

Araştırma Makalesi / Research Paper

HAREKELİ BİR Mİ'RÂCİYENİN DİBÂCESİ VE OSMANLI TÜRKÇESİNİN İMLASI VE TELAFFUZU HAKKINDA DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

Alper GÜNAYDIN*

Öz

Bu çalışmada, Hafız Ömer Yenişehir-i Fenârî künyeli bir nâzım tarafından 1790 yılında kaleme alınan ve 318 beyitten oluşan bir mi'râciyenin mensur dîbâcesinin dil ve imla ile ilgili söyledikleri değerlendirilecektir.

Tarihî imla, telaffuz ve ağız araştırmalarında bilhassa Osmanlı Türkçesi için hareketli metinler oldukça ehemmiyetlidir. Elimizdeki mi'râciye, bu bakımdan iki türlü kıymeti haizdir: Birincisi, mi'râciyenin, İstanbul Türkçesi, Osmanlı dönemi ağızları, standart imla ve telaffuz münasebeti gibi dil ile alakalı bazı meselelerde kısa fakat oldukça ilginç bazı malumat ihtiva eden mensur dîbâcesi; ikincisi, aruza ve İstanbul Türkçesine göre hareketlenmiş metin kısmı.

Çalışmada ele alacağımız dîbâce kısmı, esere bir giriş mahiyetindedir. Şair, bu dîbâcede, eseri hakkında kısa bir malumat verdikten sonra dil teorisini ortaya koyar, profesyonel okuyucu ve yazıcıları sıradan okur-yazar kitlelerinden ayırır, standart edebî dile ağız özelliklerinin yansıtılmasını tenkit eder, eserini yazarken hem aruza hem de zarif bir telaffuza uygun okuyuşu temin eden bir imla metodu kullandığını söyler ve bunun nedenlerini açıklar. Metin kısmında ise şair, kalıplaşan standart Osmanlı imlasını muhafaza eden telaffuzu ve taktî'i ise hareketlerle gösteren bir imla metodu kullanır. Şairin kullandığı bu imla metodu, Kur'an imlası ile yakından ilişkilidir.

Geliş Tarihi/ Date Applied: 10.09.2018

Kabul Tarihi/ Date Accepted: 07.02.2020

Makalenin Künyesi: Günaydın, A. (2020). "Harekeli Bir Mi'râciyenin Dîbâcesi ve Osmanlı Türkçesinin İmlası ve Telaffuzu Hakkında Düşündürdükleri". *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 49, 161-184.

DOI: 10.24155/tdk.2020.133

* Dr., Araş. Gör., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, agunaydin@aku.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-4683-5989

Bu çalışmada, on dört satırdan oluşan dîbâcenin tam bir transkripsiyonu yapılmakta ve şairin imla, telaffuz, ağız, dil vb. ile ilgili kısa fakat çarpıcı görüşleri değerlendirilmektedir. Çalışmaya ayrıca, dîbâcenin transkripsiyonlu tam metni ile birlikte bir tıpkıbasımı da eklenmiştir.

Anahtar sözcükler: Osmanlı Türkçesi, konuşma dili, imla, telaffuz, İstanbul Türkçesi.

A Vowel Marked Mi'râjiyya and Its Commentaries on Orthography and Pronunciation of the Standard Ottoman Turkish

Abstract

In this study, the mi'râjiyya written by Hafız Ömer Yenişehir-i Fenârî in 1790's are evaluated.

The mi'râjiyya has a prosaic preamble at the beginning which the author express his thoughts related to the written and spoken language of the Ottoman Turkish. In this study we focus on not the mi'râjiyya itself but its valuable explanatory prosaic text, a foreword called *dîbâja*.

The dîbâja part is a kind of introduction to the mi'râjiyya. In this dîbâja, the poet reveals his theory and perception of language after giving a brief information about his work, distinguishes professional readers and writers from the ordinary literary masses, criticizes the reflection of dialectical features in the standard language, explains his orthographical method which provides a refined and elegant pronunciation. In the mi'râjiyya the poet follows the classical spelling of Ottoman Turkish but shows the pronunciation and the arûd with vowelmarks. This method has close ties with the Qur'anic writing system.

In this study, a complete transcription of the text is made and short but striking views and practices of the author about pronunciation, dialect, spoken and written language etc. are evaluated. We also add to the study a facsimile of the prosaic foreword of the mi'râjiyya.

Keywords: Ottoman Turkish, spoken language, orthography, pronunciation, Istanbul Turkish.

Giriş

Bu çalışma, mi'râciyenin tür hususiyeti, muhtevası veya edebî kıymeti üzerinde değil, tarihî imla ve telaffuz araştırmaları için son derece ehemmiyetli malumat ihtiva eden dîbâcesinin imla, telaffuz ve dil hakkındaki değerlendirmeleri üzerinde yoğunlaşmaktadır.¹

¹ Bu mi'râciyenin muhtevası ve edebî tür hususiyetleri hakkında geniş malumat için bk. (Akar, 1987: 181). Çalışma, Ali Emîrî nüshasının fiziksel hususiyetleri ile ilgili de malumat ihtiva etmektedir. Ayrıca metnin nüsha karşılaştırmalı transkripsiyonu ve edebî bakımdan değerlendirilmesi için bk. (Kaya, 2014: 677-718).

Eski Türk edebiyatında, mensur eserlerin giriş kısımlarına *mukaddime* denilirken manzum metinlerin giriş kısımları ise farklı bir isimlendirme ile *dîbâce* (ديباجة) olarak adlandırılır. Ekseriyetle şairler, kendileri ve eserleri hakkında bilgi vermek, eserlerini neden ve niçin yazdıklarını belirtmek ve poetikalarını ortaya koymak gibi nedenlerle dîbâce yazarlar (Üzgör, 1994: 277-278).

Hafız Ömer Mi'râciyesi'nin daha çok dîbâce kısmına odaklanan bu çalışma, üç ana bölümden oluşmaktadır; tanıtım ve değerlendirme ihtiva eden inceleme kısmı, transkripsiyon kısmı ve dîbâcenin tıpkıbasımı.

İnceleme kısmında şair ve mi'râciyesi hakkında kısa bazı malumat verdikten sonra mi'râciyenin şairin dil teorisini yansıtan dîbâcesi çok yönlü bir şekilde incelenmiş, çeşitli tespit ve değerlendirmelerde bulunulmuştur.

Transkripsiyon kısmında ise mi'râciyenin yalnızca Ali Emîrî nüshasında yer alan dîbâce kısmının tam bir transkripsiyonu yapılmış yine bu nüshanın ilgili kısmının bir tıpkıbasımı da çalışmaya eklenmiştir.

Şair hakkında

Mi'râciyenin Ali Emîrî (AE) nüshasının ilk sayfasında (1b'de) "*hāzā mi'râciyye min te'lîf-i 'ömer hâfız yenişehir-i fenârî haṭîb-i şāhzāde sultān muḥammed ṭābe bezzāhū*" ibaresi yer almaktadır. Bu ibare, bir nüsha hariç diğer üç nüshada da ufak tefek değişikliklerle tekrarlanmaktadır. Diğer nüshalarda yer almayan, yalnızca Ali Emîrî nüshasının dîbâce kısmının en altında yer alan *ferâğ kaydında* ise "*seyyid ömer şafî haṭîb-i câmi'-i şāhzāde*" ibaresi yer almaktadır.

Şairin hayatı ve edebî şahsiyeti hakkında bu mi'râciye ve yukarıdaki künyeler dışında hiçbir malumat edinilememektedir. Bu kayıttan anlaşıldığı kadarıyla şairin adı Ömer Safî'dir,² seyittir, hafızdır, mesleği hatipliktir ve görev yeri İstanbul'daki Şehzade Mehmet Camisi yahut Şehzadebaşı Camisi olarak da bilinen, Şehzade Camisi'dir.

Kendini *Yenişehir-i Fenârî* nisbesi ile zikreden şairin Rumeli'de³ doğduğuna yahut köken itibarıyla Rumelili olduğuna fakat İstanbul'da *haṭîb-i câmi'-i şāhzāde* lakabı ile anılacak kadar uzun bir müddet yaşadığına hükmedilebilir. Şairin, mesleği gereği *kıra'at*, *tecvîd* ve *maḥāric-i hurûf* gibi dinî kültüre ait ilimlere hâkim olduğu, mevlit geleneğini iyi bildiği anlaşılmaktadır. Bilhassa imla ve telaffuzdaki yanlış uygulamaları tenkit eden

2 Bir nevi imza demek olan bu tür kayıtlarda harfleri eli kaldırmadan, noktasız ve harekesiz yazmak âdeti olduğundan, bu *şafî* lafzının şedde ile *şaffî* şeklinde de okunabileceğini söylemek gerekir.

3 Yenişehir (Larissa), bugün Yunanistan sınırları içinde kalan Teselya bölgesinin en büyük şehrinin adıdır. *Yenişehir-i Fener* tabiri, Larissa'yı Yenişehir adını taşıyan diğer bazı yerleşim yerlerinden ayırmak için kullanılmaktadır.

şairin, yazmaya ve okumaya dikkat eden bir dil hassasiyetine sahip olduğu ortadadır.

Mi'râciyenin diğer nüshaları, dîbâcenin bu nüshalardaki durumu ve adlandırılması hakkında:

Bu kısımda, *mi'râciyenin* bilinen nüshalarından bahsedilecek, nüshalarda bulunan bazı kayıtlara yer verilecek, dîbâce kısmının bulunup bulunmadığı değerlendirilecek ve bilhassa AE nüshasının *zahriyesindeki* metnin nasıl adlandırılması gerektiği üzerinde durulacaktır.

Hafız Ömer Mi'râciyesi'nin bilinen dört nüshası vardır. Birincisi Millî Kütüphanede 06 Mil Yz A 7277-1 demirbaş numarası ile kayıtlı (MK-I) nüshası; ikincisi yine Millî Kütüphanede 06 Mil Yz A 9175 demirbaş numarası ile kayıtlı (MK-II) nüshası, üçüncüsü İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde T 7390 demirbaş numarası ile kayıtlı (İÜ) nüshası, dördüncüsü ise Millet Yazma Eser Kütüphanesinde Ali Emîrî koleksiyonunda AEMNZ1375 demirbaş numarası ile kayıtlı (AE) nüshası.

(MK-I) nüshasında, metnin başladığı sayfanın üstünde kırmızı mürekkeple yazılmış "*hâzâ mi'râciyye*" kaydı bulunmaktadır. Standart imla ile yazılan ve harekelenen bu nüshada dîbâce kısmı mevcut değildir.

(MK-II) nüshasının *zahriyesinde* "*kitâb-ı mi'râciyye*" kaydı vardır. Bu nüshanın en dikkat çekici hususiyeti, mi'râciyenin başladığı sayfanın üst kısmına kaydedilmiş altı satırlık bir metnin bulunmasıdır. Bu altı satırlık kısa metinden sonra kırmızı mürekkeple ve tek satır olarak kaydedilmiş "*hâzâ mi'râciyye min te'lîf-i 'ömer hâfız yenişehir-i fenârî haṭîb-i şehzâde sultân muḥammed ṭâbe şerâhü*" kaydı bulunmaktadır.

Bu altı satırlık kayıt, AE nüshasının *zahriyesinde* bulunan ve *dîbâce* olarak adlandırdığımız kısmın basit bir özeti gibidir. Muhtemelen, AE nüshasından daha önceki bir tarihte yazılmıştır. Sol üst kısımlarında tahrifat olsa da büyük oranda okunabilmektedir:

"Mü'ellifât evâilinde üçü vâcib dördü cā'iz olan yedi şey'i zikr mesnûndur nâzım ... (1) besmele(y)i iki beyt ile ve ḥamdele(y)i bir beyt ile ve şalveleyi dahi beyt-i vâhid ... (2) dahi şalavât ve selâma terḡib ü tenbîh idüp nitekim her maḳâle itmâmında ... (3) olan dördünü terk itdi vech bu ki te'lîfîni ... menzîline tenzîl etmiş ola ve müelliḑîniñ (4) ekşeriniñ ... ihtiyâr etmiş ola ve ebyât-ı mi'râciyye buḥûr-ı 'arûzdan fâ'ilâtün fâtün(?) fâ'ilât (5) elfâz-ı tefâ'ilini muḥavvî baḥr-i remel-i maḥzûf 'ibâret-i selâmet ile olduğundan aña taṭbîḳ ve taḳṭî' olunmuşdur. (6)"

İÜ nüshasında, metnin başladığı sayfanın üst kısmında yani 'b'de, kırmızı mürekkeple kaydedilmiş “*hāzā mi ‘rāciyye min te ‘līf-i ‘ōmer ḥāfız yeni-şehir-i fenārī ḥaṭīb-i ṣehzāde sulṭān muḥammed ṭābe serāhī*” kaydı bulunmaktadır. Standart bir imla yazılan ve harekelenen bu nüshada dībāce kısmı mevcut değildir, herhangi bir başka kayıt da bulunmamaktadır.

AE nüshasında ise metnin başladığı 1b'nin ön yüzünde yani 1a'da, sonunda *ferāğ kaydı* ihtiva eden 14 satırlık bir metin bulunmaktadır. Bu kısa metnin altında bulunan *ferāğ kaydında*⁴ şairin künyesi “*seyyid ömer şafī ḥaṭīb-i cāmi ‘-i ṣāhzāde*” olarak geçmektedir. Metnin başladığı sayfanın üst kısmında yani 1b'de ise “*hāzā mi ‘rāciyye min te ‘līf-i ‘ōmer ḥāfız yeni-şehir-i fenārī ḥaṭīb-i ṣāhzāde sulṭān muḥammed ṭābe bezzāhī*” kaydı bulunmaktadır.

Dībācenin, MK-I ve İÜ nüshalarında bulunmaması, bu kaydın ilk etapta hiç yazılmadığı yahut müstensihler tarafından terk edildiği şeklinde⁵; MK-II nüshasında, şekil bakımından daha kısa olması ve muhteva bakımından da farklılık içeriyor olması ise bizzat şair tarafından oluşturulan AE nüshasında nispeten genişletilerek yeniden yazıldığı şeklinde yorumlanabilir.

AE nüshasının zahriyesindeki bu dībācede şair, eserin türü, muhtevası ve vezni ile alakalı kısa bazı bilgiler verdikten sonra dil, telaffuz, imla, hat ve ağızlar ile ilgili yine kısa fakat oldukça ehemmiyetli bir takım fikirler beyan eder.

Şairin *ğurre* (غر) lafzı ile metnin içerisinde düşürdüğü tarih (h. 1205/m. 1790) yılına tekabül etmektedir. *Dībācenin* en altında ise mi‘rāciyenin telif tarihinden kırk yıl sonrasını gösteren (h. 1245/m. 1829) tarihi yer almaktadır. Bu durumda şair, 1790 yılında telif ettiği eserini 1829 yılında yine kendisi istinsah etmiş ve baş tarafına bir de *dībāce* eklemiştir. Bazı beyitle-

4 *Ketebe kaydı*, *istinsah kaydı* yahut en yaygın adı ile *ferāğ kaydı* tabiri için bk. (Bilgin, 1995: 354). Bu *ferāğ kaydı*, AE nüshasının zahriyesinde (1a) bulunan ve *dībāce* olarak adlandırdığımız on dört satırlık kısmın en altında bir *tarih kaydı* ile beraber yer almaktadır. Lakin bu *tarih kaydı*, dībācenin telif edildiği tarihi gösterirken mi‘rāciye metninin ise yeniden istinsah edildiği tarihi göstermektedir. Aynı şekilde, *harrerehū* lafzı ile başlayan, bir klişe ile devam eden ve şairin lakabının, adının ve mesleğinin yer aldığı bir nevi imzası mahiyetindeki *ferāğ kaydı* da dībāce için *te ‘līf kaydı*, mi‘rāciye metni için ise *istinsah kaydı* manasına gelmektedir. Sonuç olarak şair, kendi mi‘rāciyesini yeniden istinsah ederken başına bir de dībāce eklemiştir, karışıklığa sebebiyet vermemek için de imzasını bu dībācenin altına atmıştır. AE nüshası, zahriyesindeki dībāce de dāhil olmak üzere, herhangi bir *müstensih* tarafından değil bizzat *müellif* tarafından istinsah edilmiştir, *müellif hattı* yahut *hatt-ı desti* olarak adlandırılabilir. Yahut daha ihtiyatlı davranarak şairin, daha önce bir müstensih tarafından oluşturulan bir nüshanın hareketlerini tashih ettiği, yazmanın zahriyesine (1a) de bizzat bir dībāce kaydettiği de söylenebilir. Fakat bizce dībāce de dāhil olmak üzere tüm metin müellif hattıdır.

5 *Dībācenin* en alt kısmında, metinden sonra ve tarih kaydından hemen önce zikredilen *fe ‘zbutūhā* (فاضبوطها) kaydı oldukça dikkat çekicidir. Arapça *zabaṭa* veya *zabuṭa* sülasi mastarından gelen kelime, emrin cemisidir ve başına *fā-yı ta ‘kibiyye* (فأ), sonuna müfret zamiri (ها) almıştır ve *onu zabt ediniz* manasına gelmektedir. Mealen *bunu böyle belleyin* yahut *bunu b7öylece kaydedin* şeklinde anamlandırılabilir. Şairin bu uyarısını hem metni daha sonra istinsah edecek olan kâtip ve hattatları bu kısmı unutmamaları veya terk etmemelerini hem de metni okuyacak olan karilere *dībāce*de söylenenleri dikkate almalarını ihtar mahiyetinde okumak mümkündür. Müstensihlerin *dībāce* kısımlarını terk etmesi sık karşılaşılan bir problemdir (Üzgör, 1990: 4).

rin unutulması derkenarda yazılması, metinde çokça bulunan silme ve düzeltme izleri bu nüshanın, profesyonel bir hattattan ziyade becerikli ve eli yatkın bir yazıcı tarafından oluşturulduğunu akla getirir ki bu da bizce, mesleği hatiplik olan müellifin bizzat kendisidir.

Muhtemeldir ki şair, eserin yanlış okunduğuna pek çok kez şahit olmuş ve yıllar içerisinde bu yanlışları kaydederek eserini, bunları bertaraf edecek bir harekeleme metoduyla bizzat kendisi tekrar istinsah etmiştir. Dîbâcenin sonunda yer alan *ferâğ kaydında* bulunan ve “onu tahrir etti” manasına gelen *harrerehū* (حرره) lafzı da metnin *müellif hattı* olduğunu kuvvetlendiren diğer bir işaret olarak sayılabilir.

AE nüshasının zahriyesindeki 14 satırlık bu metin, mi'râciye metninin doğal bir parçası gibi değil de sonradan eklenmiş bir kayıt gibi durması, nispeten kısa olması ve *dîbâcelerde* bir kompozisyon kuralı haline gelmiş “*besmele, hamdele ve salvele*” ile başlama âdetine riayet etmemiş olması gibi sebeplerden dolayı bir *kayd* yahut *tenbîh kaydı* olarak adlandırılabilir. Fakat bu kısmı, herhangi bir sayfanın *derkenârına* değil de kitabın *zahriyesine* yani metnin başladığı varlığın ön yüzüne kaydedilmesi⁶, bizzat müellif tarafından yazılması, manzum bir esere giriş mahiyetinde olması⁷, doğrudan eserle alakalı olması gibi nedenlerle *dîbâce* olarak adlandırmak bizce daha münasiptir. Diğer yandan *dîbâceler* için belirli bir uzunluk tanımı yapmak da oldukça zordur. Kırk varaklık *dîbâceler* olduğu gibi yalnızca üç beyitten müteşekkil çok kısa *dîbâceler* de olabilmektedir (Üzgör, 1990: 10). İlaveten, MK-II nüshasının ilk sayfandaki kayıta şair, telif eserlerin başında zikretmenin vacip olduğunu söylediği *besmele, hamdele ve salvele*'yi eserinin ilk beyitlerinde zikrettiğini zaten açıklamaktadır.

Sonuç olarak bu metni; şiir, şair, söz, ilham gibi mevzular üzerinden sanat poetikası yapan pek çok *dîbâceden* farklı olarak dil, telaffuz, kâtip, hattat, kari, dinleyici gibi edebi eserin yazılması ve okunması ile ilgili hususları merkeze alan yani bir nevi dil poetikası ihtiva eden orijinal bir *dîbâce* olarak adlandırmanın çok daha doğru olacağı, yalnızca bir *kayd* olarak adlandırmanın ise gerçek kıymetini takdir edememek manasına geleceği kanaatindeyiz.

6 Yazmalarda, ekseriyetle eserlerin sonuna konulan *ferâğ kayıtlarının* az da olsa eserlerin ön yüzüne (1a'ya) kaydedilmesi de karşılan bir durumdur (Bilgin, 1995: 355).

7 Bu kaydın yalnızca manzum bir mi'râciyenin girişinde olması onu *dîbâce* olarak adlandırmaya yeterli olacaktır. Mensur eserlerin giriş kısımları *mukaddime* olarak adlandırılırken manzum eserlerinin giriş kısımlarını farklı bir isim ile *dîbâce* olarak adlandırmak genel olarak kabul görmüş bir teamüldür: “Ancak mukaddime diğerlerinden daha geniş, hatta bazan müstakil eser hacminde olabilmektedir. Bu arada dîbâce kelimesinin klasik edebiyatta umumiyetle manzum eserlerde ve daha özel bir anlamda kullanıldığı söylenebilir.” (Üzgör, 1994: 277).

Mi'râciyenin, şairin imla ve telaffuza dair dil teorisini yansıtan mensur dîbâcesi hakkında

Mi'râciyenin, tek sayfadan ve 14 satırdan oluşan kısa dîbâcesi, şairin dil teorisini göstermesi bakımından oldukça ehemmiyetlidir. Metin kısmında ise şair, bu fikirlerini pratiğe döker. Dar anlamda şairin dil algısını ve metnin imlasında nelere dikkat ettiğini aksettiren bu dîbâce, geniş perspektifte ise bir 18. yüzyıl Osmanlı entelektüelinin genelde dil özelde ise bilhassa imla ve telaffuz hakkındaki görüşlerini ihtiva eder.

Şairin mesleği hatipliktir. Diğer meslektaşlarının kıraat, mahreç ve telaffuzlarını düzeltmek istemektedir. Hatip ve şair olduğu için onun dil hassasiyeti yalnızca Arapça için değil Türkçe için de gelişmiştir. Yani bu hatip-şair, meslektaşlarının ve halkın (cami cemaatinin) Türkçelerini de ıslah etme gayretindedir.

Şair, bunu temin etmek için metnini hem aruza uygun bir okuyuşu hem de Türkçenin doğru ve güzel telaffuz edilmesini sağlayacak şekilde hareketler. Şair, ağızlara dayalı mahallî söyleyişlerin standart dile yansıtılmasını doğru bulmamaktadır. Bunun önüne geçmek için eserini en doğru ve zarif bulunduğu İstanbul Türkçesine göre harekelemiştir. Şair, bu yaptığının alışılmadık bir uygulama olduğunun farkındadır ve eserinin girişinde bununla ilgili bir açıklama yapma gereği duymuştur.

Şairin kullandığı bu imla, gündelik konuşma dilini/*colloquial language* değil de standart telaffuzu/*received pronunciation* yansıtmaktadır. Çünkü şairin niyeti, standart dilde yazdığı eserinin sıradan okur-yazar kitlesine en doğru şekilde ulaşmasını temin etmektir. Şairin dîbâcede söyledikleri, standart yazı dilinin az ve orta dereceli eğitim almış kesimlere ulaşması için standart telaffuza göre imla edilmesi metodunun bizzat Osmanlı entelektüel tarafından kullanıldığını teyit eder niteliktedir.⁸

Dibacedeki dikkat çekici ve ehemmiyetli diğer bir mevzu ise imla-telaffuz münasebetidir. Şair, imlanın ve telaffuzun birbirinden farklı unsurlar olduğunu düşünür. Ona göre ikisini birbirine karıştırmak oldukça büyük bir hatadır. Diğer yandan şair, imla ve telaffuzu birbirine yaklaştırmanın pratik faydalarının da farkındadır. Bu yüzden metnin imlasında *kavâid-i resm-i haft* şeklinde tabir ettiği resmî imla kaidelerini değil de güzel bir söyleyişi temin eden bir harekeleme metodunu tercih ettiğini söylemektedir.

Şairin eserine bir dîbâce yazmasının amacı, kısaca eseri ve kendisi hakkında bilgi vermek, eserini imla ederken kullandığı metodun anlaşılmasını temin etmek ve kullandığı bu metot ile ilgili kendisine yöneltilebi-

8 Evliya Çelebi *Seyahatname*'sinin yanı sıra, telaffuzu yansıtan bir imla kullanan diğer bazı eserlerle ilgili geniş malumat için bk. (Duman, 1993: 4).

lecek muhtemel eleştirileri de peşinen bertaraf etmektedir.⁹ Fikirlerini kısaca, açıkça ve vurgulu bir şekilde ortaya koymak şairin bu kısımdaki üslubunu yansıtır.

Şairin bu kısımda değindiği ve fikir beyan ettiği mevzular şu şekilde değerlendirilebilir:

Türkçenin Arapça gibi okunması problemi ve şairin pratik çözümü: Lafzın hatta, hattın lafza tatbiki kaidesi

Şair, “*Türkiyyü’l-elfâzı resm-i haṭ üzere telaffuz idüp Kur’ân-ı Kerîm-de(ki) tecvîd-i farz gibi izhâr-ı şîfât-ı hurûf ile okur. (4)*” sözleri ile Türkçe metinlerin Kur’ân kıraati mantığıyla Arapça gibi tecvitli ve mahreçli okunmasını tenkit eder.¹⁰

Şair, bu hatanın sebebini aruz ilmi hususunda cahil olunmasına ve Türkçenin yazıldığı gibi okunmaya çalışılmasına bağlar. Şair, bu mesele- nin çözümünü ise “*iş bu risâle-i şerîfede maḳbûlü t-telaffuz-ı Türkiyye kârî’inde bulunmak (6) için kavâ’id-i resm-i haṭṭı taḡyîr olmayarak ve hüsni-ta ta’bîr-i sehle’l-edâ-i ‘irfânî okunması üzerine i’râbı (7) taşhîh olundu.*” sözleri ile ifade eder. Yani şair, mi'râciyesinde, Türkçeyi makbul bir telaffuzla okutabilmek için standart yazım kuralları yerine okumayı kolaylaştıran bir harekeleme metodunu tercih ettiğini söyler.

Bu metot, şair tarafından “*haṭṭı lafza taṭbîk ve lafzı haṭṭa (13) taṭbîk kâ’idesi*” olarak tarif edilir ki *okunduğu gibi yazma ve yazıldığı gibi okuma* manasına gelmektedir. Şaire göre, bu *fonetik imla* metodu güzel, nazik ve kibar bir söyleyiş/ıştılâhât-ı cemîle-i nâzikâne temin etmek için kullanılmaktadır.

Şair, kullandığı bu imla metodunun tuhaf ve alışılmadık olduğunun farkındadır ve eserinin girişine *kârî ve kâtibe* hitaben şu satırları eklemeyi bir zaruret olarak görür: “*Lâkin beherhâl kârîye bu ahvâli ve kezâlik kâtibe*

9 *Gazavâtname*'nin (*Gazavâtname-i Sultân Murâd b. Mehemmed Hân*) transkripsiyonu yapılırken yayıncıların meseleye nasıl yaklaştığını göstermesi bakımından şu not oldukça ehemmiyetlidir: Duman'dan naklen: “*Fonetik değışme ve gelişmeleri gösteren yazılışlar yayıncılara eserin sonuna imlâ “yanlışlar”ı olarak listelenmiştir.*” (Duman, 1993: 2). Yine Fahir İz, doğru bir imlayı tahsilli olmanın başlıca şartı sayar. *Seyahatname*'deki yazım yanılışlarını -aşlında bunların fonetik bir imla olduğu sonradan anlaşılacaktır- Evliya Çelebi'ye isnat etmek de istemediği için Topkapı nüshasının (S nüshası) *müellif hattı* olduğunu reddeder (İz, 1989: 717).

10 Şairin tenkit ettiği nokta, Türkçe konuşurken bazı harflerin Arap hançeresine göre vurgulanmasıdır. *Ayin çatlatmak, kaf patlatmak* şeklinde tabir edilen konuşma şeklidir. Bu, *Kur’ân* kıraatinde olması gereken bir durum iken bunun konuşma diline uygulanması ise abes karşılanmaktadır. Hem Osmanlı döneminde hem de günümüzde Türkçe konuşurken Arap hançeresine göre vurgu yapan kimseleri mizahi bir üslupla tenkit eden pek çok fıkra anlatılmaktadır. Bunlardan bir tanesini Yahya Kemal şöyle nakleder: *Sultan Abdülhamid*, softaları sürdürdüğü zaman, eski İstanbul sokaklarının birinde bir hafıye bir softayı tākīb ediyormuş, hafıyenin önünden birçok sokak değıştirerek kaçan softa bir köşede bir mahalle kahvesi görmüş, hemen çüppesini koltuğuna, sarıngını da cebine koyunca bir anda sivil olmuş, orada bir iskemleye oturmuş, arkasından yetişen hafıye sarıklığı gözü önünden kaybedince, orada kalıbını değıştirdikten sonra kurulup oturan sarıklı softaya sormuş: “*Efendim buradan bâzi sarıklı kimselerin kaçtığıını gördünüz mü?*” Softa: “*Evet gördüm (Aynları çatlatarak) bâ’zıları buradan, bâ’zıları da şuradan kaçtılar.*” deyince hafıye yakasına yapışmış “*Sen aynları çok çatlatıyorsun! Yürü!*” demiş. Bin seneden fazla tecvit okumuşken ayın’ın böyle fıkraları oluyor (Beyatlı,1997: 92-93).

evvel-be-evvel hāziḳ-i zī-tab‘-ı müsteṭāb (8) tefhīm ve mufaşşal takrīr ve mükerrer ta‘līm itmesi lābūd ve şarḫ-ı merbūḫdur.” Yani şair, kâtiplerin ve karilerin bu metodu iyice bellemeleri gerekir demektedir. Çünkü bunu an-la(ya)mayan okuyucular/*ḳārī* ve yazıcılar/*kātib-ḥaṭṭaṭ* ibarenin imlasının daha doğrusu hareketlerinin hatalı olduğunu düşüneceklerdir.

Şairin burada kullandığı imla *resm-i ḥaṭṭ* değildir. Muhtemelen onu tenkit edecek olanlar da *ḥarekāt-ı i‘rābiyyenin* yanlış olduğunu yani gramerde *-sarḫ* ve *nahv*- uygun bir harekelemenin yapılmadığını söyleyeceklerdir. Şair, uzun yıllara dayanan mesleki tecrübesinden de hareketle bu bilgiçlik taslayacak olan cahillerin üsluplarını dahi tahmin ederek bunu, muzip bir şekilde bize aksettirir.¹¹

Şairin, kullandığı bu *fonetik imla* metodunu tanımlamak için *fenn*, *mevād* ve *ḳā‘ide* lafızlarını kullanması ise oldukça dikkat çekicidir. Şairin, bu kelime tercihlerinden anlaşılacaktır ki bu usul, kendi içinde belli başlı kuralları olan ve ilim statüsünde görülebilecek kadar gelişmiş bir imla metodudur. Fakat şairin, mealen *bu fenni bilmez ve bu mevādden anlamaz hattat ve kariler var* demesi yani yazmayı meslek edinmiş bazı *hattat* ve *karilerin* dahi böyle bir metottan haberdar ol(a)mayabileceklerini söylemesi, bizce, bu metodun çok az kullanıldığına delalet eder.

Şaire göre yazılı bir metnin muhatapları: *Kātib, ḥaṭṭaṭ, ḳārī, hemān yazı okur nās ve diñleyenler*

Şair, yazılı bir metnin, burada mi‘rāciyenin, muhataplarını temelde yazarlar, okuyanlar ve dinleyenler olmak üzere üç grupta tasnif eder ve çeşitli yönlerden bu grupları tenkit eder.

Şair, eserinin muhataplarını şöyle sıralar: *Kātib, ḥaṭṭaṭ, ḳārī, hemān yazı okur nās ve diñleyenler*. Bunlar birbirinden ayrı kişilerdir. *Kātib* ve *ḥaṭṭaṭ* lafızları profesyonel bir yazıcılar meslek grubunu karşılar; *ḳārī*, eğitilmiş ve profesyonel bir okuyucuyu, *hemān yazı okur nās* tabiri ise sıradan bir okur kitlesini tanımlar. Eserin en son muhatapları ise dinleyiciler/*diñleyenler* grubudur.

Burada yazmaktan kasıt bir nevi çoğaltma işlemidir. *Kātib* ve *ḥaṭṭaṭ* lafızları, eseri telif eden *müelliften* ayrılır ve yalnızca eserin çoğaltılmasını kendine meslek edinmiş *müstensihler* grubunu karşılar. Bu iki isim kendi aralarında ayrıca bir nükteyi haizdir; *kātib* tecrübeli ve teknik bir yazıcı, *ḥaṭṭaṭ* ise güzel yazan artistik bir yazıcıdır.

11 “Zirā bu fenni bilmez ve bu mevādden (9) bi‘haber olanlar gerek ḥaṭṭāṭ ve gerek ḳārī ve sā‘ir hemān yazı okur nās işbu ḥarekāt-ı i‘rābiyye(yi) gördüklerinde (10) ‘ālimlik iḫhāriyya kendi emşālince -vāh vāh! hareketlerini sükūnlarını ekserī yağnış itmiş- diyyū taḳbīh eyler.” Buradaki ‘yağnış’ lafızının muzipçe bir vurgu için bu şekilde yazıldığı kanaatindeyiz. Standart dilde ‘yanlış’ olan bu kelime bilhassa ağızlarında ‘yağnış’ şeklinde telaffuz edilmektedir ve şair, bunu vurgulayarak kendini ve eserini eleştirecek kimselerin kusurunu şimdiden yüzlerine vurmaktadır.

Diğer iki gruba gelince, onlar da eleştiriden nasiplerini alırlar: “*Lâkin okuyanlar ekşerî bu ‘ilmiñ câhilidir ve hâkezâ diñleyenler(in) (3) ve iz‘ânı da yokdur.*” Yani, okuyanlar nasıl okuyacağını bilmedikleri gibi dinleyenler de nasıl dinleyeceklerini bilmezler, yanlış okunduğunun farkına var(a) mazlar.

Okuyucuların/*kârî* aruzu bilmemeleri, Türkçe metni, *Kur‘ân* okur gibi tecvitli okumaları ve bazı harflerin mahreçlerine Arap hançeresine göre vurgu yapmaları onların en büyük hatalarıdır. Arapça gibi okumalarının yanı sıra Arnavutlar yahut Anadolu veya Rumelili Türkler gibi okumaları yani ağız hususiyetlerini ve aksanlarını okuyuşlarına/*kıra‘at* yansıtılmaları da bu grubun hataları olarak verilir. Şair, kullandığı *bağır-* ve *çağır-* lafızları ile okuyucuların herhangi bir makam bilgisinden yoksun olmasını, tonlama ve vurgulamadaki başarısızlığını ve daha çok bağırarak okuduğunda daha güzel okuduğunu zannetmesini ayrıca bu grubun eksikleri arasında sayar.

Eser yazıldıktan yahut güzel yazıldıktan ve bir okuyucu tarafından seslendirildikten sonra nihayet dinleyiciler grubuna ulaşır. Bu hatip şair, mesleki tecrübelerine dayanarak dinleyicilerin de dinlemeyi bilmediklerini sert bir şekilde hatta tahkire varan bir üslupla şöyle ifade eder: “... ‘*avâm-ı nâs âni ne idüğün bilmez hâdiyü’l-‘isiñ tarâbını (5) ibiliñ istimâ‘ı mişilli baş eğüp diñler.*” Şairin, Arap kültürüne gönderme yapan bu tabiri, *koyunun kaval dinlediği gibi dinler* şeklinde Türkçeye çevrilebilir.¹²

Ayrıca şairin, bilinçsiz okuyucuları çobanlara, cahil dinleyicileri de dolayısı ile sürülere benzeten bu tenkidi, onun uzun yıllara dayanan mesleki tecrübesi boyunca şahit olduğu yanlış uygulamaların fazlalığının bir göstergesi olarak okunabilir.

Şairin telaffuz ile ilgili görüşleri: *Telaffuz, kıra‘at, ta‘bîr, edâ, muğallaş, oku- ve söyle-*

Şair, dîbâcesinde, okuma ve konuşma ile ilgili; *telaffuz, kıra‘at, ta‘bîr, edâ, muğallaş, oku- ve söyle-* lafızlarını kullanır.

Kıraat, Kur‘ân’ın tecvit kaidelerine ve harflerin mahrecine uygun okunması demektir; sanatsal/*artistic* bir okuma manasına gelen *tilâvetten* ayrılır. Lakin bu *kıra‘at* lafzını yalnızca *Kur‘ân*’a hasretmemek gerekir. Lafız, zamanla genel olarak okuma ve okuyuş manalarına gelecek şekilde anlam genişlemesine uğramış,¹³ *fâ‘il* sîgasındaki *kârî* lafzı ise tahsilli ve/

12 *Hudâ* yahut *hudâ*, Arap çöllerinde develerin yürütüşüne uygun olarak söylenen mani benzeri halk edebiyatı ürünleridir. Bu maniyi söyleyenlere ise *hâdî* denilmektedir (Dakuki, 1997: 351).

13 *Kıraat* lafzının ayrıca diksiyon/*diction* manasına geldiğini de hatırlamak gerekir. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde dahi devam eden kıraat dersleri, bir talebinin sesli okurken diğerlerinin dinlemesini, yapılan vurgu, tonlama veya telaffuz hatalarının uygulamalı olarak düzeltilmesini temin için okutulmakta idi.

veya alaylı, profesyonel ve/veya amatör bir okuyucular grubunun mesleki adı olmuştur.

Dîbâcede; *oku-*, *kārī* ve *kıra* 'at lafızlarını sıkça kullanan şairin, *okuma*-ya çok fazla ehemmiyet verdiği bilhassa dikkati çekmektedir. Şair, "... *ķavā* 'id-i *resm-i haṭṭ tağyīr olmayarak ve ḥüsn-i ta* 'bīr-i *sehlü* 'l-*edā*-i 'irfānī *okunması üzerine i* 'rābı (7) *taṣḥīḥ olundu.*" derken zaten, makbul bir telaffuz ile okuyamayan okuyucular için standart harekeleme metodunu bırakıp, telaffuzu yansıtan bir harekeleme metodu kullandığını söylemektedir. Yani şaire göre, standart imla ile yazılmış bir metin standart telaffuza göre okunmalıdır, okuyuşa ağız hususiyetleri yansıtılmamalıdır, böylece hem daha güzel telaffuz edilmiş hem de anlaşılması kolaylaşmış olur.

Dîbâcedeki "... *cem* 'an *hāzā* (11) *Türkiye olan tercümeleri resm-i haṭ* *üzre kāh* 'Arablarıñ *söylediği ve kāh Arnabuduñ* *söylediği Rumili ve* (12) *Anadolu Etrāk-i ğalīzaniñ muğallaṭ ta* 'bīrātı *gibi çağırır bağıırır ...*" satırlarının alt okuması yapıldığında şairin, standart imla kurallarına göre yazılmış ve tamamen Türkçe olan bir metni Arap yahut Arnavut hançeresi ile okumayı yahut okuyuşa İstanbul Türkçesinin dışındaki Anadolu ve Rumeli ağızlarını yansıtmayı oldukça çirkin bulduğu görülür. Arapların, Arnavutların, Rumelili ve Anadolulu Türklerin telaffuzlarının *galat* olduğunu söylerken şair, aslında ağız ve hançere özelliklerinin standart telaffuza yansıtılmasını tenkit etmektedir.

Metinde geçen *maḳbūlü* 't-*telaffuz-ı Türkiye* tabiri şairin, doğru söyleyişi yahut okuyuşu adlandırma şeklidir. Makbul bir telaffuz ve kabul görmüş bir diksiyon manalarına gelen bu tabir aslında *standart konuşma dilini/standard language* tanımlamak için kullanılmıştır. Yani şairin metinde kullandığı imla, gündelik konuşma dilini/*colloquial language* değil de standart telaffuzu/*received pronunciation* yansıtmaktadır.

Şaire göre *telaffuz* nötr bir pozisyondadır. Dilin mutlak seslendirilmesini/*pronunciation* ifade eder. Makbul bir telaffuz/*maḳbūlü* 't-*telaffuz* ise kabul görmüş, toplumun üst kesimi tarafından onaylanmış standart bir konuşma dilini/*received pronunciation* tanımlar. Dîbâcede "*Bu ecilden iş bu risāle-i şerīfede maḳbūlü* 't-*telaffuz-ı Türkiye kārī* 'inde bulunmak (6) için ..." diyen şair, makbul bir telaffuz ile Türkçenin okunmasını temin etmek istemektedir. Dîbâcede geçen *sehlü* 'l-*ibāre* lafzı ise telaffuzu doğru eda etmeyi temin etmek maksadıyla imladaki kolaylaştırmayı ifade eder.

Yine şair, dilin telaffuzu mevzusunda *avam* ve *zūrefa* karşılaştırması yapar. Şair, dil zevki ve hassasiyeti bakımından insanları *zūrefā-i kāmīlīn* x '*avām-ı nās* kavramları ile birbirinden farklı iki gruba ayırmaktadır. Bu bağlamda ele alındığında, *edā et-* ile *söyle-* birbirinden farklılaşmaktadır. Şair, telaffuzlarına girtlak özelliklerini yansıtan azınlıkların ve ağız konu-

şan Türklerin Türkçe konuşmalarını *söyle-* fiili ile tanımlarken *edā et-* fiili ile Türkçenin, genel anlamda dilin doğru, güzel ve zevkli bir şekilde telaffuz edilmesini ifade etmektedir.

*Edā*nın karşısında ise *ğalaṭ-muğallaṭ* kavramları vardır. Hakkı ile eda edilmemiş bir lafız, galattır. Şair, kötü bir telaffuzu tanımlamak için *bağır-* ve *çağır-* lafızlarını da kullanır. Yani şair, ağızların ve mahallî söyleyişin standart telaffuza yansıtılmasını münasip görmemekte, *edā*'nın dışında tutmakta ve tenkit etmektedir. Şair; bağırıp çağırarak, galat tabirler kullanarak, ağız ve gırtlak özelliklerini standart dile yansıtarak okumak şeklinde sıraladığı tüm telaffuz ve eda hatalarının karşısına *ıṣṭulāḫāt-ı cemīle-i nā-zikāne* tabirini koyar: Güzel ve nazik bir kullanım.

Metinde, okuma ve telaffuz ile alakalı olarak geçen diğer bir kavram olan *ta'bir* / *تعبير* lafzı ise yazılı olarak ifade etme ile ilgilidir. Yalnızca yazılı olmaktan sözlü ifade etmeyi de kapsamaya doğru bir anlam genişlemesine uğramıştır.¹⁴ Mana bakımından olduğu kadar telaffuz bakımından da doğru bir ifade şeklini tanımlamaktadır. Şair, dîbâcesinde, güzel ifade etme manasına gelen *hüsn-i ta'bir* ile kötü, bozuk ve yanlış ifade etme manasına gelen *muğallaṭ ta'birāt* kavramlarını birbirine tezat olarak kullanır.

Şairin, dönemin telaffuzunu ve aruzu yansıtan harekeleme metodu hakkında:

Şairin, dîbâcede, mi'râciye ile alakalı olarak "*ıgrābı taṣṣīḫ olundı*" demesi, AE nüshasını, harekelerini düzelterek bizzat yazdığını göstermektedir.

Şairin harekeleme metoduna tesir eden tek saik *telaffuz* değildir. Aruz ile yazılmış bir metin olduğundan şair, mecburen *taktî*'i de dikkate almak durumundadır. Ayrıca pek çok dil meselesinde standartlaşmanın gerçekleşmediği bir dönemin konuşma dilini yansıtmaya gayreti içinde olması, metinde bazı kelimelerin farklı ve karışık harekelenmesine sebep olmaktadır.¹⁵ Bunların dışında, şairin yanlış hareke koyduğu yahut hareke koymayı unuttuğu kelime ve harfler vardır. Lakin bunların sayısı oldukça azdır.

Şair, metnini harekelerken *üstün*, *esre* ve *ötrenin* dışında, *cezm*, *çeker üstün*, *çeker esre*, *medd* gibi işaretler kullanır. Şairin koyduğu bu harekeler dikkate alındığında, bazı ek ve köklerin ses uyumuna girip girmediği;

14 Kelime, *ibâre* şeklinde kullanılıncaya daha çok yazılı bir ifadeyi yani metni, *ta'bir* şeklinde kullanıldığında ise daha çok sözlü bir ifadeyi kastedecek şekilde kullanılmaktadır. Bu kullanım bugün de devam etmektedir.

15 Yer yer benzer bir fonetik imla kullanan *Gazavât-nâme* ve *Seyahât-nâme*deki ilgili kısımların, yayıncılar tarafından *imla hatası* olarak değerlendirilmesi gibi *Hafız Ömer Mi'râciyesi*'nin, *telaffuz* ve telaffuzla yakından alakalı olan *taktî*'i yansıtan bu hususi harekeleme metodu da şairin dîbâcedeki uyarılarına rağmen, mi'râciyenin transkripsiyonlu yayını yapılırken *imla birliği yoktur* şeklinde değerlendirilmiştir (Kaya, 2014: 684). Lakin bizce bu tabii bir tepkidir. Dikkatli ve titiz yayıncılar, bu farklı uygulamayı tespit etmekte fakat böyle bir uygulamanın varlığından haberdar olmadıkları için, değerlendirenken hata etmektedirler.

ötümlüleşme, ünlü düşmesi veya büzülmesi gibi bazı ses hadiseleri; kapalı e'lerin, i'li veya e'li kullanımı; nazal n'nin damaksı veya dişsi kullanımı; Arapça ve Farsça kelimelerin telaffuzlarının Türkçeleşip Türkçeleşmediği ve kalıplaşan imla ile telaffuz arasındaki farklılaşmalar tespit edilebilmektedir.

Aşağıda, şairin *telaffuz* ve *taktî*'i yansıtabilmek için başvurduğu imla ve harekeleme tasarrufları, metinden bazı misaller ile gösterilecek, dönemin telaffuzunu tespit etmede araştırmacılara sağladığı/sağlayabileceği bazı imkânlar sıralanacaktır:

Hareke koyma: Metindeki hareketler, yalnızca okuyuşu kolaylaştırmakla kalmaz, bilhassa okutucu harf kullanılmadan imla edilen kök ve eklerde araştırmacı için son derece kıymetli bilgiler sağlarlar. Okutucu harf kullanılmadan imla edilen şu iki misalde eklerin uyuma girip girmedikleri açıkça tespit edilmektedir: *bulmuşdur* (بُلْمُشْدُرْ) (4b, 5. b); *dördüncüsüdür* (دُرْدُنْجُسِيدِرْ) (7b, 5. b).

Okutucunun hilafına hareke koyma: Şair, okutucuya muvafık hareke koyduğu gibi *üçüncü* (أُجُونْجِي) (7b, 6. b) okutucunun hilafına da harekeleme yapar: *geldü* > *geldi* (كَلْدُو); *olur mı* > *olur mu* (أُولُوْرْ مُي) (4b, 5. b); *açılır* > *açılır* (أَچِيلُوْرْ) (4a, 3. b). Şairin bu tasarrufu yani *geldü* yazıp *geldi* harekelemesi, kelimenin kalıplaşan imlası ile kelimenin telaffuzu arasındaki farkı açıkça ortaya koymaktadır. Okutucuya uygun hareke koyduğu yerler ise imla ile telaffuzun örtüştüğü yerleri gösterir.

Çift hareke koyma: Şairin, bazı harflere çift hareke koyduğu görülmektedir. Bizce bu uygulamanın nedeni bu lafızların o dönemde iki şekilde de telaffuz ediliyor olmasından kaynaklanmaktadır: *vedağlaşup/vedağlaşışip* (وَدَاغْشُوْپْ) (9b, 5. b); *tayanupdı/tayanupdu* (طَايَانُپْدِي) (2a, 6. b).

Çift hareke koymanın *taktî*'i yansıtma amacı da olabilmektedir. Mesela şu mısradaki 'ali lafzı (عَلِي) şeklinde imla edilmektedir: (*hazret-i 'alî rivâ-yet eyledî*) (5a, 13. b). Yani ayın lafzının üstünde hem *üstün* hem de *çeker üstün* bulunmaktadır. Bu durumda 'ali lafzı, 'alî yahut 'alî olmak üzere iki şekilde okunabilmekte, hareketlerden biri ile telaffuz diğeri ile taktî gösterilmektedir.

İki farklı şekilde harekeleme: Metinde, Türkçe bazı fiil kökleri iki şekilde imla edilip hareketlenir. Şu mısradaki *de-* fiili iki yerde *de-* ve bir yerde *di-* şeklinde olmak üzere üç defa geçmektedir (قُدْسَه وَارْدِمْ دَرْ نَه دَرْسِيْنْ دِيْدِيْلَرْ) (*kuḍse vardım der ne dersin dīdiler*) (10a, 1. b). Kelimenin ilk harfi ilk ikisinde üstün hareketlenirken, üçüncüsünde esre ile hareketlenmektedir. Diğer bir misal olarak *ye-* fiili verilebilir: *yiüyüp* (يِيُوْبْ) (2a, 2. b), *yeyip*

(تِيوب) (6a, 10. b).¹⁶ Şairin bu tasarrufu, kapalı e'nin standartlaşmadığını, i'li ve e'li karışık kullanımının devam ettiğini göstermektedir.

Telaffuz kalıplaşmasını ve asli telaffuzu gösterme: Metinde pek çok ek ve kökün ses uyumuna girdiği, standartlaşmamış olsa da en azından karışık kullanım sürecine dâhil olduğu hâlde bazı Türkçe kelimelerin Eski Anadolu Türkçesindeki yuvarlak ünlülü telaffuzlarının korunduğu görülür: *altun* (الْتُون) (2a, 11. b), *i(n)cüden* (اِيْجُونْدَنْ) (6a, 3. b).

Bazı yabancı kelimelerde ise asli telaffuzu muhafaza etme eğilimi görülür. Arapça *tecribe* (تَجْرِبَه) (01a, 3. b) ve *reca* (رَجَا) lafızlarında olduğu gibi. Şunu da ilave etmek gerekir ki bu kelimeler dahi ses uyumuna girme eğilimindedir. Mesela *rica* kelimesi metinde birkaç defa *reca* (رَجَا) (9a, 12. b) şeklinde geçerken bir defa da *rica* (رِجَا) (11a 3. b) şeklinde geçmektedir.

Ses hadiselerini tespit etme: Şair, koyduğu hareke ve sükûnlarla ünlü düşmesi yahut türemesi gibi ses hadiselerini tespit eder: Ünlü düşmesi veya büzülmesine misal olarak *beni isterler* > *beni sterler* (بِنِي اسْتِرْلَرْ) (7a, 4. b) yahut türemesine misal olarak *şükr* > *şükür* (شُكْرُ) (2b, 12. b) lafızları verilebilir.

Latin alfabesi ile harf yahut ünlü düşmesi, Arap alfabesi ile yalnızca hareketin sükûtu olarak adlandırılabilir bazı hadiseler de metinde tespit edilmektedir: *şâhibin* (صَلْحِين) (8a, 8. b), *kanâdın âçdi* (قَنَادِنْ اَجْدِي) (4a, 13. b) gibi.¹⁷ Şairin bu tasarrufu da aruz bağlamında değerlendirilebilir. Çünkü hareke ve harf sükûtları, lafızların aruz değerlerini değiştirmektedir.

Arapça-Farsça kelimelerde Türkçeleşen telaffuzu yansıtma: Şair, koyduğu hareketlerle bazı Arapça ve Farsça kelimelerin Türkçenin ses uyumuna göre telaffuz edildiğini tespit etmektedir: *setr* > *setir* (سِتْرُ) (31a, 11. b), *cem* ' > *cem* (جَمْع) (6a, 13. b), *afv* > *af* (عَفْو) (5a, 8. b), *miskdi* > *misdi* (مِسْكَدِي) (4b, 1. b), *vaktâkim* > *vaktekim* (وَقْتَكِيم) (2a, 1. b).

Arapça *vedâ* (وداع) kelimesindeki ayın'ın gayın'a dönüşmesi ve bunun imla ile de tespit edilmesi, yabancı kelimelerin telaffuzundaki Türkçeleşme eğilimini yansıtmaktadır: *vedağlaşup* (وَدَاغْلَشُوپ) (9b, 5. b).

Metinde atıf vavı ve izafet kesresi gibi bazı gramer unsurlarının telaffuzlarının dahi Türkçeleştiği görülür. İzafet kesresinin, izafet grubunun ilk unsuruna bitişik bir hareke ile gösterildiği ve uyuma sokulduğu görülür. Şu misallerde *ötre*, *esre* veya *çeker esre* ile hareketlendiği, ulama yani *vasl* yapıldığı görülmektedir: *ruh-u zürriyyâtını* (رُوحُ زُرِّيَّاتِي) (1b, 11. b), *rüh-i*

16 Ye- ve yi- fiillerinde kapalı e'nin karışık kullanıldığı gibi, -Up/-Ip ekinin de dudak uyumuna bağlanmayıp karışık kullanılmaya devam ettiği görülmektedir (Kartalioğlu, 2011: 303).

17 *Sahibin* ve *kanadın* kelimelerinde, üçüncü teklik şahıs iyelik ekinin sonra sıfır belirtme durumunun devam ettiği görülmektedir. Bu kullanım dikkate alınırsa aslında burada bir ses düşmesi yahut aruz istilahıyla ifade edecek olursak bir tahfif olmadığı, şairin, EAT dönemindeki kullanımı tercih edilerek kusura düşmeden vezni temin ettiği söylenebilir. Bu ekin Eski Anadolu Türkçesi dönemindeki kullanımı için bk. (Gülsevin, 2007: 34).

ibrāhime (رُوحِ اِبْرَاهِيمَةَ) (3a, 9. b), *zevk-i dūnyā* (زَوْقِ دُنْيَا) (6b, 11. b), *dīvān-ī kibriyā* (دِوَانِ كِبْرِيَا) (8b, 12. b).

Atıf vavı'nın da sık sık atıf grubunun ilk unsuruna bitişik bir ötre ile gösterildiği ve yine ilk unsura *vasl* edilerek okunduğu görülür: *hüsn ü hulk* (حُسْنُ وَ خُلُقُ) (8a, 11. b), *yaqîn ü sıdk* (يَقِينُ وَ صِدْقُ) (8a, 11. b). İlk unsur olan *rüz* lafzının son harfine hem esre hem de ötre konularak gösterildiği *rūzu / rūzı şeb* (رُوزُ / رُوزِ وَ شَبِ) (7b, 2. b) misal oldukça dikkat çekicidir. Atıf vavı ve izafet kesresinin, atıf yahut izafet grubunun ilk ögesine bitişik ve ses uyumuna uygun olarak harekelenmesi, telaffuzlarının Türkçeleştiğini, ses uyumuna sokulduklarını ve ekleşme eğiliminde olduklarını gösterir.¹⁸

Ağız hususiyetlerini yansıtmak: Nazal n'lerin (ñ) bazen *sağır kef* (كَيْ) ile *gördüñmü* (كُورْدُكْمُ); bazen normal *kef* (ك) ile *aña* (أَنَا) (4a, 13. b); *baña* (بَانَا) (4a, 11. b); bazen de doğrudan *nun* (ن) ile yazıldığı görülür *āñi > āni* (أَنِ) (01a, 13. b), *giceñ > gicen* (كِيَجِنُ) (5b, 10. b), *mi'rāciñ > mi'rācin* (مِغْرَاجِنُ) (9b, 10. b). Şairin bu tatbiki, bilhassa İstanbul ağızında damaksı n'nin dışı n'ye dönüşmeye başladığının göstergesidir.¹⁹

Şairin, sağır kef'i, Türkçe ğ-g-k harflerini göstermek için *göbeğe* (كُوبَكَّة) (2a, 10. b), *göğge* (كُوكَّة) (3a, 13. b) yahut *kâf-ı Fârisî*'yi göstermek için kullandığı görülür: *gavr* (كُورُ) (2b, 11. b).

Aruza göre harekeleme: Arapça kelimelerde telaffuzdaki Türkçeleşme sırasında meydana gelen ses hadiselerinin bir aruz imkânı gibi kullanılmasından dolayı metinde bazı karışık kullanımlar da mevcuttur. Mesela *kuds* kelimesi, aynı sayfada iki farklı şekilde kullanılmaktadır *kuḍüs* (كُؤْسُ) (01a, 5. b) - *kuḍsü* (كُؤْسِي) (01a, 4. b).

Metinde; *dahi*, *didi*, *biri* gibi pek çok Türkçe kelimenin bilhassa imaleliyi yansıtmak maksadı ile farklı harekelendiği görülür. Mesela *kimi* kelimesi aynı mısradaki *kīmi* ve *kimī* olmak üzere iki farklı şekilde *esre* veya *çeker esre* ile harekelenmektedir: (*kīmisī gökde kimī cennetde hep*) (1b. 13. b).

18 Bâbü'r Şâh, *Arız Risâlesi*'nde *vâv-ı atf*1, ikisi hem yazılır hem de telaffuz edilir, birisi yazılır ama telaffuz edilmez şeklinde üçe ayırmaktadır (Seyhan, 2012: 235). *Gül ü mül* misalinde tatbik edilecek olursa bu üç türlü kullanımın telaffuzu ve takti'i şöyle olacaktır: *gülü mül* (*fa'ülün*), *gül vü mül* (*fâ'ilün*) ve *gül mül* (*fa'lün*). *Mi'râciyede*, *atıf vavı*'nın sıkça *fa'ülün* veznindeki *gülü mül* misaline benzer kullanıldığı yani ilk unsurun son harfine *vasl* edildiği ve ötre ile okunduğu görülür. Yalnız, bazen imaleli bazen de imalesiz okunur. Bâbü'r Şâh'a göre *atıf vavı*'nın bu üç türlü kullanımı Türkçeye (*Türki*) de aynen geçmiş olan Farsça (*Fârsî*) kullanımı yansıtmaktadır.

19 Ahmed Cevdet Paşa, *Medhal-i Kavâ'id* adlı eserinde şöyle demektedir: “*Bundan başka bir de kâf-ı Türki vardır ki genizden gelir. Buna sağır kâf denilip üzerine üç nokta vaz' olunur (saña, baña) gibi. Bu kâfşimdi İstanbul'da nun gibi okunur.*” (Özkan, 2000: 23). Ahmed Cevdet Paşanın verdiği malumattan, 19. yüzyıl İstanbul'unda nazal n'nin artık *nun* ile telaffuz edildiği fakat imlada halen kef'in üzerine bir kol daha çekilip üzerine üç nokta konularak yazıldığı anlaşılmaktadır. Ahmed Cevdet Paşa, eserini 1851 yılında yazmıştır. 18. yüzyılın sonunda (1790) telif edilen fakat 19. yüzyılın ilk yarısında (1829) harekelenen ve makbul İstanbul Türkçesini yansıtmaya gayretli içinde olan *mi'râciyenin* AE nüshasında nazal n'nin karışık kullanımının devam ettiği dikkate alınırsa, telaffuzdaki standartlaşmanın 19. yüzyılın en azından ilk çeyreğinden sonra gerçekleştiği söylenebilir.

Şairin telaffuz ve aruz arasında kaldığında mecburen aruzu tercih ettiği görülmektedir. Şu mısradaki Arapça kelimeye Türkçe yardımcı fiil eklenerek kurulan iki birleşik yapı bulunmaktadır (*hem selām itdī görüşmek emr ider*) (2a, 9. b). Şair, koyduğu hareketlerle bu yapılardan birini *selām it-* (سَلَامٌ اِتْدِي) şeklinde kaydedip ulama yapmazken diğerinde *emrider* (أَمْرٌ اِيْدِرْ) şeklinde ulama yani *vasl* yapmaktadır.

Standart imlayı muhafaza etme: Klasik imlayı muhafaza etmek, telaffuzu ve takti'i ise hareke ile göstermek şairin metodunun en ehemmiyetli hususiyeti olarak kaydedilmelidir. Yukarıda değindiğimiz tüm tasarruflar hareke ve işaretlerle gösterilmektedir; hareke ve işaretler kaldırıldığında ise kalıplaşmış resmî imlanın aynen muhafaza edildiği görülür.²⁰

Standart imlaya müdahale etme: Şair, aruzu temin etmek için nadi-ren de olsa standart imlayı bozar. Şu mısradaki *dört* lafzı *döt* (دُرْتْ) okunacak şekilde hareketlenirken, *açtım* lafzı ise t'nin hazfı ile *ācım* (اَجْمْ) şeklinde imla edilmiştir (*dö(r)t kapu ācım ki ğayra virmeyem*) (7a, 5b).

Gice lafzı aynı mısradaki iki farklı şekilde imla edilmektedir: (*didi gicen güzdzüz it günüñ gice*) (5b, 10. b). Şairin, *gice* kelimesini ilkinde *gicen* (كِيَجْنْ) şeklinde y (ى) okutucusu ile ikincisinde *gice* (كِيَجْه) şeklinde okutucusuz imla etmesi aruzla; her ikisinde de kef'in esresi ile hareketlemesi telaffuzda kapalı e'nin i'li kullanımının devam etmesi ile açıklanabilir.

İmlada dahi karışık kullanımlar mevcut olabilmektedir. Mesela *süt* lafzı aynı sayfada hem *dal* hem de *te* ile imla edilmektedir: *sü(v)di* (سُوْدِي) (4a, 9. b), *süt* (سُوْتْ) (4a, 8. b). Ayrıca ilk misalde *süt* kelimesindeki *vav* okutucusunun sakin hareketlenerek imalenin de temin edildiğini söylemek gerekir. Metinde *od* kelimesinin de iki farklı şekilde imla edildiği görülür: *oda* (اُوْدَا) (11b, 5. b), *otdan* (اُوْتْدَنْ) (11b, 13. b). Şairin bu tatbiki, ötümlüleşme-ötümsüzleşme meselesindeki karışık kullanımın devam ettiğini tespit eder. Farsça olan *derd* kelimesinde, ötümlüleşme ve Türk hançeresine uygun hâle gelmesi dahi imlada tespit edilir: *derd* > *dert* (دِرْتْلَرَه) (4a, 9. b).

Sonuç ve değerlendirme

Şairin üslubundan, bahsettiklerinden, telmihte bulunduğu ilim dallarından ve mesleğinden hareketle onun bir *medreseli* olduğu neticesine varmak hiç de zorlama olmaz. Diğer yandan şairin bilhassa üslubu onun, kendini yüksek üst tabakaya ait olarak gördüğünün kanıtıdır. Aрузu bilmeyenlere, İstanbul Türkçesi ile konuşamayanlara ve cahillere karşı istihza ve tahkire yaklaşan bir dil kullanması ve buna rağmen halkın ve bilmeyenle-

20 *Evliya Çelebi Seyahatname'sinin imlâsı ile alakalı olarak Musa Duman "Harfler kelimenin kalıplaşmış eski imlâsını hareketler ise gelişmeli şeklini yansıtır olabilir"* (Duman, 1995: 175) demektedir. Aynı durum mi'râciye için de geçerlidir. Genel prensip olarak standart imlayı muhafaza eden telaffuzu ise hareketlerle belirleyen bir usulü vardır. Şu kadar var ki hareketlerle yalnızca telaffuz değil takti de gösterilmektedir.

rin hatalarını düzeltme vazifesini üstlenmesi, şairin kendini zürefa ve havas tabakasına ait olarak gördüğünün diğer emareleridir.

Şairin dil hassasiyetini şekillendiren en ehemmiyetli iki unsur onun mesleği olan hatiplik ve meşgalesi olan şairliktir. Diğer ehemmiyetli iki unsur ise görmüş olduğu tahsil ve ait olduğu kültür tabakasıdır. Yanlıları tespit eden, görmezden gelemeyen ve bunları düzeltme ihtiyacı hisseden şairin, tenkit ve tashihe meyilli bir mizacı olduğu da aşikârdır.

Şair, yazdığı mi'râciyenin doğru ve güzel bir telaffuzla ve aruza uygun olarak okunmasını istemektedir. Çünkü bir metnin vezne uygun okunmaması ahengini bozacak, standart telaffuza uygun okunmaması ise anlaşılmasını zorlaştıracaktır. Bunu temin etmek için eserini, hareketlerini bizzat düzelterek kırk yıl sonra yeniden yazar. Şair, bu bizzat oluşturduğu nüshada, resmî imladan farklı bir harekeleme metodu kullanır ve bu mevzuda gelebilecek tenkitleri bertaraf etmek için eserine açıklama mahiyetinde bir de dîbâce ekler.

Şair, dil poetikası ihtiva eden dîbâce kısmında dil, ağız, telaffuz, imla, kıraat vb. meselelerde fikir beyan eder. Edebî eserlerin yazımı, çoğaltılması ve okunması ile ilgili çeşitli problemleri tespit eder, yanlış uygulamaları tenkit eder ve bu problemlere çare gösterir.

Dîbâcede umumi olarak, Osmanlı entelektüelinin dile, ağızlara, imla ve telaffuz hatalarına bakışı vardır. Şair, kabaca Osmanlı Türkçesinin telaffuzunu üç ağızda gruplandırır; Anadolu ağızı, Rumeli ağızı ve merkezdeki İstanbul ağızı. Şair, Anadolu ve Rumeli Türklerinin ağız hususiyetlerini, Osmanlı azınlıklarının ise gırtlak hususiyetlerini yansıtarak konuşmalarını ve kıraatlerini çirkin ve galat olarak değerlendirir. Şaire göre makbul ve zarif olan, İstanbul Türkçesidir, edebî eserler bu telaffuza göre okunmalıdır.

Şairin dil algısının esasını teşkil eden ana unsurları, teorisini ortaya koyduğu dîbâceden hareketle maddeler halinde kısaca şu şekilde sıralayabiliriz: Standart bir imla vardır; Standart imla gibi bir de standart telaffuz vardır; Standart imla, standart telaffuzu tamamen yansıt(a)mayabilir; Osmanlı Türkçesinin standart imlasının yanı sıra, okunduğu gibi yazma yahut yazıldığı gibi okuma şeklinde pratik bir kullanımı daha vardır ve bu metoden dahi belli başlı bir usulü bulunmaktadır; Türkçe, Türkler tarafından çeşitli ağızlar ile konuşulmaktadır; Osmanlı azınlıklarının, *Arab* lafzı ile doğudakiler *Arnabud* lafzı ile de batıdakiler kastedilerek, Türkçeyi gündelik hayatlarındaki kullanımı, telaffuz bakımından standart Türkçeden farklılık gösterir; Mahallî ağızların ve nesebe dayalı hançere özelliklerinin standart konuşma diline yansıtılması yanlıştır; İstanbul Türkçesi, hem imlada hem de telaffuzda Osmanlı entelektüeli için standart kabul edilmekte-

dir. (Şairin göndermelerinden hareketle, yoksa şair *İstanbul Türkçesi* isimlendirmesini kullanmaz.)

Bizce dîbâcenin en ehemmiyetli kısmı, Osmanlı Türkçesi ile ilgili tamamen telaffuzu yansıtan pratik bir imla uygulamasından bahsetmesi ve açıkça bu metodun adını ve uygulama alanını vermesidir. Şaire göre bu metodun adı “*hattı lafza tatbik, lafzı hatta tatbik kaidesi*”dir. Yine şaire göre bu harekeleme ve imla metodu, çok yaygın kullanılmamaktadır. Bu *telaffuzu imlaya, imlayı da telaffuza yansıtan* pratik imla metodu, yine şairin ifadesi ile yalnızca *telaffuzu* değil *taktî*’i yansıtmak için de kullanılmaktadır. Yani bu metod, aruzu bilmeyen ve makbul bir telaffuza göre okuyamayan bir karinin, hem aruzu hem de İstanbul Türkçesini biliyormuş gibi okumasını temin etmektedir.

Şair, mi'râciyenin metin kısmında, genel prensip olarak resmî imlayı muhafaza eden, telaffuzu ve taktî’i ise hareke ve işaretlerle yansıtan *fonetik bir harekeleme* metodu kullanır. Eserin tamamına tatbik edilen bu uygulama sayesinde kalıplaşmış imla ile gelişmeli şekiller bir arada görülebilmektedir. Nazal n, kapalı e, dudak uyumu vb. pek çok dil meselesinde son derece sarıh malumat ihtiva etmektedir. Mi'râciyede kullanılan bu hususi fonetik harekeleme metodu, *telaffuz* bağlamında değerlendirildiğinde kalıplaşmış imla ile telaffuzun nerelerde kesiştiğini yahut farklılaştığını açıkça görebilme imkânı sağladığı; *taktî*’ bakımından değerlendirildiğinde ise aruzun, Türkçenin telaffuzuna nasıl tesir ettiğini, vezni temin edebilmek için Türkçenin nasıl zorlandığını yahut tam tersine yabancı kelimelerin ve gramer unsurlarının söyleyişlerinin dahi nasıl Türkçeleştirildiğini açıkça görebilme imkânı sağlamaktadır.

Mi'râciye, dîbâce kısmında, ihtiva ettiği dil poetikası, fonetik imlanın tarifini bir kaide olarak vermesi, bu fonetik imlanın yalnızca *telaffuzu* değil *taktî*’i yansıtmak için de kullanıldığını söylemesi, metin kısmında ise metnin tamamının bu hususi imla ile kaydedilmesi, etkileşimin ve iletişimin hızlandığı ve köklü değişimlerin yaşandığı 19. yüzyılda (ilk yarısında) harekelenmesi, daha sonra Türkiye Türkçesinin standart konuşma ve yazı dilini oluşturacak olan İstanbul Türkçesinin telaffuzunu yansıtmaması gibi nedenlerle dil ve edebiyat sahalarında son derece kıymetli malumat ihtiva etmektedir.

Kaynakça

- Ahmed Cevdet Paşa, (2000). *Medhal-i Kavâid* (Haz. Nevzat Özkan). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akar, Metin (1987). *Türk Edebiyatında Manzum Mi'rac-nâmeler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Beyatlı, Yahya Kemal (1997). *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Bilgin, Orhan (1995). "Ferâğ Kaydı". *TDV İA*, C 12, 354-356.
- Crowley, Tony (2003). *Standard English and the Politics of Language*. London.
- Dakuki, İbrahim (1997). "Halk Edebiyatı -Arap Edebiyatı-". *TDV İA*, C 15, 350-352.
- Develi, Hayati (2009). *Osmanlı'nın Dili*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Duman, Musa (1993). *Evlîya Çelebi Seyahatnamesine Göre 17. Yüzyılda Ses Değişmeleri*. (Doktora tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Duman, Musa (1995). "Türkiye Türkçesi'nin Tarihi Kaynaklarından Carbognano'nun Garameri ve İmlâ-Telaffuz İlişkisi Bakımından Önemi". *İlmî Araştırmalar: Dil, Edebiyat, Tarih İncelemeleri*, 1, 95-196.
- Duman, Musa (1995). *Evlîya Çelebi Seyahatnamesine Göre 17. Yüzyılda Ses Değişmeleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Fowler, Henry Watson (1965). *Fowler's Modern English Usage. Edited by Sir Ernest Gowers (2nd ed.). Great Britain, Oxford University Press.*
- Gülsevin, Gürer (2007). *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Hafız Ömer Yenişehir-i Fenârî; Miraciye, Millet Yazma Eser Kütüphanesi, Ali Emîrî Koleksiyonu, Demirbaş no: AEMNZ1375.
- Hafız Ömer Yenişehir-i Fenârî; Miraciye, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar Katalogu, Demirbaş no: TY7390.
- İz, Fahir (1989). "Evlîyâ Çelebi ve Seyahatnâmesi". *Belleten*, 53, 709-733.
- Kartallıoğlu, Yavuz (2011). *Klasik Osmanlı Türkçesinde Eklerin Ses Düzeni (16, 17 ve 18. Yüzyıllar)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları
- Kartallıoğlu, Yavuz (2015). "Carbognano'ya Göre Osmanlı Türkçesi Yazı ve Konuşma Dili İlkeleri". *Dil Araştırmaları*, 16, 7-27.
- Kaya, Hasan (2014). "Ömer Hafız-ı Yenişehir-i Fenârî'nin Mi'râciyesi". *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turcic*, volume 9/6 spring, 677-718, Ankara-Turkey.
- Seyhan, Tanju (2012). "Babür'ün Aruz Risalesi'nde Yer Alan Bazı Dilbilgisi ve Yazım Kuralları". *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 31, 217-241.
- Uzun, Mustafa (2005). "Mi'râciye". *TDV İA*, C 30, 135-140.
- Üzgör, Tahir (1990). *Türkçe Dîvân Dîbâceleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Üzgör, Tahir (1994). "Dîbâce". *TDV İA*, C 9, 277-278.

Hafız Ömer Mi'râciyesi'nin dîbâcesinin transkripsiyonlu tam metni (Millet Yazma Eser Kütüphanesi, Ali Emîrî Koleksiyonu, AEM-NZ1375, varak 1a)

Ma'lûm ola ki bu mi'râciyye risâlesi nazmını elfâz-ı evzân-ı tefâ'ilden fenn-i aruzda bahr-i remel-i maḥzûf evzânı sehlü'l-'ibâre (1) ve zeynü'l-edâ olduğundan aña rabṭ olunmuşdur ki her mısra'ının vezni fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilât kelimâtıdır. (2) Nitekim Mevlid-i Süleymân-ı fakîr rahîmehu'l-lâh ol vezne taṭbîk eylemişdir. Lâkin okuyanlar ekserî bu 'ilmiñ câhilidir ve hâkezâ diñleyenler(in) (3) ve iz'ânı da yokdur. Türkiyyü'l-elfâzı resm-i ḥaṭ üzere telaffuz idüp Qur'an-ı Kerîmde(ki) tecvîd-i farz gibi izhâr-ı şîfât-ı ḥurûf ile okur. (4) Müsta'dîn-i zürefâ-i kâmilin 'inde menfûr ve mezmûm olur 'ammâ 'avâm-ı nâs ânı ne idügin bilmez ḥâdiyü'l-'isiñ tarâbını (5) ibiliñ istimâ'ı mişilli baş egüp diñler. Bu ecilden iş bu risâle-i şerîfede maḳbûlü't-telaffuz-ı Türkiyye kâri'inde bulunmaḳ (6) için kavâ'id-i resm-i ḥaṭ taḡyîr olmayarak ve ḥüsni ta'bîr-i sehlü'l-edâ-i 'irfânî okunması üzerine i'râbı (7) taṣḥîḥ olundu. Lâkin beherḥâl kâriye bu aḥvâli ve kezâlik kâtime evvel-be-evvel ḥâziḳ-i zî-tab'-ı müstetâb (8) tefhîm ve mufaşşal taḳrîr ve mükerrer ta'lîm itmesi lâbûd ve şarṭ-ı merbûtdur. Zîrâ bu fenni bilmez ve bu mevâdden (9) bi'-haber olanlar gerek ḥaṭṭâṭ ve gerek kâri ve sâ'ir hemân yazı okur nâs işbu ḥarekât-ı i'râbiyye(y)i gördüklerinde (10) 'âlimlik izhârıyla kendi emşâline -vâh vâh! ḥarekelerini sükûnlarını ekserî yaḡniş itmiş- diyü taḳbîh eyler. Cem'an hâzâ (11) Türkiyye olan tercümeleleri resm-i ḥaṭ üzere kâh 'Arablarıñ söylediḡi ve kâh Arnabuduñ söylediḡi Rumili ve (12) Anatólı Etrâk-i ḡalîzaniñ muḡallaṭ ta'bîrâtı gibi çağırır baḡırır ḥatta ekseriyyen ḥaṭṭı lafza taṭbîk ve lafzı ḥatta (13) taṭbîk kâ'idisi i'câdı bu işlâḥât-ı cemîle-i nâzikâne bulunmaḳ içündür. Fe'zbuṭḥâ fî N. (Ramazân) sene 1245. (14)

Harrerehû el-'abdü'd-dâ'î fi'llâh Seyyid 'Ömer Şafî Ḥaṭîb-i Câmî'-i Şâhzâde

Hafız Ömer Mi'râciyesi'nin dîbâcesinin tıpkıbasımı



Extended Summary

This study focuses not on the characteristics, content or literary value of the *mi'râjiyya* genre but on a particular *mi'râjiyya* written by Hafız Ömer Yenişehir-i Fenârî in 1790's and on its preamble which contains highly important knowledge for historical spelling and pronunciation researches.

In the field of Old Turkish Literature, the entrance part of the prose works are called *muqaddimah* while the foreword parts of the verse texts are called *dibâja* (دیبجہ) with a different naming. Mostly poets write *dibâja* for various reasons such as giving information about themselves and their works, stating why they wrote their works and revealing their poetics.

The *mi'râjiyya* has four copies in various libraries. This short *dibâja* which is recorded by the poet himself in the first page/*zahriyyah* of the copy which is founded in Ali Emiri collection consists of a single page and 14 lines and it is very important in terms of showing the language theory of the poet.

This study which focuses on the *dibâja* which is a part of the *mi'râjiyya* is made of three main sections, as: a review part containing introduction and evaluation, transcription part and a facsimile of the original text.

We do not know much about the poet's life and whether has he any other works. But according to the *mi'râjiyya* the poet's real name was Ömer Safî, he was a sayyid, and a hafez, he was a preacher at the mosque of Şehzadebaşı Camii in Istanbul.

In a narrow sense, the *dibâja* reflects the poet's perception of language; in a broader perspective, this relatively short but condensed *dibâja* can be considered as an 18th century Ottoman intellectual's thoughts about language, particularly on spelling and pronunciation.

The poet wants his *mi'râjiyya* to be read in an accurate and beautiful pronunciation/*maqbulu'î-telaffud* and in accordance with the arûd meter. Because not reading the text in accordance with the arûd meter will harm its rhythm and harmony, not reading it in accordance with the standard pronunciation will make it difficult to understand. To ensure a correct reading the poet rewrites his own work forty years later, adding some word marks/*diacritics*.

In his own copy, the poet uses a different method of vowel mark/*harakah* system than the official/*resmî* spelling and adds a statement in front of his work in order to eliminate criticism that may come in this subject.

Poet, in this *dibâje*, expresses his language theory and talks about spelling, reading, dialect, pronunciation *etc.* issues. He also identifies various problems related to the writing, reproduction and reading of literary works, criticises wrong practices and offers remedies to these problems. The poet roughly groups the Ottoman Turkish into three dialects, as: the dialect of Anatolia, the dialect of Rumelia and the dialect of Istanbul. The poet harshly criticises the Anatolian and Rumelian Turks and the Ottoman minorities who reflect their accent and dialectical features to the literary works. According to the poet, the elegant and preferred/*maqbul* dialect is the Istanbul Turkish, literary works should be read in this dialect.

Another remarkable and important subject in this *dîbâja* is the relationship between spelling and pronunciation. The poet thinks that spelling and pronunciation are different elements of the language. According to him mixing these two things is a mistake. On the other hand the poet is also aware of the practical benefits of bringing them closer to each other. For this reason he utilizes a practical and to some extent an original spelling system slightly different than that of the official orthography/*resm-i hatt*.

In the text part of the *mi'râjîyya* (in total 318 verses) the poet follows the classical spelling system as a general principle and reflects the pronunciation and the *taktî'* with vowel marks. Thanks to this application of the poet, the text gives us an opportunity to see at the same page how the official-traditional spelling and pronunciation differentiated from each other over the centuries. The text contains a very clear information on many phonetic issues such as nasal *n*, closed *e*, labial harmony etc.

Applying this method to the text ensures for a reader/*qârî* who knows how to read the Qur'an but doesn't speak standard dialect and also doesn't know the *arûd* meter very well, to read the *mi'râjîyya* as if he knows the Istanbul Turkish and the *arûd* meter. Because the vowelmarking system which the poet utilizes in his *mi'râjîyya* based on Qur'anic writing system and reflects the standard pronunciation/*received pronunciation* not the everyday spoken language/*colloquial language*. It is also understood from the *dîbâja* that this method is not used widely.

We can briefly list the main elements that form the basis of the poet's perception of language: There is a standard spelling; Likewise there is a standard pronunciation; Standard spelling may not be able to fully reflect the standard pronunciation; In addition to the standard spelling of Ottoman Turkish there is also a practical writing method which can be described as "writing as it is read or reading as it is written" and this method has certain rules; Ottoman Turkish is spoken by Turks with various dialects; The use of Turkish in the daily life of the Ottoman minorities such as Albanians/*Arnabud* and Arabs, is different from the standard Turkish in terms of pronunciation; It is wrong to reflect the local dialectic features and accent to the standard spoken language; Istanbul Turkish is considered the standard for the Ottoman intellectual both in spelling and pronunciation.

As a result the *mi'râjîyya* written by Hafız Ömer is important for the language and literature researches for various reasons, since: It contains a language theory in its *dîbâja* part which is put into practice in the text part by the poet himself; It is re-recorded by the poet himself at the first half of the 19th century which is the transformation era for Ottoman Turkish into the modern standard Turkish; It provides a clear evidence that there is a gap between the historical and classical spelling system of Ottoman Turkish and the spoken Turkish because the *mi'râjîyya* text intends to show both the pronunciation and the classical orthography at the same time; It contains valuable information on the historical Istanbul dialect which is the base of today's written and spoken Turkish language.

