

MUSAHİBZÂDE CELÂL

kadaş grubuyla bir araya gelerek konaklarda orta oyunu oynamış, zenne rollerindeki başarısı dolayısıyla bir ara arkadaşları arasında "Kocakarı Celâl" diye anılmıştır. Daha önceki tiyatro edebiyatından ve Manakyan Tiyatrosu'nda gördüğü oyunlardan faydalanmış, onlara benzeterek yazdığı oyun denemelerini ise kimseye göstermeden yırtıp atmıştır. 1908'den sonrası ortamında önce *Türk Kızı* adlı eserini yazmıştır. O sıralarda seyrettiği bazı tarihî oyunlardan etkilenip kaleme aldığı *Köprülüler* Manakyan Efendi Kumpanyası tarafından oynanmış ve adının duyulmasını sağlayan ilk eseri olmuştur. Tarihî dram türünden tarih içindeki halk hayatını canlandıran toplumsal hiciv komedisine yönelişinin ilk eseri *İstanbul Efendisi*'dir. I. Dünya Savaşı ve Millî Mücadele yıllarında aynı anlayışın ürünü olan komediler yazmaya devam etmiş, 1919 yılında Kap-tanzâde Ali Rızâ Bey gibi arkadaşlarıyla İstanbul Operet Heyeti'ni kurmuş, burada rejisörlük de yapmıştır. Oyun yazarlığı ve eserlerinin sahnelenmesi açısından 1927-1936 arası en verimli dönemi olmuş, Şehir Tiyatroları'nda ardarda oynanan eserleri gişe rekorları kırmıştır. Oyunları ancak 1936'da topluca basılabiliştir. Bunlardan *Aynaroz Kadısı* 1938'de, *Bir Kavuk Devrildi* 1939'da Muhsin Ertuğrul tarafından filme alınmıştır. 13 Şubat 1952'de sanat hayatının kırkinci yılı jübilesi yapılmış ve İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda bir eseri temsil edilmiştir. Daha sonra Şehir Tiyatroları'nın Üsküdar sahnesine adı verilmiştir.

Musahibzâde Celâl'in oyunları, Şinâsi'nin *Şair Evlenmesi* ile Türk edebiyatında ilk modern örneğini veren töre komedisi çizgisi üzerinde durmaktadır. Eserlerini Meşrutiyet ve Cumhuriyet gibi iki köklü dönüşüm devresinde veren yazar, esas itibarıyla geride bırakılmakta olan toplumsal yapıyı karikatürize edilmiş hayat sahneleriyle hicvetmiştir. Doğrudan ideolojik bir tutumu bulunmasa da söz konusu özelliğiyle *İtaat İlâmi*, 1936'da Dahiliye Vekâleti'nce gerçekleştirilen baskısında "ulusal tezler"i yığınlara anlatacak bir eser olarak sunulmuştur. Musahibzâde'nin eserlerinde yer alan toplumsal yapıyla ilgili eleştirileri haksız ve aşırı bulan araştırmacılar, onun bu tür oyunlarında yanlış veya münferit olaylara dayandığını ifade etmişlerdir. Bazı araştırmacılar ise hadiselerin Osmanlı hayatı içine oturtulmuş olsa da konu edindiği din istismarcılığı, ahlâk zaaf-ları, rüşvet, yolsuzluk gibi toplumsal bozuklukların belli bir zamanla kayıtlı olmayan bir yönünün de bulunduğu işaret

etmişlerdir. Ayrıca Osmanlı dönemi sosyal hayatının araştırılmasını bir çeşit tutku haline getiren yazarın sadece eleştiri yapmadığı, oyunlarının arka planında lonca esnafına duyduğu hayranlık gibi olumlu tarafların da bulunduğu dikkat çekilmiştir.

Oyunlarında karagöz ve orta oyunu gibi geleneksel sanatların unsurlarıyla Türk tiyatrosunun modern dönem birikimlerinden edindiği tecrübeyi birleştirmiştir. Hayal ve yaratma gücü bakımından kuvvetli bulunmayan eserlerinde yer yer halk masallarından gelen âşık tipleri, toplumun çeşitli tabakalarından alınmış yardımcı tipler, orta oyunu taklitlerinden yansıyan yan tipler seçilebilmektedir. Dil ve üslup açısından yeterli titizlik ve dikkate sahip görünmeyen yazarın teknik yönden de bazı acemilikleri söz konusu edilmiştir. Bununla beraber ortaya koyduğu tiplerin kostümlerindeki tarihî ayrıntılar konusunda titiz davrandığı bilinmektedir.

Eserleri. Musahibzâde Celâl'in oyunları defalarca sahnelenmesine rağmen 1936'daki toplu basıma kadar pek azı yayımlanmıştır. İlk basılan eserlerinden biri olan *Feryat* (İstanbul 1328), Tevfik Fikret'in "Sis" şiirine nazire olarak "Eski Sis Kafiyesiyle Vezinsiz Dehre" üst başlığını taşıyan kırk dört beyitlik bir manzumedir. Oyunları şunlardır: *Türk Kızı* (İstanbul 1325, 1913'te *Yeni Turan* dergisinin ilâvesi olarak tekrar basılmış, bazı değişikliklerle *Gül-süm* adıyla da yayımlanmıştır [İstanbul 1936]), *Köprülüler*, *İstanbul Efendisi*, *Lâle Devri*, *Macun Hokkası* (1919), *Yedekçi* (1336), *Kaşıkçılar* (1336), *Atlı Ases*, *Demirbaş Şarlı*, *İtaat İlâmi*, *Fermanlı Deli Hazretleri*, *Aynaroz Kadısı*, *Kafes Arkasında*, *Bir Kavuk Devrildi*, *Mum Söndü*, *Pazartesi-Perşembe*, *Gönül*, *Balaban Ağa*, *Selma*, *Genç Osman* (İstanbul 1970, Mehmet Şükrü Erden ile birlikte). Musahibzâde'nin oynadığı halde basılmamış olan *Moda Çılgınlıkları* adlı bir oyunu daha vardır. Yazarın *İnci* dergisinde tefrikanı yarım kalmış *Sinan Çelebi* isimli bir romanı ile (1919) Osmanlı örf ve âdetlerinin repertuarı sayılabilecek *Eski İstanbul Yaşayışı* (İstanbul 1946, 1992) adlı bir eseri daha bulunmaktadır. Kendi gözlemleri yanında eskilerden edindiği bilgiler ve araştırmalarıyla meydana getirdiği bu kitap çok sayıda özgün çizimle de zenginleştirilmiştir.

BİBLİYOGRAFYA :

Sevda Şener, *Musahipzâde Celal ve Tiyatrosu*, Ankara 1963; Özdemir Nutku, *Ölümünün 20. Yılında Musahipzade Celal*, İzmir 1980; Or-

han Okay, "Musahipzade Celal", *Büyük Türk Klâsikleri*, İstanbul 1985, X, 270-271; Murat Tunçay, *Musahipzâde Celal Tiyatrosu'nda Osmanlı Tavrı: Osmanlı Dil-Tavır Özellikleri Üzerine Bir Deneme*, İstanbul 2004; a.mlf., "Musahipzade'nin Oyunlarında Halkbilimsel Öğeler", *THA Yıllık* (1979), s. 289-311; Ali Haydar Haksal, "Tarihsel Dönüşümde Sanatçının Trajik Portresi", *Yedi İklim*, IX/62, İstanbul 1995, s. 3-11; İnci Enginün, "Musahiboğlu Celâl (Musahibzâde)", *TDEA*, VI, 446-447; "Celâl (Musahipzade)", *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, İstanbul 2001, II, 217-218.

ÂLİM KAHRAMAN

MUSÂLAHA

(bk. SULH).

MUSALLÂ

(bk. NAMAĞZÂH).

MUSALLÂ TAŞI

Cami avlularında bulunan cenaze namazı kılınırken tabutun üzerine konulduğu taş.

Sözlükte "namaz kılınan yer" mânâsına gelen **musallâ** kelimesi, cemaatle kılınması gereken cuma ve bayram namazlarının edâsı için ayrılmış üstü açık geniş mekânları ifade eder. Musallâ taşı, teçhiz ve tekfini yapılmış cenazelerin namazlarının kılınması için getirildikleri camilerde bazan kible istikametindeki avlularda, bazan yan avlularda ya da son cemaat yeri önünde yer alır. Kibleye paralel yerleştirilmiş bu taşlar yaklaşık 1 m. yüksekliğinde (bel hizasında) ve 2 m. boyunda dikdörtgen şeklinde yekpâre, genellikle de mermer vb. sert taş malzemenen yapılmıştır. Çoğunlukla masa gibi şekillendirilmiş, üzeri düz veya baş tarafı ayak ucuna göre biraz yüksek, meyilli bir sekiyi andıran musallâlar tuğla yahut ahşap yanında son yıllarda beton, demir ve alüminyumdan da imal edilmekte, hatta portatif olabilmektedir. Osmanlı Türkçesi'nde "seng-i musallâ" diye adlandırılan bu taş yükselti, camilerin özelliklerine göre çok defa sade veya hafif bir tezyinatla süslenmiş olarak değişik şekillerde yapılabilmektedir. Yaz kış açık havada bulunacağından sağlamlık ve dayanıklılığı dışında belirgin bir mimari özelliği bulunmayan musallâ taşlarının mezarlık girişlerine konulduğu da görülmektedir.

Bazı örneklerde çok eski dönemlere ait yapılardan toplanmış sütun ayak ve başlıkları, eski lahit blokları gibi devşirme taş

malzeme musallâ taşı olarak kullanılmıştır. Ayasofya Camii'ndeki musallâ taşı, üzeri nebâtî motiflerle süslü iri bir Bizans sütun başlığıdır. Dekoratif bezemeler taşıyan veya sade taş bloklardan ibaret örnekler arasında Manisa Alaşehir'deki Şeyh Sinan Camii'nin son cemaat yeri önünde duran musallâ taşı zikredilebilir. Bizans dönemine ait iki kırık sütun gövdesinin üstüne oturtulmuş olan, üzeri son derece güzel bezemelere sahip bu lahit parçası yakın bir tarihte yerinden sökülerek açık hava müzesine taşınmıştır (fotoğrafi için bk. Aksu – Karakaya, sy. 12 [1993-94], s. 11). Üsküdar'da Bulgurlu Camii'nin avlusunda kenarları yumurta frizleriyle süslenmiş kalın mermer blok halindeki musallâ taşı da yerinden sökülüp yeni yapılmış bir düz taşla değiştirilmiştir. İslâm mimarisinde musallâ taşı diğer mimari unsurlar gibi sonradan ortaya çıkmış olup ölüye gösterilen saygının bir ifadesi şeklinde cesedin yüksekçe bir yere konulması arzusundan doğmuş olmalıdır.

Musallâ taşı Türk edebiyatına girmiş mimari unsurlar arasında yer almaktadır. Divan şairi Bâkî'nin, "Kadrini seng-i musallâda bilip ey Bâkî / Durup el bağlayalar karşına yârân saf saf" beyti bir vecize değeri kazanmıştır. Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Otuz Beş Yaş" adlı şiirindeki, "Bir namazlık saltanatın olacak / Taht misâli o musallâ taşında" beyti de aynı değerde bir örnektir.

BİBLİYOGRAFYA :

Bâkî Divânı (haz. Sabahattin Küçük), Ankara 1994, s. 242; Metin Sözen – Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1986, s. 167; Hüsamet'in Aksu – Enis Karakaya, "Alaşehir Şeyh Sinan Efendi Külliyesi", *STAD*, sy. 12 (1993-94), s. 9-15; Pakalın, II, 583, 651; "Taş (Musalla Taşı)", *SA*, IV, 1947; "Musalla", *ML*, IX, 79.



HÜSAMETTİN AKSU

MUSAMMAT

(مسمات)

İslâm edebiyatında
bendlerden kurulu nazım şekillerinin
genel adı.

Sözlükte "inci dizilen iplik, gerdanlık" anlamındaki **sımt** kökünden türeyen **musammat** "inci dizisi" demektir. İlk örnekleri Hârûnürreşid'in saray şairlerinden Ebû Nûvâs'ın şiirlerinde görülen ve Arap edebiyatında daha çok **müveşşah** adıyla ele alınan musammat, bünyesinde kafiyede taş kelimeler ve söz bölükleri içeren beyitleri tanımlamak için de kullanılmıştır.

İran edebiyatında ilk defa müseddes şekliyle Menûçihri tarafından kullanılan musammat daha sonra Türk edebiyatına da intikal etmiş ve dört, beş veya altı bendli olanları divan şairlerinin gazelden sonra en çok tercih ettikleri nazım şekli olmuştur. Bu tercihte musammatlardaki kafiye örgüsünün şaire sağladığı imkânlar da rol oynamıştır. Kaside veya gazelde olduğu gibi beyit sonlarında aynı kafiyeyi uygulamak yerine musammatta üç, dört, beş, altı ... mısradan sonra aynı kafiyeye dönülerek vezinde ortak, ama bend içi kafiyede farklı mısra öbekleri sayesinde anlatım gücüne yeni ve zengin imkânlar sağlanır. Her bend sonundaki mısra ilk bend ile kafiyelendirilen musammatlara "müzdevic musammat", bend sonlarında aynı mısranı tekrarlandığı musammatlara ise "mütekerrir musammat" denir. Genelde beş-yedi bend olarak düzenlenen musammatların bendlerindeki mısra sayısı birbirine eşit olup üç ile on arasında tekrarlanan bu mısralara göre müselles, murabba / terbî, muhammes / tahmîs gibi adlar alır. Musammatlar bir şair tarafından başka bir şairin gazeli esas alınarak bu gazelin beyitlerine mısra ilâvesiyle de meydana getirilebilir. İlâve edilen mısralara "zamîme" denir. Bu tarz musammatlarda şair, bir başka şairin gazelini aynı usulde veya daha üstün derecedeki mısralarla zenginleştirmek ve meydana getirdiği musammat dolayısıyla kendi değerini ispatlamak amacıyla taşır. Şairlerin kendi gazellerini musammata dönüştürdüğü örnekler de vardır. Musammat üç büyük İslâmî edebiyat içinde (Arap, Fars, Türk) yaygın olarak Türk edebiyatında kullanılmıştır.

Hemen bütün kaynakların musammat başlığı altında tanımladıkları nazım şekilleri şunlardır: 1. **Müselles**. Her bendi üçer mısradan oluşur. Türk şairleri musammata bu çeşidine itibar etmemiştir. 2. **Dört mısralı bendlerden oluşan musammatlar**. a) **Murabba**. Bend sayısı genelde beş-yedi arasında değişirse de en az üç, en çok yirmi yedi bendden müteşekkil murabbalar da mevcuttur. Arap ve İran edebiyatlarında murabba tarzında yazılan şiirler Türk edebiyatındakilerden sayıca çok azdır. Aşk, ayrılık, bahar, bayram, savaş, ölüm manzum mektuplar gibi değişik konuları içeren murabbaların pek çok örneği mevcuttur. Bilindiği kadarıyla Türk edebiyatında ilk murabba Nesimî (ö. 820/1417[?]) tarafından yazılmış, XVI. yüzyılda Türk şairleri arasında murabba yazma moda haline gelmiş, hatta nazire murabbalar yazan

şairler görülmüştür. Mesîhî'nin murabba şeklinde nazmettiği bahâriyyesi türünün güzel örneklerinden olup Batı dillerine de çevrilmiştir. Edirneli Nazmî çoğu mütekerrir 519 murabba ile bu alanda ilk sırayı alır. Onu Enderunlu Vâsîf 194, İlhâmî (III. Selim) doksan yedi, Üsküdarlı Aşkî elli dokuz, Nâfîz elli bir, Nedim ve Şeref Hanım otuz beşer, Muhibbî (I. Süleyman) otuz bir, Hayretî yirmi altı ve Taşlıcalı Yahyâ yirmi beş murabba ile takip eder. Murabbalarda daha ziyade "fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün" veya "feilâtün feilâtün feilâtün feilün" gibi hece vezninin 4 + 4 + 4 + 3 = 15'li kalıbına veya bunların bir tef'ile eksiğiyle 4 + 4 + 3 = 11'li kalıbına (feilâtün feilâtün feilün) uyan işlek kalıplar tercih edilmiştir. Bunun en önemli sebeplerinden biri, murabbanın eski Türk şiirindeki koşukla bunun halk şiirindeki uzantısı olan türkü veya koşmaya çok benzemesidir. Nitekim halk şairleri aruzla şiir söyleyecekleri zaman mütekerrir murabba tarzını kullanmışlardır. Murabba aynı zamanda Türk müzikisinde bir beste formunun adıdır. Şarkî nazım şekliyle benzerlik göstermesi, bestelenmeye uygun oluşu ve sırf bestelenmek üzere kaleme alınan murabbaların bulunması kelimeye "beste" anlamını kazandırmış, "murabba bağlamak" da "şarkî bestelemek" mânasında kullanılmıştır. İran edebiyatında murabba özellikle meşrutiyetten sonra gelişmiştir. Eşrefeddîn-i Gilânî, Edîbü'l-Memâlik Ferâhânî, Meliküşşuarâ Bahâr, millet ve vatan sevgisini anlattıkları şiirlerinde murabba nazım şeklini kullanmışlardır. b) **Terbî**. Bir şairin yazdığı gazele ait beyitlerin önüne aynı vezin ve kafiyede iki mısra ilâvesiyle meydana getirilir. Terbîin mütekerrir türüne rastlanmaz. Terbîde ilâve mısralar beyitlerin arasına konursa "taştîr" veya "mutarraf terbî" adını alır. Son bendde hem gazel şairinin hem de onu musammata dönüştüren şairin mahlasının yer aldığı terbî'lerde bazan gazel beyitlerinden birkaçının atlandığı da olur. Mehmed Aydı Baba'nın (ö. 1865) tanınmış şairlerin gazellerine yaptığı terbî'ler meşhurdur. c) **Şarkî**. Türk halk şiirindeki türkünün karşılığı olup yalnız Türk edebiyatında görülür. Genelde dört mısralı bendler halinde ve bestelenmek için yazılan şarkılarda daha çok aşk ve ayrılık konuları işlenir. Müsiki literatüründe bu bendlerin ilk mısrasına "zemin", üçüncü mısrasına "miyan" (miyanhâne), sonda tekrarlanan mısrasına "nakarat" denir. Bestelenmek maksadıyla yazıldığı için şarkıların dili oldukça sadedir. Bend sayısı çoğunlukla iki-beş arasında