: ilim + irfan

buldum: zevk + vicdan

Belirttiğimiz üzere yanlışlığı ortaya konulan bu sözcüklerin anlam alanından vazgeçilmesi ilk beyitteki tövbe sözcüğünün ulamından farklıdır. İlk beyitteki sözcüklerin birbirine zıt yapısının aksine burada birbirini tamamlayan unsurların varlığı görülmektedir. İlim sözcüğü “okumakla edinilen nazari bilgi”yi (Ayverdi, 2008, s.1406), irfan ise daha ziyade “tefekkür, keşif ve ilham yoluyla vâkıf olma”yı (Ayverdi, 2008, s.1448) anlatmaktadır. Dolayısıyla “bil”mek fiilinin içi madde ve mânâ âlemlerinin bilgisi ile donatılmış olmaktadır. “Bul”mak fiili de “ortaya çıkarmak, keşfetmek” anlamıyla anlaşılmaya müsait tarzda kullanılmış olacağı gibi diğer yandan “uygun görüp seçme” anlamını da içine alacak şekilde kullanılmıştır. Bu ikinci anlamı “tevbe” sözcüğünün ulamıyla belirli bir anlam alanına oturmaktadır. Dolayısıyla özne, tercihlerine dair bir durumdan tövbe ettiğini vurgulamış olmaktadır.

Başlı başına bir gösterge değerine sahip sözcüklerle ortaya çıkan anlam, öznenin ifade gücünde açık veya örtük hâle gelebilir. Onun açık veya örtük/gizli olması anlamın varlığını ortadan kaldırmayacağı gibi özüne dair bir değişime de sebep olamaz. Bir zihniyet dönüşümü ile başlayan Tanzimat edebiyatı bu dönüşümün en kalıcı akislerini dilde gösterecektir. Klasik şiirin tasavvufa bakan yönüyle birlikte ortaya çıkan çift anlamlı yapısı Tanzimat nesliyle beraber tek katmanlı hâle gelir. Artık “sevgili” sözcüğü hem maddî dünyaya ait bir sevgili hem de “Allah” yerine geçen bir sözcük hâline gelmeyecektir. Dilin çiftil yapısındaki bu görüntünün bozulmuş olması dâhi Tanzimat neslinin mecazlı söyleyişini etkileyen çok önemli bir faktör olarak karşımıza çıkar. Bundan böyle sanatkâr gösterileni yerinde duran bir dünyanın göstergelerini değiştirmeye çalışmaktadır. Üçüncü kesitte birbirine zıt anlam içeren “peydâ vü nihân” ile “bûd u nebûd” (=aşikâr ve gizli, varlık ve yokluk) sözcüklerinin yan yana kullanılmasında işte bu durumun ortaya çıkardığı endişeyi görmek gerekir. Sanatkâr söyleyeceği şeyin daha açık hâle gelmesi için her yeni durumda sözcüklerin zıddını da kullanarak göstergenin ortaya koyduğu ifade alanını belirginleştirmekte, gösterge değerini değil, daha ziyade gösterilenin ön planda olmasını sağlamaya çalışmaktadır. Halbuki “her sözcük, kendisine karşılık verdiği, kendisine işaret ettiği ‘söylenmemiş olan’ı kendi içinde taşır.” (Altuğ, 2013, s.13) Dile ve zihniyete dair dönüşümün eşliğinde kalan özne ise bu bilgiden uzak veya anlam alanının karmaşıklığı içerisinde bu bilgiye şüpheli olduğundan



zihnindeki karışıklığı dildeki göstergelerin artırılması, netleştirilmesi ile çözmek istemektedir.

Öznenin, ilk dizedeki sözcüklerin tamamına ulamlanan ancak “nebûd” sözcüğünde görülen yönelme hâli ekine karşılık ikinci dizedeki sözcüklere bağlanan iyelik eki (“ânıma”) göstergesel açıdan öznenin “varlık ve yokluğu” kendi dışında tutarken zamana dair unsurları kendiliğine bağladığını ifade eder. Burada ortaya çıkan durum öznenin deneyimlemelerini hatırladığını gösterir. Deneyimlemenin geçmişi ifade eden “mâzi” sözcüğü ile başlaması ve “gibi” edatına bağlanması onun değiştirilemezliğini gösterirken diğer taraftan gelecek ve şimdiye geçmesi söylemin hakikati yansıtmaya gücünden kaynaklanmaktadır. Heidegger’e göre “fırlatılmış bir varolan Design” varlığına dair hakikati kendi zamansallığı açısından dile getirebilir (2011, s. 430). Dolayısıyla “bûd u nebûd” sözcüğünde iyelik ekinin olmaması bu açıdan gösterge değerine sahiptir. Özne, kendi varlık alanını yoklukla birlikte anlamlandırmakta ve bunu da geçmiş ve müstakbelin biçimlendirdiği şimdide görmektedir.

Kesitin dördüncü beyti, yukarıdan beri dikkat çekilen isim kullanımının orantısal olarak en üst noktasını oluşturmaktadır. Kendi içinde bütünlüğe dair bir gönderge değerine sahip olan ve üç kez tekrar edilen “her” sözcüğünden başka tüm sözcükler isim cinsindedir ve yeni bir gösterge değerine bu beyitle beraber ulaşmaktadır. His ve duygu durumlarının birer dizede gruplandığı bu bölüm tamamıyla insanın maddî yönünü ön plana almaktadır. Bu ise korkuya dair bir imge olarak karşımıza çıkar. Lars Svendsen korkunun görüngüsünü çizdiği *Korkunun Felsefesi* adlı kitabında korku duyan insanın korku duyduğu şey veya şeylerden “kaçmaya ya da kaçınmaya çalış”tığını belirtir (2017, s. 44). Metinde sürekli tekrar edilen tövbe sözcüğünün kaçma/kaçınma davranışı ile olan ilişkisi açıktır. Dolayısıyla özne maddî yaşama dair his ve duyguların Allah’a dair bir korku duyulması davranışı içinde olabileceğini imlemektedir.

Öznenin uyku (= “nevm”) veya uyanıklık (= “yakaza”) fark etmeksizin “her hâline” dair bu kaçınması, onun bilişsel olduğu kadar duygusal yönden de bir rahatsızlık içinde olduğunu gösterir. Bu rahatsızlık, “korku” olarak ifade ettiğimiz durumun varlığını bir yönden gösterirken diğer taraftan kaygıya dair bir uzamı içerimler. “Korkunun daima yönelimsel bir nesnesi”nin olduğunu söyleyen Svendsen (2017, s. 48) kaygının da bu nesnelere ileri geldiğini belirtir. Dolayısıyla nesne varlığını kaybeder veya şuurda olduğunu gibi genelleşirse artık kaygı hâline gelecektir. Arka arkaya üç kez kullanılan belgisiz sıfat olan “her” sözcüğü ilk dizede ortaya konmaya çalışılan nesnenin görüntüsünü bulanıklaştıran, dolayısıyla korkuyu kaygı hâline getiren bir gösterge değeri olarak karşımıza çıkar.

Fredric Jameson’un *Dil Hapishanesi* adlı çalışmasında da belirttiği üzere yapısalcılığın özgün yanlarından biri “gösteren” üzerindeki ısrarıdır.

Selçuk ATAY

Âkif Paşa'nın Münâcât'ı Yahut Dilini/Evrenini Kaybetmiş Bir Aydının Yakarışı

Münâjât Of Âkif Pasha Or Else The Appeal Of An Intellectual Who Has Lost His Language/ Universe

Jameson'a göre yapısalcılık "inceleme nesnesini olarak göstereni, gösterdiği şeyden yalıtılmış olan bir ön işlemi içerir. Çünkü yapının temel yeri, gösterenlerin kendi aralarında düzenlenme yeridir." (2013, s.105) Bu itibarla Münâcât'ın gösterenleri "nasıl gösterdikleri" ve "neyi gösterdikleri" bakımlarından net bir şekilde ortaya konmalıdır. Kesitin beşinci beyti, dördüncü beytin tamamlayıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Dördüncü beyitte insanın bir canlı olarak varlığı dikkatlere sunulmuştur. Ardından gelen dizeler insanın akıl sahibi bir varlık olarak ayrıca vasıflarını göstermektedir. Beytin açar sözcüğü, diğer sözcüklerini de kendi etrafından anlamlandırabilen "tahkîk" sözcüğüdür. Sözcüğün, sözlükbirimsel olarak bir taraftan "araştırma, inceleme", diğer taraftan tasavvufi bir yorumla "Hakk'ı âlemde müşahede etme" anlamlarında bir gösterge değerine sahip olduğu görülmür. Bu yapı anlambirincik olarak sorgulayan insanın akla yaptığı vurgu ile ilintilidir:

Klasik Türk edebiyatı aşka ve onun hâllerine ilişkin anlamlandırmalarını daima gönülle yapar. Allah'ın evi olarak kabul edilen gönül, aynı zamanda onun varlığına bağlanılan yerdir. 19. asrın dile ilişkin vurgusu gönül ve akıl sözcüklerinin karşıtlığı iledir. Buna göre özne aklın ön plana konularak yaptığı sorgulamaya tövbe etmektedir. Dolayısıyla burada akıl ve gönül arasında parçalı bir yapı karşımıza çıkmış olmaktadır. "Batılılaşma ve İslamileşme" kavramlarını "yama" sözcüğüyle açıklayan Daryush Shayegan'a göre çoğu zaman bilinçsiz olarak gerçekleşen bu işlemin merkezinde "birbirini tutmayan iki dünyayı bir bilginin tutarlı bütünlüğü içinde özdeşleştirmek için, bu dünyaların birbirine bağlanması" vardır (2012, s. 87). Metnin başından beri kimi zaman tezat unsurlara dayanan kimi zaman da farklı âlemlere uzanan parçalı yapısı, bahsedilen "yama"nın farklı görüntülerinden başka bir şey değildir. Zira yapılış tarzları farklı olsa da sonuçları hemen hemen aynı olan ve parçalanmış bir bilincin göstergesi olan "yamalama" çarpık bir gösterge değeri sunmaktadır.

Metinde de görüldüğü üzere yeni bir zemin olarak belirlenen sözcükler üzerine geleneksel bir söylem tarzı inşa edilmeye çalışılmaktadır. Bu ise görece tezatlı söyleyişlerin hâkim olduğu klasik bir metin görüntüsü vermektedir. Oysa metnin artalanında öznenin parçalanmış benliği dil ile kendisini ifade imkânı bulmaktadır.

Yukarıda bahsedilen ontolojik uyumsuzluk metnin her iki kesitinde de kendisini göstermektedir. Diğer taraftan altıncı beyitte karşımıza çıkan "dâd ü sited" (=alışveriş) söz grubu bu uyumsuzluğun anlamlandırılışı için yeni bir göstergebirincik değer olmaktadır. Julia Kristeva'nın 1960'lı yıllarda ortaya attığı ve Tel Quel üyelerinin pek çoğunun katkı sunduğu metinlerarası

ilişkiler<sup>5</sup> kapsamında değerlendirilebilecek bu görüntü, bahsedilen alışverişin yapısını ortaya koyacaktır.

Anlatım düzleminde oldukça tutarlı bir yapı sergileyen Münâcât, içerik düzleminde de aynı tutarlı yapıyı devam ettirmektedir. Metnin birinci kesiti olarak belirlediğimiz ilk yedi beyitte dikkati çeken ilk husus Allah'a olan yalvarışta ön plana çekilen sözcüklerin kullanımına dairdir. Kur'an-ı Kerim'in indirilen son suresi olan *Tevbe Suresi* ile metinde redif olarak kullanılan tövbe sözcüğü arasında bir ilişki kurulmasına olanak tanıyan bu sözcük ortaklığı, metnin anlaşılmasında kilit bir rol üstlenmektedir. Metnin kimi zaman olumsuz ve kimi zaman görece olumlu sayılabilecek durumların tamamına "tevbe" edilmesi yine bu metinlerarası ilişkinin varlığında anlamlandırılmalıdır. Buna göre metinde tövbe edilen hususlar ile *Tevbe Suresi*'nde karşımıza çıkan hususlar şu şekilde gösterilebilir<sup>6</sup>:

**Tablo 2:** *Münâcât ve Tevbe Suresi*

Metinde Tövbe Edilen Sözcük	<i>Tevbe Suresi</i> 'nde Ele Alınış Şekli
isyan	Allah'ı ve Resulünü tanımayanları acıklı, elim bir azapla müjdele. (13. Ayet)
irfan	Allah bilendir, hüküm ve hikmet sahibidir. (97. Ayet)
zevk	O sizden öncekiler kismetleriyle nasıl zevk sürmek istedilerse siz de öyle kismetlerinizle zevk sürmeye baktınız. Siz de o batağa dalar gibi daldınız. İşte bunların dünya ve ahirette bütün yaptıkları boşa gitti. Ve işte bunlar ziyana uğrayanlardır. (69. Ayet)
vicdan	Müşrikler vicdanlarına karşı kendi küfürlerine kendileri şahit olup dururlarken Allah'ın mescitlerini imar etmeleri mümkün değildir. (17. Ayet)
peydâ vü nihân (görünen ve gizli)	... Sonra hepiniz o görülmeyen ve görüleni bilen Hakkın huzuruna götürüleceksiniz. (94. Ayet) ... ve hepiniz mutlaka, o görünen ve görünmeyeni bilen Hakkın huzuruna götürüleceksiniz. (105. Ayet)
hâl	Yoksa siz hâlinize bırakılıverceğinizi mi zannediyorsunuz? (16. Ayet)

<sup>5</sup> Buradaki metinlerarası sözcüğünün görece esnek anlam yapısının farkında olarak iki metin arasındaki bir tür konuşma/söyleşme (Aktulum, 2000, s. 17) anlamında kullanıldığı belirtilmelidir.

<sup>6</sup> Ayetlerin tefsir ve meali için Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır'ın *Hak Dini Kur'an Dili* (1998, s.160-248) adlı kitabından faydalanılmıştır.

Selçuk ATAY

Âkif Paşa'nın Münâcât'ı Yahut Dilini/Evrenini Kaybetmiş Bir Aydının Yakarışı

Münâjât Of Âkif Pasha Or Else The Appeal Of An Intellectual Who Has Lost His Language/ Universe

dâd ü sited (alışveriş)	Allah müminlerin canlarını ve mallarını, Cennet şüphesiz kendilerinin olması pahasına satın aldı (...) O halde yaptığımız şu alışverişten dolayı size müjdeler olsun! Ve işte, o büyük başarı budur! (111. Ayet)
gam	... Hani kafirler onu çıkardıkları vakit, iki kişiden biri iken, ikisi mağarada buldukları sırada “mahzun olma, çünkü Allah bizimle beraberdir” diyordu. (40. Ayet)
evhâm-ı hayâlat (düşüncelerin kuruntuları / şüphe)	... ve kalpleri şüphelidir de şüpheleri içinde çalkanır dururlar. (45. Ayet)
gam u şâdî (keder ve sevinç)	Artık kazandıkları günahın cezası olarak az gülsünler çok ağlasınlar. (82. Ayet)

Şüphesiz, yöntem olarak metinlerarası ilişkilere odaklanan bir çalışma bu konuda daha detaylı bir yorum imkânına sahip olacaktır. Ancak özellikle “dâd ü sited” sözcüğünün gösterge değeri hakkında girilen bu çalışma dâhi metnin örtük anlamına bir katkı sunmaktadır. Burada alışveriş, kuruntu ve “gam u şâdî” söz gruplarıyla günlük hayatın sıradan bir eylemi olarak yorumlanabilir. Ancak yukarıdaki tabloda da işaret edildiği üzere bunlar aynı zamanda aynı adlı surenin tövbe unsurları olarak karşımıza çıkar. Metinler birbirinden farklı dönemlere ait olsa da 19. asrın dil varlığı içerisinde eşsüremlilik olarak verilen sözlükbirimsel anlamlandırma bağlamında metnin içerimlediği anlam evreninin genişliği tekrar gözler önüne serilmiş olmaktadır.

Özne, ilk kesitin son beytinde şiir boyunca tövbesini dile getirdiği “nutk-ı perişân”ına da tövbe eder. Gösterge dizgesinin kendi üzerine kapandığı, dil dolayımında bir ifadeyi dile getirir getirmez kendini deşilleyerek yokluk ve varlıktan ziyade “hiç”liğe götürdüğü *Münâcât*'ın bu anlamda son olarak “dil”e dair bir tövbe de bulunması mühimdir.

Her şeyden evvel öznenin buraya kadar tamamen eğretilmeli bir dil kullandığı görülmektedir. Bu kullanım, dilin yeni bir düzlemde kendisini bulmaya çalışmasına bağlı bir olgu olarak görülmelidir. Bir taraftan klasik dilin sınırlarının dışına çıkmaya çalışan sanatkâr diğer taraftan sınırların dışında kendisine yeni bir evren oluşturmaya çalışır. Göstergebilimsel analizi psikanalitik metodla birleştiren Laurent-Danon Boileau şiir sanatında eğretilme ve düzdeğişmece kullanımı hakkında şunları söyler: “Eğretilme sanatı geneldir, yaşanmışlıktan koparılmıştır. Düzdeğişmece sanatı ise tersine özeldir, zaman içerisinde yer alan bir anının izini taşır, heyecan

yüklüdür.” (2007, s.70) Lacan merkeze alınarak yapılan bu önermede görüleceği üzere “heyecan”ın varlığı ile “yaşanmışlık” bir bütünleyen olarak düşünülmüştür. Metinde sanatkarın eğretilme kullanan dili, yaşanmışlıktan uzak, heyecan yükünü kaybetmiş bir yapının varlığını bize gösterir. Söz oyununa dayalı, fikri önceleyen metin bu haliyle insana dair özeli değil, insanlığa dair geneli ifade etmeye başlamış olur. Dolayısıyla dil, bunu ifade etmede yetersizliğe düşmekte ve “perişan” sıfatıyla tanımlanarak yeni bir eğretilmeye girilmektedir.

İlk kesitte sözcülemi tamamlamak için okuyucu tarafından eklenen izafi bir yükleme karşılık ikinci kesitte özne kendi yüklemine şiirde görünür kılmaktadır. “Geldim” yüklemi kesitin ilk dizesini bütünlerken ikinci dizede “senindir” yüklemi karşımıza çıkmaktadır. Yapısal olarak bakıldığında ilk dikkati çeken husus her iki yüklem farklı türden oluşudur. Buna göre ilk yüklem şiirin başında beri tövbe eden öznenin hareketine dair bir vurgudur ve anlamı yine öznenin üzerine çekmektedir. Fiilin birinci tekil şahıs çekiminin bu görüntüsü zaman ifadesi ile bir arada düşünülmelidir. Burada görülen geçmiş zaman kullanıldığına göre özne hareketini tamamlamış, durağanlaşmış olur. Öte yandan ilk kesitte ortaya konulan tövbe unsurları, geçmiş zamanla belirtilen gelmek fiilinden sonra gerçekleştirilmiş olur. O zaman özne evvela iradi bir fiil gerçekleştirmiş, tövbe unsurlarını tek tek sıralamış ve ardından sözlemine kuran tövbe unsurlarını bu fiilin üzerine kurgulamış olmaktadır.

Kesitin ikinci dizesinde ortaya çıkan yüklem ise ilkinde zıt olarak isim cinsinden bir yüklemidir. İlk dizede ve ona bağlı olarak bütünlenen ilk kesitte söylenenler öznenin iradesi dâhilinde söylenmiştir. Fiilin anlam alanındaki bu genişlemeye karşın ikinci kesitte yüklem özneye değil, tövbe unsurlarının sıralandığı nesneye karşılık gelmektedir. Birinci dizede hareketin geçmiş zamana dair vurgusu bir taraftan da hareketin devamındaki beklentiye işaret eder. Ancak ikinci dizede kullanılan yüklem ekfiilin geniş zamanı ile çekimlenmiştir. Bu ise münacatı yapılan Allah’ın zaman kavramından münezzehe oluşu ile ilgilidir. Zira Allah (cc) varlığının başlangıcı olmadığı gibi ebedidir. Dolayısıyla gramatikal olarak geniş zamanda ifade edilmektedir.

İkinci kesitte yüklemelerin kullanılmasının diğer sözcüklerle koşut bir yapı sergilendiği de görülmektedir. Gelmek fiili ile hükmü “senindir” diye nesneye bırakıldığı yüklem birlikte düşünüldüğünde “güven”e dair bir imge karşımıza çıkar. Lars Svendsen *Korkunun Felsefesi* adlı çalışmasında korkunun ontolojik güvenliğimizi sarstığını, insanın elinden özgürlüğünü “çal”dığını belirtir (2017, s.169). Dolayısıyla insan, özgürlüğünü elde edebilmek ve ontolojik olarak korkudan uzak durabilmek için güvenmek zorundadır. Buradaki güven Bonhoeffer’in de belirttiği gibi “bir iman hareketini” bünyesinde barındırmaktadır (Svendsen, 2017, s. 131). İnsan, korku duyduğunda korkusunu iki şekilde yenebilir. Bunlarda ilki korku

nesnesi ile kendisi arasındaki mesafeyi açma eğilimidir. İkincisi ise korkulan nesneye dair duyulan güvendir. Bu güvenin ilk biçimi ise “safiyane (naif) güven” şeklinde adlandırabileceğimiz ve doğuştan getirdiğimiz bir güven çeşididir (Svendsen, 2017, s. 131). Metinde özne, geldim sözcüğüyle anlambilimsel olarak bahsettiğimiz naif güveni sergilemekte ve korku nesnesiyle arasını açmadığını göstermiş olmaktadır. Öte yandan “ferman senindir” söz grubuyla da korku nesnesiyle arasına bir mesafe koymadığını yinelemiş olmaktadır. Zira bu teslim oluş, mesafe koymayla ortaya çıkacak olan güvenin “altının oyul”masına (Svendsen, 2017, s. 121) karşı alınmış bir teslimiyeti göstermektedir.

Metnin ikinci kesitinde güven ve korkuya dair bu imgenin “padişeh”, “âciz ü üryân”, ve “ihsân” sözcükleriyle anlambilimsel düzlemde bir koşut olarak okuyucuya sunulduğunu da belirtmek gerekmektedir. Yukarıda kısaca izaha çalıştığımız üzere özne korku nesnesine dair güven duymak suretiyle ontolojik alanını sağlamlaştırmaktadır. Bunu yaparken de daima isim cinsinden sözcükleri metnin anlam alanına yerleştirmekte ve kavramsal bir yapı çizmektedir. Klasik Türk şiirindeki kullanımının aksine olan bu durum bir yandan da sanatkârın dil dolayımındaki güvensizliğini göstermektedir. Zira özne, söyleyeceği şeyi duygusal olandan ziyade kavramsal planda açık seçik sıralama gayretindedir. Bu ise dile dair bir güvensizlikle ortaya çıkar. Dildeki bu güvensizlik öznenin benliğine tesir etmekte ve özne, bu kaygıyı giderebilmek için yüklem veya sıfatlara birden fazla isim yükleyerek kavramların anlam alanını genişletmeye çalışmaktadır. Roland Barthes'ın belirttiği üzere toplumun üzerinde uzlaşmadığı bir dil “zorunlu olarak yönlendirilmiş” bir dil özelliği göstermektedir. Bu ise “yazara parçalanmış bir koşul” (2009, s.63) sağlamaktadır. Metinde ise özne bu zorunlu yönlendirilişin neticesinde ortaya çıkan parçalanmayı kavramları belirlemek ve arka arkaya sıralamakla okuyucuya sunmaktadır.

### 3. SONUÇ

Tanzimat'la beraber girilen kültür dairesi, biçimde günlük hayatın pek çok alanına nüfuz etmekteyken öze dair görüntülerini evvela dil bağlamında göstermeye başlamıştır. Duyuş ve düşünüş tarzı olarak bu yeni kültür ve medeniyet dairesine intibak etmeye çalışan sanatkârlar bu farklılığı ilk önce hissedenlerdir. Dilde ortaya çıkan başkalaşım yalnız sanatkârların fikri mahsullerine sirayet etmekle kalmaz; bu sanatkârların estetik zevklerine de etki etmeye başlar. Dilin parçalanmış yapısı yazarlara yönlendirilmiş koşullu bir dünya sunar. Bu sebepler sanatkârlar bir taraftan yeni bir edebî dil inşa etmek diğer taraftan da duyuş ve düşünüşlerini edebî metin içerisinde ifade etmek zorunda kalırlar.

Klasik kültürün mühim geleneklerinden olan münacat yazımında Âkif Paşa'nın çektiği sancılar bahsedilen durumu oldukça açık bir şekilde göstermektedir. Sanatkâr bir yandan Allah'a yalvaran bir metni klasik kültürün anlayışı içinde kaleme almak isterken diğer taraftan oldukça yoğun kavramlarla dolu bir yapı haline getirir. Bu durum hissetmek yerine göstermek, sezdirmek yerine açıklamak endişesinde olan sanatkârın, dile dair değişimlerin kısırlaştırdığı mevcut durumdaki tıkanmışlığını göstermektedir. Dolayısıyla yakarış bir taraftan Allah'a, diğer taraftan da "nutk-ı perişan"a dairdir.

### **KAYNAKLAR**

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Altuğ, T. (2013). *Dile Gelen Felsefe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayverdi, İ. (2008). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Barthes, R. (2009). *Yazının Sıfır Derecesi, Yeni Eleştirel Denemeler*. (T. Yücel, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Boileau, L.D. (2007). *Psikanaliz ve Dilbilim (Sözceleme Öznesi)*. (M. Baştürk, Çev.). İstanbul: DeKi Yayınları.
- Gibb, E.J.W. (1999). *Osmanlı Şiir Tarihi*. (A. Çavuşoğlu, Çev.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Heidegger, M. (2011). *Varlık ve Zaman*. (K. H. Ökten, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Jameson, F. (2013). *Dil Hapishanesi, Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*. (M. H. Doğan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pala, İ. (2006). *Divan Edebiyatı*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Saraç, M. A. Y. ve Andı, M. F. (1997). *Âkif Paşa Divançesi*. *İlmî Araştırmalar Dergisi*. İstanbul: s.135-178.
- Shayegan, D. (2012). *Yaralı Bilinç, Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofren*. (H. Bayrı, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Svendsen, L. Fr. H. (2017). *Korkunun Felsefesi*. (M. Erşen, Çev.). İstanbul: Redingot Kitap.
- Tanpınar, A. H. (1997). *Âkif Paşa*. *İslâm Ansiklopedisi içinde* (1, 242-246). Eskişehir: Millî Eğitim Bakanlığı.

Selçuk ATAY

Âkif Paşa'nın Münâcât'ı Yahut Dilini/Evrenini Kaybetmiş Bir Aydının Yakarışı

Münâjât Of Âkif Pasha Or Else The Appeal Of An Intellectual Who Has Lost His Language/ Universe

- Tanpınar, A. H. (1997). 19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tüzer, İ. (2014). Ahmet Mithat Anlatılarında Kimlik İnşası ve Modernizm. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yalçın, M. (2010a). Şiirin Ortak Paydası I, Şiir Bilime Giriş. İstanbul: İkaros Yayınları.
- Yalçın, M. (2010b). Şiirin Ortak Paydası II, Kuram ve Çözümlenmeler. İstanbul: İkaros Yayınları.
- Yazır, E. M. H. (1998). Hak Dini Kur'an Dili. C.8. Ankara: Akçağ Yayınları.