

T.C.

FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FEHİM-İ KADİM DÎVÂNI'NDA BEYÂN VE BEDÎ SANATLARI

İSMET KARAGÖL

120101023

TEZ DANIŞMANI

YRD. DOÇ. DR. TÜRKÂN ALVAN

İSTANBUL 2017

T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FEHİM-İ KADİM DÎVÂNI'NDA BEYÂN VE BEDÎ SANATLARI

İSMET KARAGÖL

120101023

TEZ DANIŞMANI

YRD. DOÇ. DR. TÜRKÂN ALVAN

DÜZELTİLMİŞ TEZ

İSTANBUL 2017

TEZ ONAY SAYFASI

FSMVÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı yüksek lisans programı 120101023 numaralı öğrencisi İsmet KARAGÖL'ün ilgili yönetmeliklerin belirlediği tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “**Fehîm-i Kadîm Dîvânı'nda Beyân ve Bedî Sanatları**” başlıklı tezi aşağıda imzaları olan jüri tarafından 26.09.2017 tarihinde oybirliği ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Kemal YAVUZ

(Başkan – Üye)

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Türkân ALVAN

(Danışman – Üye)

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Cemal AKSU

(Üye)

İstanbul Üniversitesi

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağlı olduğum üniversite veya bir başka üniversitedeki başka bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

İsmet KARAGÖL

DÜZELTME METNİ

1- Çalışmamızın Hikemî Üslup kısmında, 14. Yüzyılda Türk hikeminin zirvesinde yer alan Âşık Paşa ve onun şaheseri olan Garib-nâme hakkında bilgiye yer vermemiştik. Gerekli çalışmalar ve araştırmalar yapıldıktan sonra zikrettiğimiz eksiklikler giderilerek jüri üyelerinin onayından geçmiştir.

2- Fehîm-i Kadîm Dîvânı'nda Beyân ve Bedî Sanatları adlı çalışmamızda belâgat ilminin tarihçesi hakkında bilgi vermemiştik. Gerekli çalışmalar yapıldıktan sonra belâgat ilminin doğuşu, dönemleri, ekolleri, müellifleri ve eserleri hakkında bilgi verilmiştir.

3- Çalışmamızda dipnot ve kaynakça kısmında hatalar bulunmuş bunlar tekrar gözden geçirilerek eksiklikler giderilmiştir.

4- Tezimizde Fehîm-i Kadîm Dîvânı'ndan aldığımız beyitlerin imlasında hatalar bulunmuş, bu beyitler tekrar gözden geçirilerek düzeltilmiştir.

FEHİM-İ KADİM DİVÂNİ'NDA BEYÂN VE BEDÎ SANATLARI

ÖZET

Osmanlı Devleti'nin 17. yüzyılda siyasi, iktisadi ve ictimai alandaki olumsuz görüntüsüne rağmen bu yüzyılda Türk Edebiyatının belli bir geleneğe tabi olarak ve geleneğin belirlediği kriterler ile gelişimini devam ettirdiğini görüyoruz. Bu yüzyılda edebiyatın gelişimiyle beraber özellikle şiir alanında Nef'î, ve Nâbî gibi kendine has üslubu olan birçok şair yetişmiştir. Yüzyılın en önemli kaside şairleri Nef'î ve Sabrî; gazel şairleri Şeyhülislam Yahya, Şeyhülislam Bahâyî, Neşâtî, Nâilî-i Kadîm, Fehîm-i Kadîm, Vecdî, İsmetî, Şehrî, Nedîm-i Kadîm, Nâbî, Sâbî; mesnevî şairleri ise hamse sahibi Nev'î-zâde Atâ-î, Ganî-zâde Nâdirî ve Nâbî'dir. Fakat hem Sebki Hindî'nin önemli temsilcilerinden biri olarak addedilen hem de bilhassa gazellerindeki özgün duyuş tarzı ve zengin hayal gücü ile tez çalışmamıza temel teşkil eden Fehîm-i Kadîm, bu dönem şairleri arasında ayrı bir öneme sahiptir.

“Fehîm-i Kadîm Divânı'nda Beyân ve Bedî Sanatları” adlı çalışmamızın muhtevası alt başlıklar ihtiva etmek suretiyle dört ana başlıkta toplanmıştır. Birinci bölüm; XVII. Yüzyılda Osmanlı'nın Siyasi Durumu ve Sosyal Hayat, XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiiri, Klasik Türk Şiirinde Eğilimler, ikinci bölüm; Fehîm-i Kadîm Şiirlerinde Sebki Hindî İzleri, Fehîm-i Kadîm Şiirlerinde Önemli İmajlar ve Kavramlar, Fehîm-i Kadîm'in Hayatı ve Eserleri, Edebî Anlayışı ve Üslubu, üçüncü bölüm; Beyân Sanatları, dördüncü bölüm; Bedî Sanatları'ndan müteşekkildir.

Anahtar Kelimeler: XVII. Yüzyıl, Fehîm-i Kadîm, Divân, Sebki Hindî, Beyân ve Bedî Sanatları

ON THE DÎVÂN OF FEHÎM-İ KADÎM BEYÂN VE BEDÎ ARTS

ABSTRACT

Despite the unfavorable appearance of the Ottoman Empire in the 17 th century in political, economic and intellectual circles, we see that Turkish literature continues to develop with criteria that are subject to a certain tradition. Along with the development of literature in this century, many poets, such as Nefî and Nâbî, who have their own style, have been trained especially in the field of poetry. The most important ode poets of the century are Nefî and Sabrî; gazel poets Şeyhülislam Yahya, Şeyhülislam Bahâyi, Neşâtî, Nâilî-i Kadîm, Fehîm-i Kadîm, Vecdî, İsmetî, Şehrî, Nedîm-i Kadîm, Nâbî, Sâbî; Mesnevi poets are the Nev'i-zâde Atâ-i, Ganî-zâde Nâdirî and Nâbî. However, Fehîm-i Kadîm, which is regarded as one of the important representatives of Sebk-i Hindî, and which is the basis of my study of the thesis with its unique style of emotion and rich imagination, especially in its gaze, has a separate prescription among poets of this period.

In order to include the subtitles of our work called "Beyân and Bedî Arts" in the Dîvân of Fehîm-i Kadîm, we gathered in four main titles.

First chapter; XVII. Ottoman Political Situation and Social Life in the XVII.th Century, XVII. Century Classical Turkish Poetry, Trends in Classical Turkish Poetry.

Second chapter; Sebk-i Hindî İzleri in Fehîm-i Kadîm Poems, Important Images and Concepts in Fehîm-i Kadîm Poems, Life and Works of Fehîm-i Kadîm, Literary Approach and Style.

Third chapter Beyan Arts.

Fourth chapter; He is grateful to Bedi Arts.

Key Words: XVII. Century, Fehîm-i Kadîm, Dîvân, Sebk-i Hindî, Beyân and Bedî Arts

ÖNSÖZ

Bu çalışma Fehîm-i Kadîm Dîvânî'nında bulunan gazellerin Beyân ve Bedî sanatlarının tahlilini içermektedir.

Bilindiği gibi edebiyat sözü etkili, yoğun, anlamlı ve güzel söyleme sanatıdır. İnsanlar uzun yıllar boyunca dili geliştirmişler, zenginleştirmişler ve iletişimi daha güzel söyleyecek bir araç konumuna getirmeye çalışmışlardır. Zaman içinde edebiyatçılar dili kullana kullana onu tek boyutluluktan kurtarıp birden fazla anlamı karşılayabilecek konuma getirmişlerdir.

Edebî sanatlar, dilin gerçek ve sembolik her türlü anlamını karşılamak, az sözle çok şey ifade etmek, anlam ve çağrışım ilgileri kurmak, harf ve sözcüklerin şekil olarak görüntülerinden ve ses değerlerinden yararlanmak amacıyla üretilmiş söz söyleme sanatlarıdır. Türk Edebiyatında en eski dönemlerden beri özellikle Dîvan Edebiyatında söz sanatlarına çok büyük önem verilmiştir.¹

Fehîm-i Kadîm Dîvânî'nında bayân ve bedî sanatlarını incelediğimiz bu çalışmamız dört ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde 17. yüzyıl Osmanlı Devleti'nin siyasi durumunu, sosyal hayatını bu dönemdeki klasik Türk şiirini içinde barındırdığı üsluplarla beraber incelerken ikinci bölümde Fehîm-i Kadîm şiirlerinde Sebki Hindî izlerini bu şiirlerdeki önemli imajlar ve kavramlarla beraber şekillendirdik. Tezimizin asıl kısmını oluşturan üçüncü ve dördüncü bölümlerinde ise dîvânda bulunan beyân ve bedî sanatlarını inceledik. Tezimizin oluşum safhasında ilk olarak adı geçen bölümlerin şeması çıkartılmış, bu şemaların başlıklarıyla ilintili olarak alt başlıklar açılmış ve gerekli kaynaklara gönderme yapmak suretiyle ana metin oluşturulmuştur. Tezin bilhassa üçüncü ve dördüncü bölümlerinde yer alan beyitlerin incelenmesi ve nesre çevrilmesinde Prof. Dr. Tahir Üzgör'ün "Fehîm-i Kadîm Hayatı, Sanatı, Dîvân'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi" adlı eserinden istifade edilmiş yine belâgat ilmine dair yapılan incelemelerde, özellikle edebî sanatlarda bu sahada yapılan bütün çalışmaları derleyip bir senteze vardığı için M. A. Yekta Saraç'ın "Klasik Edebiyat Bilgisi-Belâgat" adlı kitabı esas alınmıştır. Gereklikçe diğer kaynaklara da müracaat edilmiştir.

Son olarak tezimin konusunun tespitinde ve çalışmanın her aşamasında tavsiye ve yardımlarını esirgemeyen, büyük sabır ve hoşgörü gösteren Sayın Hocam Yrd. Doç. Dr. Türkân Alvan'a ve her zaman yanımda olan kıymetli eşim Hacer Karagöl'e teşekkürü bir borç bilirim.

¹ M.A.Yekta Saraç, Eski Türk Edebiyatına Giriş: Söz Sanatları, Anadolu Üniversitesi Web-Ofset, Eskişehir 2013, s. 2-3.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
KISALTMALAR.....	ix
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	8
1. XVII. YÜZYILDA OSMANLI TOPLUMUNDA SİYASİ VE SOSYAL HAYAT	8
1.1. XVII. YÜZYIL KLASİK TÜRK ŞİİRİ	16
1.2. KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE EĞİLİMLER	18
1.2.1. Klasik Üslup.....	18
1.2.2. Hikemî Üslup.....	19
1.2.3. Mahallî Üslup.....	26
1.2.4. Sebk-i Hindî.....	27
İKİNCİ BÖLÜM.....	43
2.1. FEHÎM-İ KADÎM'İN ŞİİRLERİNDE SEBK-İ HİNDÎ İZLERİ.....	43
2.2. FEHÎM-İ KADÎM'İN ŞİİRLERİNDE ÖNEMLİ İMAJLAR VE KAVRAMLAR.....	58
2.3. FEHÎM-İ KADÎM'İN HAYATI VE ESERLERİ.....	72
2.4. FEHÎM-İ KADÎM'İN EDEBÎ ŞAHSİYETİ VE ÜSLUBU.....	77
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	91
3. BEYÂN İLMİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ.....	91
3.1. BEYAN İLMİNE DAHİL OLAN SÖZ SANATLARI	91
3.1.1. Mecaz-ı Mürsel.....	91
3.1.2. İstiâre.....	93
3.1.2.1. Açık İstiâre.....	93
3.1.2.2. Kapalı İstiâre.....	94
3.1.2.3. Mürekkebi İstiâre.....	96
3.1.2.4. Teşhis ve İntâk Yoluyla Yapılan İstiâre.....	97

3.1.3. Teşbîh	98
3.1.3.1. Teşbîh-i Belîğ.....	99
3.1.3.2. Temsilî Teşbîh.....	101
3.1.3.3. Teşâbüh	102
3.1.3.4. Teşbîh-i Tehekkümî ve Teşbîh-i Temlihi	102
3.1.3.5. Teşbîh-i Maklûb	103
3.1.3.6. Teşbîh-i Mufassal	103
3.1.3.7. Teşbîh-i Mücmel	105
3.1.3.8. Teşbîh-i Müekked	106
3.1.4. Kinâye	107
3.1.4.1. Tarîz	110
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	111
4.BEDÎ İLMİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ	111
4.1.BEDÎ İLMİNE DAHİL OLAN SÖZ SANATLARI.....	111
4.1.1.Tenâsüb	112
4.1.1.1. İhâm-ı Tenâsüb	113
4.1.1.2. Teşâbüh-i Atrâf	114
4.1.2. Tezâd	115
4.1.2.1. İhâm-ı Tezâd	117
4.1.2.2.Mukâbele	118
4.1.3. Cem-Tefrîk-Taksîm	119
4.1.4. Leff ü Neşir	123
4.1.5. Sürekli Niteleme (Tensîku's-Sifât)	125
4.1.6. Rücû	126
4.1.7. Tecrîd	127
4.1.8. Yineleme (Tekrîr)	129
4.1.9. İltifât	130
4.1.10. Tevriye	131
4.1.11. Tevcîh	132

4.1.12. İstihdam	133
4.1.13. Müşâkele	134
4.1.14. Mübalağa	135
4.1.15. İdmâc	137
4.1.16. Tecâhül-i Arif	138
4.1.17. İstifham.....	139
4.1.18. Hüsn-i Ta'lîl	140
4.1.19. Te'kîdü'l-Medh Bimâ Yüşbihü'z-Zemm ve	141
Te'kîdü'z-Zemm Bimâ Yüşbihü'l-Medh	143
4.1.20. Mezheb-i Kelâmî.....	144
4.1.21. Cinas	145
4.1.22. İştikâk	147
4.1.23. Reddü'l-Acz Ale's-Sadr	148
4.1.24. Akis	149
4.1.25. İrsâd	150
4.1.26. İktibâs	151
4.1.27. İrâd-ı Mesel	152
4.1.28. Telmih	154
4.1.29. Sahr-i Helâl	155
SONUÇ	157
KAYNAKÇA.....	160

KISALTMALAR

a.g.e: Adı Geçen Eser

a.g.m: Adı Geçen Makale

a.g.md: Adı Geçen Madde

bkz: Bakınız

C: Cilt

DİA: Diyanet İslam Ansiklopedisi

Hız: Hazreti

g: Gazel

k: Kaside

kt: Kıt'a

m: Musammat

r: Rubâi

s: Sayfa

S: Sayı

t.b: Terkîb-Bend

TDV: Türkiye Diyanet Vakfı

vd: ve diğeri

vs: Vesaire

Yay: Yayın

yy: Yüzyıl

GİRİŞ

Edebî metinlerin anlaşılmasında ve yorumlanmasında edebî sanatların çok önemli bir yeri vardır. Özellikle Dîvân Edebiyatında edebî metinlerde, edebî sanatlar düşüncenin daha etkili aktarılmasında ve sözün daha sanatlı olmasında çok sık başvurulan bir malzeme olmuştur. Hatta Dîvân şiirinde neredeyse sanatsız bir beyit yok gibidir.¹Edebî sanat kullanma, sanatkârlığın ölçüsü olarak dâhi kabul edilir olmuştur. Bu nedenle de bir beyitte birden fazla edebî sanat iç içe kullanılmıştır. Klâsik şairlerimiz şiirlerini bir sistem içinde yazarlar. Bu sistemin en önemli parçası veya unsuru edebî sanatlardır. Bu bakımdan klâsik şiiri anlayabilmek için edebî sanatları mutlaka iyi bilmek gerekir. Aksi taktirde şiir dünyasına girmek mümkün olmaz.²

Belâgat ilmi, M.Ö. 5. yüzyılda sofistlerin yanlış düşüncelerini ve ibare yanlışlarını düzeltme amacıyla Aristo'nun "mantık" ve "el-Hitabe" adlı eserlerini telif etmesiyle başlamıştır.

Arap toplumunda İslamdan önce dili güzel ve etkileyici kullanma geleneği önemli bir seviyeye ulaşmıştır. Arapların dili kullanmadaki üstün niteliklerine rağmen Kur'an-ı Kerim gibi bir metin ortaya koyamamışlardır. Bu da İslam dininin "dil mucizesi" ni ifade eder. İslam dini yeni bir din, yeni bir dünya görüşü ve hayat tarzı ile gelmişti, bunların tamamı bir dil anlayışı altında geliyordu.

İslamdan önce Mekke civarındaki Ukaz denilen yerde şiir panayırları kurulur, yakın çevrelerden gelen şairlerin şiirleri hakkında hüküm verilebilmesi için "şiir mahkemeleri" kurulurdu. Burada kabul gören şiirler de makbul bulunurdu. Örneğin; meşhur şair Nabiga için Sûku'l-Ukâz adı verilen bu panayırlardan birinde hüküm verildiği bilinir. Bu dönemden bahseden kaynaklar, o devir şairlerinin lafız ve anlam ilişkileri üzerinde titizlikle durduğunu kaydetmiş, daha sonraki yüzyıllarda ayrı bir ilim dalı olacak olan belâgatin bir çok konusunun kavram olarak o dönemden geldiğini ifade etmişlerdir.³

Arap Edebiyatında belâgat çalışmaları önce edebî tenkit şeklinde başlamış, İslâmî dönemde ise hem Kur'an-ı Kerim'in i'câzı, hem de edebî tenkit sebebiyle bu faaliyet daha

¹ Cem Dilçin, Örneklerle Türk Şiir Bilgisi, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara 1992.

² Hatice Aydın, Mehmet Âkif Ersoy'un Şiirlerinde Edebî Sanatlar, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2002, s. 1.

³ M. A. Yekta Saraç, Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat, Gökkuşbu, İstanbul 2013, s. 18.

hızlı bir şekilde devam etmiştir. Edebî tenkît ve Kur'an-ı Kerim'e hizmet maksadıyla yapılan çeşitli çalışmalardan belâgatla ilgili olanları dört dönem halinde incelemek mümkündür.

Birinci Dönem, Kur'an-ı Kerim'in nüzülünden IV. (X) yüzyıl sonlarına kadar devam eden dönemdir. Bu dönemde yetişen dilci ve edebiyatçılar aynı zamanda tefsirle de meşgul olmuşlardır. Bu tefsirlerde belâgat kapsamı içerisinde bulunan konulara da rastlanır. Bu dönemde kelâmcılar Kur'an-ı Kerim'in i'cazı üzerinde dururken belâgat ve fesâhat konularına da değinirler.

İkinci Dönem, IV. (X) yüzyıldan XIV. yüzyıl sonlarına kadar devam eder. Belâgatın müstakil bir ilim halini almaya başladığı dönemdir. Bu dönemin sonuna doğru belâgat, “meânî”, “beyân”, “bedî”¹ şeklinde sistemli olarak ayrılmıştır.

Bu dönemin en önemli eseri Abdülkâhir el-Cürcânî'nin (ö.471/1078) “Delâ'ilü'l-i'câz'ı ile “Esrârü'l-belâga” sıdır. Bu asrın en önemli dilcisi Zemahşerî (ö.538/1143)'dir. “El-Keşşâf” adlı eserinde Cürcânî'nin görüşlerini esas alarak Kur'an-ı Kerim'i belâgat açısından açıklar. Bu dönemde Fahrüddin er-Razî (ö.606/1209) belâgat ilminin usûl kâide ve delillerini sistemli bir şekilde Cürcânî'nin iki eserinin özeti mahiyetindeki “Nihâyetü'l-îcâz fî Dirâyeti'l-i'câz min Esrâri'l-belâga ve Delâ'ilü'l-i'câz” adlı eseriyle mantıkî ve felsefî bir zemine oturtmuştur. Yine Ya'kûb es-Sekkâkî'nin (ö.626/1229) “Miftâhu'l-'ulûm” u bu dönemin önemli eserlerindedir. Kendi görüşleriyle önceki alimlerin görüşlerini kaynaştırmıştır. Belâgat ilmini iki bölüme (meânî ve beyân) ayırdıktan sonra bedîinde bazı sanatlarına yer vermiştir.²

Üçüncü Dönem, XIV. yüzyıl ortalarından XIX. yüzyıl sonlarına kadar devam eden bu döneme “şerh ve hâşiye” dönemi de denilebilir. Bu dönemde, Hatib el-Kazvînî'nin Sekkâkî'nin “Miftâhu'l-'ulûm adlı eserinden faydalanarak oluşturduğu “Telhîs'l-miftâh” adlı eserine çok sayıda şerh ve hâşiye yazılmıştır.

Dördüncü Dönem, XIX. yüzyıl sonlarından günümüze kadar olan dönemi kapsar. Bu dönemde yenilik arayışları başlar. Belâgatçiler klâsik tarz belâgat çalışmalarını devam ettirenlerle belâgate modern bir veche kazandırmak isteyen belâgatçiler olmak üzere ikiye ayrılır. Bu dönemin belâgatçilerinin özelliği, önceki dönemlerde neşredilen eserlerden faydalanarak konuyu kendi düşüncelerine göre ifade etme yoluna gitmişlerdir. Modern tarzı

¹ Belâgat ilminin üç şubesi olan “beyân”, “meânî” ve “bedî” için ayrıntılı bkz. Nusrettin Bolelli, Belâgat Beyân-Meânî-Bedî İlimleri Arap Edebiyatı, İFAV, İstanbul 2011.

² Hulûsi Kılıç, Belâgat, TDV İslâm Ansiklopedisi, C:5, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1991, s. 381.

geliştirenler genellikle Batı Edebiyatını okumuş ve bu edebiyatın etkisinde kalmış kimselerdir. Bunlar edebiyatın edebî tenkitle birlikte ve Batı'daki gibi estetik çalışmalardan faydalanılması gerektiğini savunmuşlardır.³

Belâgat ilmi islami devirde muhtelif kaynaklardan beslenerek iki temel karakter arz eder. Bunlardan birisi “Edebî” diğeri ise “Kelâmî” karakterdir. El-Cahız (ö.250/864), Şu’ubîlere karşı üstün bir edebî kişilik sergilerken, bazı belâgat konularındaki kelâmî karakterin izlerini de çizmiştir. Nitekim İbn-i Mu’tez (ö.296/908), “Mezhebî Kelâmî” adlı sanatı naklederek bu sanatı el- Cahız’dan aktardığını ifade eder. Tercüme hareketlerinden sonra bu ayırım daha da belirgin bir hal almış ve es-Suyûtî’nin (ö.911/1505), deyimi ile “Arap ve Büleğa”, “Acem ve Felsefe” metodları olarak taayyün etmiştir. İbn-i Haldun (ö.809/1406), belâgat alimlerini coğrafi bölgeler içinde değerlendirerek, genelde manaya ağırlık veren Maverâü’n-nehr mıntikasında yaşayanlara “Meşârika”, lafızların süsüne ağırlık veren Endülüs ve Kuzey Afrika mıntikası belâgatçılarına da “Meğâribe” adlarını vermiştir. Başlangıçta “Edipler” ve “Kelamcılar” ayırımı ile başlayan bu ekolleşme İbn-i Haldun’un ortaya koyduğu “Bedîciler” ekolü ile bu sayı üçe çıkmış oldu. Bu durumda mantık ve felsefenin ağırlıklı olduğu kelim üslubuna “Meşârika”, edebiyatın ağırlıkta olduğu üsluba “Arap ve Büleğa”, bedî sanatlarının ağırlı olduğu üsluba da “Meğâribe” ekolleri denmiştir. İbn-i Haldun’un yaptığı tasnife Anadolu’da yapılan belâgat çalışmaları da eklenmiştir.⁴

Meşârika (Kelâm-Felsefe) Ekolü: Bu ekolün özelliği, şekilden çok öze, manaya önem vermeleridir. Bunun sebebi, o mıntıkada aklî ve felsefî ilimlerin yaygın olması ve tabiatları gereği o mıntıkada yaşayanların aklî ilimlere daha meyilli olmalarıdır. Bu ekolün belâgat ürünlerinde tarifler, taksimler, sınırlamalar ve diğer konular, hep mantık ve felsefe üslubu ile yapılmıştır. Bu üslubun diğer bir özelliği ise edebî örneklerin azlığıdır.

Meşârika ekolünün seçkin müellifleri ve eserleri şu şekildedir; Abdulkahir el- Cürcânî (ö.471/1078) “Delâilü’l-i’caz”, “Esrârü’l Belâğa”, Fahrüddin er-Râzî (ö.606/1209) “Nihayetü’l-i’caz fi dirayeti’l-i’caz, es-Sekkâkî (ö.626/1228) “Miftâhu’l-ulûm”.⁵

Arap ve Büleğa (Mısır, Şam ve Irak) Ekolü: Şair ve yazarların meydana getirdikleri ekoldür. Arap mıntikasında meydana gelen bu ekolde konuların tarif ve taksimine yer

³ Kılıç, a.g.md., s. 382.

⁴ Nasrullah Hacımüftüoğlu, Belâgat Ekolleri ve Anadolu Belâgat Çalışmaları, Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, S: 8, Erzurum 1992, s. 116.

⁵ Hacımüftüoğlu, a.g.m., s. 117.

verilmez. Üslup sade ve konular kolayca anlaşılır. Bu ekolün teliflerinde edebî örneklerin bolca kullanıldığı görülür.

Bu ekolün birinci derecede liderinin “Sirrü’l-fasaha” isimli meşhur eserin sahibi İbn-i Sinân el-Hafâcî (ö.466/1073) olduğu söylenmektedir. El-Hafâcî, lafızların fesahatına çok önem vermektedir. Müfred lafızların fesahatına verilen bu önem sebebiyledir ki, bu ekolün çevresinde bedî sanatlar daha çok gelişmiştir. Mesela aynı ekolden olan İbn-i Münkiz (ö.584/1188)’ in “el-Bedî fi nakdi’ş-şîr” ve İbn-i Ebi’l Isba’ el-Mısırî’nin (ö.654/1256) “Tahrîru’t-tahbîr” ve Bedî’ü’l Kur’an” adlı eserleri, edebî sanatlara bu ekolün nedenli önem verdiğini gösteren önemli delillerdendir. Halebli el-Hafâcî’den sonra bu ekolün en büyük temsilcisinin, Ziyâuddîn İbün’l-esîr (ö.637/1239) olduğu görülmektedir. Bir “mukaddime” ile iki “makale” den meydana gelen “el-Meselü’s-sair” isimli eserinin, el-Hafâcî’nin kurduğu iskelet üzerinde geliştirildiği söylenebilir.⁶

Meğâribe (Bedî’ciler) Ekolü: Meğâribe deyimini ilk defa İbn-i Haldun tarafından kullanılmıştır. İbn-i Haldun belâgat ilmini değerlendirirken “Meğâribe” alimlerinin bedî ilmine ağırlık vermelerini şöyle açıklar: “Mağribli alimler, belâgatın özellikle bedî kısmına önem vererek onu şiire mahsus edebî ilimler cümlesinden saydılar. Çeşitli ıstılahlar, bablar ihdas ederek, bunların Arap dilinden olduğunu saydılar. Mağribli alimleri bu tercihe yönelen baş sebep onların kelimeyi süslemeye olan düşkünlükleri ve bedî ilminin diğerlerine göre daha kolay elde edilmesidir. Belâgat ve beyânın girift problemleri kendilerine ağır gelmiş ve bundan dolayı bu iki ilimde yavan kalmışlardır.

Afrika ilim erbabından “bedî” alanında eser yazanların başında İbn-i Reşîk (ö.456/1063) gelir. Onun “el-Umde”adlı eseri meşhur olup Afrika ve Endülüs belâgat müelliflerinin büyük çoğunluğu, bunun metodundan hareket etmişlerdir.⁷

Anadolu Belâgat Çalışmaları: Anadolu’da yapılan belâgat çalışmalarını, Arapça ve Türkçe yapılmış çalışmalar olarak, iki grupta ele almak lazımdır. Mesela, Arapça yapılmış olan çalışmalar, genelde şerh ve haşiye niteliği arz ederken, Türkçe yapılmış çalışmalar te’lif ve terceme niteliğini taşımaktadır. Arapça şerh ve haşiyeler, “Meşârika” ekolünün ileri gelen temsilcilerinden es-Sekkâkî’nin “Miftâhu’l-ulûm” unda yer alan belâgat kısmı ile bu kısım üzerinde yapılmış olan telhîs, şerh ve haşiyeler etrafında cereyen etmiştir. Celalüddin el-Kazvinî (ö.739/1338)’nin “Telhîsu’l-miftâh” isimli eseri ile buna şerh olarak yazdığı “el-izâh”

⁶ Hacımüftüoğlu, a.g.m., s. 118.

⁷ Hacımüftüoğlu, a.g.m., s. 120.

isimli eseri, yine Sekkâkî'nin eseri üzerine Abdurrahman el-Îcî (ö.756/1355) tarafından “el-Fevâidü'l-ğiyâsiyye” adıyla yazılan telhîs ve bu telhîsler üzerinde yazılmış bulunan şerh ve haşiyeler, adeta bir Sekkâkî grubu meydana getirdiği görülmektedir.⁸

Tanzimat Dönemi'ne kadar yapılan en önemli şerhlerden biri Altıparmak Mehmet Efendi (ö.1623)'nin “Telhîsü'l-miftâh”ıdır. Bu şerhin dışında bu dönemde telif eserler de vardır. Bunlar; Molla Lütfî (ö.1495)'nin “Risâle-i Mevlânâ Lütfî” si, Taşköprüzâde Ahmed Efendi (ö.1561)'nin “Mevzû'âtü'l-ulûm” u, İsmail Ankaravî (ö.1041/1631-1632)'nin “Miftâhu'l-belâga” ve “Misbâhu'l-fesâha” adlı eserleridir.⁹

Yukarıda saydığımız eserler belâgati bir bütün olarak ele alan eserlerdir. Bu dönemde bir de belâgatin bir cüzünü ele alan eserler de vardır. Bunlar; Ali b. Hüseyin Hüsâmeddin Amasî (ö.875/1470)'nin “Risaletün mine'l-arûz ve Istilâhü's-şî'r” i, Şeyh Ahmed el-Bardâhî el-Âmidî'nin “Kitabü Câmî Envâ'i'l-edebi'l-Fârisî” adlı eseri, Mustafa Sürûfî (ö.1492/1562)'nin “Bahrü'l-maârif” i ve Müstakimzâde Süleyman Saadeddin Efendi (ö.1787)'nin “Istulâhâtü's-şî'riyye” adlı eserleridir.

Tanzimat Dönemi'nde yapılan belâgat çalışmalarını işe şu şekilde sıralayabiliriz;

- 1- Ahmed Hamdî, Belâgat-i Lisân-i Osmânî, İstanbul, 1293/1876, Matbaa-i Âmire, 128 s.
- 2- Ahmed Cevdet Paşa, Belâgat-i Osmâniyye, İstanbul, 1298-1299/1881-1882, Mahmud Bey Matbaası, 204 s.
- 3- Mehmed Mihrî, Fenn-i Bedî, 88 s.
- 4- Ahmed Hamdî, Teshîlü'l-arûz ve'l-kavâfi ve'l-bedâyi, İstanbul, 1288-1289 (1872), Terakkî Matbaası, 172+52+59 s.
- 5- Ali Cemâleddin, Arûz-ı Türkî (İlm-i Kavâfi, Sanâyi-i Şiiriyeye ve İlm-i Bedî), İstanbul, 1291/1874, 168 s.
- 6- Mihalici Mustafa Efendi, Zübdetü'l-beyân, İstanbul, 1297/1880, Mihran Matbaası, 100 s.
- 7- el-Hac İbrahim, Hadîkatü'l-beyân, İstanbul 1298/1881, Mihran Matbaası, 136 s.
- 8- İsmail Ankaravî, Miftâhu'l-belâga ve Misbâhu'l-fesâha, İstanbul, 1284/1867, Tasvîr-i Efkâr Matbaası, 218 s.

⁸ Hacımüftüoğlu, a.g.m., s. 121-122.

⁹ Kadriye Yılmaz Orak, Belâgat Geleneğimiz ve Belâgat-ı Lisân-ı Osmânî, Kitabevi, İstanbul 2013, s. 24.

9- Mehmed Nüzhet, Mugni'l-küttâb, İstanbul, 1286/1869, Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne Matbaası, 466 s.

10- Selim Sâbit, Mi'yârü'l-keîâm, İstanbul 1287/1870, Matbaa-i Âmire, 46 s.

11- Süleyman Paşa, Mebâni'l-inşâ, I-II cild, İstanbul 1288-1289/1871-1872, Mekteb-i Fünûn-ı Harbiye-i Hazret-i Şâhâne Matbaası, 272-290 s.¹⁰

Bu çalışmamızda Sebk-i Hindî üslubunun hususiyetlerini şairlerine en derin bir şekilde yansıtan Fehîm-i Kadîm'in gazellerinde, duygu ve düşünceyi daha etkili ve kuvvetli hale getirmek amacıyla kullanılan beyân ve bedî sanatlarını inceledik.

Sebk-i Hindî üslubuyla eser veren şairler arasında yer alan Fehîm-i Kadîm daha on yedi on sekiz yaşlarında iken dîvan tertip etmiştir. Şair, İstanbul'da unculukla veya kurabiye, gevrek satıcılığı ile geçinen, Mısırlı bir fellahın çocuğu olarak İstanbul'da doğmuştur. 1644 de Mısır valisi olan Eyyub Paşa'nın mahiyetinde Mısır'a gitmiş çok geçmeden Rum'a dönerken Ilgın'da vefat etmiştir. Bu sebeple kısa hayatında küçük bir Dîvân tertibine vakit bulan şairin bunun dışında Şehrengîz, Bahr-ı Tavîl, Tercüme-i Letâyif-i Kibâr-ı Kümmelîn ve Durub-ı Emsâl-i Türkî adlı eserleri vardır. Çalışmamıza konu olan Dîvân'da on yedi kaside, biri terci 'i bend, üçü terkîb-bend, biri tazmin olmak üzere beş musammat, on altı kıt'a, iki yüz doksan üç gazel, elli altı rubâî ile Farsça üç gazel ve üç rubâî vardır.¹¹ Çalışmamız, Dîvân'da yer alan iki yüz doksan üç gazeli kapsamaktadır. Bu tercihimizin sebebi gazelin, dîvân şiirinde beyân ve bedî sanatlarının en yoğun olarak kullanıldığı nazım biçimi olmasıdır.¹²

Edebiyatta kullanılan edebî sanatlar, sanatçının duyuş, düşünüş tarzı ve onun ruh dünyası hakkında bize önemli ipuçları verir. Her sanatçının kendine özgü bir ruh ve hayal dünyası vardır. Son dönemde edebiyat araştırmacıları sanatkarın ruh dünyasını aydınlatmak, dolayısıyla edebiyatın sırlı dünyasına ışık tutmak amacıyla çeşitli çalışmalar yapmaktadır.¹³

Biz de elimizdeki bu mütevâzi çalışmamızla Fehîm-i Kadîm'in hayal ve ruh dünyasına bir pencere açmak amacıyla şiirlerindeki beyân ve bedî sanatlarını tespitte çalıştık. 17. yüzyıl Türk Edebiyatının Sebk-i Hindî üslubunun temsilcisi olan şairin gazellerinde 30 ayrı sanatın varlığını gördük. Her sanat ayrı başlıklar altında incelenmiş ve her sanatla ilgili üçer örnek vermeye çalışılmıştır. Yine gazellerin yazımında transkripsiyon işaretleri kullanılmış, her

¹⁰ Orak, a.g.e., s. 28-29.

¹¹ Tahir Üzgör, Fehîm-i Kadîm Hayatı, Sanatı, Dîvân'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara 1991, s. 17-23.

¹² Cem Dilçin, Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı II, Ankara 1986, s. 102.

¹³ Aydın, a.g.e., s. 1.

beyitin düz cümleye aktarılmış şekli verildikten sonra beyitte bulunan beyân ve bedî sanatları açıklamasıyla verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. XVII. YÜZYILDA OSMANLI TOPLUMUNDA SİYASÎ VE SOSYAL HAYAT

XVII. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun en kanlı, en karışık ve dışarıda başarısızlıkla sonuçlanan savaşların, memleket içinde halk ayaklanmalarının ve ihtilallerin ortaya çıktığı süreçtir. İmparatorluk, Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nde en geniş ve en güçlü durumuna ulaştıktan sonra bütün imparatorlukların tarihinde görüldüğü üzere, bu kadar geniş coğrafyalara yayılmış, çok çeşitli din, dil ve ırktaki milletleri idare etmekte güçlük çekmeye başlamıştı. XVII. yüzyılın ikinci yarısında baş gösteren gerileme başlangıcı, güçlü bir idari teşkilata dayanan devletin zenginliği ve debdebesi sebebiyle bir süre hissedilmemiş ama XVIII. yüzyılın başlarından itibaren bütün olumsuzluğuyla beraber ortaya çıkmıştı. Bu dönem Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşundan itibaren süratle ilerleyen yükselme ve genişleme sürecinin durduğu ve hatta devletin birçok organında gerileme hareketlerinin başladığı bir tarihsel keside rastlamaktadır.¹⁴ Buna karşın yüzlerce yıl hakimiyeti altında tuttuğu ve sürekli olarak yenilgiye uğrattığı devletler kendilerini sosyolojik ve ekonomik açıdan toparlamaya başlayarak güç kazanmışlardır. Avrupa'da Rönesans ve Reform hareketlerinin başlamasıyla yeni bir hayat görüşü, yeni bir anlayış içinde yeniden yapılanmaya başlamıştır. Avrupa ülkelerinin bilimde ve teknikte üstünlük elde etmeye başlaması ve ordu sistemlerini yeni yöntemlerle kurması Osmanlı Devleti karşısında güç kazanmalarını sağlamıştır.

Dünya tarihinde pek çok bilimsel, kültürel ve sosyal gelişmenin gerçekleştiği XVII. yüzyıl diğer yandan bilimsel açıdan önemli bilim adamlarının, yeni icatların ve fikir akımlarının da ortaya çıktığı bir dönemdir. Bu dönemde Batı'da sosyal ve dîni otoritenin değişime uğradığı, kilisenin yeni dünya görüşleri ve fikir akımları neticesinde güç kaybettiği, kralların elindeki "ilâhi yetki" nin alındığı görünmektedir. Avrupa'da bilimin ve aklın güç kazanması ile birlikte yeni sömürge toprakları elde edilmiş ve kazanılan gelirlerle üstünlük sağlanmaya başlanmıştır. Avrupa'ya sömürge topraklarından akan yeni ekonomik kaynaklar, orta sınıfın yükselmesini sağlayarak banker, hukukçu, iş adamı gibi yeni işkollarının doğmasını sağlamıştır. Avrupa'nın lehine işleyen bu dönem, bir sonraki asırda yaşanacak olan "Aydınlanma Dönemi" ne zemin hazırlamıştır.¹⁵

Devlet içinde yaşanan sorunlar, genellikle sultanların kötü yönetimleriyle ilişkilendirilir. Devlet geleneğinde önceleri, sultan olacak şehzadeler öncelikle Sancakbeyi olarak Kütahya,

¹⁴ Haluk İpekten, Nef'i Hayatı, Sanatı ve Eserleri, Akçağ Yayınları, Ankara 2010, s. 9-10.

¹⁵ Ali Fuat Bilkan, 17. Yüzyıl Türk Edebîyatı, Saray Matbaacılık, Ankara 2013, s. 5.

Manisa ya da Amasya gibi vilayetlere atanırdı. Böylece devlet idaresini anlamak, sultanlığa hazır olmak ve tecrübe kazanmaları sağlanırdı. Ancak Sultan I. Ahmet Dönemi'nde değiştirilen veraset usûlü, şehzadelerin bu eğitim sistemi üzerinde olumsuzluk yaratmış, yıllarca sarayın kapalı ortamı içinde yetişen şehzadeler, devlet yönetiminde gerekli eğitimden eskisi kadar faydalanamamışlardır. Önceki dönemlere göre daha tecrübesiz yetişen şehzadeler ileriki sultanlık dönemlerinde karşılaştıkları sorunlar karşısında çoğu kez verdikleri isabetsiz kararlarla henüz tanımadıkları bir halkı yönetmeye çalışmışlardır.¹⁶

Osmanlı devlet adamları, dış dünyada gelişen savaş teknolojisini ve yeni coğrafi keşiflerin oluşturduğu ekonomik dengeleri anlamada oldukça geç kalmışlardır. Devletin Anadolu'da da yetersiz kalması ve ayanlık sistemine gereğinden fazla yetki tanınması, yönetimi sarsan bir yapının doğmasına yol açmıştır. Bu yeni doğan sınıf bürokrasinin güçlenmeye başlamasına paralel olarak bunların devlet yönetiminde de söz sahibi olmasını sağlamıştır. Bu bakımdan XVII. yüzyıl, Osmanlı mutlakiyetçiliğinin yavaş bir şekilde gücünü kaybetmeye başladığı bir dönem haline gelmiştir.¹⁷

Padişahların yönetimdeki yetersizliği, devlet bünyesinde ikinci derecede söz sahibi olan sadaret makamının genellikle yönetici niteliği taşımayan insanların eline geçmesine yol açmıştır. Hanedan ve sadaret makamının bu durumu diğer yüksek memuriyetlerin de alınıp satılan birer rüşvet ve ticaret malı haline gelmelerine sebep olmuş, bu şekilde herkes kendi menfaatine yönelik gayret eder hale gelmiştir. Saltanat makamının zayıflığı, devlet büyüklerinin yetersizliği, askeri disiplinin bozulması ve buna bağlı olarak ardı arkası kesilmeyen yenilgiler, yeni toprak kayıplarının artması ve bu topraklardan gelen vergilerin kesilmesi, sarayın ölçsüz masrafları gibi sorunlar hazinenin durumunu sarsmış ve ülkede ekonomik istikrarsızlık baş göstermiştir.

XVII. yüzyıl, Osmanlı tarihi araştırmacıları tarafından, yaygın olarak "Çözülme Asrı" olarak nitelendirilmektedir. Sözü edilen dönemin en belirgin özellikleri; sosyal, ekonomik ve siyasi açıdan yaşanan iktidarsızlıklardır. Bu yüzyılda tahta geçen padişahların sayısı, tahta geçme yaşları ve tahta geçen süreleri dikkat çekmektedir. Öyle ki, Sultan IV. Murat, I. Ahmet ve IV. Mehmet dışındaki dönem padişahlarının saltanat süreleri oldukça kısadır. 1603 yılı ile 1703 yılı arasındaki dönemde toplam olarak dokuz padişah hüküm sürmüştür. Halbuki bir önceki yüzyılda tahta geçen hükümdar sayısı altı olup bunlardan herbirinin ortalama saltanat süreleri de yirmi yıla uzamaktadır. Aynı şekilde yine XVII. yüzyılda yönetime tam olarak altmış iki vezir getirilmiştir. Valide sultanlar özellikle XVII. yüzyılın ikinci yarısında gittikçe

¹⁶ Bkz: İpekten, a.g.e, s. 9-11.

¹⁷ Bilkan, a.g.e, s. 8.

kuvvet kazanarak yönetime müdahalede bulunmuşlardır. Bu müdahaleler, devlet yönetimindeki güç dengesinin bozulmasına sebep olmuştur. Bu süreçte, III. Mehmet'in validesi Safiye Sultan gibi saray kadınlarının, sultanın ve diğer devlet ricalinin üzerindeki etkileri, yönetimde ciddi zaafaların ortaya çıkmasını beraberinde getirmiştir. Tüm bu kargaşalar içerisinde, I. Ahmet'in vefat etmesiyle birlikte kardeşi I. Mustafa tahta çıkarılsa da ruhsal sağlığının yerinde olmamasından dolayı yerine Sultan Ahmet'in henüz on dört yaşındaki oğlu Osman tahtın yeni sahibi olmuştur. Sultan II. Osman, yenilikçi bir sultan olmasına rağmen çok genç ve tecrübesizdi. Bu nedenle, validesinin hocası olan Ömer Efendi'nin ve Kızlarağası Mustafa Ağa'nın etkisi altında kalmıştır. Lehistan seferinden başarısızlıkla dönen padişah, çevresinin de etkisi altında kalarak orduda reform yapmaya kalkışmış ancak bu durum ciddi rahatsızlıklara sebep olmuştur. II. Osman'ın, ulemanın yetkisini sınırlandırmaya çalışması ve askeri alanda yenilikler yapmayı düşünmesi, Kapıkulu Ocaklarıyla karşı karşıya gelmesine sebep olmuştur. 22 Mayıs 1622 tarihinde padişahın tahttan indirilip katledilmesiyle sonuçlanan olaylar, Osmanlı Devleti'nde bir yönetim boşluğunu doğurmuş, ikinci defa tahta getirilen I. Mustafa'nın rahatsızlığı, Valide Sultan ile vezir Davut Paşa'nın devletin yönetimini ele almasına yol açmıştır. Çok zaman geçmeden I. Mustafa'nın hastalığı bahane edilerek tahta o yıllarda on bir yaşında olan IV. Murat'ın çıkarılmasına karar verilmiştir.¹⁸ XVII. yüzyıl Osmanlı Devleti'nde merkezi otoriteye karşı yapılan ayaklanmaların bastırılabilindiği bir dönem olmuştur.

IV. Murat'ın ilk yılları annesinin gölgesi altında geçmiş, Kapıkulu askerlerinin ayaklanmaları, Anadolu'da ortaya çıkan Celali İsyancıları ile bu dönemden itibaren uğraşmaya başlamıştır. Osmanlı Devleti'nin farklı bölgelerinde birbirinden bağımsız olarak baş gösteren bu halk ayaklanmaları, devleti hem ekonomik hem de otorite olarak zayıflatarak toplumsal bir buhrana sebebiyet vermiştir. IV. Murat zamanla ordu ve sarayla ilişkilerini düzeltmiş ve Revan, Ahıska, Bağdat gibi bölgeleri alarak halka büyük bir moral vermiştir. Bu dönemde birçok bilgin ve sanatçı yetiştirilmiş, önemli fikri tartışmalara girilmiş, öte yandan da merkezi otoriteyi sarsacak her türlü girişim tehlikeli görülmüş ve her türlü tepki anında bastırılmıştır. Nefi'nin ölümü de bu tarihlere rastgelmiştir. IV. Murat'ın hastalanarak vefat etmesiyle birlikte Osmanlı tahtına Sultan İbrahim geçmiştir. Sultan İbrahim çok asabi bir karaktere sahipti. Aynı zamanda onun yönetimdeki sabırsız ve asabi davranışları sık sık vezirleri katletmek gibi yersiz hükümler vermesine yol açmaktaydı. Sultan İbrahim devletin ekonomik durumuna aldırmaksızın köşklere ve saraydaki bütün odalara samur döşetmeye kalkmıştır. Devlet

¹⁸ Bilkan, a.g.e, s. 3-4.

yönetiminde söz sahibi olan üst düzey yöneticiler arasındaki makam hırsı ve rekabetleri artarken, bunların her tür arzularının tatmin edilmesi gittikçe kontrol edilmekten çıkmıştır. Buna karşın halk tabakası gittikçe yoksullaşmıştır. Zira, doymak bilmeyen yönetici sınıfın zevkleri uğruna yaptıkları israf öyle bir noktaya gelmiştir ki, asrın başında yaşanan lale çılgınlığı gibi, bir de samur kürk modası doğmuştur. Halkın yoksulluktan bunalıma girdiği, devlet hazinesinin boşaldığı bu zamanlarda lüks merakı dolayısıyla yapılan bu amansız harcamalar, insanlara zulüm ederek para alma noktasına ulaşmış, buna bağlı olarak yönetimden şikayet etme hat safhaya varmıştır. Yaşanan trajedik olaylar sonucunda Padişah İbrahim tahttan indirilmiştir. İbrahim'in annesi Valide Kösem Sultan'ın çabaları da neticesiz kalınca, 1648 yılında henüz yedi yaşında olan şehzade IV. Mehmet tahta çıkmıştır. Bir süre sonra da İbrahim Sultan katledilmiştir.¹⁹

Dönemin sadrazamı Köprülü Mehmet Paşa'nın 1661 yılında vefat etmesi üzerine, oğlu Fazıl Mehmet Paşa'ya sadaret mührü verilmiştir. Kısa da olsa bir dönem Osmanlı, Avrupa'da bazı önemli kaleleri kazanarak nefes alabilmiştir. IV. Mehmet döneminde Karmeniçe ve Çehrin Kaleleri alınarak Lehistan içlerine doğru ilerlenmiştir. 1676 senesinde Köprülüzade Fazıl Ahmet Paşa vefat etmiş daha sonra sadaret mührü Paşa'nın damadı olan Kara Mustafa Paşa'ya verilmiştir. Kara Mustafa Paşa, Köprülüler geleneğinin başarılarını devam ettirmek isteğiyle gayret göstermiştir. Ancak aceleciliği ve hırsı sebebiyle yaptığı büyük hatalar, Viyana'ya kadar gelmiş olan Osmanlı ordusunun tarihteki en büyük yenilgisini yaşamasına sebep olmuştur. Paşa da bu ağır yenilginin bedelini canıyla ödemiştir.²⁰

Osmanlı Devleti'nde II. Viyana seferinden itibaren devamlı olarak toprak kaybı yaşanmış, uzun yıllar boyunca Osmanlı idaresinde kalan Budin, Mohaç ve Mora gibi önemli topraklar birbiri ardınca elden çıkmıştır. Yüzyılın sonunda Venedik, Avusturya ve Lehistan ile yapılmış olan Karlofça Antlaşması (1699) ise, tarihte “Duraklama Devri” olarak bilinen ve Osmanlı Devleti'nin devamlı yenilgi ve kayıplara maruz kalacağı bir döneme kapılarını açmıştır.²¹

Orta Asya'da Rusya, Türkleri birbirine düşürerek Sibiry'a'yı ele geçirmiş bu arada Kazan'ı da zaptetmiştir. Orta Asya Türkleri'nin kendi sınırları içerisine çekilmesini sağlayarak egemenliği altına almayı amaçlamıştır. Bu arada Türklerin doğu komşuları olan Çinliler ise Türkistan'ı alma çabası içine girmişlerdir. Komşu devletlerin sürdürdüğü bu saldırıların sonucu olarak Orta Asya Türkleri kendi aralarında bir bütünlük kuramamışlar ve siyasi

¹⁹ İpekten, a.g.e, s. 17-19.

²⁰ İpekten, a.g.e, s. 17-19.

²¹ Bilkan, a.g.e, s. 4-5.

çekişmelerin içerisine düşmüşlerdir. Bu dönemde Türk-Hint devleti parçalanma durumuna gelmiş ve doğunun en büyük Türk devleti olma özelliğini yitirmeye başlamıştır. Nitekim bir süre sonra XVII. yüzyılda Hindistan topraklarında Türk üstünlüğü sona erecek ve Hindistan XIX. yüzyılda tamamen bir İngiliz sömürgesi olacaktır.

Azerbeycan bölgesi de Safevi-Osmanlı çekişmelerine sahne olmaya devam etmiştir. Etnik çatışmaların yanı sıra Sünni-Şii mücadelesi XVII. yüzyılda bölgede varlığını sürdürmüştür. Yüzyılın ikinci yarısında, Safeviler Tiflis de dahil olmak üzere Gürcistan'ın bir bölümünü Osmanlılar'a bırakmak zorunda kalmışlardır.²²

XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı Devleti bünyesinde bazı siyasi güçlükler, ekonomik sorunlar başlamış olmasıyla beraber, bu sıkıntılar henüz devletin ulaştığı ihtişamı gölgeleyecek durumda değildir. Bu sebeple Osmanlı Devleti XVII. yüzyılda, önceki yüzyıllarda kazandığı güçlü görünümüyle görünmektedir. Devletin başında III. Mehmed bulunmaktadır. İmparatorluk hala geniş topraklara sahipti. Bazı devletler örneğin; Alman-Avusturya İmparatorluğu, Rus çarlığı Osmanlı'ya vergi vermeye devam etmektedir. Ancak, zirve noktasında geçirilen bu yıllar uzun sürmeyecekti. Osmanlı Devleti yaşanan iç ve dış olumsuzluklardan dolayı bir süre sonra duraklama dönemine girer. Çünkü artık Osmanlı Devleti, yeni topraklar kazanamamakta, hatta sahip olduğu toprakları kaybetmekte buna bağlı olarak, ülke coğrafyasında ekonomik sorunlar baş göstermekte ve başka sebeplerle de birlikte merkezi otorite zayıflamaktadır. Daha sonra Celali ayaklanmaları Osmanlı Devleti'ni uğraştıran ciddi sorunlardan biri olacaktır. Nitekim XVII. yüzyılın ilk yıllarında tahta geçen I. Ahmed, Celali İsyanları nedeniyle 1606 yılında Zivatorak Antlaşması'nı imzalamış ve devletin yeni fetihlerde bulunma imkanına son vermek zorunda kalmıştır.²³ Bundan dolayı XVII. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin doğuda İran, batıda ise Avrupa ülkeleriyle süren savaşlarda çıkmazlara girdiği bir dönem olmuştur. Aralarında şair olanların da bulunduğu yüzyıl padişahları şunlardır I. Ahmed (1603-1617), I. Mustafa (1617-1618), II. Osman (1618-1622), I. Mustafa (1622-1623), IV. Murad (1623-1640), I. İbrahim (1640-1648), IV. Mehmed (1647-1687), II. Süleyman (1687-1691), II. Ahmed (1691-1695) ve II. Mustafa (1695- 1703). 1699 yılında Karlofça Antlaşması'yla Osmanlı'nın batıdaki toprakları ilk kez Avrupalılar tarafından paylaşılmıştır. Böylece yüzyılın sonunda, Avrupa'da Türk gücü imajı silinmeye başlamıştır.²⁴

²² Mine Mengi, Eski Türk Edebiyatı Tarihi, Akçağ yayınları, Ankara 2008, s. 191.

²³1593-1606 Osmanlı-Avusturya savaşlarına son veren sulh antlaşmasıdır. Avusturya'nın verdiği haracın kaldırılması, Avusturya ve Almanya imparatorlarının birbirini koruması bu antlaşmanın en önemli maddeleridir. Tolga Uslubaş, Geçmişten günümüze Osmanlı, CNR Studio Yayınları, İstanbul 2013, s. 686.

²⁴ Mengi, a.g.e, s. 192.

XVII. yüzyılda Osmanlının yaşadığı önemli olaylardan birisi hiç şüphesiz tarihe Kâdızâdeliler-Sivasîler Mücadelesi olarak geçmiş olan fitne olayıdır. Kâtip Çelebi'nin de yaşadığı bu dönemde din adamları ikiye ayrılmış ve pek de ilmî değeri bulunmayan bir takım meseleleri tartışmaya, bundan dolayı bir birlerini itham etmeye ve kin duymaya başlamışlardır. Bu tartışmaların medrese ayağını Kâdızâde Mehmed Efendi başlatmış ve etrafına bir takım taraftar da toplamıştır. Bundan dolayı bunlara Kâdızâdeliler denilmiştir. Öte yandan Kâdızâdenin tekke ve sûfleri suçlayan sözlerine Abdülmecîd Sivasî (öl.1049/1639) karşı çıkmış ve kürsülerde söz konusu ithamlara sert cevaplar vermiştir. Tekke ve mutasavvıfları temsil eden ve Sivasî Şeyh olarak tanınan bu zât etrafında toplananlara da Sivasîler ismi verilmiştir.²⁵ Bu tartışmalar Osmanlı Devleti'nin 17. yy. da içinde bulunduğu karışıklıklar, merkezi idaredeki zaafılar, artan ekonomik bozukluklar, Avrupa ve İran ile olan sürekli savaşlar ve toprak kaybı, yoğun nüfus hareketleri ve çıkan isyanlar gibi bir istikrarsızlık ortamı içerisinde doğup gelişme imkanı bulmuştur.²⁶

17. yüzyılda sosyal yaşamı etkileyen kahve, kahvehâne, tütün ve içki yasakları getirilmiştir. 16. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin sosyal hayatına giren kahvehâneler toplumsal düzenin bozulmasında aktif rol oynamış, zamanın dinî ve siyasî otoriteleri tarafından kahve ve kahvehanelere hoş gözle bakılmamıştır. Ancak daha sıkı takibatın olduğu, ağır cezaların uygulandığı ve hakkında birçok risalenin yazıldığı tütün yasağı, IV. Murad zamanında olmuştur. Tütün yasağı ve bu konuyla alakalı cezalar 17. yüzyılda Osmanlı uleması tarafından tartışılmıştır. Kâtip Çelebi, Hezarfen Hüseyin Efendi, Vankulu Mehmed Efendi bu konuyla alakalı olan âlimlerden bazılarıdır.

17. yüzyılda tecrübesiz padişahların idare alanındaki olumsuzlukları, idarecilerin yetkilerinin azalması, kaybedilen savaşlar, Celâfî isyanları, ekonomik problemler, dinî çatışmalar, hemen hemen bütün Osmanlı tarihi kitaplarında anlatılır. Gelibolulu Âlî'nin Nushatü's-Selâtin'i, Veysî'nin Hâbnâme'si, Koçi Bey Risalesi, Kâtip Çelebi'nin Düstûrül-Amel li-lslahi'l-Halel'i, Veliyüddin Telhisleri, Kitabu Mesalihi'l-Müslimîn ve Menafi'l-Mü'minîn, Hezarfen Hüseyin Efendi'nin Telhisü'l-Beyan fi Kavânin-i âl-i Osmân'ı, Defterdar Sarı Mehmed Paşa'nın Nesâyihü'l Vüzerâ ve'l-Ümerâ'sı gibi bu dönemin ünlü kitapları Osmanlı Dönemi'ndeki problemleri geleneksel tecrübelerle dayalı olarak yorumlamışlardır. Bu dönemdeki olumsuzluklar edebî kitaplara da yansımıştır. Bu dönemin önemli edebî şahsiyetlerinden olan Atâyî ve Nâbî Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu durumu eleştirel

²⁵ Ferzende İdiz, Kâtip Çelebi'nin Mîzânü'l-Hakk Adlı Eseri Bağlamında Kâdızâdeliler-Sivasîler Mücadelesi, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C:8, S: 39, Ağustos 2015, 1052-1063.

²⁶ Semiramis Çavuşoğlu, Kadızâdeliler, TDV İslam Ansiklopedisi, C: 24, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul s. 100-102.

bir şekilde eserlerine yansıtmişlardır. Atâyî'nin hamsesi içerisinde yer alan Nefhatü'l-ezhâr ve Sohbetü'l-Ebkâr mesnevileri; rüşvet ve yolsuzluklar, hak etmeyenlerin makamlara gelmesi, dini istismar edenler ve dinî taassup, halkı aldatanlar, içkinin zararları, gayrimeşru ilişkiler gibi toplumda görülen aksaklıkları dile getirmiştir. Nâbî de Hayriyye'sinde Osmanlı toplumunun eleştirisini yapmış, toplumun içinde bulunduğu aksaklıkları, ekonomideki istikrarsızlıkları, devlet yönetimindeki çözümleri, adalet sistemindeki kötü durumu gibi pek çok meseleyi hem Dîvân'ında hem de Hayriyye'sinde işlemiş ve bu meseleler hakkında çözüm yolları önermiştir.

17. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu siyasi ve sosyal alanda gerilemeye girmesine rağmen bu yüzyılda imparatorluk kültür, sanat ve edebî alanda gelişmeye devam etmiştir. Bunun sebebi geçmiş yüzyıllarda sanat ve edebiyat alanında atılan sağlam temellerdir.

Bu dönemde mimari alanda inşa edilen Sedefkâr Mehmet Ağa'nın mimarlığını yaptığı Sultan Ahmed Camii ve yine temelleri su içine atılan, mimarlığını Mimar Davud Ağa, Mimar Ahmed ve Mimar Mustafa'nın yaptığı Yeni Camii bu dönemin şaheserleri arasındadır. Bu yüzyılın en büyük mimarlarından olan Kasım Ağa, IV. Murad'ın isteği üzerine Topkapı Sarayı'nın avlusuna Revan ve Bağdat köşklerini yapmıştır. Revan Köşkü 1635'te, Revan seferinden sonraki zaferin anısına, Bağdat Köşkü ise 1639'da Bağdat'ın alınması üzerine yapılmıştır.

Bu asırda “dantelâlar bestekârı” diye adlandırılan Hafız Post ve talebesi Buhûrîzâde İtrî, Türk klâsik mûsikisini zirveye taşıyan dehalardandır.²⁷ Özellikle İtrî'nin Segâh Tekbîr, Segah Salât-ı Ümmiye, Dilkeşhâverân Sâla, Mâye Cuma Salâsı, pençgâh, rast, rehâvî ve nühüft tevşihler, Enderûn Usû-lü olarak da bilinen terâvih usûlü kendisinin dini mûsikî formlarındaki muhteşem eser ve terkiplerinden bazılarıdır.²⁸

Hat sanatında Hâlid-i Erzurumî, Derviş Ali, Ağakapılı İsmail, Suyolcu-zâde Eyyûbî Mustafa ve Hâfız Osman gibi sanatçılar bu yüzyılda yetişmiş ve Şeyh Hamdullah'ın üslubunu devam ettirmişlerdir. Osmanlı hat sanatının en büyük ustalarından Hâfız Osman, 17. yüzyılda sülûs (bir yazı türü) ve nesihte (bir yazı türü) kendine özgü bir üslûp meydana getirmiştir. Bu dönemde yine tarih, coğrafya ve bibliyografya alanında Nâima, Katip Çelebi ve imparatorluğun iç ülkelerini adım adım gezen gördüğü sosyal olayları ve sanatsal hadiseleri yazan Evliya Çelebi İmparatorluk için sevindirici bir kazanç olmuştur. Şiir alanında Nefî, Nâîli, Yahya, Neşâti, Fehîm-i Kadîm vs. şairlerin yetişmesinin yanısıra bu dönemde Âşık

²⁷ Nihat Sami Banarlı, Resimli Türk Edebîyatı Tarihi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 2001, s. 650.

²⁸ Türkân Alvan, İtrî'nin Na'tının Şerhi, FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, S:1 (2013) İstanbul, s. 1-21.

Edebiyatı Karacaoğlan, Âşık Ömer, Gevherî, Kâtibi, Kul Oğlu vs. bile altın devrini yaşamıştır.

“Başta Genç Osman ve Kerem İle Aslı hikayeleri olmak üzere, Anadolu’nun bağrında şekillenen halk hikayeleri ile çeşitli savaşlara ait halk türkü ve destanlarının, sosyal hayatın aksayan yanlarını ve bu hayatın gülünç tiplerini karikatürize eden ictimâî destanların, hep bu asırda teşekkül ettikleri veya çoğaltıldıkları düşünülürse Türk saz şairleri edebiyatının 17. asırdaki zenginliği ve çeşitliliği daha da dikkati çeker.”²⁹

Bu dönemde teknolojik gelişmeler de yaşanmıştır. Hezârfen Ahmed Çelebi ve Lâgârî Hasan Çelebi tarafından uçuş denemeleri gerçekleştirilmiştir. Kanat takıp uçan Hezârfen Ahmed Çelebi uçuş denemesini IV. Murad zamanında yapmıştır. Lâgârî Hasan Çelebi ise, roketle uçuşunu gerçekleştirmiştir.

²⁹ Banarlı, a.g.e. s. 651.

1.1. XVII. YÜZYIL KLÂSİK TÜRK ŞİİRİ

Dîvân şiiiri 17. yüzyılda teknik ve zerafet açısından önceki yüzyıllara göre daha çok gelişmiş ve örnek aldığı İran Edebiyatını geride bırakmıştır. Bu dönemde Osmanlı Türk şairleri İranlı şairlere değer vermiyorlar, söyleyiş açısından yerli ve milli bir dil kullanıyorlardı. Türkçe kelimeler, deyimler, halk söyleyişleri bu şiiiri daha bir milli hale sokmuştur. Bir önceki yüzyıllarda Türk şiiiri Fuzulî, Bâkî, Ahmet Paşa vs. gibi şairleri yetiştirmişti.³⁰

17. yüzyıldaki şairler artık İran şairlerini değil kendi klâsiklerini örnek alıyordu. Bununla beraber İranlı şairleri bu dönemde örnek alan şairler yok değildi. Örneğin; Nef'i, Nâbî, Nâilî Kadîm gibi şairler Şirazlı Örfî, Muhteşem, Şevket gibi şairlerden esinleniyorlardı. Hatta Nef'i kendisini Hâkânî ile denk görece kadar sanatına güveniyordu. Nef'i bu dönemde Türk Dîvân şiiirinin en âhenkli kasidelerini söylemeye muvaffak olmuş; Yahyâ, Neşâtî, Nâilî gibi Dîvân şairleri ise gazel alanında başı çekmişlerdir.

Bu dönemde Osmanlı sultanları içinde şairler olmasına rağmen geçmiş yüzyıllara göre ölçülebilecek düzeyde değildir. Bu dönemde de şair sultanlar şairleri, sanatkarları korumuş, gözetmiş ancak Nef'i'ye hayat hakkı verecek olgunlukta değildirler.³¹ Bu dönemde şair sultanlar arasında Sultan III. Mehmed, II. Osman, IV. Sultan Murad, IV. Sultan Mehmed ve I. Ahmed'i söyleyebiliriz. Özellikle I. Ahmed'in Hz. Peygamber'e duyduğu bağlılık ile yazmış olduğu;

Nola tâcum gibi başumda götürsem dâim
Kadem-i resmini ol Hazret-i Şâh-ı Rüsûl'ün
Gül-ü gülzâr-ı nübüvvet o kadem sâhibidir
Ahmedâ durma yüzün sür kademine o gülün

şiiiri meşhurdur.

Bu dönemin önde gelen şairleri arasında, Bahtî (I.Ahmed, 996-1026/1588-1617), Kafzâde Fâizî (997-1031/1589-1622), Fârisî (II. Osman, 1012-101/1603-1622), Ganizâde Nâdirî (980-1036/1572-1626), Veysî (969-1037/1561-1627) Enverî (ö.?), Rızâyî (ö.?), Hüdâî (?), Hâşimî (ö.1040/1630), İsmail Rüsûhî Efendi (ö.1041/1631), Azmizâde Hâletî (978-1041/1570-1631), Mantıkî (ö.1044/1634?), Nef'î (ö.1045/1635), Nev'izâde Atâyî (991-1045/1583-1635), Şeyhülislâm Bahâyî (1010-1045/1601-1635), Abdurrahman Râmî Çelebi (ö.1050/1640), Şeyhülislâm Yahyâ (969-1054/1561-1644), Riyâzî (980-1054/1572-1644), Sabrî

³⁰ Banarlı, a.g.e. s. 651.

³¹ Banarlı, a.g.e., s. 651.

(ö.1055/1645), Sabûhî (ö.1057/1647), Âlî (ö.1058/1648), Zamirî (?), Fehîm-i Kadîm (1037-1058/1627-1648), Cevrî (1004-1065/1595-1654), Tıflî (ö.1071/1660?), Mehmed-i Dâî (ö.?), Vecdî (ö.1071/1660), Şehrî (ö.1072/1661), Küfrî-i Bahâyî (ö.?), İsmetî (ö.1075/1664), Nâ'ilî-i Kadim (ö.1077/1666), Nedim-i Kadim (ö.1081/1670), Rızâ (ö.1692), Neşâtî (ö.1085/1674), Mezâkî (ö.1087/1676), Kelin-i Eyyubî (ö.1097/1686), Sükkerî (ö.1097/1686), Güftî (ö.1088/1677), Sabîr (ö.1091/1680), Tecellî (ö.1107/1695?), Abdî (Abdurrahman Paşa, ö.1104/1692), Kâmî Mustafa (ö.1104/1692), Sıhhatî (ö.1104/1692), Sa'dî Çelebi (ö.1105-1692), Vefâî (IV.Mehmed,ö.1105-1692), Ahmet (II.Ahmet,ö.1107-1695), Şemsettin Ahmet (ö.?), Nâzım (1107/1695), Fasih Ahmet Dede (ö.1111/1699), Râfî (ö.1111/1699), Nakşî (ö.1114/1702), Tâlip (ö.1704), Şinâsi (ö.?), Râmi Mehmed Paşa (1654-1707), Nâbî (1642-1712), Sâbit (1712)'dir.³²Bununla beraber dönemin şiir yazan padişahları: II. Ahmet (Bahtî), II. Osman (Farisî), IV. Murat (Vefâî) ve III. Ahmet olup şeyhülislâmlardan Yahyâ ve Bahâyî'de birer dîvân tertip etmiştir.

Bu yüzyılın şairlerine ait olup günümüze ulaşan yüz elli civarında dîvân, yüzyılın şiir bakımından oldukça zengin bir durumda olduğunu göstermektedir. Geleneksel konu ve imajların yerine, yeni konu ve orijinal imajların önem kazandığı XVII. yüzyıl Türk Edebiyatı, aynı zamanda farklı edebî arayışların ve şiir okullarının da ortaya çıktığı bir dönem olarak yorumlanabilir.³³

³² Talat Sait Halman, Horata Osman , v.d., Türk Edebiyatı Tarihi, C:2, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., İstanbul 2007, s. 254-255.

³³ Murat Yanık, Neşâtî'nin Şiirlerinde Sevgili Tipinin İncelenmesi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 14.

1.2. KLÂSİK TÜRK ŞİİRİNDE EĞİLİMLER

1.2.1. Klâsik Üslup

XIV. yüzyıldan itibaren kendini ispat etmiş olan Dîvân şîiri XV. yüzyıldan itibaren klâsikleşme ya da gelenekselleşme yönünde ilk ciddi adımlarını atmış ve XV. yüzyılda Necatî Bey ve Ahmed Paşa gibi şairlerle, bu yöndeki kararlılığını ortaya koymuştur. Kendi klâsiklerini oluşturma süreci özellikle Bâkî, Hayalî Bey, Zâtî ve Fuzûlî gibi birbirinden değerli şairlerin çabalarıyla XVI. yüzyılda artarak devam etmiş ve imparatorluğun geldiği noktaya paralel bir olgunluğa ve gelişmişliğe kavuşmuş, XVII. yüzyılda ise zirveye ulaşarak en parlak dönemini yaşamıştır.³⁴

Türk şîirinin kendi kimliğini ve kişiliğini bulma serüveni, beraberinde kendi “Klâsik üslubunu” gerçekleştirme çabalarını da arkasına almış ve bu konuda yukarıda adları zikredilen şairler başta olmak üzere çok sayıda sanatçının çabalarıyla XVI. yüzyılda “İlk Klâsik Dönem” ini yaşamıştır.³⁵

İlk dönemle beraber klâsik bir üslup kendini iyiden iyiye göstermiş 17. yüzyılda Klâsik Türk şîirinin yanında Fars ve Hint Edebiyatlarını bünyesine katarak farklı tarzları cem etme başarısını elde etmiştir.

Şîirin anlam ve söz gibi iki temel unsuru vardır ve söz konusu iki unsurdan biri olan anlamın Klâsik Türk şîirinde hem daha çok sembolik bir dil üzerine kurulduğu, hem de dolaylı bir şekilde dile getirilmeye çalışıldığı bilinen bir gerçektir. Böylesine bir ifade tarzının yani duygu, düşünce ve hayallerin sembolik bir dil aracılığıyla ortaya konulmasının klâsik İran şîirinde yüzyılları bulan bir süreç sonucunda görüldüğü, daha sonra da çeşitli vesilelerle Türk şîirinde kullanıldığı bilinmektedir.³⁶

Klâsik üslup genel olarak dış dünyaya açık ve âhenkli bir söyleyişi öncelemiştir. Anlamdan çok anlamın nasıl ortaya konulacağı üzerinde durulmuştur. Bununla beraber “klâsikleşme” sürecinde “Arapça-Farsça” kelime ve tamlamaların girmesine karşılık, aruzun

³⁴ Şener Demirel, XVII. Yüzyıl Klâsik Türk Şîirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Hareketleri: Klâsik Üslup-Sebk-i Hindî –Hikemi Tarz-Mahallîleşme , s. 283, <http://turkoloji.cu.edu.tr>, (06.09.2017).

³⁵ İlk Klâsik Dönem, Orta Klâsik Dönem ve Son Klâsik Dönem biçimindeki adlandırmalar Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı tarafından gerçekleştirilen Türk Dünyası Ortak Edebîyatı adlı projenin bir parçası olan Türk Dünyası Edebîyatı Tarihi’nde, projeyi hazırlayan bilim adamları tarafından yapılmış, tarafımızca da buraya alınmıştır: Türk Dünyası Edebîyatı Tarihi, C: 5, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., Ankara 2004, s. 86-89.

³⁶ Bu konuda daha ayrıntılı bilgiler için bkz. Pürcevadî Nasrullah, Can Esintisi, İnsan Yay., İstanbul 1999, Adnan Karaismailoğlu, Klâsik Türk Edebîyatının İran Edebîyatı ile Münasebeti, Dergâh Yay., Edebîyat Sanat Kültür Dergisi- S: 110 (1999), s. 14-17.

Türkçeye uydurulmaya çalışılmasıyla pürüzsüz söyleyişin gerçekleşmesi Klâsik üslup açısından bir gelişme olarak kabul edilir.

Klâsik üslubun anlam boyutuyla ilgili belli başlı özellikleri şu şekilde sıralanabilir.

Klâsik üslupta sözün ahengine anlamdan daha çok önem verilmiştir. Ancak burada klâsik üslup şairlerinin anlamla hiç ilgilenmedikleri anlamı çıkmamalıdır. Özellikle şiirde anlam, bu dönemde Bâkî, Şeyhülislâm Yahya ve Bahâyî'de en olgun örneklerini vermiştir.

Anlamın dile getirilişinde başvurulan zarif ve sade söyleyiş, Ahmed Paşa ve Necati Bey ile başlayan, Bâki ve Hayalî Bey ile devam eden zarif, ahenkli, sade, yerli ve nükteli söyleyiş XVII. yüzyılda Şeyhülislâm Bahâyî, Nedim-i Kadîm ve az da olsa Nef'î gibi şairler tarafından zenginleştirilerek devam ettirilmiştir. Bu bağlamda Klâsik üslup şairleri duygu ve lirizmden ziyade, şiir tekniğindeki sağlamlık, ahenk ve akıcılığa önem vermişlerdir. Ancak bununla birlikte özellikle XVI. yüzyılda Fuzûlî gibi şairlerin şiirlerindeki lirizm ve duygunun en üst seviyede kendisini gösterdiği de ayrı bir gerçekliktir. Bu durum şiirin anlam dünyasını da derinden etkilemiş, anlam ile söz bir bütün olarak bir değer kazanmasına vesile olmuştur.³⁷

Klâsik üslubun anlam boyutuyla ilgili özelliklerinden birisi de şairlerin çoğunlukla aşk, şarap, güzel sevgili, rintlilik ve tabiat konularını işlemesidir. Bununla beraber ızdırıp ve tasavvuf gibi konuların işlendiği görülmüştür.

Bu üslubun diğer bir özelliği, 17. yy.da şairlerin özellikle şiirde rahat ve tabii bir Türkçe kullanmalarındır. İstanbul Türkçesini bu yüzyılda başta Nef'î, Şeyhülislâm Yahya olmak üzere birçok şair kullanmıştır.

İlk önceleri İran Edebiyatından alınan ancak daha sonra kendileri tarafından kullanılan ve gelenekselleşen mazmun ve mecazların kullanımı Klâsik Türk Şiiri için çok önemlidir ve karakteristik özelliklerinden biri haline gelmiştir.

1.2.2. Hikemî Üslup³⁸

Arapça bir kelime olan hikmet İbranice (hoklamâ) ve Süryanice (hekhmethâ) kelimelerinden gelir. Sözlükte ise hikmet; Felsefe, fizik, hakimlik, bilgelik, bilinmeyen neden, varlıkların ve olayların oluşunda Allah'ın insanlar tarafından anlaşılmayan gizli amacı, peygamberlik, kutsal kitaplar, özdeyiş, atasözü gibi anlamlara gelir.

³⁷ Demirel, a. g. m., s. 284-286.

³⁸ Abdulkadir Karahan, İslam-Türk Edebiyatında Kırk Hadis Toplama, Tercüme ve Şerhleri, DİB, İstanbul 1954, s. 141-142; Ağâh Sırrı Levend, Ümmet Çağında Ahlâk Kitaplarımız, TDAY, Ankara 1954, s. 89- 115; Hilmi Ziya Ülken, Türk Tefekkürü Tarihi, Yapı Kredi Yayınları, C: 1-2, İstanbul 2017; Mehmed Salâhî, Kâmûs-ı Osmânî, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul 1329, s. 272; Mütercim Asım, Kâmûs Tercümesi, T.Y.E.K., C: 3, İstanbul 2014, s. 431.

Hikmet, islami düşünce sisteminde daha çok felsefe karşılığı olarak kullanılır. Edebiyatta ise genel olarak bir milletin ortak düşünce sistemidir, diyebiliriz. Hikmet bir bakıma ait olduğu toplumun dünya görüşüdür. Bu sebeple Allah, ruh, kainatın yaratılışı, varlıkların oluşu gibi metafiziği ilgilendirir. Ayrıca hikmet, bir toplumun hayat anlayışını belirleyen davranışlarla ilgili olduğu için ahlaka bağlıdır. Hikmetin, aklın ve düşüncenin dayandığı ilkeleri bilginin kaynağını, sınırını ve değerini araştırmayı kendisine konu edinmiş olan bilgi teorisiyle de yakın ilişkisi vardır. Böylece hikmet, felsefenin konularını içine almakla beraber felsefeden daha geniş anlamlı ve daha kapsamlıdır. Hikmet müslümanların dünya görüşünün temel dayanağı olan dinle daha ilgilidir.

Hikmet, felsefeye ve dine dayandığı için kaynaklarını felsefe ve dinde aramak gerekir. Türklerin İslamiyeti kabul etmeye başladığı sekizinci yüzyıldan ondokuzuncu yüzyıla kadar Türk hikmeti dini karakterlidir. Kitap ve sünnete dayanır. Bununla beraber Türk hikmeti müslüman filozofların düşünce ve görüşlerini etkileyen Yunanlı ve Romalı düşünür kaynaklıdır.

Eski Yunan felsefesinin klasik çağını temsil eden Eflatun ve Aristo, müslüman filozofları etkilemiştir. Aristo ve Eflatun'un fikirlerini benimseyen İbni Sina ve Farabi bu filozofların görüşleriyle İslamın görüşlerini birleştirerek kendi görüşlerini ortaya koymuşlardır.

Eflâtun, varlığın ne olduğu, tabiatın nasıl meydana geldiği, insan bilgisinin kaynağının ve değerinin ne olduğu, ahlaklı yaşamının nasıl mümkün olacağı gibi çeşitli sorular üzerinde düşünmüş ve onlara cevap vermek istemiştir. Ona göre faziletin kaynağı bilgidir. Akıl, insanoğlunun sahip olduğu en büyük güçtür. Ruh bedenden üstündür. Eflâtun, ruhun faziletlerinin de bilgi, adalet, cesaret ve ölçülülük olduğunu kabul eder. Toplumun mutluluğunu, kişinin mutluluğuna tercih eden Eflâtun, insanın yaratılışı gereği sosyal varlık olduğu ve toplum içinde anlam ve değer kazanacağı görüşündedir.

Aristo'ya göre de, insanın asıl özünü, insana has olanı akıl teşkil eder. Onun ahlaklı ve faziletli bir hayattan beklediği mutluluktur. Mutluluk ise aklıyla hareket eden, aklını kullanabilen kişinin hakkıdır.

Eflâtun'un metafiziği ilgilendiren önemli görüşü, şu görünen varlıklar âlemini aşan bir idealar âleminin mevcudiyetini kabul etmesidir. Bu görüş daha sonra Neo-Platonizmin güçlü temsilcisi Plotinos tarafından geliştirilerek, maddî ve ideal olmak üzere iki ayrı âlemin varlığı fikrini ortaya çıkarmıştır. Plotinos'un bu felsefesine göre, kâinatta duyular âleminin üstünde,

ideal âlemde hâkim olan bir ilke, bir neden ya da bir birlik vardır. Bu tek ilkedен ya da nedenden, varlıklar feyz yoluyla çıkarlar. İdeal âlemin mevcudiyetinin kabul edilmesi, bilgi kavramını değişikliğe uğratmış ve bu dönemde bilme, kişinin kendi iç dünyasına bakması, var olanları içten duyması anlamını kazanmıştır. Neo-Platonizm, Stoacıların kötümserliğiyle Epiküryen görüştekilerin iyimserliği karşısına Allah ile madde, iyi ile kötü arasında bulunan bir düalizm de çıkarmıştır.

Eflâtun'un ve Aristo'nun görüşleri, İslam Dünyasının en ünlü filozoflarının başında gelen Fârâbî ile İbn Sînâ'yı etkilemiştir. Aristo ve Eflâtun'da olduğu gibi, Fârâbî'de de aklın önemli bir yeri vardır. Ancak, Fârâbî için akıl, ruh ve nefis bir bakıma bir ve aynıdır. O, akılla ruhu ve nefsi de kasteder. Fârâbî'ye göre aklın sağlamlığı ve olgunluğu için dinî temeller üzerine kurulmuş bir toplumun varlığı gereklidir.

İbn Sînâ, din alanında aklın yanında imanın varlığını kabul eder. Akıl ve iman birbirini bütünleyen, birbirini mükemmelleştiren iki kavramdır. Sokrat'ta olduğu gibi, İbn Sînâ'da da ahlâkın amacı mutluluktur. Gerçek mutluluk, insan aklının Akl-ı Evvelle birleşmesi suretiyle elde edilir. İnsan mutluluğunu Allah'a ulaşmakta gören İbn Sînâ'nın bu görüşü tasavvufa dayanır. İbn Sînâ'nın İslâm düşüncesinin ana meselelerinden olan kaza ve kader yani, hürriyet problemi konusundaki düşüncelerine gelince: O, Eflâtun'a dayanarak, her varlığın ayrı bir yaratılış nedeni olduğuna ve her varlık ne amaçla yaratılmışsa onu yapacağına, iyiliğin de kötülüğün de Allah'tan geldiğine inanıyorsa da, insanoğlunun yaptığı kötülükleri, işlediği günahları tümüyle kadere bağlamaz. İbn Sînâ'ya göre insan, cüzî iradeye sahiptir. Kişi, ahlâkının bozukluğundan dolayı işlediği günahlardan sorumludur ve ceza görecektir.

Bilginin, gerek Eflâtun ve Aristo'da gerekse Fârâbî ve İbn Sînâ'da önemli bir yeri vardır. Üzerinde birleştikleri görüşe göre, insanoğlu ahiretteki nasibini, dünyada kazandığı bilgiye bağlı olarak alacaktır. Böylece, Eflâtun ve Aristo'dan sonra, bilgi, İslâmiyette de ön sıraya alınmış bir konudur. İslâma göre bilgi toplamak ve öğrenmek her Müslüman için farzdır.

Türk hikmetinin özelliklerine bakacak olursak, Türk hikmetinde alem iki prensibin varlığıyla izah edilir. Bunlar “Gök Tanrı” ve “Yağız Yer”dir. Başlangıçta karışıklık içinde bir bütün halinde bulunan bu iki prensip sonradan birbirinden ayrılmış, gök ve yer belirmiş, aydınlıkla karanlık, erkek cevherle dişi cevher ortaya çıkmıştır. Birbirine tamamen zıt olan bu güçlerin birleşmesinden de insan vücut bulmuştur. “Gök Tanrı” Türk hikmetinde, sükûnun, huzurun, mükemmelliğin sembolüdür. O, insanoğlunun erişmeyi dilediği son hedef, amaç, yani insanlığın ülküsüdür. “Yağız yer” ise, içinden çıkıp, yine içine döndüğümüz toprak;

isteklerin, ihtirasların ve bunların getirdiği üzüntülerin sembolüdür. O da tüm insanların kaynağı, güçlerinin pınarı ve onlara ülküye ulaşma şevkini veren kuvvettir. Bu iki karşıt prensip, birbirleriyle çatışma, çarpışma içinde değil, aksine uyum ve birlik içindedir. Varlıkların ve insanoğlunun düzenli ve uyumlu olması da sözünü ettiğimiz zıt prensiplerin birlik halinde olmalarına bağlıdır. Türk hikmetinde insan, zıt prensiplerin düzenine uygun olarak yaşadığı sürece mutludur. Bu düzen içerisinde arzu, yok edilmesi gereken bir güç değil ama insanoğlunu ülküye yükseltecek olan kanattır. Oysa, Yunan hikmetine göre insan, tabiat düzeni içerisinde bir oyuncak gibidir. Arzularını yok etmeli, varlık karşısında nefsinin öldürmelidir. İnsanın kişisel iradesiyle, bu düzende değiştirebileceği, bu düzene katılabileceği hiçbir şey yoktur.

İslamiyet öncesinde Türk hikmetinde önemli bir yere sahip olan bir görüş Türklerin İslamiyeti kabulünden sonra da devam etmiştir. Ancak, bu devrede Türkler düşünce sistemlerini dini biçim içinde ifade etmişlerdir. Bu dönemde hikmet anlayışında ahlak, önemli bir yere sahiptir. Ahlak kaynağını dinden alır. Ahlak kurallarının kaynağı Kur'an-ı Kerim ve hadistir. İslamiyet iyiliğin ve kötülüğün Küllî İrade'den geldiğini ancak insanında cüzî iradeye sahip olmasından dolayı yaptıklarından sorumlu olduğunu bildirir. İnsan iradesini kullanarak kötülüklerden sakınıp iyilik etmeğe çalışmalıdır. Faziletli bir insan ve gerçek müslüman olabilmenin ilk şartı, dinin ibadetle ilgili vecibelerini yerine getirmektir. İbadetin yanı sıra, nefsin arıtılması ve iyi huylar edinilmesi gerekir.

İslami Türk hikmetinde düşünce derunî karakterlidir. Kişinin içe dönüşünü, içten duyusunu gerektirir. İçten duyuş da irfan yani Allah'a ait vasıtasız bilgi esasına dayanır. Bu devrim düşüncesi, şeriatla mantığı uzlaştırmağa, dini dünya görüşüyle akli uyuşturmağa çalışır. İnsanın düşüncesi, bu dönemde dünyadan ve toplumdan çok, ahirete aittir ve görülmeyen, gizli olan âleme ulaşmayı amaç edinmiştir. Görülmeyen, gizli âleme ise akılla değil, sezgiyle ulaşılır. Kısacası bu dönemin hikmet anlayışında bilgi, akıldan çok imana, sezgiye dayanmaktadır.

Türk Edebiyatında metafizikle ilgili çeşitli problemlere eğilen, düşüncenin ve bilginin insan hayatındaki yerini tesbite çalışan ve hayatı inceleyen edebi eserlerin varlığını Türk tarihinin çok eski devirlerine götürebiliriz. Türk hikmetinin en eski örneklerine Oğuz Destanı'nda, Orhun Kitabeleri'nde ve Dede Korkut Kitabı'nda rastlıyoruz. İslam medeniyeti etkisinde biçimlenen Türk hikmetinin ilk ürünü olarak da Karahanlı Devleti zamanında 1069 tarihinde Yusuf Has Hacıp'in yazdığı Kutadgu Bilig'i görüyoruz. Kutadgu Bilig'i yine

Karahanlılar devrinde Yüknekli Edip Ahmed'in 12. yüzyılın sonunda yazmış olduğu Atabetü'l Hakâyık ve Ahmed Yesevî'nin Dîvân-ı Hikmet'i takip eder. Daha sonraki yüzyıllarda gend-nâmer, nasîhat-name, fütüvvet-nâme ve daha başka adlar altında ahlakî öğütler verme amacıyla çeşitli eserler yazılmıştır. Bu eserlerin birçoğu ahlâkî konuların yanında dinî, tasavvufî konulara da yer verir. Hikemî Edebiyatın güçlü temsilcisi olan Nabî'ye gelinceye kadar ahlâkî konuları kapsayan önemli eserler şu şekilde sıralanabilir.

Genel olarak yukarıda isimlerini zikr ettiğimiz Türk hikmetinin en eski eserlerinden sonra 14. yüzyılda Türk hikeminin zirvesinde yer alan Âşık Paşa ve şaheseri “Garib-nâme” si gelir. Âşık Paşa, olaylara ibret gözü ile bakması ve insanı olayların arkasını görmeye davet etmesi insanı hikmet tarafına çeker. Bu bakımdan Âşık Paşa Hikemî Edebiyatın başında yer alır.³⁹ Âşık Paşa bir bilgin ve düşünürdür. Halkı aydınlatmada bir hayli gayret sarf etmiş ve bütün ömrünü öğrenmek, yazmak ve öğretmekle geçirmiştir. Bu yüzden bilim adamlarımız onu, Türk âhlakçılarının başında sayarlar.⁴⁰

Âşık Paşa, Türkçe için fikirler getirir. Bir devlet için dilin önemini belirtir. O, bu noktadan işe başlamakla bir bakıma geçmişin hatalı yolunu da kapatmış olur. İdare meselesinde hükümdarın başta asalet, bilgi, vucut sağlığı, cesaret, cömertlik ve vefa duygusu gibi özelliklere sahip olması gerektiğini söyler. Askerin ne şekilde yetiştirilmesi gerektiği, ordunun teşkilini, onlara gerekli harp aletleri ile silahlarını zikreder.⁴¹ Âşık Paşa, iyi bir tahsil görmesinin yanında çok geniş düşünmesi ile de dikkat çeker. Eserinde Türk kültürünün bütün devirlerine gelir gider. İfade ve bilgi olarak Orhun Abideleri'ne, Kutadgu Bilig'e, Dede Korkut'a, Mesnevî'ye ve Yunus'a giderken, bazı sözleriyle Süleyman Çelebi'yi yönlendirir ve Mevlîd'in temelini oluşturur.⁴²

Âşık Paşa, öğütlerde bulunur. Ana, baba, hoca ve esnaf velisi olan ahîlerden dua almayı tavsiye eder. Bunlara hizmeti, sözlerini dinlemeyi, ilim öğrenmeyi, özellikle malı mülkü insanların faydalarına harcamayı, gelenle gidenle ilgilenmeyi, yolunu kaybedenlerle ilgilenmeyi sıkı sıkıya tenbih eder.⁴³ İlme büyük önem verir. Âlimleri örnek gösterir.

³⁹ Kemal Yavuz, Âşık Paşa, Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Konya 2003, s. 34.

⁴⁰ Mehmet Ali Aynî, Türk Ahlakçıları, Kitabevi, İstanbul 1993, s. 15-34.

⁴¹ Kemal Yavuz, Osmanlı Devleti'nin Kuruluş Şairlerinden Olan Âşık Paşa'da Ordu Fikri ve Alp Tipi, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, s. 554-566.

⁴² Kemal Yavuz, Osmanlı Devleti'nde İlk Manzum Eserler ve Mevlîd, Osmanlı Dünyasında Şiir, Uluslararası Sempozyumu, 19-22 Kasım 1999, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 1999.

⁴³ Kemal Yavuz, Âşık Paşa Garib-nâme, TDK, Ankara 2000, I/2, s. 643-653.

Özellikle dört büyük imama gönülden bağlıdır. Ayrıca edebiyatımızda tasavvuf alanının ilk temsilcileri arasında yer alır.⁴⁴

Âşık Paşa'nın en önemli eseri 10613 beyitten oluşan "Garib-nâme" adlı büyük mesnevîsidir. Eser fâilâtün fâilâtün fâilün vezniyle yazılmıştır. Eserin başında Farsça mensur bir dibâce bulunmaktadır. Bundan sonra gelen 228 beyitlik kısımda tevhitler, münâcât, Peygamber ile dört halifenin methine yer verilmiştir. Bu tertipten sonra asıl bölümlere geçilir. "Garib-nâme" nin bölümleri onar kıssaya yer verir.⁴⁵

Garib-nâme'nin en önemli özelliğinden biri de eserin tercüme olmayıp telif olmasıdır. Bu durum bir bakıma Türk Edebiyatının Farsça ve Arapça edebî eserlerin tercümesi ile işe başladığı gibi yanlış iddiaları da çürütmektedir.⁴⁶

Garib-nâme'de hacimli bir eser olması bakımından bazı beyitlerin, aynen veya az çok değiştirilerek tekrar edildiği de görülür. Ayrıca her kıssanın başında ve sonunda benzer ifadelere yer verildiği de bir gerçektir. Eserin açık ve çekici anlatımı, anlaşılabilir bir dili vardır. Dikkat çeken bir başka özellik eserde, Arapça ve Farsça tamlamalara sadece gerek duyulunca, çok az sayıda yer verilmesidir. Bunun yanında bazı beyitlerde Arapça ve Farsça kelimelere hiç yer verilmediği gibi, alınanlar da bilinçli olarak bir ölçü dahilinde alınmıştır. Garib-nâme'nin bu bakımdan açık ve anlaşılır bir dili vardır. Bunun yanında metne bir göz gezdirilince, bugün kullanıştan kalkmış pek çok kelimenin, eserdeki varlığı hemen fark edilir. Ayrıca seyrek de olsa, Eski Türkçeden gelen bazı eklerle karşılaşırız. Bir de Âşık Paşa'nın eserinde ilmî ölçülere uygun olarak pek çok kelime türettiği söylenebilir.⁴⁷

Garib-nâme'nin elde bulunan ilk nüshaları on beşinci yüzyıla aittir. Tesbit edebildiğimiz kadarı ile eserin 115 nüshası vardır. Bunlardan 35 adedi yurt dışına kaçırılmıştır. Yazıldığından beri, kaybolanları bir yana bırakırsak, 600 sene gibi bir zamanda nüshalarının çoğalarak gelmesi Garib-nâme'nin bütün nüshaları tek cilt olmasına rağmen, Süleymaniye Kütüphanesi Laleli 1752/1-2 numarada kayıtlı nüshası iki cilt hâlinde yazılıp düzenlenmiştir. Eserin hat bakımından en güzel nüshası bu numarada kayıtlı olandır. Bu nüsha Mısır devadarlarından Yaş Bek adına 882/1477 yılında istinsah edilmiştir.⁴⁸

⁴⁴ Fuad Köprülü, Âşık Paşa, İslam Ansiklopedisi, MEB, Ankara 1970, s. 704.

⁴⁵ Yavuz, a.g.m., s. 36

⁴⁶ Yavuz, a.g.m., s. 36.

⁴⁷ Yavuz, a.g.m., s. 37.

⁴⁸ Köprülü, a.g.md., s. 705.

Bundan sonra Çağatay sahasında yazılmış olan Ali Şir Nevai'nin Mahbûbü'l-Kulûb adlı eserini görüyoruz. Anadolu sahasında, onbeşinci yüzyılın başlarında yazılmış olan Şeyhoğlu Mustafa'nın Kenzü'l-Küberâ'sı ile Bedr-i Dilşâd'ın Murâd-nâme adlı ansiklopedik manzum eserini ahlâkî konulu eserlere örnek olarak verebiliriz. Onaltıncı yüzyılda ise Anadolu sahasında yazılmış olan ahlâkî konulu bir başka eser Kınalızâde Ali Efendi'nin Ahlâk-ı Alâ'i'sidir. Daha sonra, Mehmed Gülşenî'nin Ahlâku'l-Kirâm'ını, Celâlzâde Koca Nişancı Mustafa'nın Mevâhibü'l-Hallâk fi Merâtibi'l-Ahlâk adlı eserini ve Şemseddin Ahmed Sivasî'nin Mir'âtü'l-Ahlâk ve Mirkatü'l-Eşvâk'ını ahlâkî konulu eserler arasında sayabiliriz.

Nâbî'ye gelinceye kadar, ahlâkî öğütler veren ve nasîhat-nâme ya da pend-nâme adlarını taşıyan manzum eserlerden bazıları ise şunlardır : Bustân-ı Nasâyih, Zaiî Pir Mehmed b. Evrenos; Pend-nâme, Güvâhî; Pend-nâme, Şemseddin-i Sivasî; Te'dîb-nâme, Keşfi vb. gibi.

Pend-nâme ve Nasîhât-nâme adını taşıyan ve ahlâkî öğütler veren eserlerin yanı sıra ahlâkla ilgili çeşitli konuları işleyen pek çok eser vardır. Bunlar arasında Fütüvvet-nâmeleri, Kabus-nâme, Kelile ve Dimne çevirilerini, ayrıca, daha çok Dinî Edebiyatın ürünleri olup, dinî, tasavvufî, ve ahlâkî konulara yer veren mevize yollu eserleri ve ahlâkî güzel sözleri toplayan eserleri söyleyebiliriz.

Nâbî, 13. yüzyıldan itibaren özellikle gazellerinde bu tarzı en yoğun şekilde işleyen şairlerdendir. Nâbî'nin bu tarz şiirler yazmasının iki nedeni vardır. Bunlardan birincisi, şairin iç dünyasının bu tarza yatkınlığı, ikincisi ise şairin yaşadığı dış dünyanın şairi bu tarza meylettirmesidir.

Türk Edebiyatının başlangıcından beri süre gelen bu üslup Nâbî'de bir ekol haline gelmiş, Nâbî ve diğer yazarların eserlerinde işlenen bu konu sosyal olayların etkisiyle de gelişme göstermiştir. Bununla beraber toplumdaki değerlerin yıpranmasından rahatsız olan şair, ahlâkî yozlaşmayı eserlerinde eleştirmiş, insanın ahlaklı olmasını şiirlerinde öğütlemiştir. Bu sebeple Nâbî, duygunun yerine düşüncenin ağırlıkta olduğu bir şiir anlayışını benimsemiş, bu tarzı sistemli bir hale getirerek bu yönde öncülük etmiştir.

Hikemî tarzın anlamla ilgili bazı özellikleri şöyle özetlenebilir:⁴⁹

- 1.Dış dünyaya ve olanı anlamaya ve anlatmaya önem verilmiştir.
- 2.Şiirin hikmet dolu olması ve anlamının da insanlara doğru yolu göstermeye vasıta olmasına önem verilmiştir.

⁴⁹ Şener Demirel, XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Hareketleri: Klasik Üslup-Sebk-İ Hindî –Hikemi Tarz-Mahallileşme , <http://turkoloji.cu.edu.tr>, (06.09.2017).

3.Şiir yazmaktan maksat anlamdır, yani içeriktir ve bununla okuyucuya mesaj vermektir.

4.Şiirde anlam, süsü ve nakışı olmayan bir yüzük gibidir. Anlamı olmayan söz kokusuz lâle gibidir.Bu gibi nedenlerle şiirde anlam çok önemli bir yere sahiptir ve önem içinde hikmet ve düşünce her zaman işlenmesi gereken hususlardır.

5.Nâbî de dahil olmak üzere hikemî tarzı benimseyen şairlerin şiirlerinde hikmet ve düşüncenin ön plana çıkarılmasıyla anlamın nasihat karakteri taşıması söz konusu olmuştur.

6.Yoğun bir şekilde kullanılan irsal-i mesel ile hem soyut düşünceler hem de okuyucuya verilmek istenen mesajlar daha açık ve anlaşılır bir nitelik kazanmıştır.

7.Şiirin anlamı lirizm ve duygudan ziyade düşünce ve hikmete dayanmalıdır. Bu yaklaşım ile aynı zamanda Hikemî tarzın poetikasının ne olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır.⁵⁰

1.2.3. Mahallî Üslup

Mahallîleşme akımı Halk Edebiyatı ile Dîvân Edebiyatı arasındaki yakınlaşma etkisiyle ortaya çıkmıştır. Mahallîleşmeyle beraber eserlerde mahallî hayattan alınma konular çoğalmış, bazı dîvân şairlerinin gazellerinde ve kasidelerinde mahallî hayatı yansıtan özellikler görülmüştür. Dîvân şiirinin dilinde sadeleşme başlamış, halkın konuştuğu dil ve ifade tarzı benimsenmiştir. Halk gelenek ve göreneklerinden, yaşam biçiminden söz eden eserler çoğalmıştır. Özellikle nazımda Halk Edebiyatı zevkinin Dîvân Edebiyatına yansımalarıyla ortaya çıkan nazım şekli çok ilgi görmüş, aydın kesime ve halka aynı anda seslenebilen şarkılar, diğer dîvân şiirinin örneklerine göre daha sade bir dille yazılmışlardır. Şarkılarda millî ve mahallî malzemeler kullanılmıştır. Bu hareket bütün bir edebiyatı kaplayan genel bir hareket olmamasına rağmen edebiyatımızın kendine özgü nitelikler kazanmasına katkıda bulunması bakımından önemlidir.⁵¹

15. yy. da İran Edebiyatına duyulan hayranlığa tepki gösteren şairlerin bir kısmı Türkçenin dil ve anlatım olanaklarından yararlanarak, mahallî konulara ve tasvirlerle yönelerek kendi kendilerini bulma çabası içine girmişlerdir. Bu şairlerden biri Necati Bey'dir. Necati Bey, şiirlerinde halk tabirine, atasözlerine yer vermek, Türkçe kelimelerden yapılmış kafiye ve redifleri bol bol kullanmak, yerli tasvirleri yapmak suretiyle 15. yy. da mahallîleşme akımının temellerini atmıştır. Bu yy. ın her bakımdan önemli bir şairi olan Necati Bey kaside

⁵⁰ Dilek Batıslam, Nedim Dîvânı'nda Mahallîleşme, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adana 1993, s. 3.

⁵¹ Dilek Batıslam, Nedim Dîvânı'nda Mahallîleşme, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adana 1993, s. 3.

ve gazellerinde İran şiirini örnek almış Arapça ve Farsça kelime ve tamlamaları kullanmış olmakla beraber hayranlıktan ve taklitten kurtularak kendi kendisini bulmaya çalışmıştır.

Şiirlerinde mahallî özelliklere yer veren şairlerden birisi de Nev'î'dir. Nev'î kendi döneminin toplum hayatını, eğlencelerini, oyunlarını, mimarisini, yiyecek ve içeceklerini, günlük hayatta kullanılan bazı eşyaları, gelenek ve görenekleri şiirleriyle tanıtır. Şair Nev'î'yi yaşadığı yüzyılın yaşam biçimini yansıtmaya çalışması ve çok yönlü bilgiler vermesi nedeniyle mahallîleşme hareketinin önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edebiliriz.⁵²

Bu dönemin en önemli temsilcilerinden Sabit, “şiirlerinde canlı mahalle tasvirleri yapar ve halk inançlarını, geleneklerini ayrıntılarıyla anlatır. Şişe çektirme, yakı yakma, hastaları hocaya okutma, kerpetenle diş çekme, şirinlik muskası, karınca duası⁵³ gibi unsurlar onun şiirlerinde yer alan önemli mahallî unsurlardır.

Bu üslubun diğer önemli temsilcisi Atâyî'dir. Atâyî'nin en önemli özelliği yaygın olan taklit ve tercüme eserleri reddetmesi ve tamamen milli bir üslup benimsemesidir.

“O, özellikle İran şairlerine meydan okuyarak Türkçe ile daha güzel eserlerin yazılabileceği iddiasını dile getirmiştir. Atasözü ve deyimlerle şiirine zengin anlamlar kazandıran şair, sosyal hayatta ve yaşadığı ortama ait gözlemlerini ustaca anlatır. Bu bakımdan onun şiirlerinde Osmanlı Devleti'nin sosyal ,kültürel ve siyasi meseleleri de önemli yer tutmaktadır.”⁵⁴

Dîvân şairlerindeki mahallî özellikleri değerlendirecek olursak, şairlerin bir kısmı sade bir dil kullanmaları, halk diline ve söyleyişine, Türkçeye önem vermeleri, atasözlerini ve deyimleri eserlerinde çok kullanmaları nedeniyle, bir bölümü millî olmaları, Arap ve İran Edebiyatlarını taklit etmekten çok kendi toplumumuza yönelik özgün eserler oluşturmaları dolayısıyla, bir diğer bölümü de yaşadıkları dönemin toplum hayatını, gelenek ve göreneklerini, yaşam biçimini, yaşadıkları coğrafyayı anlattıkları için mahallîleşme akımı içinde yer almışlardır.

1.2.4. Sebki Hindî⁵⁵

Sebk-i Hindî, İran, Hindistan, Afganistan, Türkiye ve Tacikistan gibi ülkelerin edebiyatlarında birkaç yüzyıl etkisini göstermiş ve üzerinde özellikle İran'da çokça tartışmalar yapılmış edebî bir üsluptur. XI.-XVII. yüzyıl Türk Edebiyatında da kendini

⁵² M.Nejat Sefercioğlu, Nev'î Dîvânı'nın Tahlili, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1990, s. 88-106.

⁵³ Abdulkadir Erkal, Divan Şiiri Poetikası-17. Yüzyıl, Birleşik Yayınları, Ankara 2009, s. 103.

⁵⁴ Erkal, a.g.e., s. 95.

⁵⁵ Mustafa İsen, Divan Edebîyatı, <http://www.sadabat.net/makale/divanedebiyati.htm> (08.05.2017).

ağırlıklı bir şekilde hissettiren bu üslubun adı, ortaya çıkışı, geçirdiği merhaleler hakkında çeşitli görüş ve tartışmalar meydana gelmiştir.⁵⁶

Bu üsluba verilen isimler arasında çağdaş araştırmacılar tarafından en çok tercih edileni *Sebk-i Hindî* olmuştur. İranlı şair ve yazar olan Emîrî-yi Firûzkûhi bu üslubun *Sebk-i İsfehâni* olması gerektiğini belirtirken, diğer İranlı meşhur edebiyat tarihçisi Zebîhullah-i Safâ bu üslubu *Sebk-i Horasânî*, *Sebk-i Irâkî* ve *Sebk-i Hindî* diye adlandıranların çok aceleci ve dikkatsiz bir tavır sergilediğini söylemiştir. Öte yandan Sâ'ib-i Tebrîzî'nin gazellerini şerh eden Dr. Muhammedzâde-i Sadîk, bu üslubun önde gelen temsilcilerinin Azerbaycan'da doğmuş olduğunu belirterek bu üslubun *Sebk-i Azerbaycânî* adının verilmesi gerektiğini belirtmiştir.⁵⁷

Genel olarak Sebk-i Hindî üslubunun X.-XVI. yüzyılın başlarında ortaya çıktığı kabul olunmakla birlikte ortaya çıkış zamanı hakkında çeşitli görüşler bulunmaktadır. Ali-yi Destî Sebk-i Hindî'nin ilk örneklerinin daha VI.-XII. yüzyılın sonu ile VII.-XIII. yüzyılda ortaya çıkmaya başladığını kaydederken Kamer Aryân ise bu üslubun ortaya çıkış yerinin Timurlular dönemi yani IX.-XV. yüzyıl Herat şehri olduğunu yazmaktadır.

İran, Hindistan ve Afganistan'da revaç bulan Sebk-i Hindî, XI.-XVII. yüzyılda Türk Edebiyatına girerek şairler arasında yayılmıştır. XI.-XVII. yüzyılda yaşayan çağdaşları gibi Türk şairlerinin birçoğu da bu üslubla şiirler yazmışlardır. XI.-XVII. yüzyıl boyunca Sebk-i Hindî ile eser veren Türk şairleri arasında Nailî-i Kadîm, Nabî, Neşâtî, Vecdî, Fehîm-i Kadîm, Sabrî, Şeyhülislâm Bahâyî, Cevrî, Nedîm-i Kadîm, Riyâzî, Râsih, Sâbit ve İsmetî gibi isimler zikredilebilir.

Sebk-i Hindî üslubu genel olarak Safevilerin baskıcı idarelerinden bunalan sanatçıların sanatlarını daha özgür bir ortamda icra edebilmeleri için Hindistan'a giden ve Hint Edebiyatından etkilenen ya da Hindistan'daki müslüman Türk idarecilerin dışarıdan gelen sanatçılara ve şairlere gösterdikleri ilgi ve iltifatın sonucu olarak Hint'e gelen şairlerin ülkelerine duydukları hasretin sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Sebk-i Hindî şairleri şiirin daha çok anlam unsuru üzerinde durmuşlar, anlamı söze tercih etmişlerdir. Şairler her ne kadar anlamı üstün tutmuşlarsa da söze de bir takım anlamlar yüklemişlerdir.

⁵⁶ Halil Toker, *Sebk-i Hindî*, İlmi Araştırmalar Dergisi, S: 2, İstanbul 1996, s. 141.

⁵⁷ Toker, a.g.m., s. 141-145.

Sebk-i Hindî'nin özellikleri bu üslubu benimseyen her şairde aynıdır, diyemeyiz. Yine de genelleme yaparsak Sebk-i Hindî'nin özelliklerini şöyle sıralayabiliriz: ⁵⁸

a) Anlam İle ilgili Özellikler

1- Geniş, Derin, Kapalı ve Girift Anlam Bulma Çabası: Bu özelliğe göre anlam sözden üstündür. Bu üslupta anlam, derin ve girifttir. Hem de ince ve zarif olmalıdır. Sebk-i Hindî temsilcileri anlamı sözden üstün tutmuşlar ve derin anlamlar ifade etmek için çaba göstermişlerdir. Bu özellik Sebk-i Hindî şairlerinin neredeyse hepsinde görülür. Bunun için sözlükten az kullanılan arkaik kelimelere başvurmuşlardır. Arkaik sözcükler; eski zamanlara ait, bugün yazı dilinde kullanımdan düşmüş olan ancak bazı Anadolu ağızlarında varlığını hâlâ sürdürmekte olan eski sözcüklerdir. Günümüzde arkaik olarak değerlendirilen sözcükler, ait olduğu dönemin hem yazı dili hem de konuşma dilinde sıklıkla kullanılan sözcüklerdir. Burada dikkat edilmesi gereken bir husus da bu sözcüklerin geçmişle ilgisidir. Arkaik sözcükler; Eski Türkçede, tarihî lehçelerde, Batı Türkçesinin ilk dönemlerinde kullanılmışlardır.⁵⁹

2- Aşırı Hayalcilik: Sebk-i Hindî de aklın yerine muhayyilenin geçmesine, gerçek yerine hayallerin kullanılmasına daha fazla önem verilmiştir. Bu özellik şiirin zor anlaşılmasına sebep olmuşsa da Sebk-i Hindî şairleri hayallerindeki incelikten ve onları öze çıkarmaktan vazgeçmemişlerdir.

3- İztırap ve Melali Şahsîleştirme: İztırap ve melali şahsîleştirme, şairlerin duygularına kötümserlikle karışmış hüznün katılmaktaydı ve bu kötümserlik devrin birçok şairinde görülen bir özellikti.⁶⁰ Bu duygu, o devirde yaşanan başarısızlıklar, hayal kırıklıkları ve beklentilerin boşa çıkmasından kaynaklanmaktadır. Bu durum, şairlerin şiirlerine kötümserlik ve hüznün katılmaktaydı.

İztırapın üç kaynaktan beslenerek şiire girdiği söylenebilir. Bunlar;

⁵⁸ Sebk-i Hindî'nin anlam ile ilgili özellikleri aşağıdaki çalışmalardan derlenmiştir.: Sebk-i Hindî, Sözde ve Anlamda Farklılaşma, "17.Yüzyıl Sebk-i Hindî Şairlerinden Nâilî ve Fehîm'in Şiirlerinde Soyutlama ya da Alışılmamış Bağdaştırmalar, Turkuaz Yay., İstanbul 2006; Ömer Okumuş, (1989); "Hind Üslûbu (Sebk-i Hindî), Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Edebiyat Bilimleri Araştırma Dergisi, s. 107-117; Halil Toker, (1996); "Sebk-i Hindî (Hint Üslûbu), İlmî Araştırmalar, İlim Yayma Cemiyeti, İstanbul, s. 141-150; Kamer Aryân, "Fars Şiirinin İçinde Hindî Adıyla Meşhur Üslubun Ortaya Çıkışı ve Özellikleri", Sözde ve Anlamda Farklılaşma, Sebk-i Hindî, Haz. H. Aynur Çakır, Hanife Koncu, Turkuaz Yay., İstanbul, 2006; İsrail Babacan, Klâsik Türk Şiiri'nde Sebk-i Hindî (Hint Üslûbu), Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Ankara 2008, s. 185-248, 278-327.

⁵⁹ Serap Ekşioğlu, Şeyhi Dîvânı'ndaki Arkaik Sözcükler, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, S: 15, İstanbul 2015, s. 378-387.

⁶⁰ Aryan, a.g.e., s. 186.

- a) Sebk-i Hindî'nin temel özelliği olması,
- b) Şairlerin yaşadığı dönemin sosyal, ekonomik ve siyasi şartlarının ağır olması ve
- c) Şairlerin kişisel sorunlarıdır.

Iztırap teması başta genel nazım şeklinde işlenen bir tema olsa da diğer nazım şekillerinde de görülmektedir.

4- Mübalağa: Bu üslubun temsilcileri aşırı hayalciliğe yöneldikleri için dile getirdikleri duygu, düşünce ve hayallerde mübalağa kendisini açık bir şekilde göstermiştir. Şairler, ızdırabı anlatmak için özellikle mübalağa sanatını kullanmaya yönelmişlerdir. Mübalağa yüklü şairler şiirin okuyucu zihninde canlandırılmasını engellemiş ve anlaşılmasına neden olmuştur.

5- Tasavvuf: Bu dönemde tasavvuf devlet adamlarından sıradan insanlara kadar bütün insanlar üzerinde etkili olmuş, tabi olarak şairleri de etkilemiştir.

İpekten'e göre Sebk-i Hindî şiirinde tasavvuf, hakim unsurdur. "Şairler fikir yerine muhayyileyi ve dış ortam yerine insan heyecanları ile ızdırabını şiirin konusu yapmaya başlayınca, tasavvuf çekici bir konu haline gelmiştir. Bunda şairlerin yaşadığı mutaassıp ortamın da rolü olmuştur. Maddî hayatın acılarından, kötülüklerinden ve manevî baskısından kurtulmak için şairler tasavvufa sığınma gereği duymuşlardır. Açıkça söylemekten çekindikleri birçok konuyu, tasavvuf terimleri içinde rahatça söyleme imkanı bulmuşlardır."⁶¹ Deniz'e göre yine de, Sebk-i Hindî şiirinde tasavvuf denilince akla, "tasavvufî muhtevanın dolaylı yoldan, çeşitli remiz, mazmun ve hayallerin ardına saklanarak aktarılan bir anlatım tarzı gelir. Çünkü Sebk-i Hindî şairleri için tasavvuf doğrudan bir amaç değil, sadece söylemek istediklerini daha rahat ifade edebilmek için bir araç olarak kullanılmıştır. Bu yüzden onların mısraları arasında tasavvufî özellikleri, bazen kolayca bulmak mümkün olduğu halde çoğu zaman oldukça zordur."⁶²

6- Bıkr-i Ma'na/Bıkr-i Mazmun: Şairler klişeleşmiş mazmunları terk ederek anlamı karşılayan yeni mazmunlar ve yeni hayaller yaratmak için büyük çaba sarfetmişlerdir. Bunun için toplum ve tabiata yönelmişlerdir.

Şairler gündelik hayattan alınan konu ve mazmunlara yönelerek gündelik hayatta karşılaşılabileceğimiz hemen her şeyi şiire dökmüşlerdir. Şairler bütün bunları yaparken yani kelime ve tamlamaları kullanma başarısını göstermişlerdir. Bu durum dilin zenginleşmesini sağlamıştır.

⁶¹ Haluk İpekten, Nâ'îlî-i Kadîm Hayatı ve Edebî Kişiliği, Akçağ, Ankara 2007, s. 74.

⁶² Sabahat Deniz, Türk Edebîyatında Sebk-i Hindî, Osmanlılar, C:9, Ankara 1999, s. 644.

Sebk-i Hindi şiirlerinde Bıkr-i Mana/ Bıkr-i Mazmun endişesi beraberinde yeni kelime ve tamlamalar bulma zarureti ortaya çıkarmış, sonuçta halk dilinden bazı ifadelerin şiir diline girmesine vesile olmuştur.⁶³

7- Tezad ve Paradoksal İmaj: Türkçe kaynaklar, Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şiirinin özelliklerinden bahsederken, Sebk-i Hindî şairlerinin derin ve ince hayalleri dile getirmek süretiyle, sıklıkla tezada yer verdiklerini vurgulamışlardır. Bu iddiayı öne süren araştırmacılara göre, Sebk-i Hindî şairleri daha çok manevî tezadlar kullanılmış olup, ele aldıkları olaylara değişik açılardan bakmışlardır. Dolayısıyla şiirde, birbirinin zıttı olan anlamlar ve mazmunlar ortaya çıkmıştır. Aslında tezad, Türk şiirinin her döneminde etkileyciliği artırmak ve bir kavramı ya da fikri zıttıyla okuyucuya intikal ettirmek bakımından beğeniyle kullanılmıştır.⁶⁴

Bir edebî sanat olarak tezaadın en genel anlamı, aralarında bir ilgiden dolayı, birbirine aykırı iki manayı, bir ifadede toplamaktır. Bu bakımdan aslında Sebk-i Hindî şairlerinde onları Klâsik veya başka üsluplardan ayıracak ciddi anlamda farklı tezad kullanımı yoktur. Bununla beraber Sebk-i Hindî ile ilgili yapılan bir araştırmada “paradoksal imaj” adı verilen Sebk-i Hindî’nin belli bir koluna ait ayırt edici bir özelliğin olduğuna dikkat çekilmiştir. Fakat bunu, şairlerin aynı beyit içerisinde zıt anlamlı kelimeler kullanması ile karıştırmamak gerekir. Önemli olan şairin bu kelimeleri kullanarak yeni fakat çelişkili bir kavrama ulaşması yani paradoksal bir imaj yaratmasıdır.⁶⁵

8- Soyut Somut İlişkisi: Bu üslupta soyut düşünceleri somut bilgilerle örneklendirmede şairlerin kendilerinin yeni ve orijinal fikirleri yer alır. Somut bilgi içeren mısraların lafız olarak kısa fakat anlam bakımından dolgun olmaları bu mısraların kolay ezberlenmelerine ve örneklendirme amacıyla kullanılabilmelerine imkan sağlamıştır.⁶⁶

9- Çoklu Duyulama: Sebk-i Hindî şairlerinde, somutlaştırmaların alışılmamış bağdaştırmalarla birleşerek oluşturduğu özel bir bağdaştırma türüne rastlanır. Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şiirinde *hiss-âmîzî* (hislerin karışması) adı verilen bu tabir Türkçemizde *duyumlar arası geçiş* olarak adlandırılabilir. Buna göre, *hiss-âmîzî* tabirini kullanmaktan amaç, “kâfiye-i bâ-nemek” (tuzlu, tatlı kâfiye) ya da “suhan-ı şîrîn” (tatlı söz) örneklerinde olduğu gibi iki hissini birbirine karışmasını anlatmaktır. “Çünkü ilk örnekte gözle görülmesi

⁶³ Demirel, a.g.m., s. 289.

⁶⁴ İsrâfil Babacan, Klâsik Türk Şiirinin Son Baharı, Akçağ, Ankara, 2012, s. 371.

⁶⁵ Babacan, a.g.e., s.372.

⁶⁶ Demirel, a.g.m., s.290.

mümkün olan kâfiye, tatma duygusuna ait bir özellekle anlatılmıştır. İkinci örnekte ise, kulakla duyulması mümkün olan söz yine tat alma duygusuna ait bir özellekle aktarılmıştır.⁶⁷

Şiirimizin muhtelif dönemlerinde çeşitli biçimlerde görülme imkanı olan bu özelliğe, Sebki Hindî döneminde sıklıkla başvurularak seçkin örnekleri ortaya konmuştur.

10- Sosyal Hayat ve Toplum: Sebki Hindî şairlerinin bu özelliği de şairlerin tabiata ve toplumun sosyal yaşantısına fazla yer vermeleridir. Şairler toplum ve tabiatı anlatırken gördüklerini olduğu gibi değil kendi zihinlerinde yansıdığı şekliyle anlatmışlardır. Bu durumda tema, her şey kişileşmiş ve ruh sahibi birer varlığa dönüşmüştür. Bu kullanımın sonucu olarak şairler Sebki Hindî şiirinin önemli özelliği olan teşhîs sanatına şiirlerinde bolca yer vermişlerdir.⁶⁸

11- Teşbîh ve İstiâre Mekanizmasındaki Farklılıklar: Klâsik üslup şairleri daha çok mufassal ve mücmel teşbîhleri tercih ederken Sebki Hindî şairlerinin teşbîh unsurlarını bulundurmamak bakımından belîğ teşbîhleri daha çok tercih ettiklerini görüyoruz. Öncelikle teknik olarak eskilere göre, “teşbîh unsurlarının bulunup bulunmaması bakımından en makbul kabul edilen teşbîh, belîğ teşbîhtir. Zira mana en kuvvetli halini bu suretle kazanır.”⁶⁹ Bununla beraber eski belâgat kitaplarında bulunmayan ancak tecrübeyle sabit olan bir gerçek daha vardır ki, belîğ bir teşbîhin orijinal olması için “*baîd-i garîb*” olması yani birbirine benzetilen iki unsurun hangi açıdan benzetildiğinin hemen ve kolayca anlaşılabilmesi gerekir.⁷⁰ Şüphesiz, çoğu kez manada orijinaliteyi mübhemlikte arayan Sebki Hindî şairleri için belîğ teşbîhlerin bu türü cazip olmuştur.

Sebki Hindî şairleri Klâsik üsluba mensup şairlere nispetle müfret istiâreleri daha az kullanmakla beraber müfret istiâre kullanmak istedikleri zaman aktarmak istedikleri manayı daha iyi gizleme, eski mazmunları yeni bir şekilde söyleme imkanı verdiği için kapalı istiâreyi kullanmışlardır. Bununla beraber derin ve ince hayalleri, mübhem manaları ve garip mazmunları aktarmak bakımından amaçlarına daha uygun buldukları için temsilî istiâreleri daha sık kullanmışlardır.

12- Temsil ve İrsâl-i Mesellerin Çokluğu: Bu özellik Sebki Hindî şairleri için vazgeçilmez özelliştir. Atasözlerinden, deyimlerden ve atasözü değerinde veciz ifadelerden yararlanma anlayışı Sebki Hindî'nin anlam dünyasına bir renk ve çeşni katmış, dahası şiirin önemli bir özelliği olarak görülmüştür.

⁶⁷ M.R.Şefî-i Kedkenî, Şair-i Âynehâ, Tahran, İntişârât-ı Âgâh, 1379/2000, s. 41.

⁶⁸ Demirel, a.g.m., s. 292.

⁶⁹ Babacan, a.g.e., s. 328.

⁷⁰ Saraç, a.g.e., s. 121.

13- Halk Hikmetinin Revaç Bulması: Bu özellik hikmet üzerine kurulmasından dolayı ilk bakışta Hikemî tarzı çağrıştırsa da diğer bazı özellikler gibi gerçekte Sebki Hindî'nin önemli bir özelliğidir. Bu özellik aynı zamanda Sebki Hindî ile Hikemî tarzın kesiştiği noktalardan biri olması açısından da oldukça dikkate değerdir. Klâsik şiirde daha çok rindane söyleyişin bir yansıması olarak şiirde hayat bulan bu özellik "dünyanın geçiciliği inancına" dayanmaktadır. İran şiirinde çok önceleri Hayyâm ve Hâfız'ın şiirlerinde görülen bu tür söylem Sebki Hindî şairlerinin elinde şiirin anlam boyutunun önemli bir özelliği olarak kendisini göstermiştir. Özellikle Sâib-i Tebrizî, Urfî, Feyzî ve Bidîl'in şiirlerinde şiirin anlamını daha etkili kılan önemli bir özellik hâline almış, Klâsik şiirde ise hem Sebki Hindî'nin hem de Hikemî tarzın temsilcisi durumunda bulunan şairlerin şiirlerinde daha çok yer bulmuş ve işlenmiştir.⁷¹

b) Söz ile İlgili Özellikler

"Benim ruhum kıvrık mısralarla zincirlidir. Ben Yusuf manisiyim ve lafız da benim derin kuyumdur." Diyen Şevket lafzı (sözü) mananın hapishanesi olarak görmektedir.⁷² Aynı düşünceleri Saib'de de görmekteyiz: "Mana ince ruhlu lafız ile uçar. Budanmış bir lafız, mana şebbazının kanadadır"⁷³

Burada dikkatleri çeken şey, bu iki şairin de söze karşı anlamı üstün görmeleridir. Söze karşı böylesine uzak durmalarına rağmen yine de sözün, anlamın verilebilmesinde inkar edilemeyecek bir role sahip olduğu konusunda müttefiktirler. Bu düşünceden hareketle söz ile mana arasında çeşitli bağlar olduğu ileri sürülebilir.

a. Bu bağlardan birincisi anlamın görülebilmesi için sözün ince olmasıdır. Şevket bunu şöyle açıklar: "Çiçeğin kokusu saf bakışlardan gizlenmez. Benim önümde söz örtüsü manayı örtmez."⁷⁴ diyerek önemli olanın anlam olduğunun altını çizer.

⁷¹ Bu arada konuyla ilgili olması açısından Sebki Hindî şairlerinden kimlerin hangi düzeyde bu üslubun etkisinde kaldıkları konusunda İsrâfil Babacan'ın aşağıdaki tespit ve değerlendirmelerine yer vermekte fayda vardır: Sebki Hindî'nin dil ve lafız özelliklerine daha ağırlıkla yer veren İsmetî, Şehrî ve Sâmi, mana ve muhteva özellikleri konusunda vasat bir edebî tavır sergilemişlerdir. Nâilî ve Şeyh Gâlib ise, bunun tam tersine, Sebki Hindî'nin mana ve muhteva özelliklerine şiirlerinde daha fazla yer verirken, dil ve lafız özellikleri konusunda vasattır. Fehîm-i Kadîm, Sebki Hindî'nin hem dil ve lafız hem de mana ve muhteva özelliklerini, aynı derecede başarıyla kullanan yegane Hint üslûbu şairimizdir. Neşâtî ise, her iki grupta yer alan özellikleri, orta derecede kullanan bir şairdir. (İsrâfil Babacan, 'Klâsik Türk Şiiri'nde Sebki Hindî (Hint Üslubu)', Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Ankara 2008, s. 402.

⁷² Demirel, a.g.e., s. 286-291

⁷³ Şener Demirel, 'Sözde ve Anlamda Farklılaşma,' 17. Yüzyıl Sebki Hindî Şairlerinden Nâilî ve Fehîm'in Şiirlerinde Soyutlama ya da Alışılmamış Bağdaştırmalar, Turkuaz Yay., İstanbul 2006, s. 4.

⁷⁴ Demirel, a.g.e., s. 4.

b. Söz ile anlam arasındaki ikinci bağ, sözün dar ve kısa olmasıdır. Şevket Buhari bu durumu şu şekilde açıklar: “O kimse gibi mana ile şeref kazandığım zaman, lafız kabası benim bu şerefte yükselen boyuma kısa geldi.”⁷⁵ burada sözün dar ve kısa olması gerektiği vurgulanır. Sebki-Hindî şairleri sözün dar olmasını üç yolla temin etmişlerdir.

1- Deyimler ve atasözleri başta olmak üzere deyim ve atasözü değerindeki söz gruplarını şiire sokarak, günlük kelimeleri anlama uygun olması koşuluyla serbest bir şekilde kullanmışlardır.

2- Yeni kelime ve terkipler meydana getirerek.

3- Dilde var olan kelimelerden Sebki-Hindî’ye en uygun olanı seçilerek sözün dar olmasını temin etmişlerdir. Bu konuda Ali Milanî şöyle demektedir: Mesela Huda (Hüdâvendigar), Rab, Perverdigâr, Allah, Dâdar, kelimeleri Tanrı kelimesinin eş anlamlısıdır. Fakat bu kelimelerin kullanımında çok ince bir nüans vardır: Bu inleme haline mensup “ilahi” kelimesidir. İtiraz zamanında Hüdâvendigar, hitap olarak Perverdigâr ve hikaye de Dâdar kelimeleri kullanılır. Şairlerin bu kelimeler arasındaki ince farkı bilmeleri Sebki-Hindî’nin istenilen özelliklerindedir.⁷⁶

c. Söz sadece ince kısa olmamalı aynı zamanda anlamın içinde kaybolabilecek nitelikte olmalıdır. Bu özelliği Şevket Buhari şöyle açıklamaktadır, “Senin bezminde söz esrarlı ve remizli bir hale gelmiş ve söz mana perdesi arkasında gizli kalmıştır.”⁷⁷

d. Bir başka konu ise söz azlığı, buna karşılık anlamın fazlalığıdır. Söz aynı zamanda bir cümle içinde manaya nisbeten az olmalıdır. Şevket’in aşağıdaki sözleri bunu çok iyi açıklamaktadır. “Benim rüsvâlık mektubum eline geçince, onun içindeki mazmun lafızdan hem daha çok ve hem de daha açıktır.”⁷⁸

Sebki-Hindî şairleri hayaller ve duygu düşüncelerini az sözle dile getirebilmek için birkaç yol denemişlerdir.

1- Şairler bunun için tamlamayı meydana getiren kelimelerden tamlananı çıkarmışlar ya da izafet işareti kaldırılarak az söz temin etmişlerdir.

2- Telmih: Sebki-Hindî şairleri telmih sanatını büyük bir olayı ya da bir hikayeyi tek bir kelimeyle anlatarak fazla söz söylemekten kaçınmışlardır. Örneğin; Yakup kelimesiyle Hz.Yakup ve oğlu Hz.Yusuf ile ilgili bütün hikayeyi ve Mecnun kelimesiyle bütün Leyla ve Mecnun hikayesini anlatmaya çalışmışlardır.

⁷⁵ Demirel, a.g.e., s. 4.

⁷⁶ Demirel, a.g.e., s. 6.

⁷⁷ Demirel, a.g.e., s. 6.

⁷⁸ Demirel, a.g.e., s. 7.

3- Sebk-i Hindî şairleri teşbîh, istiâre, mecâz-ı mürsel gibi sanatlarla da az sözle çok şey anlatmaya çalışmışlardır.

Sebk-i Hindî, söz ve anlam üzerinde yoğunlaşmıştır. Söz ile kelimeler, tamlamalar ve redifler; anlamla kast edilen ise aşırı hayal, mübalağa, kapalılık, somutlaştırmayla beraber ızdırap, tasavvuf, yeni mazmunlar ve buna ek olarak da telmih, istiâre ve mübalağa gibi belli başlı edebî sanatlardır.

c) Şekil ve Ahenk Özellikleri

Şairin şiir yazmasını/söylemesini etkileyen ve onun eserini diğer şairlerin eserlerinden ayıran bütün özellikler üslup bilimciler tarafından, üslubun bir unsuru olarak ele alınmıştır. Dolayısıyla nazım şekli, vezin, kâfiye ve redif gibi unsurlar da üslubu etkileyen birinci derecedeki etkenlerdendir.⁷⁹

Nazım birimi ile şekli, vezin, kafiye ve redif gibi şekil, ses ve ahenk ait unsurlar da üslubun bir parçasıdır. Üslup incelemelerinde bunların da göz önünde bulundurulması gerekir. Dolayısıyla şairlerin söz konusu unsurlar üzerinde yaptıkları tasarruflar üsluba ait hususiyetleri yansıtır. Yani belirli bir dönemde, belli bir şair ya da şair grubu, gazelde beyit sayısını azaltmış, vezni kısaltmış, kasidenin belli bölümlerine yer vermemiş ya da çok az yer vermiş veya şiirde redif sayısını artırarak redife yeni fonksiyonlar yüklemiş olabilir. İşte bütün bu değişimleri bir ya da bir grup şairin üslup özelliklerinden saymak gerekir.⁸⁰

Nazım Şekilleri: Sebk-i Hindî şairlerinin işlediği gazel sayısı klâsik üslup şairlerine göre bir miktar azalmıştır. Şairler hünerlerinin büyük bir kısmını gazelde göstermelerine rağmen dîvânlarında gazel sayısına, diğer nazım şekillerini de göz önüne alarak daha dengeli bir oranda yer vermişlerdir. Özellikle yaşadıkları yüzyıl ve ferdi tasarruflarına göre Sebk-i Hindî şairlerinin beyit sayılarında farklılıklar vardır. Ancak bu şairler manayı ön plana çıkarmalarından dolayı genel olarak beş beyitli gazelleri sevmişlerdir. Kaside, mesnevî, müstezad musammat, rubâi ve müfred/matla şekillerinde de klâsik döneme göre gözle görülür bir artış vardır.

Sebk-i Hindî döneminde açık bir şekilde azalma görülen tek nazım şekli kıt'a/nazm'dır.⁸¹ Şiirin ana merkezine insanın iç dünyasını ve şahsi tecrübelerini yerleştiren Sebk-i Hindî'nin

⁷⁹ Babacan, a.g.e., s. 173.

⁸⁰ Babacan, a.g.e., s. 175.

⁸¹ Babacan, a.g.e., s. 177.

genelde konusunu tarih ve toplumsal hayattan alan kıt'a'yı işleme oranında azalma görülmesi normaldir.

Sebk-i Hindî'de en fazla dikkat çeken artışlar, müstezad, musammat ve rubâilerdedir. Zira Sebk-i Hindî şairleri sanıldığı gibi şiirdeki iç ahenk ve mûsikî unsurlarını ihmal etmemişlerdir.

Bilindiği gibi müstezad gazelden türetilmiş bir nazım şeklidir ve aruzun “mef’ûlü mefâ’îlü mefâ’îlü fa’ûlün kalıbıyla yazılır ve her mısranın altına, “mef’ûlü fâ’ûlün cüzleriyle yazılmış kısa bir mısra eklenir. Bu eklemeler gazele yeni bir âhenk katmak ve beyitlerin anlamlarını güçlendirmek için yapılır.⁸²

Mütেকerrir musammatlarda, tekrar ve paralelizm önemli bir unsurdur. Şiirin her iki yönüne de önem veren Sebk-i Hindî şairleri, musammatlara itina göstermişlerdir. Bu durum ister istemez, şiirdeki âhengi bir miktar artırır. Dolayısıyla Sebk-i Hindî şairlerinin dîvânlarındaki musammat artışlarının bir nedeni de âhenk ve paralelizme verilen önemdir.⁸³

Sebk-i Hindî şairleri musammat içinde yer alan biçimlerden en fazla şarkıyı kullanmışlardır.⁸⁴ Edebiyatımızda şarkı formundaki şiirler 17. yy'da ortaya çıkmıştır. Bu durum, şiirimizde Hint üslûbunun gelişimiyle paraleldir. Bu Sebk-i Hindî şairlerinin şekilde de yeniliği takip ettiklerini gösterir. Bestelenecek şarkılar, müzik usüllerine uyan kalıplarla özellikle mef’ûlü mefâ’îlü mefâ’îlü fa’ûlün kalıbıyla yazılır.⁸⁵ Yine bu durum, Sebk-i Hindî şairlerinin ses ve âhenk konusuna da önem verdiklerini gösterir.

Sebk-i Hindî döneminde musammatlar arasında öne çıkan biçimlerden birisi de terkîb/terci-bend'dir. Klâsik şiirimizin hemen her döneminde yaygın olarak kullanılan bu formların Sebk-i Hindî şairlerinin arasında öne çıkması yadırganacak bir durum değildir. Bu konuda Sebk-i Hindî şairleri geleneği takip etmişlerdir.⁸⁶

Yine Sebk-i Hindî şairlerinin musammatlar içinde sevdikleri şekiller arasında muhammes/tahmis vardır. Sebk-i Hindî şairleri bir taraftan her alanda yenilik peşinde koşarken diğer taraftan da kendilerinden önceki şiir ve şair geleneğini dikkatle takip etmektedirler.

⁸² Haluk İpekten, Eski Türk Edebîyatı Nazım Şekilleri ve Aruz, Dergah Yay., İstanbul 1997, s. 33.

⁸³ Babacan, a.g.e., s. 178.

⁸⁴ Babacan, a.g.e., s. 181.

⁸⁵ Dilçin, a.g.e., s. 214.

⁸⁶ Babacan, a.g.e., s. 182.

Rubâideki artışı ise, bu dönemde rubâi'nin konusundaki değişim ve dönüşüme bağlayabiliriz. İnsanın iç dünyasına ve şahsî tecrübelerine yönelen Sebk-i Hindî şiirinin konusu, rubâiyi kendisi için verimli bir alan olarak görmüştür.

Vezin: Köken itibariyle Türk diline yabancı olan aruz, uzun bir kullanım süresinden sonra dilimizin genel karakterine uyabilmiştir. Muhakkak ki bunda şairlerin farklı aruz kalıplarını binlerce şiir üzerinde denemelerinin büyük faydası olmuştur. Çünkü bilindiği gibi aruz, ses sistemine dayanan bir ölçüdür. Bir şiirin okuyucu üzerinde tesir bırakmasında, kelimelerin mana değerleri dışında, yansıttıkları ses değerlerinin de kıymeti yadsınamaz. Bu sebepten özellikle vezne çok önem veren Klâsik şiirimizde, muhteva ile onu yansıtan ses arasında büyük bir uyumun olması beklenir.

Buna bağlı olarak yapılan bir tesbitte, “belirlenmiş ve uyulması gereken zorunlu bir kural olmamakla birlikte Arap ve Acem aruzunda görüldüğü gibi Türk aruzunda da yüzyıllar boyu süregelen bir uygulamanın sonucu bazı kalıpların belirli nazım şekillerinde kullanıldığı, hiç olmazsa daha çok kullanıldığı göze çarpmaktadır.”⁸⁷ Şekil açısından göze çarpan bu durum, muhtevada da benzer bir şekilde tezahür etmiştir. Zira klâsik şiirde mersiyelerin vezinleri hakkında yapılan bir araştırmaya göre, “mersiyelerde kullanım sıklığı açısından ikinci sırada yer alan muzârî kalıpları, Klâsik şiirde genel kullanım açısından dördüncü sırada yer almaktadır.”⁸⁸ Bu tercihte mersiyelerde kullanılan nazım şekillerinin yanında, muzârî kalıpların ses değeri ile mersiyelerin muhtevası arasındaki ilişki de önemlidir. Kısacası vezin-muhteva-üslup arasında dolaylı bir ilişki olduğu açıktır.

Sebk-i Hindî şairlerinin en çok kullandığı vezin sırayla şunlardır:

- 1- Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün
- 2- Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün
- 3- Mef'ûlü fâ'ilâtün mefâ'ilü fâ'ilün
- 4- Mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün
- 5- Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

⁸⁷ İpekten a.g.e., s. 157.

⁸⁸ Mustafa İsen, Acıyı Bal Eylemek-Türk Edebiyatında Mersiye, Akçağ Yay., Ankara 1994, s. 19.

Yukarıdaki durum bize açıkça şunu göstermektedir: Sebki Hindî şairlerinin en çok kullandığı ilk iki vezin, gelenekle uyumludur. Ancak 3., 4. ve 5. sıradaki vezinlerin Sebki Hindî şairlerinin zamanla vezinde de yenilik arayışlarına yöneldiklerini göstermektedir.⁸⁹

Genel olarak Hint üslubu, şairlerin kullandıkları vezinler üzerinde önemli bir etkiye bulunmamıştır. Ya da bir başka açıdan söylersek şairler, Hint üslubuna şiirler yazmak için vezin üzerinde ciddi bir tasarrufa gerek görmemişlerdir.

Redif ve Kâfiye: Kâfiye ile birlikte kullanılan ahenk unsurlarından olan redifin sözlük karşılığı “arkadan gelen”dir. “Redif, Dîvân şiirinde önemli bir unsurdur. Daha açık şekliyle söylersek, kâfiyeden sonra gelen harf, ek, takı ve yazılışları aynı, anlamları ayrı olan kelimelere redif denir. Demek ki Dîvân şiirinde redifler, ek ve takı, bir kelime, hem ek ve hem kelime şekillerinde görülür.”⁹⁰

Redifin üslup üzerinde çok yönlü bir tesiri olduğu düşüncesi vardır. Buna göre “redif, simetrik tekrarı ile şiiri belli bir kavram ya da konu etrafında toplayarak bir mihver oluşturur. Ustaca kullanıldığında şiiri atmosferi içine alır. Şiiri bir dizi çağrışıma açar ve redifin matladan itibaren peşinden getirdikleri, manzumenin devamı boyunca üst üste hazırladığı sürprizlerle kendine mahsus bir zevk teşkil eder. Çok defa şiirde belirli bir duygu ve düşünceye zemin hazırlayan redif ona “yek-âhenk” diye vasıflandırılan konu bütünlüğü kazandırır. Hakim olunmak yerine onun esareti altına girilip peşinden sürüklenildiğinde ise manzume her telden çalan mana dağınıklığı içine girer.”⁹¹

Redifle manzume türü arasında da yakın bir ilişki vardır. Çünkü redifi belirleyen unsurlardan biri de türdür. Özellikle kelime seviyesindeki rediflerle metnin anlamı arasında doğrudan ilişki kurulabilir. Tür açısından baktığımızda, örneğin tevhidlerde kullanılan rediflerle, mersiyelerde kullanılan rediflerin aynı olmadığı görülecektir.⁹² Redif, şiirde ahengi artırarak okuyucuyu etkilemenin yanında, şiirin çağrışım dünyasını da zenginleştirir.⁹³

⁸⁹ Babacan, a.g.e., s. 188.

⁹⁰ Ahmet Mermer- Neslihan K. Keskin, Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü, Akçağ Yay., Ankara 2005, s. 86.

⁹¹ Ömer Faruk Akün, a.g.e., s. 402.

⁹² Redifli şiirlerin diğerlerine göre daha fazla bütünlük göstermesi itibarıyla na'tlarda rediflere kelime ve cümle olarak sık sık rastlanır. Bunlar arasında “Habîb-i Kibriyâ, yâ Resûlallah, Muhammed-i Arabî, Muhammed, Muhammed'in, efendim, şefâat” gibi redifler en fazla kullanılanlardır. Bkz. Emine Yeniterzi, Divan Şiirinde Na't, TDV Yay., Ankara 1993, s. 90. Oysa mersiyelerde daha çok ağlamak, dırîğ, eylemek, felek, gibi, gitdi, itmek, idi, ile, imiş, kıl, olmak gibi şiirin konusuyla alakalı ve daha çok fiil ağırlıklı redifler tercih edilir. Bkz. Mustafa İsen, a.g.e., s. 20.

⁹³ Macit, a.g.e., s. 88.

Redifin yapısı yani kelimedenden mi, ekten mi yoksa her ikisinin birleşiminden mi oluştuğu da üsluba tesir eden faktörlerdendir. Örneğin “ikilemelerin, bazı deyim ve tamlamaların, kelime gruplarının redif olarak kullanıldığı şiirlerde, ahengin, anlamın önüne geçtiği görülür.”⁹⁴

“Ayrıca redifin orijin türü de üslup için önemlidir. Örneğin fiilerden türetilmiş rediflerin kullanım sıklığı, şiirde ritmik alışkanlığın bir göstergesidir.”⁹⁵

Sebk-i Hindî şairleri, önemli nazım şekillerinden kasîde ve gazelin her ikisinde de diğer şairlere göre redifi daha fazla kullanmıştır. Dolayısıyla yukarıda da belirtildiği gibi redifin üsluba kattığı ahenk, imaj yoğunluğu ve şiirde konu bütünlüğü sağlama özelliklerinin Hint üslubu şairlerinde daha fazla olduğunu söyleyebiliriz.

Sebk-i Hindî şairleri, gerek şekil ve âhenk gerekse muhteva ve mana açısından, redifin üsluba getirdiği bütün avantajlardan yararlanmışlardır.

Sebk-i Hindî şiiri, ahenk bakımından en yüksek değeri taşıyan ek+kelime ve kelime/ek grubu türündeki rediflerde, diğer dîvân şairlerinden daha ileridedirler. Dolayısıyla yeni imajlar ve mecazlar oluşturmaya müsait olan kelime redifleri, Sebk-i Hindî şairlerince de ihmal edilmemiştir.

Sebk-i Hindî şairlerinin, ahenk ve ses tekrarları açısından daha kıymetli olan ek+kelime ve kelime/ek grubu şeklindeki redifleri klâsik şairlere göre fazla kullanmaları, ahenk ile şekil ihmal etmediklerini bir kez daha ispatlamaktadır. Hint üslubu şairlerinin, Klâsik şairlerde olduğu gibi kelime seviyesindeki rediflere de çok önem verdiklerini söylemiştik. Sebk-i Hindî şairleri bu tür redifleri iki açıdan farklı kullanmışlardır: 1) Kelime seviyesindeki redifleri kullanarak gazellerin konu bütünlüğünü (yekâhenk) artırmışlardır. 2) Bir kelime etrafında, birden fazla imaj, mazmun veya deyim oluşmasını sağlamışlardır.⁹⁶ Kısacası Klâsik üslup şairleri, kelime seviyesindeki bir gazelle farklı konuları ve bir kelime etrafında farklı imajları dile getirirken, Sebk-i Hindî şairleri, kelime seviyesindeki redifleri konu bütünlüğü amacıyla tercih etmişlerdir.

Sebk-i Hindî şairlerinin, gerek kelime esaslı redifleri gerekse isim kökenli redifleri Klâsik şairlerden daha fazla kullandığını göstermektedir. Klâsik üslup şairleriye, fiil köküne sahip

⁹⁴ Macit, a.g.e., s. 91.

⁹⁵ Macit, a.g.e., s. 89.

⁹⁶ Babacan, a.g.e., s. 198.

kelime rediflerini daha çok kullanmışlardır. Fiil kökenli rediflerin sık kullanılması ritmik alışkanlığın göstergesidir. Ya da fiil kökenli redifler şairi, isim cümlesi kurmaya yönlendirir. Dolayısıyla birincisinde şair, varlık ve düşünce karşısında etkin bir konumda yer alırken, ikinci grup rediflerde edilgen bir tavır alır. Buna bağlı olarak etken anlatım, hikâye edici bir üslubu gerektirirken edilgen anlatım, tasvir edici üslubu gerektirir. Dolayısıyla Sebk-i Hindî üslubunda Farsça ve Arapça orijin kelime redifleri bir miktar artmıştır. Bunda da, etkilendikleri Hint-İran sahası şairlerinin dil yapısının büyük bir etkisi olmalıdır.⁹⁷

Dîvân şairleri üslup kurgusunda, kâfiyenin getirdiği ahenk ve mana özelliklerinden, faydalanmaya çalışmışlardır. Klâsik üslup şiirinde kâfiyenin rolü sadece kulağa hoş gelmek değildi. Kâfiye aynı zamanda bir düzenleyiciydi. Mısra yapılarını, nazım şekillerini düzenlemekte değişik görevler üstlenirdi.⁹⁸ “Dîvân şiirinde kâfiye bir çağrışım unsuruydu. Şair çoğu zaman kâfiyeden hareket ederek şiirini oluştururdu. Yani önce kâfiyeyi tesbit eder, sonra onu işleyebileceği konuyu seçerdi. Bu sebeple birçok manzumenin bentleri arasında kâfiye birliği dışında bağlantı kalmazdı.”⁹⁹ Sözü edilen bu durum Klâsik şairler için geçerli olabilir. Ancak redif konusunda gördüğümüz gibi, Sebk-i Hindî şairleri kâfiye kullanımı ile dağılabilecek şiiri, redifle bütünleştirici bir fonksiyon yükleyerek aynı konu etrafında toplamışlardır. Bu yüzden Sebk-i Hindî şiirinde kâfiyenin rolü büyük oranda böyle değildir. Hint üslubu şiirinde kâfiye daha çok ahenk ve ritim açısından değer kazanmıştır.

Bilindiği gibi kâfiye, “şiirde diğer kelimelerle ses ve anlam yönünden uyum içinde olursa şiire etkileycilik ve bütünlük katar. Şiirde ritmik düzenlemeye izin verir ve teşvik eder.”¹⁰⁰ İşte Hint üslubu şiirinde kâfiye böyle yardımcı bir rol üstlenmiştir.

Dîvân şiirinin her döneminde esas olan tam kâfiyedir. Sebk-i Hindî şairleri tam kâfiyeyi esas tutmakla beraber, ahenk ve ses değeri bakımından daha güçlü olan zengin kâfiyeyi yarım kâfiyeye tercih etmişlerdir. Bu durum Hint üslubu şairlerinin, ahenk ve şekil özelliklerinin zenginliğine önem verdiklerini bir kez daha ispatlamaktadır. Böylece, vezin konusunda da değindiğimiz gibi, kısa ya da orta vezinli, genelde beş beyitli kelime ve redifinin önünde tam ya da zengin kâfiye taşıyan bir gazel Sebk-i Hindî gazelinin şekil açısından prototipi olmuştur.

⁹⁷ Babacan, a.g.e., s. 199.

⁹⁸ Tunca Kortantamer, “Türk Şiirinde Ses Konusunda ve Ses Gelişiminin Devamlılığı Üzerine Genel Bazı Düşünceler I”, Eski Türk Edebiyatı Makaleler, Akçağ Yay., Ankara 1993, s. 279.

⁹⁹ Hikmet İlaydın, Türk Edebiyatında Nazım, Akçağ Yay., Ankara 1997, s. 87.

¹⁰⁰ Macit, a.g.e., s. 87

Redd-i Matla Sayısının Artması: Bir edebiyat terimi olarak *redd-i matla*, matlânın birinci ya da ikinci mısraını, maktânın son mısraı olarak tekrarlamak anlamına gelmektedir. Buna benzer bir terim ise *redd-i mısra*'dır. Bu da bir manzumenin matlâındaki diğerden başka bir mısraı maktâda tekrarlamak anlamına gelmektedir. Redd-i matla ya da redd-i mısra, tekrarlanan mısraın önemi ve maktâyla ilgisi olması gerekir. Aksi takdirde şairin kafiye kıtlığına düşmüş olacağı düşünülür.¹⁰¹ Buna benzer bir terim de reddü'l-acz ale's-sadr'dır. Çoğu zaman redd-i matla ya da redd-i mısra ile karıştırılır. Oysa reddü'l-acz ale's-sadr, beyitin birinci mısraının son parçasının ikinci mısra, yinelenmesi sanatıdır. Fuzûlî'nin şu beyitinde olduğu gibi: "Ey vücûd-ı kâmilin esrâr-ı hikmet masdarı/Masdar-ı zâtın olan eşya sıfâtın mahzarı."¹⁰² Yani redd-i matlâda mısraın tamamına dayanan bir tekrar söz konusuyken, reddü'l-acz ale's-sadrda kelimeye dayalı bir tekrar söz konusudur.

Redd-i matla Klâsik üslup ve Sebki Hindî döneminde seyrek kullanılmasına rağmen, Sebki Hindî şairleri Klâsik üslup şairlerine nispetle bu tekrar sanatına çok daha fazla yer vermişlerdir. Sebki Hindî şairlerinin redd-i matlayı daha fazla kullanması, az sözle çok şey anlatmak ve anlam yanında şekle de önem verme gayretlerinden öte, redifle sağlanan konu bütünlüğünü pekiştirme ile matlâda söylenen yoğun ana fikrin, tekrarla vurgulanması düşüncesine bağlanmaktadır. Yani tekrarlanan mısra, şiirin mana anahtarıdır. Şiir onunla açılır ve onunla kapanır.¹⁰³

XVII. ve XVIII. asırda Sebki Hindî'nin yayılmasıyla beraber redd-i matla kullanımındaki artış, Sebki Hindî şairlerinin daha duyarlı ve yeniliğe açık olduklarını göstermektedir. Öte yandan Sebki Hindî şairleri daha çok matlânın ikinci mısraını tekrar etmişlerdir. Buna göre şairler matla beyitinde, özellikle de ilk mısra, her bakımdan etki yaratabilecek bir söyleyiş içine girmişlerdir. Matla beyitinin ilk mısraında dile getirilen duygu ve düşünceler, maktâ beyitinin ikinci mısraında tekrarlanarak, matla beyitindeki etkinin sürekliliğini sağlamışlardır. Kuşkusuz bu, oldukça sanatkârane bir üslupla gerçekleştirilmiştir.¹⁰⁴

Ses ve Söz Tekrarlarının Durumu: Şiirde, özellikle de Dîvân şiirinde, tekrar eden ses ve söz öğelerinin belirli bir görev üstlenmesi, dolayısıyla da üslubu etkileyen bir unsur olduğu

¹⁰¹ Tahirî'l-Mevlevî, Edebîyat Lügati, (nşr. Kemal Edip Kürkçüoğlu), Enderun Kitabevi, İstanbul 1994, s. 122.

¹⁰² Koç, a.g.e., s. 86.

¹⁰³ Babacan, a.g.e., s. 211.

¹⁰⁴ Şener Demirel, a.g.m., s. 106-107.

düşüncesi yaygındır. Mesela Bâkî'nin Kanûnî mersiyesinde anlamı zenginleştiren en önemli unsurun, belirli ses tekrarlarının olduğu bilinen bir gerçektir.

“Ses yinelemelerinin yani tekrarlarının şiir üzerindeki etkilerini teorik olarak ele alan araştırmacılar, şiirin her şeyden önce ses özellikleri taşıyan ve dinlenme yönü ön planda olan bir tür olduğunu söylemişlerdir. Buna göre bir sözcüğü yinelemek demek, o sözcüğün seslerini yinelemek demektir.”¹⁰⁵

Ancak bazı araştırmacılar, şairin zihninde teşekkül eden imge, duygu ve düşüncenin ifade edilmesi sırasında konuya uygun olan ses tekrarlarının öncelikle göz önünde bulundurulmadığı kanaatindedir. “Ses unsuruna gösterilen itina, ancak bestesini bitiren bir müzisyenin ya da heykelini tamamlayan bir heykeltıraşın eser üzerinde yaptığı son düzeltmelere benzer.”¹⁰⁶

Sebk-i Hindî şairleri geniş söz tekrarlarından daha küçük söz tekrarlarına ve ses tekrarlarına geçmeleri, temsil ettikleri tarza has bir durum olmayıp, dönemlerindeki şiir gelişimine paralel hareket etmelerine bağlıdır. Yani söz tekrarlarının daralıp ses tekrarlarının zenginleşmesi, Sebk-i Hindî'nin bir sonucu değil, Türk şiirinin tabii gelişiminin neticesidir. Ancak kısmen de olsa Sebk-i Hindî şairlerinin, kendi dönemlerindeki diğer şairlere nazaran, söz tekrarlarına daha fazla yer verdikleri söylenebilir.

Örneğin, ses bakımından zengin olan tam ve zengin kâfiyelere Hint üslubu şairlerinin, Klâsik üslup şairlerine göre daha fazla yer verdikleri görülür. Müzikal bakımdan daha fakir olan yarım kâfiyelerse, Klâsik üslup şairlerinde daha çoktur. Redif konusuna baktığımızda; ritmik bakımdan zengin olan ek+kelime rediflerinde Sebk-i Hindî şairlerinin önde, ritmik bakımdan fazla zengin olmayan ek rediflerindeyse, Klâsik dönem şairlerinin önde olduğu görülür.

17. yüzyılda Klâsik Türk şiiri bu dört üslup çevresinde şekillenmiştir. Bu dönemde gerek şairler ve gerekse eserleri 17. yüzyıl şiiri gelişiminin zirvesini yaşamıştır.

¹⁰⁵ Ünsal Özünlü, Edebîyatta Dil Kullanımları, Multilingual Yay., İstanbul 2001, s. 114-115.

¹⁰⁶ Aksan, a.g.e., s. 208-209.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. FEHİM-İ KADİM ŞİİRLERİNDE SEBK-İ HİNDÎ İZLERİ

Fehîm-i Kadîm, Sebk-i Hindî'nin hemen her özelliğine, şiirlerinde başarıyla yer veren bir şairdir. Onun bu niteliği başka araştırmacıların da dikkatini çekmiş ve şiirlerinde gerek şekil gerekse muhteva bakımından bir çok yenilik olduğunu söylemişlerdir. Sadelik, mahallîlik ile terkipli ve kolay anlaşılmayan dili aynı anda tercih eden bir şair olduğunu belirtmişlerdir. O, dil ve lafız özelliklerinden, özellikle somutlaştırma ve alışılmamış bağdaştırmalar, yeni-orijinal kelime ve terkipler, şiir dilinde sapmalar, konuşma diline ait özellikler ve genişletilmiş tamlamalar ile birleşik yapılar konularına, şiirinde daha fazla yer verir. Mana ve muhteva konularındaysa; teşbih ve istiâre mekânizmasındaki farklılıklar, ince hayaller ve yeni mazmunlar, hayal atlaması, tezat ve paradoks, mübalağa ve aşırı hayalcilik, ben dili, tasavvufi muhtevanın işleniş ve önemli kavram ve imajlar şiirlerinde belirgindir.¹⁰⁷

Sebk-i Hindî akımının özelliklerinden ilki ve en önemlilerinden olan genişletilmiş tamlamaları şairler, şiirlerine anlatım zenginliği ve derinliği kazandırmak için kullanmışlar ve lafzı kısaltma amacı gütmüşlerdir. Fehîm-i Kadîm'de bu yapıyı şiirlerinde başarılı bir şekilde kullanmıştır.¹⁰⁸

Aşağıda Fehîm-i Kadîm'den alınan beyitlerden ilkinde talih feleğinde bulunan ayımızı hâle örttüğü için ümit yüzünün perdesini kaldırdığını görmeyiz demekle şair, sevgilinin yüzünü Ay'a benzetmekle okuyucunun hayalinde imaj canlandırmaktadır. İkinci beyitte ise şair, fikrinin ateşten dumanını "ebr-i hürşîd-i yâr-ı ma'nî" olduğunu söyleyerek yani fikrinin ateşten dumanını sevgilinin Güneş'inin bulutuna benzeterek şair zihindeki imajı somutlaştırmıştır.

Ref'-i niķâb-ı çihre-i ümmîdi görmezüz

Mâh-ı sipihri-tâli'ümüz hâle-hîz olur (g.XC/3)

"Ümit yüzünün perdesini kaldırdığını görmeyiz, zira talih feleğinde bulunan Ayımızı, hâle örter."

Āteşin dūd-ı şu'le-i fikrüm

Ebr-i hürşîd-i yâr-ı ma'nîdür (g.XCVII/6)

"Fikrimin ateşten alevinin dumanı, mânâ sevgilisinin Güneş'inin bulutudur."

¹⁰⁷ Babacan, a.g.e., s. 477.

¹⁰⁸ Babacan, a.g.e., s. 217.

Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şiirini önemli ve anlaşılmaz kılan özelliklerinden bir tanesi de yeni orijinal yapı ve terkiplerdir. Sebk-i Hindî şairlerince kullanılan orijinal yapı ve terkipler; tamamen şairlerimizce ibda ve icat edilen tabirler, nadir kelime kullanımıyla oluşan orijinal tabirler, Fars şiirinden hazır alınan ifadeler ve Türkçe'den Farsça'ya geçen Farsçalaşmış ifadeler olmak üzere dört şekilde incelenir.¹⁰⁹

Aşağıda Fehim-i Kadîm'den alınan beyitte işaretli kısım Farsça yapıdan teşkil olmakla birlikte bu yapı Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şairlerinde kullanılmamış tamamen Anadolu Sebk-i Hindî şairlerince icat edilen bir yapıdır.

Ḥāk-i zilletde gönül her gice āğušte-be-ḥün

Çeşm-i sermestüñ ise ḥoḳḳa-i gül-bister-i nāz

(g.CXV/2)

"Gönül her gece kanlara bulanmış bir şekilde hakirlik toprağında, baygın gözün ise nazın gül yatağı hokkasında."

Nadir kelime kullanımıyla oluşan orijinal tabirler, Farsça ve Türkçe'de sık kullanılmayan kelimelerin şiire dahil edilmesiyle oluşmuştur. Aslında bu kelimeler Farsça ve Türkçe'de kelime hazinesi olarak orijinal olmayıp Sebk-i Hindî döneminde şiirde sıklıkla kullanılması bakımından orijinaldirler.¹¹⁰ Yine Fehim-i Kadîm'in şiirlerinde bu yapının en güzel örneklerini görmekteyiz. Şair aşağıdaki beyitinde putun, mecazi kilisede tapılmaya ihtiyacının olduğunu ancak hakikatte putun kendisine tapanlara ihtiyacının olmadığını belirtir. Bu beyitte geçen "berhemeni" kelimesi Farsça ve Türkçe kelime hazinesinde olmakla birlikte orijinal bir kelime değildir, ancak Sebk-i Hindî döneminde şiirlerde kullanılması bakımından orijinaldir.

Bu deyr-i mecāzīde muḥtāc-ı pereştīşdür

Ammā ki ḥaḳīkatde büt berhemeni n'eyler

(g.LVI/5)

"Put, bu mecazî kilisede tapılmaya muhtaçtır ama hakikatte putun kendisine tapanlara ihtiyacı var mıdır?"

Yeni -orijinal yapı ve terkiplerin en önemli grubunu Hint- İnan sahası Sebk-i Hindî şiirinden alınan hazır kavramlar oluşturur. Bu tür ifadelerin anlaşılabilmesi için Hint-İnan sahası şairlerinin şiirlerindeki manalarına bakmak ve Sebk-i Hindî konusunda yazılan lügatlere bakmak gerekir. Aşağıda geçen beyitlerde bu tür hazır kavramları görmek

¹⁰⁹ Babacan, a.g.e., s. 231.

¹¹⁰ Babacan, a.g.e., s. 229.

mümkündür. Fehîm-i Kadîm'den alınan bu beyitlerde geçen dest- âviz (hediye) bî reng (renksizlik) ser şikeste (kenarı kırık) kelimeleri sözlüklere bakıldığında parantez içinde bulunan anlamlar ortaya çıkacaktır. Ancak ilgili sözlüklere bakıldığında dest âviz (bahâne) bî reng (hakkın benzersizliği olup vahdeti işaret eder) ser şikeste (güçsüzlük ve acizlik) gibi anlamlara gelir.

Sâde- kalb ol kim yine bî-reng ü naqs-ı feyz ider

Ser-şikeste pâre-i mir'ât-ı kalb-i sâdeden

(g.CCXXXIV/4)

“Kalbini her şeyden arındır ki feyzin resmi ve renksizliği, kenarı kırık sade kalp aynasının parçasından görünür.”

Her ne dem gelse kazâ-yı nâgehâni çarğdan

Zahm-ı şemşîr-i nigâhuñ câna dest-âvîz ider

(g.LIII/3)

“Felekten ne zaman ani bir hadise başıma gelse, senin bakış kılıcının yarası cana o an hediye verir.”

Farsçadan alınan hazır kavramlar Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şiirinde önemli yer tutar. Bununla beraber İran ve Orta Asya'da gelişen Türk Edebiyatından Farsça'ya geçerek tamamen ya da kısmen Farsçalaştıktan sonra Osmanlı sahası Hint üslubu şiirine tekrar Hindistan ve İranlı şairler kanalıyla gelen bazı tabirler de bu grup içinde yer alır.¹¹¹

Farsçadan alınan hazır kavramlar Sebk-i Hindî şiirinde yeni-orijinal tabirlerin sonuncusudur. Sebk-i Hindî şiiri temsilcilerinden olan Fehîm-i Kadîm Farsçadan alınan hazır kavramları şiirlerinde başarıyla kullanan şairlerdendir. Aşağıdaki beyit de bu durumu kanıtlar niteliktedir.

Nigâh itmekde düzdîde o mâha şu'le-eṭvâruz

Şu'â'-ı çeşmümüz gâhî dırâz u gâh kûtehdür

(g.XCVI/4)

“O Ay (gibi güzel) a gizlice bakmakta alev tavırlıyız, gözümüzün ışığı bazan uzun bazan kısadır.”

Sebk-i Hindî şairlerinin en belirgin özelliklerinden birisi de manayı ön plana çıkarıp lafzı kısaltma yoluna gitmeleridir. Şairler mümkün olduğunca gereksiz kelimeleri kullanmamışlar

¹¹¹ Babacan, a.g.e., s. 239.

ve çağrışımı zengin anlam derinliği çok olan kelimeleri seçmişlerdir. Şairler manayı ön plana çıkarıp lafzı kısaltma yoluna giderken telmih sanatından yararlanmışlar ve kelimelerde yer yer hazfa yer vermişlerdir. Fehîm-i Kadîm bu özellikleri şiiirlerine başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Aşağıda Fehîm-i Kadîm'den aldığımız örnekte bu durumu görmekteyiz.

Ben o giryân Yūsuf-ı güm-geşteyem maḥbūs-ı çāh

Kim firākum bā'is-i ḥandāni-i Ya'qūb'dur

(g.LXIX/5)

“Ben, ayrılığı Hz.Yakub'un gülüşüne sebep olan, kuyu içinde hapsolünmüş, yolunu kaybetmiş, ağlayan Yusuf'um.”

Bu beyitte şair telmih yapmak süretiyle Hz.Yusuf kıssasını sanki okuyucunun zihnine nakşettirir. Okuyucu Yusuf (as) kıssası hakkında gerekli alt yapıya sahipse neden Yusuf (as) un kuyuya atıldığını ve Yusuf (as) un neden babası Yakup (as) un gülüşüne sebep olduğunu bilir.

Zülfinde gönül ḥaṭṭ-ı 'anber-şikeni n'eyler

Murḡān-ı ḳafes-perver seyr-i çemeni n'eyler

(g.LVI/1)

“Gönül, onun saçında iken anber kıvrımlı ayva tüylerini ne yapsın? Kafeste yetişmiş kuşlar, çemende gezmeyi ister mi?”

Kelimelerde hazf yoluna gitme Sebk-i Hindî döneminin ayırt edici bir özelliği değildir. Her dönemde sıklıkla kullanılmış, yukarıdaki beyitte Fehîm-i Kadîm “n'eyler” ifadeleriyle şiiirlerini oluştururken lafızları kısaltma yoluna gitmiştir.

Sebk-i Hindî şairlerinin dil ve uslub özelliklerinden birisi de eşadlı ve çok anlamlı kelimelerden yararlanmış olmalarıdır. Bilindiği üzere eşadlılık bir dil içinde iki veya daha fazla kavramın anlam bakımından farklı olmasına rağmen aynı göstergelerle kullanılması olayıdır. Çok anlamlılık ise aslında Klâsik şiiirimizde kinayeli ve tevriyeli kullanımın karşılığıdır. Sebk-i Hindî şairleri eşadlı ve çok anlamlı kavramları dili inceltmek ve manayı derinleştirmek amacıyla bu kavramlara atıf yapmaya önem vermişlerdir.¹¹² Bir Sebk-i Hindî şairi olan Fehîm-i Kadîm de şiiirlerinde bu sanatlara çokça yer vermiştir. Aşağıdaki beyitler Fehîm-i Kadîm'in eşadlı ve çok anlamlı kullanımına örnektir.

¹¹² Babacan, a.g.e., s. 273.

Mekteb-i gülşende seyr eyle gül ile lâleyi

Birbirine iki dilberdür gülîstân gösterür

(k.X/14)

“Gülbahçesi mektebinde gülle lâleyi seyret, sanki iki güzel, birbirine gülbahçesini (Şeyh Sadi'nin Gülistan isimli eserini) göstermektedirler.

Rehne ver esbâbı rind ol geçme zâhid bâdeden

Ol sebeple hem hâlâş ol şıklet-i seccâdeden

(g.CCXXXIV/1)

“Ey Zahit! Bütün geçim vasıtalarını rehine ver de şaraptan vaz geçme, hem de bu suretle seccadenin ağırlığından kurtul.”

Yukarıdaki ilk beyitte şair “gülîstan” kelimesini gül bahçesi anlamının yanında İranlı şair Sadi'nin Gülistan adlı eseri manasında da kullanmıştır. Fehîm-i Kadîm ikinci beyitte ise “rehne ver” tabirini, “rehine olarak ver”, “rahne ver” ve tasavvuf anlayışındaki “sebepler” anlamında olmak üzere üç farklı anlamda kullanmıştır.

Sebk-i Hindî şairleri mecâz-ı mürsel sanatına da ayrı bir ilgi göstermişlerdir. Aslında Klâsik Edebiyatımızın her döneminde şairlerimiz bu sanatı şiirlerinde kullanmışlardır, ancak Sebk-i Hindî şairleri bu sanatı daha şuurlu ve daha çok kullandıkları görülür. Sebk-i Hindî şairlerinin bu sanatı kullanmalarının sebebi okuyucunun canlı ve renkli hayaller kurmalarına yardımcı olmaktır. Aşağıdaki beyitler Fehîm-i Kadîm'in mecâz-ı mürsel kullanımına örnektir.

Bu rüsvâluğla ger âyîne-yi 'âlem-nümâ olsam

Yüzüme kimse bakmaz şüretümden 'âr ider 'âlem

(g.CCII/2)

"Bu rezillikle eğer âlemi gösteren ayna da olsam, yüzüme kimse bakmaz, âlem şeklimden utanır."

Ne câme geysen ider âteş-i dilüm sūzân

Cihanda şu'leden özge kabâ nedür bilmem

(g.CCV/2)

"Hangi elbiseyi giysen gönlümün ateşi onu yakar, bundan dolayı, cihanda ateşten başka elbise tanımadım."

Yukarıdaki beyitlerde geçen “âlem” ve “cihân” ifadeleri lügat anlamlarıyla kullanılmamış, her iki kelime de gerçek anlamları dışında yani içinde yaşayan insanları kastederek kullanılmışlardır. Dolayısıyla mecâz-ı mürsel yapılmıştır.

Sebk-i Hindî şairleri vasf ettiği kişileri yada bir mekanı türlü yönlerden ele alırken tabi olaral tensîku's sıfat sanatına başvurmuşlardır. Bu durumda genişletilmiş tamlamaların ve birleşik yapıların ortaya çıkmasına sebep olmuştur.¹¹³ Aşağıda Fehîm-i Kadîm'den aldığımız örnek bu durumu göstermektedir.

Biñ niyâz ile getürdüm o hümâyı sayda

Şehlevendüm güzelüm şûh-ı cihânum diyerek

(g.CLXX/2)

“O hümayı, güzelim, cihan şuhum diyerek binlerce yalvarma ile avladım.”

Yukarıdaki beyitte sevgili “şeh-levendüm, güzelüm, şûh-ı cihânum” gibi çeşitli sıfatlarla nitelenmektedir. Beyit kendi içinde tamamlanmakta ve sevgilinin özelliği dile getirilmektedir. Sürekli nitelemeden maksat bu beyitte yerine getirilmektedir.

Sebk-i Hindî şairleri bir taraftan uzun tamlamalara ve birleşik yapılara yer verirken bir taraftan da konuşma dili özelliklerini, mahallî unsurları ve avama ait tabirleri şiirlerinde bolca kullanmışlardır. Elbette konuşma dili özellikleri, mahallî unsurlar ve avama ait tabirler Sebk-i Hindî şiirinde baskın değildir, sadece damar halinde yer alır. Sebk-i Hindî şiirinde konuşma dili özellikleri kimi zaman bir şiirin tamamında kimi zaman bir deyim olarak kimi zaman da sadece kelime olarak karşımıza çıkar.¹¹⁴ Aşağıda Fehîm-i Kadîm'e ait beyitlerde konuşma dili özellikleri ve avama ait tabirler işaretli kısımda gösterilmiştir.

Pîr gönlüm yine bir nevrese oldu 'âşık

A benüm taze gülüm taze cüvânum diyerek

(g.CLXX/3)

“Yaşlı gönlüm, a benim taze gülüm, a benim yiğidim diyerek yine bir yeni yetişmiş gence âşık oldu.”

Mû-miyânın koşup öpdüm leb-i la'l-i yâri

Boyu servüm yüzi gül gonca-dehânum diyerek

(g.CLXX/4)

“Boyu servim, gül yüzlüm, gonca ağızlım diyerek kıl gibi ince belini kucaklayıp sevgilinin kırmızı dudağını öptüm.”

Gelmez âgüşuma ol tûti-i şîrîn-güftârum

¹¹³ Babacan, a.g.e., s. 287.

¹¹⁴ Babacan, a.g.e., s. 289.

‘Āşıkum ‘iffeti-i tāze-zebānum diyerek

(g.CLXX/5)

“O tatlı sözlü papağanım, âşığım, taze dilli iffetlim diyerek kucağıma gelmez.”

Sebk-i Hindî şairlerinde cümle kalıplarının anlatım tarzı olarak tekrarlanması sık rastlanan bir durumdur. Bu tekrarlar şiire ahenk, armoni ve farklı duygu eğerleri katar.¹¹⁵ Aşağıdaki beyitlerde Fehîm-i Kadîm bu durumu tensîkü’s sıfat + ya’ni + mey / ya’ni cam şeklinde cümle yapısıyla örnekler.

Seyl-i âteş- hurūş ya’ nī mey

Ḥāne-perdāz-ı hūş ya’ nī mey

“Ateş coşturan sel, yani şarap, evler düzenleyen akıl, yani şarap.”

Ḡonca-i şu‘le-berg ya’ nī cām

La‘l-i elmās-pūş ya’ nī mey

(g.CCXCI/1- 2)

“Yaprağı ateşten gonca, yani kadeh, elması örten dudak, yani şarap.”

Az sözle çok şey anlatma hususiyeti Sebk-i Hindî şairlerinin sık kullandığı özelliklerdendir. Aslında şairler bu nitelikle sadece az sözle çok şey anlatma amacını taşımazlar. Bununla birlikte mananın okuyucunun hayal ile zihin dünyasında tamamlanmasını sağlayarak imaj zenginliğini sağlamak, şiiri farklı okumalara uygun hale getirmek gibi amaçlar taşırlar. Fehîm-i Kadîm’den alınan beyitte;

Ża‘f-ı cefā-yı ğamze beni itdi bī-nişān

Olmaz ḥadeng-i cevr ü cefā kārger baña

(g.VII/5)

“Gamze zülmünün beni acz içinde zaafa uğratması, vücudumu ortadan kaldırarak belirsiz hale getirdiğinden dolayı eziyet ve zulüm oku, bana tesir etmez.”

Beyitte şart anlamı getiren “– mesi” eki ve neden belirten “– den dolayı” eki metnin aslında olmamasına rağmen nesir cümlesinde kullanılması hep kısa anlatımın zihnen tamamlanmasından kaynaklanır.

Sebk-i Hindî şairlerinin belkide en belirgin özelliklerinden birisi de yer yer Farsça ve Arapça ağırlıklı bir dil kullanmalarındır. Şairleri yer yer Farsça ve Arapça unsurlarla dolu

¹¹⁵ Babacan, a.g.e., s. 298.

yazmaya iten sebeplerden bazıları şunlardır: Hint-İran sahasından alınan hazır ifadeler, Farsça genişletilmiş tamlamaların fiil hazfını kolaylaştıran rolü, ayrıntıya bakış ile ince hayallerin dile getirilme zorluğu ve farklılık arayışıdır.¹¹⁶ Aşağıda Fehîm-i Kadîm'den alınan beyitin Farsça/Arapça unsurlar ile örüldüğünü görüyoruz.

Sirişte neşve-i hikmetle mā vü t̄in-i sebū

Mey-i dü-sāle Felâṭun-ı Cem-niṣ̄in-i sebū

(g.CCXLVII/1)

“Testinin suyu ve çamuru hikmet neşesiyle yoğrulmuştur, testinin Cem oturuşlu Eflâṭun’u, iki yıllık şaraptır.”

Bir unsurun üslup değeri taşıyabilmesi için sıklıkla tekrar etmesi gerekmektedir. Böylece bu unsur dikkat çekecek kadar belirginleşir ve ön plana çıkar. Sebk-i Hindî şairleri de Klâsik şiirimizden farklı olarak bazı teşbîh ve istiâre türlerini, belirgin bir şekilde kullanmışlardır. Sebk-i Hindî üslubuna mensup şairler sözü sarf ederken iki amaç gütmüşlerdir. Bunlar yeni ve söylenmemiş bir anlamı keşfetmek, böyle bir anlamı keşfetmek için de yeni bir dil unsuru oluşturmaktır. Bunun için Hint üslubu şairi amacına uyduğu için tehayyülî ve temsilî teşbîhi tercih etmişlerdir. Bu şairler istiâre bakımından da sözü bazı ip uçları ve karînelere dolaylı yoldan anlamayı gerektiren kapalı istiâreleri daha fazla tercih etmişlerdir.¹¹⁷

Sebk-i Hindî’nin tehayyülî ve temsilî teşbih kullanmalarının sebebi sade teşbîhlerin çok kullanılmasından dolayı okuyucu üzerinde hoş etki bırakabilme özelliğini kaybetmiş olmasıdır. Fehîm-i Kadîm’in aşağıdaki beyitinde “beyzâ-i dîde-i imkân” derken dolaylı yoldan göze kuş yumurtası şeklini isnât etmiş yani gözün şeklini yumurtaya benzetmiştir. Burada göz ile kuş arasında hayali bir teşbîh vardır.

Feyz-i te’şîr-i ḥayâl-i çeşm-i şūḥundan senüñ

Beyza-i dîde-i imkân beççe-i şāhbāz olur

(g.LXXXIX/2)

"Senin şuh gözünün hayâlinin tesirinin feyzinden, imkân gözünün yumurtası, doğan yavrusu olur."

Klâsik üslup şairleri daha çok mufassal ve mücmel teşbîhleri tercih ederken Hint tarzını takip eden şairler daha çok belîğ teşbîhi tercih etmiştir. Sebk-i Hindî şairleri belîğ teşbîhi daha çok makbul görüldüğü için kullanmışlardır. Zira mana en kuvvetli halini bu suretle kazanır.

¹¹⁶ Babacan, a.g.e., s. 305.

¹¹⁷ Babacan, a.g.e., s. 321.

¹¹⁸ Tecrübe ile sabit olan bir gerçek vardır ki belîğ bir teşbîhin daha orijinal olması için “baîd-i garîb” olması yani birbirine benzetilen iki unsurun hangi açıdan benzetildiğinin hemen ve kolayca anlaşılması gerekir.¹¹⁹ Çoğu kez manada orjinaliteyi mübhemlikte arayan Hint üslubu şairleri için belîğ teşbîhlerin bu türü cazip olmuştur. Aşağıda Fehîm-i Kadîm’den alınan beyitte sırasıyla dil (gönül), semendere (ateş böceği), gül yanık yarasına (dâğ), gülbahçesi cehenneme (dûzâh) ve cennet bağı bülbülleri de (tavus) a benzetilmiştir. Ancak benzetme yönleri belirtilmeden teşbih-i belîğ şeklinde gerçekleştirilmiştir.

Dil semenderdür yatur gül dâğ u dūzah gūlistān

Verd-i bāğ-ı cennetūñ bülbülleri tāvūs olur

(g.LXXXVII/5)

“Gül, yanık yarası, gülbahçesi de cehennem, gönül bir semender olmuş da burada yatıyor, cennet bahçesi goncalarının bülbülleri tavus olur.”

Sebk-i Hindî şairleri istiâre sisteminde de köklü değişimlere gitmemekle beraber bazı istiâre türlerini derin ve ince hayalleri, mübhem manaları ve garip mazmunları aktarmak bakımından amaçlarına uygun bulmuşlardır. İlk olarak lafzın bir veya birden fazla olmasına göre mürekkep veya temsili istiâreleri sıklıkla kullanmışlardır. Mürekkep istiâreye temsili istiâre de denir. Temsili istiâre şaire farklı mana zenginlikleri katma fırsatı verir. Bu faydalar Hint üslubu şairinin hedefleriyle kesişmektedir.¹²⁰

Hint üslubu şairleri müfret istiâreleri daha az kullanmakla birlikte daha çok kapalı olan türünü tercih etmişlerdir. Kapalı istiâre Hint üslubu şairlerine aktarmak istedikleri manayı daha iyi gizleme, eski mazmunları yeni bir şekilde söyleme ya da yeni mazmunlar kurma, lafzı mana müphemiyetini artırma ve okuyucunun zihninde zincirleme tedailer teşkil etme gibi fırsatlar verir. Hint üslubu şairleri istiârede benzetme yönünün açık veya kapalı oluşuna göre garîbe ya da hâsiyye denen istiâre türünü tercih etmişlerdir. Bu istiâre türü belli bir kültür ile bilgi seviyesine sahip kişilerce anlaşılabilir. Sebk-i Hindî şairleri kullandıkları istiârelerinde kimi zaman, benzetme yönünü bir bilmeceye çevirerek ulaşılamaz hale getirmişlerdir. Bazı belâgatçiler istiâre de başka bir ayrıma giderek istiâre akılla ve duyularla anlaşılabiliriyorsa buna istiâre-i tahkîkiyye, hayalle algılanabiliyorsa istiâre-i tahyîliyye adını vermişlerdir.¹²¹ Hint üslubu şairleri tabî olarak istiâre-i tahyîliyyeyi sıklıkla kullanmışlardır.

¹¹⁸ Külekçi, a.g.e., s. 31.

¹¹⁹ Saraç, a.g.e., s. 121.

¹²⁰ Babacan, a.g.e., s. 321.

¹²¹ Coşkun, a.g.e., s. 67.

Buda şiirlerini hem daha soyut ve hayalî kılmış hem de teşhis edilmiş varlık ve kavramlarla doldurmuştur.

Aşağıda Fehîm-i Kadîm'den alınan iki beyitin ilkinde, şairin “murgân-ı kafes” tabirinden kastı şairlerdir. “Nağme” kelimesinden kastı ise şiirdir. Dolayısıyla “murgân-ı kafes” tamlamasında mürekkebi istiâre, “nağme” kelimesinde ise kapalı/meknî istiâre vardır. Ancak buradaki mürekkebi istiâre de şairleri “murgân-ı kafes” gibi maddî bir varlıkla temsil ettiğinden yine de mutedil sayılabilir. İkinci beyitte ise “germ-i cân” elest bezmini “bâdiye-gerd” insanı ve “hâmûn” da mahşeri temsil etmektedir. Burada da mürekkebi/temsili istiârenin yönü soyuttan somutadır. Yani bir somutlaştırma söz konusudur. Aynı zamanda karîneler yoluyla elest bezmi tasvir edildiğinden kapalı/meknî istiâreden söz edilebilir.

Ben bülbül-i elvân-neğam-ı gülşen-i feyzem

Murgân-ı kafes nağme-i tekrarı ne bilsün

(k.IV/30)

“Ben, feyiz gülbahçesinin her dem yeni nağmeli bülbülüym. Kafes kuşları, bülbülün o güzel, tekrar eden nağmelerinden anlayabilirler mi?”

Germ-i cân olmadın ayırduñ idüp bâdiye-gerd

Rûz u şeb rîg-veş âvâre-i hāmûn itdüñ

(kt.II/5)

“Daha kadehe ısınmadan çölde dolaştırıp gece gündüz kum gibi sahra avaresi hâline getirdin.”

Sebk-i Hindî şairleri şiirlerinde mana ve muhteva açısından çok anlamlılık ve çağrışım zenginliği yollarını da denemişlerdir. Bu yollardan en önemlisi, son dönem araştırmacılarımız tarafından “hayal atlaması” adı verilen ve ikinci dereceden anlam ilgilerine dayanan ve beyit ya da şiire çağrışım zenginlikleri kazandıran bir anlam oyunudur.¹²²

Gül gibi kırmızı yanak

Şeklinde yapılan bir teşbîh zamanla kullanıla kullanıla gül yanağın adı olmaya başlar. “Yani yanağın ism-i alemi (sembolü) durumuna gelir. Böylece gülün adı anıldığı her yerde, yanakla arasında doğrudan bir ilgi vücut bulur.

Bu konu hakkında Sebk-i Hindî şairlerinden Fehîm-i Kadîm'in iki gazeli bu konuya örnek verilebilir.

¹²² Babacan, a.g.e., s. 347.

‘Ār ider mihr ü mehi etmege haşv-ı bālīn

Ol ki kūyuñda senüñ bir gece mihmānuñ olur

(g.LXXXIII/3)

“Senin yurdunda bir gece konuğun olan, Güneş ve Ay’ı yastık dolgusu yapmaya utanır.”

Yukarıda beyitte şair, “Senin yurdunda bir gece konuk olan, Güneş ve Ay’ı yastık dolgusu yapmaya utanır” demek suretiyle Ay ve Güneş’i temsili hale getirir. Aslında yârin bunlardan daha güzel olduğunu, bunların yârin güzelliği karşısında yastık dolgusu kadar değeri olmadığını belirtmek istemektedir; ama bunu dolaylı yoldan anlatır. Bir başka beyitinde Fehîm-i Kadîm, sembollerle bazı tedâilere, oradan da bilinen bir telmihe atıf yapmaktadır. Ancak burada telmih, şiirdeki semboller içine gizlenmiş olup, Klâsik üslup şairlerinin telmihi kullanımından oldukça farklıdır:

Tih-i hāk içre tütmiş dehri âh-ı dâğdâr-ı aşk

Nesîm-i gülden olmuş bir cihân-ı gülsitân gâ’ib

(g.XIX/5)

“Aşkın dağlanmış ahı, toprağın derinliğinde dünyayı kaplamış, gül rüzgârından gizli bir gülbahçesi dünyası meydana gelmiş.”

Beyitte kısaca, “aşkın âhi, toprağın derinliğinde âlemi/devri kaplamış. Gül rüzgârından gül bahçesi cihânı kaybolmuş” denmektedir. Gerçekte beyitte bir takım ifadeler semboliktir. İyi düşünülürse bu beyitin her iki mısrasında da birer telmih vardır. İlk mısradaki aşkın dağlanmış âhi (âh-ı dâğdâr-ı aşk) Hazreti Yusuf’u keybeden Yakub’un derdini ve hasretini; dünya, âlem (dehr) Yusuf’u ve Teh’i Hak da Yusuf’un atıldığı kuyuyu sembolize eder. Gülün rüzgarı gül renginde yani kızıl ve sıcak olacağından ateş kavramını tedâi ettirir. Klâsik şiirde gülistân kelimesinin geçtiği her yerde, Hazreti İbrahim’in ateşe atılışı ve ateşin bir gülistâna dönüşü akla gelir. Görüldüğü gibi kelime ve ifadelerin tedâileri açıldıkça, değişik mana tenevvüleri ortaya çıkmaktadır. Burada telmihlere hayal atlaması sağlayan kelimeler, teh ve gülistân kelimeleridir.

Türkçe kaynaklar Osmanlı sahası Sebki Hindî şiirinin özelliklerinden bahsederken, Sebki Hindî şairlerinin derin ve ince hayalleri dile getirmek suretiyle, sıklıkla tezada yer verdiklerini vurgulamıştır. Bu iddiayı öne süren araştırmacılara göre, Sebki Hindî şairleri daha çok manevi tezdalar kullanmış olup, ele aldıkları olaylara değişik açılardan bakmışlardır. Dolayısıyla şiirde birbirinin zıttı olan anlamlar ve mazmunlar ortaya çıkmıştır. Aslında tezdad,

Türk şiirinin her döneminde etkileyciliği artırmak ve bir kavramı ya da fikri zıttıyla okuyucuya intikal ettirmek bakımından beğeniyle kullanılmıştır.¹²³

Öte yandan Sebki Hindî şiiri hakkında yapılan bir araştırmada, “paradoksal imajlar” adı verilen ve Sebki Hindî’nin belirli bir kolunda ayırt edici olabilecek bir husûsiyete dikkat çekilmiştir. Fakat bunu, şairlerin aynı beyit içerisinde zıt anlamlı kelimeler kullanması ile karıştırmamak lazımdır. Önemli olan şairin bu kelimeleri kullanarak yeni fakat çelişkili bir kavrama ulaşması yani paradoksal bir imaj yaratmasıdır. Buna örnek olarak Fehîm-i Kadîm’in şu beyitleri verilebilir:

Her gıncası siyâh olur ahker-i âb-veş

Her lâle sâyesi gibi sercümle dâğ olur

(tb.II/1-3)

“Her gıncası, suya atılmış kor gibi simsiyah, her lâlesi de gölgesi gibi bütünüyle yanık yarası olur.”

Gîsü-yı dilrübâ gibi oldu siyeh-şu ‘â‘

Süz-ı duhân-ı ejder-i âhumdan âfitâb

(g.XV/5)

“Güneş, ah ejderimin yakıcı dumanından, gönül kapan sevgilinin saçı gibi siyah ışıklı oldu.”

Fehîm-i Kadîm’in kullandığı “ahker-i âbveş” (su gibi kor) ile “siyeh-şu’â”(kara ışık) tamlaması ve birleşik yapısı başarılı paradokstur. Çünkü su ile kor ve kara ile ışık arasında karşıtlık ilişkisi vardır. Ancak şair, karşıtlık ilişkisi bulunan bu kavramları birleştirerek yeni fakat çelişkili bir kavrama ulaşmaktadır.

Teşhis ve teccîm, Sebki Hindî şiirinde teşhisin yoğunluklu kullanımını Hint felsefesiyle hayat tarzına ve Muhyiddîn İbn-i Arabî’nin eşya ile ilgili görüşlerine bağlanmıştır. Buna göre söz konusu etkinin esası vahdet-i vücûddur. Bu düşünce eşyayı insan gibi can ve ruh sahibi olarak düşünmeye neden olmuştur. Çünkü İbn-i Arabî’ye göre, hakiki varlık yalnız sonsuz imkanlar sahası, bâtın ve gayb alemi olan Allah’ın varlığından ibarettir. Evren onun zuhuru ve tecellîsidir.¹²⁴

Aslında İslam Felsefesinin başlangıcından beri özellikle “tabîyyûn” adıyla anılan tabiat felsefecileri, maddî dünyanın dışında ruh ve Allah’ı kabul etmekle birlikte, onun hikmetinin, yarattığı eşyada tecellî ettiğini söylüyorlardı. İşte bütün bu düşüncelerin eskiden beri tabiat ve

¹²³ Babacan, a.g.e., s. 371.

¹²⁴ Hilmi Ziya Ülken, İslam Felsefesi, Ülken Yay., İstanbul 1983, s. 243.

hayvanlara hususî bir önem atfeden Hint felsefesinin beşiğinde kaynaşması, Sebk-i Hindî şairlerinin, tabiat ve ondaki varlıkları şuurlu, ruh sahibi birer varlık gibi şiirlerine yansıtılmalarının, yani teşhis sanatının felsefik temellerini oluşturmuştur.

Belâgat kitaplarında teşhîş, “cansız hassasiyetten mahrum veya mücerred, tamamıyla zihnî, bir varlığı maddi ve gerçek hürriyete kavuşturarak ona hassasiyet, hayatiyet verme ve toplayıcı tabirle ona insana has vasıflarla mümtaz kılma sanatı” diye tarif edilerek, mecâz-ı mürsel ve istiâre olmak üzere iki temel yolla yapıldığı söylenir.¹²⁵ Ayrıca soyut varlıklar özellikle alışılmamış bağdaştırmalar yoluyla somutlaştırılıp insana ait hususiyetler atfedilmesi de, teşhisin bir kolu sayılabilir. Bu tür teşhislere tecsîm (cisimlendirme, vücut verme) denebilir.

Gerçekte teşhis, dildeki alegorik sembolizm vakasından ortaya çıkar. Çünkü bütün dillerde ve edebiyatta genel olarak, iki tür sembolizm anlayışı vardır. Bunlardan biri, şiiri dini merasimlerde kullanılacak şekilde duyguları etkileyecek imajlar haline getirmek veya imajlara taşıdıkları anlamların ötesinde felsefi anlamlar yükleyen yalın sembolizmdir. İkincisi ise insanın bilerek ve isteyerek kavramları duygularla algılanabilecek şekle getirerek alegorik sembolizmdir. Bu mücerred kavramların kelimelerle anlatılması ve duyu organlarını etkileyen eşyanın tecrit edilmiş şekilleridir.¹²⁶ Sebk-i Hindî’de ki teşhisin tecsim kolu bu tür alegorik sembolizmlerden kaynaklanır.

Sebk-i Hindî şairleri en fazla kapalı istiâre yoluyla teşhis sanatını kullanır. Bunun en sık görülen yolu, insan tarafından yapılması mümkün bir eylemin, cansız bir varlığa atfedilmesidir. Fehîm-i Kadîm’den aldığımız beyit bu istiâreye güzel bir örnektir.

Gör kuvvet-i feyz-i meyi destâr-şikeste

Sermest turup hamle-i şaff-ı ‘ases eyler

(g.LVII/2)

“Şarabın feyzinin kuvvetini gör, sarhoş, sarığı bozulmuş bir hâlde ayağa kalkarak gece devriyeleri safına hamle eder.”

Mubalağa ve Aşırı Hayalcilik, “İnsanoğlunun, değişik hedeflere matuf olmak üzere anlatımı çarpıcı hale getirmek, muhatabı etkilemek veya ikna etmek gayesiyle başvurduğu en

¹²⁵ Bilgegil, a.g.e., s. 209.

¹²⁶ R.Wellek-A.Warren, a.g.e., s. 252-253.

yaygın söz sanatlarından birisi mübalağadır. Genel olarak herhangi bir şeyi olduğundan fazla veya az göstermeye abartma veya mübalağa denir.”¹²⁷

Mübalağa sanatı, Sebk-i Hindî şairlerinin icadı değildir. Her Klâsik şiir ekolü gibi Dîvân şiirinde de başlangıçtan beri beğeniyle kullanılan, özellikle âşık ve sevgili karakterine ait pek çok hal ile hususiyeti anlatmakta kullanılan yaygın bir metottur.

Sebk-i Hindî şairleri için mübalağa orijinal ve ince hayallerin yakalanması için kullanılan bir araçtır. Sebk-i Hindî şiirinde mübalağa amaç değil araçtır. Onu ortaya çıkaran asıl sebep, aşırı hayalciliktir. İnsanın mantık sınırlarını zorlayan hayaller tabii olarak mübalağayı doğurur.

İç dünyada da duygusal karşılığı olmayan, sadece yaratıcı aklın olağanüstü bir durumu olan hayal nasıl anlatılacaktır? Sebk-i Hindî şairinin hareket noktası, Klâsik üslup şairlerinin aksine mücerred bir nokta, daha doğrusu iç veya dış dünyadan başka kendine has şartları ve mantığı olan bir alem olduğundan, onun anlatımı da olağanüstü yollarla olmalıdır. İşte bu kendine has şartlara haiz yol, mübalağadır. Bu duruma en güzel örnekleri orijinal ve garip hayaller ihtiva eden beyitleriyle Fehîm-i Kadîm vermiştir.

Heft dūzaḥ dîl-i pūr-tābūma nisbet ferdā

Yedi ḥalvetlü yedi ḳubbelü ḥammāmumdur

(k.XII/10)

“Yedi cehennem, benim hararet dolu gönlüme göre, onunla karşılaştırılırsa, yarın benim yedi halvet yeri olan yedi kubbeli hamamımdır.”

Nāz ile olur sāye-niṣān-i güle mihr

Her gül ki ola bāḡda hem-sāye-i ḥüsnūn

(g.CLXXXI/5)

“Bahçede senin güzelliğinin gölgesi üzerine düşen her gülün gölgesi, nazla, Güneş’in oturacağı gölge hâline gelir.”

Fehîm-i Kadîm’den alınan ilk beyitte şair, gönlünün sıcaklığına nispetle cehennemin ancak yedi kubbeli bir hamam hükmünde olabileceğini söyleyerek mübalağa yoluyla sosyal hayattan alınma güzel bir hayal oluşturmuştur. Yine aynı şair ikinci beyitte sevgilisine, “bahçede senin güzelliğinin gölgesi üzerine düşen her gülün gölgesi, nazla Güneş’in oturacağı gölge haline gelir” demek suretiyle, hem orijinal bir hayal hem de gölge-güneş tezâdıyla karışık mübalağa meydana getirmiştir.

¹²⁷ Coşkun, a.g.e., s. 163.

Aşağıdaki şiirlerde Fehîm-i Kadîm, su (âb) ile ateş, güçlü pençeye sahip arslan (şîr-i kavî-
pençe) ile karıncanın tırnağının oku/ucu (nevk-i nâhun mûr) ve soğuk âh (âh-ı serd) ile
cehennem dûzah arasında manevî tezâda dayanan mübalağalar teşkil etmiştir.

Şu‘le-sûz-ı âteşem ki tab‘umdan

Zühre-i hüsn ü ‘aşkı âb itdüm

(k.II/16)

“Öylesine kıvılcım saçan ateşim ki tabiatımdan güzellik ve aşk Zühre’si parlak hâle geldi.”

Ğurende şîr-i kavî-pençeyem ne fâ’ide lîk

Hemîşe zaḥm-ḥõr-ı nevk-i nâḥun-ı mûram

(k.XIV/8)

“Pençesi kuvvetli kükremiş bir aslanım, fakat ne faydaki daima karıncanın ok gibi tırnağından
yaralıyım.”

Bu sūzişle bir âh-ı serd urayım felek

Yaḥ-beste olurdu pây-tâ-ser dūzah

(r.X/2)

“(Ey) Felek! Bu yakıcılıkla soğuk bir ah etsem, cehennem baştan ayağa buz keserdi.”

2.2. FEHİM-İ KADİM ŞİİRLERİNDE ÖNEMLİ İMAJLAR VE KAVRAMLAR

Osmanlı sahası Sebki Hindî şiirini, özellikle de gazellerini incelerken, bazı imaj veya kavramların sıklıkla tekrar edildiği görülür. Şairler iç dünyalarını, ıztıraplarını, hayata ve olaylara bakış açıları ile iç dünyalarının dış dünyadaki akislerini anlatmak için de bu unsurlardan faydalanmışlardır. Sebki Hindî şairleri arasında bu kavramları ve imajları en güçlü bir şekilde ele alanlardan biri de Fehîm-i Kadîm'dir.¹²⁸

Fehîm-i Kadîm şiirlerinde güçlü bir şekilde ele aldığı kavramlardan ilki gurbettir. Fehîm'i Kadîm, kısa hayatında yaşadığı talihsizliklerle şiirlerine acı, ızdırıp ve üzüntü hakim olmuştur. Şair doğup büyüdüğü İstanbul'da istediği huzuru bulamayınca Mısır'a gitmiş burada da memleketine duyduğu özlemi şiirlerine yansıtmıştır.

Fehîm-i Kadîm, İstanbul'daki yöneticilerin adaletsizliklerinden, şairlerinin yeteneksizliğinden şikayet eder. İstanbul'da yazdığı düşünülen şiirlerinde bahtından ve daha sonra özleyeceği İstanbul'dan dem vurur.

Yâ Rabb 'anâşırım meger oldı ğumûm-ı Rûm

Kim eyledûñ ğıdâmı hemîşe semûm-ı Rûm (tb.II/2-1)

“Ey Tanrım! Sanki bütün unsurlarım Rum'un gamlarından meydana gelmiş ki gıdamı daima Rum'un zehirinden ettin.”

Pür kıldılar derûn-ı dilüm seņg-i ta'n ile

Dil-teng itdiler beni yâ Rab hücûm-ı Rûm (tb.II/2-2)

“Ey Tanrım! Rum'un hücumları, ayıplama taşları ile gönlümün içini doldurarak yüreğimi daralttı.”

Çün ğalb-i Rûm mûrdan elbetde tîredür

Âzâr-ı cân-ı şîr-dilândur lüzûm-ı Rûm (tb.II/2-3)

“Madem ki Rum'un kalbinin karıncadan daha kara olduğu kesindir, o halde aslan yürekli insanların canlarını incitmek de Rum'un gereğidir.”

¹²⁸ Babacan, a.g.e., s. 428.

Fehîm-i Kadîm Rum'dan ayrıldıktan sonra gurbet acısı çeker ve bu konuyu şiirlerinde işlemeye başlar. Gurbet şairde bazen sevgilide karşılıksız sevgi, bazen ona kavuşamama, bazen de sevgiliden ayrılık şeklinde tezâhür eder.

Fehîm-i Kadîm, “gurbetüz” adlı gazelinde gurbeti bir okyanus kendini de o okyanusta bir dalga olarak görür. Şair bazen de gurbeti bir çöle benzetir, kendi de o çölde bir kasırgadır.

Geh mevc-veş müsâfir-i ‘ummân-ı ğurbetüz

Geh gird-bād-ı bâdiye-gerdân-ı ğurbetüz (g.CXXXII/1)

“Bazan dalga gibi, gurbet okyanusunun misafiri, bazan gurbet çölünü dolaşan anaforuz.”

Şairin gönlü bir kayak gibi uçsuz bucaksız denize salınmıştır.

Maḥabbet lüccesi dirler ki tā ḳa‘rındadur sâḫil

Gönül kim zevraḳın bir baḫr-ı bî-pâyāna şalmışdur (g.LXXV/5)

“Gönül, kayığını, mahabbet okyanusu denen, sahilin derinliğinde bulunduğu sonsuz bir denize bırakmıştır.”

Şair fiziksel olarak gurbette Güneş'in etkisiyle yıpranmıştır. Bununla beraber gurbet çölünde yaşamaya devam etmektedir. Bu beyit şairin ruhen ve bedenen yıprandığı izlenimini verir.

Maḫv eyledi vücūdumuzu tāb-ı āfitāb

Ḥālā serāb-ı deşt ü beyābān-ı ğurbetüz (g.CXXXII/3)

“Güneş'in harareti, vücudumuzu mahveyledi, hâlâ gurbet çöl ve sahralarının serabıyız.”

Şair gazellerinde Mısır'la ilgili mazmunlara yer verir ve bu yerle ilgili telmihler kullanır. Şair kendini Hz.Yusuf'a benzeterek Mısır'da gurbet zindanında hayran bir şekilde oturduğunu söyler.

Yūsuf-veş itdi baḫt bizi Mıṣr 'da esîr

Ḥayran-niṣîn-i ğuşe-i zindān-ı ğurbetüz (g.CXXXII/4)

“Baht, bizi Hz.Yusuf gibi Mısır'da esir etti, gurbet zindanının köşesinde hayran bir şekilde oturmaktayız.”

İçinde bulunduğu ruh hali ve vatan hasretiyle, şair Mısır'ı bir viranelik olarak görür.

Ḥasm-ı ğarīb böyle diyār-ı ğarīb yok

Vīrāne-zār-ı Mısr'da ḥayrān-ı ğurbetüz (g.CXXXII/5)

“Ey zavallı düşman! Böyle acaip bir ülke yoktur, biz Mısır viraneliğinde gurbet hayranıyız.”

Şairin ruhunu ne yeme içmeler ne gezip tozmalar ne de içki meclisleri dizginler, o garip bir şekilde hayatını idame ettirir.

Ne bezm-i bāde ne ruḥ-ı sāde ne geşt-i bāğ

Sergeşte-ğān-ı bī-ser ü sāmān-ı ğurbetüz (g.CXXXII/6)

“Ne şarap meclisi, ne tüysüz bir yanak, ne bahçe gezmesi, gurbetin perişan şaşkınlarıyız.”

Fehīm-i Kadīm, evinden ve yurdundan ayrı düştüğünü söyleyerek kıyamet günü, elinin gurbetin eteğinde olacağını söyler.

Dār ü diyār-ı yārdan itdi cüdā Fehīm

Rüz-ı kıyām dest-be-dāmān-ı ğurbetüz (g.CXXXII/9)

“Ey Fehim! Gurbet, bizi sevgilinin evinden ve yurdundan ayırdı, bu yüzden kıyamet gününde elimiz gurbetin eteğinde olacaktır.”

Fehīm-i Kadīm, kendisini hasretzede olarak görür. Hızır bile kendisine yardım yerine yolunu keserse şaşmamak gerekir.

Cān-ı ḥasret-zedeyüz ‘āzim-i şehri-ı ḥırmān

Ḥızr-ı tevfiḳ bize reh-zen olursa ne ‘aceb (g.XVI/8)

“Yokluk şehrine giden hasret vurgunu canız, herkese yardım edici Hızır, bize yol kesici olursa şaşmamalı.”

Sevgiliden ve memleketten ayrılmış olan şairin işi, sabah akşam vatan ve vatana dönüş hayali kurmaktır.

Ġarīb-i yār ü diyāram şabāḥ u şām müdām

Vaṭan ḥayālī ile fikr-i rāhdur kārüm (g.CCXVI/4)

“Sevgiliden ve memleketten ayrılmışım, sabah akşam işim, vatanı hayal etmek ve yolculuğu düşünmektir.”

Fehîm-i Kadîm’e Mısır’da aziz olmak yerine Rum’da zelil olmak daha iyidir.

Zelil olmak Fehîmâ Rûm’da biñ vech ile yegdür

Baňa lâzım degüldür mülk-i Mısr içre ‘azîz olmak (g.CLXI/7)

“Ey Fehim! Rum’da zelil olmak binlerce bakımdan daha iyidir, Mısır ülkesinde aziz olmak bana lâzım değildir.”

Canı tende olduğu sürece Mısır’ın suyu ab-ı hayat olsa ve Hızır bu suyu Fehîm’e teklif etse bile içmek istemez.

Tâ ki cānum tendedür mâü’l-ḥayât olsa eger

İçmeyem Hızır eylese teklîf âb-ı Mısr’ dan (kt.III/2)

“Canım bedenimde olduğu müddetçe, Mısır’ın suyu ölümsüzlük suyu dahi olsa ve Hızır onu bana teklif etse de ondan içmeyeyim.”

Şair gittiği Mısır’da hayal kırıklığı yaşamıştır. Çünkü Mısır’da gönlünü vereceği bir sevgili bile yoktur. Bu sebeple şaşkınlık içindedir.

Bir cüvân şūḥ yok kim kām ala andan gönül

Ben hele ḥayretde kaldum kām-yâb-ı Mısr’ dan (kt.III/7)

“Gönlün kendisinden zevk alacağı, nasıpleneceği bir genç güzel şuh da yok, ben Mısır’ın zevkından, nasibinden, bu zevk ve nasibi görmediğinden dolayı şaşkın bir hâle geldim.”

Fehîm-i Kadîm şiirleriyle ilgili değinilmesi gereken hususlardan birisi onun sevgili tipini işlemesindeki başarısıdır. Şair, Dîvânı’nda sevgilinin karakterine ve fizikî yapısına uygun düşecek pek çok kelime ve terkibe yer vermiştir. Bunlar ya doğrudan doğruya sevgili için ad olarak kullanılmış ya da teşbîh ve mecazlar yoluyla sevgilinin sıfatı olmuştur. Bu kelime ve terkiplerden bazıları şunlardır: Cân, gül, gül fidanı, gonca, perî, sâki, âhû, gazal, sanem, büt,

âfet, şeh, şâh, padişah, şûh, tabib, fettân, âşûb, hurşid, mâh (meh), cadû, sahir, İsi-nefes, dilber, dilber-i hōdbin, hōd-bin, dil-nüvâz, dil-nevâz dil-rûba, levend, doğan, vs.¹²⁹

Fehîm-i Kadîm'e göre sevgilinin özelliklerinden biri âşıklarına zalimce davranmasıdır. Sevgili âşığına karşı zalim ve kan dökücüdür. O cefa sanatında ustalığıyla tahayyül edilmiştir.

Bî-amân hançer be-dest âlüfte-mezheb olmasun
Böyle zâlim dilber-i hûn-h'vâresi bir kimsenüñ (g.CLXXIX/6)
“Hiç bir kimsenin böyle amansız, hançer elde ve karışık mezhepli, zalim ve kan dökücü bir dilberi olmasın.”

Fehîm-i Kadîm'in sevgiliyi vasıflandırdığı diğer beyitte sevgilinin âşığın gönlüne verdiği her yara âşığın hoşuna gider. Sevgilinin âşığına yaptığı her şey ilgi belirtisidir.

Yine pür-yara olur zaḥm-ı tîgüñ şevkına bir dil
İderseñ olmaz ey hûni dili biñ pâre âzürde (g.CCLXI/2)
“Yine bir gönül, senin kılıcının yarası şevkıyle yarayla dolu bir hâle gelir, ey kan dökücü, bu bakımdan gönlü binlerce parçaya bölersen bu uygun olmaz.”

Bazı beyitlerinde ise sevgili âşığına karşı son derece vefasız iken yabancılara karşı vefalıdır ve onlara ilgi gösterir.

Helâküñem senüñ ey kâfir-i vefâ-düşmen
Nedür bu deñlü cefâya şitâb-ı ğamze-i şûḥ (g.XXXVII/2)
“Ey vefa düşmanı kafir! Ben senin uğrunda mahvolmuşum, şuh gamzenin zulme bu denli koşmasına sebep nedir, gerek var mı?”

Bazı beyitlerde sevgiliden vefâ ve cefâ beklenmez. Sevgilinin cevri vefâ, dert artırıcılığı ise devâ olarak ele alınmıştır.

Cevr it ey şûḥ-ı cefâ-pîşe vefâdan geçdüm
Derdümi bārî füzün eyle devâdan geçdüm (g.CCXVIII/1)

¹²⁹Sevda Undu, Fehîm'i Kadîm Dîvânı'nda Sevgili ve Sevgilinin Güzellik Unsurları, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar 2007, s. 7-16.

“Ey zulmü âdet hâline getirmiş şuh! Ben, vefa göstereceğinden ümidimi kestim, sen eziyet et, ilaçtan vaz geçtim, sen derdimi arttır.”

Sevgili âşığı dâima tanımazdan gelir. Bu tavrı âşığı helâk eder.

Nıgeh it ta'allül itme kuluñam tecâhül itme

Ölürem tegâfül itme bu ğarīb derd-mende (g.CCLIX/3)

“Bana bir bak, bahane arama, kölenim, bilmezlikten gelme, ben garip dertliye yabancı gibi davranma, ölürüm.”

Bazı beyitlerde sevgilinin cefâsı âşığa hoş gelir. Sevgilinin cefâsı âşık için lütuftur. Sevgilin tegâfül dolu bakışı âşık için teselli kaynağı olmuştur.

Ke eylesün baña düşünâm-ı telh ü zehr-i nigâh

Lezîzdür ğazab-ı yâr-i dil-nevâz lezîz (g.XLIV/6)

“Bırak da bana kötü ve acı söz söylesin, bakış zehrini versin, gönül okşayan sevgilinin kızgınlığı dahi çok lezzetlidir.

Âşık sevgilinin başkalarıyla ilgilenmemesi için sevgiliden gelen tüm cefâlara katlanır. Âşığın tüm çabalarına rağmen sevgili başkalarıyla ilgilenir, âşık bundan rahatsız olur.

Beni hâk itdi hasret dilber-i şannâz müstağnî

Gedâ muhtâc-ı pâ-būs u şeh-i mümtâz müstağnî (g.CCLXXXVII/1)

“Hasret beni toprak haline getirdi, oysa o herkesle eğlenen dilber bana karşı ilgisiz. Kul, ayak öpmeye muhtaç fakat o seçkin padişah ilgisiz.”

Şair bir beyitinde sevgili ile Hz.Yusuf'u kıyaslamış ve Hz.Yusuf'un bile sevgili yanında perişan bir dalkavuk olacağını belirtmiştir. Diğer bir beyitinde ise bir kimse sevgiliye ait bir resmi görse bir daha Hz.Yusuf'un yüzüne bakmayacağını ifade ederek mübalağa yapmıştır.

Yüsuf oldı h'ân-ı hüsninde bir âşüfte tufeyl

Sâde-rûdur sâde lâzımdur mu' ammâ-yı lañif (g.CLVII/5)

“Hz.Yusuf dahi onun güzellik sofrasında perişan bir dalkavuk oldu, o temiz yüzlüdür, bu bakımdan hoş muammanın da sade olması lâzımdır.”

Levh-i çeşminde muşavver olsa bakmaz Yūsuf'a

Şehr-i hüsn içre iden bir kez temāşā-yı laṭīf (g.CLVII/4)

“Güzellik şehri içinde bir kere güzelliğini seyreden kimse, göz sayfasında Hz.Yusuf’un resmi de olsa ona bakmaz.”

Şair bir beyitinde ise Güneş ve Ay’a ulaşmak nasıl imkansız ise sevgiliye de ulaşmak o kadar imkansız diyerek sevgiliyi Güneş ve Ay’a benzetmiştir.

Afitāba hem-niṣṣīn ü māha oldum hem-civār

Kevkeb-i bahtum gibi ol bī-vefāyı görmege (g.CCLXIII/4)

“Baht yıldızım gibi o vefasızı görmek için Güneş’le aynı yerde oturucu ve Ay’la komşu oldum.”

Şair bir beyitinde ise sevgili ile Güneş’i karşılaştırarak Güneş’in ışığının bile sevgilinin ziyası karşısında sönük kalacağını ifade eder.

Görse hüsnuñ āfitāb-ı pür-ziyā bītāb olur

Tāb-ı rüy-ı şerm-nākūnden hayā bītāb olur (g.LXXIX/1)

“Işık saçan Güneş senin güzelliğini görse, ışıksız hale gelir, utanma senin utangaç yüzünün parlaklığından solar.”

Sevgilinin en önemli vasıflarından biri de nazlı oluşudur. O naz ülkesinin padişahı olarak tahayyül edilir. Hançere teşbîh edilen nazı ile sevgili, âşığın gönlünde yaralar açan, âşığın feryâd etmesine ve bu naz ile edaya dayanamayıp ölmesine neden olan bir padişah olarak tahayyül edilmiştir.

Raḥm kıl ey ğāzab-ālūde şeh-i kişver-i nāz

Çāk çāk itdi yeter cān ü dili hançer-i nāz (g.CXV/1)

“Ey kızgınlığa bulaşmış naz ülkesi padişahı! Merhamet et ki naz hançeri can ve gönlü parça parça etti, yeter.”

Bir beyitinde ise şâir sevgili için nazını artırdığı takdirde bütün dünyayı âşıkların feryatlarının kaplayacağından dem vurur.

Tā böyle iderse nāza āheng

Dünyayı tutar nevā-yı ‘uşşāk

(t.b I/2-8)

“İçki meclisinin çalgıcısı o işveli güzel, âşıklara cefayı uygun görerek naza böyle ahenk verirse, nazı bu yükseklikte nağme haline getirirse, âşıkların sesleri bütün dünyayı kaplar.”

Şair başka bir beyitinde sevgilinin açtığı yaralardan memnun olduğunu ve bu yaraların devamlı olması için Allah’a dua ettiğini belirtir.

Cānumuz vaqf-ı tīğ-i nāz idelüm

Zahm urdukça bir niyāz idelüm

(g.CCXXI/1)

“Canımızı nazar kılıcına bağlayalım ve o yara açtıkça, ona hayır dualarda bulunalım.”

Sevgilinin diğer bir özelliği ise aynaya bakmayı sevmesi ve bundan dolayı fitne saflarının sayısının ve kendisine hayran olanların sayısının artmasıdır. Şair bundan dolayı sevgilinin aynaya bakmasını istemez.

Mir’āta bakup eyleme āşūbı ziyāde

Bir şaff-ı siyeh-fitne yeter iki şaf itme

(g.CCLXVIII/2)

“Aynaya bakıp kargaşayı arttırma, bir aşırı fitne safi yeter, iki saf tertip etme.”

Ancak bir taraftan da sevgilinin kendi ayrılığına dayanamayacağı tasavvuru kurulmuş ve sevgilinin aynada kendisini göremezse âşık gibi bîtab düşeceği söylenmiştir.

Kendüñ itmezsin taḥammül hecrüñe ‘âşık degül

Gör nice bî-tāb olursun bakmasañ āyīneye

(g.CCLXXII/2)

“Senin ayrılığına sen de dayanamazsın, âşık hiç dayanamaz. Aynaya bakmazsan nasıl güçsüz bir hâle gelirsin, bir gör.”

Bu üsluba bağlı söylemleri Fehîm-i Kadîm’in şiirlerinde bilhassa sevgili ile ilintili olarak oluşturulan orijinal mazmun örneklerini çoğaltmak mümkündür. Fakat bir de Sebki Hindî şairleri için önemli olan âteş mazmununa değinmek gerekmektedir. Sebki Hindî şairlerinin gerek beşerî halleri olduğu düşünülen durumlarda gerekse tasavvufî aşkın boyutlarını tasvir ettikleri şiirlerinde ateş, en çok kullanılan hayal ve imajlardandır. Ateş daha çok yakıcılığı,

tahammülü güç acılar getirişi ve susuzluk isteğinin artırması dolayısıyla söz konusu edilir. Ateşe tahammülün şartı yine ateşten bir varlığa sahip olmaktan geçer.¹³⁰ Bu imaj, yukarıda anlatıldığı gibi tasavvufta, ateşin getirdiği susuzluğu, kendi bağlamında bir yardımla tahammül edilebileceği anlayışına çok uygundur.

Sebk-i Hindî şairleri arasında ateşe bağlı imajları en güçlü biçimde ele alanlardan biri Fehîm-i Kadîm'dir. Fehîm-i Kadîm ateşe bağlı imajları işlerken bazen Hint mitolojisine dayanan "Kaknûs" telmihinden istifade eder. Kaknûs'un bilerek kendini ateşe atışını, âşıklık ve tabiatın getirdiği coşkuya bağlar. Fehîm-i Kadîm'in böyle bir hayal oluşturmasında, uzun süre kaldığı Mısır'ın meşhur Nil Nehri kenarında yapılan ışıklı şehrâyinlerin de etkisi vardır. Zaten oluşturduğu imaja bu çevreyi katarak şöyle der: "Dalgaları alevden meydana gelmiş öyle bir ateş denizidir ki felekler o denizin içinde, birer mercan dalına benzedi. Ateşböcekleri, havayı mum ve pervane ile öylesine doldurdular ki Nil, ateşe tapanların mabedi, içindeki balıklar da ateşte yaşayan semender haline geldi. Delikli gagasından rüzgarla türlü sesler çıkaran masal kuşu Kaknûs'un nicesi, alevin içinde rakeden ateş saçıcı coşkunluğa bakıp kendi vücudunu yakarmış."¹³¹ Fehîm-i Kadîm böylece Sebk-i Hindî şairlerinin sıkça başvurduğu "dış dünyada iç dünyalarının yansımalarına arama" usulünden istifade etmiştir.

Meger deryâ-yı âteşdür ki oldı şu'leden mevci

Felekler döndi ol baħruñ içinde şâh-ı mercâna

"Dalgaları alevden meydana gelmiş öyle bir ateş denizidir ki felekler, o denizin içinde birer mercan dalına benzedi."

Olup âteş-kede Nîl ü semender oldı baħrîler

Hevâyîler hevâyı eyledi pür-şem'ü pervâne

"Ateşböcekleri, havayı mum ve pervane ile öylesine doldurdular ki Nil, ateşe tapanların mabedi, içindeki balıklar da ateşte yaşayan semender haline geldi."

Nice kaçnûs idermiş cismini sūzân nigâh ile

Derûn-ı şu'lede rakşân ħurûş-ı âteş-efşâna

(k.VII/26-28)

"Delikli gagasından rüzgârla türlü sesler çıkaran masal kuşu kaknusun nicesi, alevin içinde rakeden ateş saçıcı coşkunluğa bakıp kendi vücudunu yakarmış."

¹³⁰ Babacan, a.g.e., s. 428.

¹³¹ Kadîm, a.g.e., s. 143.

Fehîm-i Kadîm ateş etrafında orijinal teşbîh ve hayaller oluşturmakta oldukça başarılıdır. O, gönlünü, “kıvılcımı bülbül yumurtası olan ateş”e benzetir. Söz konusu teşbîh tahayyûl ve belîğ olması açısından Hint üslubuna teşbîh ve istiâre geleneğine uygundur:

Göñül bir şu‘ledür k'oldı şerârı beyza-i bülbül

Bir cins âteş ne külhanda olur peydâ ne gülşende (g.CCLX/9)

“Gönül, kıvılcımı bülbül yumurtası olan bir ateştir ki bu tür bir ateş ne külhanda ne de gülbahçesinde görülebilir.”

Sebk-i Hindî şairleri, ateş hakkındaki en güzel imajları, ateş veya ateş kelimesi ile ilgili redifler etrafında meydana getirir. Fehîm-i Kadîm “ateş” redifli bir gazelinde, hem tasavvufî hem beşerî aşka ait ateş imajları oluşturur. Bu gazelde, aşığın diliyle konuşan şair, “sevgili yatağımı ateşten yapsa, yanık yaramdan nakışlı bir örtü oluşur” der. Ayrıca Hazreti Mûsâ'nın Tûr'da, Allah'ı görme aşkını ateşle özdeşleştirerek Allah'ın sesini “ateş ateş” haykırışı diye niteler. Ateş burada tamamen ilahî aşkın sembolü olur:

İtse ger bisterüm ol dilber-i ser-keş âteş

Sûz-ı dâğumdan olur ferş-i münakkaş âteş (g.CXXXVIII/1)

“O başına buyruk dilberim, yatağımı ateş etse, ateş, yanık yaramdan nakışlı bir örtü haline gelir.”

Surh-püş itse tecellî o gül-i gülşen-i Tûr

‘Âleme şu‘le şalar na‘ra-i âteş âteş (g.CXXXVIII/2)

“Tur Dağı gülbahçesinin o gülü, kırmızılara bürünmüş bir şekilde grünse, “Ateş! Ateş!” haykırışları bütün âleme ateş saçar.”

Şairin şiirlerinde ateşle ilgili beyitleri çoğaltmak mümkündür. Bununla beraber Fehîm-i Kadîm'in için değinilmesi gereken diğer bir husus ise onun “kurban” mazmununu kullanmasındaki başarısıdır. Arapça yakınlaşmayı ifade eden kurbân kelimesi tasavvufta, “kulun iç âlemindeki hayvânî yönlerinin Allah rızası için kurban edilmesi yani öldürülmesi manasına gelir.”¹³² Kurbân tasavvufta bir mertebe olarak fenâ mertebesini temsîl eder. Ayrıca en büyük kurban, kulun nefsinin Allah yolunda feda etmesidir.¹³³

¹³² Cebecioğlu, a.g.e., s. 460.

¹³³ Süleyman Uludağ, Tasavvuf Terimleri Sözlüğü, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2010, s. 323.

“Kurbân” edebiyatımızda daha çok, aşğın sevgiliye kurban olması¹³⁴ ve Hz.İbrahim ile İsmail’in Kur’an’daki kıssasına telmih edilmek¹³⁵ maksadıyla zikredildiği halde, Sebki Hindî şairleri öncelikle bu kelimeyi, Hint-İran sahası Sebki Hindî şairleri gibi, besmeleye itlak olunan “bismil”¹³⁶ şeklinde kullanırlar ve Klâsik şiirimizdeki bilinen anlamların yanında ona, tasavvufta hayret makamında kalan salık ile sevgilinin cemaline hayrân olan aşğın benzetileni anlamlarını yüklerler.

Sebki Hindî şiirinde kurban, “bismil, bismilgeh, nîmbismil, nîm-kuşte kurbângeh, bismilân ve nev-bismil” şeklinde geçer. Bismilgeh, âşıkların kurban edildiği yer ve âşıkları çok kurban eden kişi veya hal anlamlarında kullanılır.¹³⁷ Buna göre sevgilinin gözünün boğazlama yerinin ölülerinin melek mi yoksa peri mi olduğu belli değildir, yeri gül yaygısı örtüde, fakat kurbanlar kayıptır. Yine sevgilinin yanağının Güneş’i dünya mezbahasına ışık saçsa, sevgilinin en küçük zerresine binlerce Güneş kurban olur.

Melâ’ik ya perîdür küşte-i bismil-geh-i çeşmi

Zemîni ferş-i gül-güsterde vü kurbâniyân gâ’ib (g.XIX/6)

“Onun gözünün boğazlama yerinin ölülere melek mi yoksa peri midir? Yeri gül yaygısı örtüde, fakat kurbanlar kayıp.”

Ziyâ-pâş olsa hürşîd-i ruhuñ bismil-geh-i dehre

Hezârân mihr olur bir zerre-i nâçizüñe kurbân (g.CCXXVI/2)

“Eğer senin yanağının Güneş’i Dünya mezbahasına ışık saçsa, senin en küçük zerrene binlerce Güneş kurban olur.”

Bismilgeh kelimesi bazen sevgiliye Hazreti İbrahim’in İsmail’e duyduğu şefkati örnek göstermek amacıyla zikredilir.

Bismil-geh-i ferzend-i Halîl’i yûri seyr it

Gör merhamet-i ‘aşkı ki kurbânına kıymaz (g.CXIV/4)

“Hazret-i Halil İbrahim’in oğlu İsmail’in kurban yerini seyret de kurbanına kıymayan aşkın merhametini gör.”

¹³⁴ Onay, a.g.e., s. 330.

¹³⁵ Pala, a.g.e.,s. 248.

¹³⁶ Mütercim Âsım Efendi, Burhân-ı Katı, (nşr. Mürsel Öztürk-Derya Örs), TDK Yay., Ankara 2000, s. 91.

¹³⁷ Babacan, a.g.e., s. 444.

Sebk-i Hindî şairlerinin kurban kavramı üzerinde ısrarla durmalarının asıl nedeni, kurbanın kesilirken, manevî bir zevk aldığına inanmaları ve bu zevki, aşğın sevgilisi uğrunda canını feda ederken duyduğu ızdırab ile tasavvufta salikin hayret makamında hissettiği duygulara benzetmeleridir. Bilindiği gibi İslam inancına göre kurban edilen hayvanlar, hayvanlar aleminin şehidi sayılır. Ayrıca kurban kesilirken, özellikle de boyun kısmının yarısında yer alan şah damarı kesilince çırpınır. İşte Sebk-i Hindî şairleri, aşğın aşk halinde çırpınan gönlünü, kurbanın bu haline benzetmişlerdir. Dolayısıyla çoğu kez kurban yerine “nîm-bismil” ve “nîm-kuşte” (yarı kesilmiş, yarı kurban, yarı ölü) ifadelerine yer vermişlerdir. Ayrıca kesilen kurbanın gözü sabit bir noktaya, donuk bir şekilde bakar. Kurbanın bu görüntüsü Sebk-i Hindî şiirinde tablolaştırılarak hakikati görmeye başlayan salikin hayret halindeki göz ifadesiyle özdeşleştirilmiştir.¹³⁸ Fehîm-i Kadîm’in aşağıdaki beyitleri bu duruma örnektir. Şair sevgilinin kendisini bir kurban gibi boğazlamasını ister zira âşık şehidin ölüm anındaki mutluluğuna erişmek ister. Yine şair merhamete düşman olan sevgilinin bakışının kan içinde kalmış yarı ölü canın ızdıraplı halini görüp kendisine acıyarak bir mızrak vurduğunu ifade eder.

Ço muztarib olayım nîm-bismil eyle beni

Senüñ şehîdüñ olur ıztırâbdan mahzûz

(g.CL/6)

“Beni yarı yarıya boğazla da muztarip olayım, zira senin şehidin ıztıraptan hoşlanır.”

Görüp hûn içre cân-ı nîm-küşte muztarib-hâlin

Nigâh-ı merhamet-düşmen urup bir nîze rahm itdi

(g.CCLXXXII/3)

“Merhamete düşman olan bakış, kan içinde kalmış yarı ölü canın ızdıraplı hâlini görüp ona acıdı da bir mızrak vurdu.”

Fehîm-i Kadîm’in Sebk-i Hindî üslubunun özelliklerini taşıması açısından önemli olan diğer bir özellik “girdâb” benzetilenidir. Hint üslubu şairlerince en çok belanın, aşkın ve yaranın benzetileni olarak kullanılmıştır. Çünkü bela ve aşk, insanın içinde manevi derinliklere neden olur. Manevi varlığı umman misali olduğu düşünülen insanın içindeki bu derinleşme girdâb şeklinde tahayyül edilir. Ayrıca yaraya benzeyen şeklinden dolayı da aşk yarasının anıldığı yerlerde söz konusu edilmiştir.¹³⁹

¹³⁸ Babacan, a.g.e., s. 444.

¹³⁹ Babacan, a.g.e., s. 446.

Öte yandan girdâbın meydana geliş şekli ve sebebi, Sebk-i Hindî şiirinin felsefesi ile tasavvufi anlayışıyla oldukça uyumludur. Çünkü “girdâb” daha çok yönleri birbirine göre ters iki akıntının veya bir akıntı ile anaför suyunun çarpışmasından meydana gelir.¹⁴⁰ Bunun yanında bilindiği üzere girdâb, birçok kez mehtaplı gecelerde, loş ışık altında, ay ışığının denize yansıdığı zamanlarda ve denizin durgun olduğu anlarda ortaya çıkar. İşte bu tablo tasavvufi açıdan yorumlanarak Allah nurunun sâlikin gönlüne aksetmesiyle sâlikin, hayret mertebesine ulaşması ve gönlünün aydınlanmak suretiyle manevi huzura yani sükûna ermesine benzetilmiştir. Öte yandan soyut-somut zıt kavramları ve paradoksal ifadeleri lafız ve mana özelliği olarak kullanan Sebk-i Hindî şairleri bu konuda, girdâbın meydana geliş şekline benzer bir yol takip etmişlerdir.

Fehîm-i Kadîm’e göre girdâbın, belaların getirdiği ızdıraplara teşbîh edildiği durumlarda girdâbı, kaza tufanı getirir.

Devr-i girdâbı belâ mevce-i tûfân-ı kazâ

Ğûta-hôr-ı yem-i aşka mey ü peymâne yeter

(g.LXII/2)

“Aşk denizi dalgıcına şarap ve kadeh olarak belâ anaförünün dönüşü ve kaza tufanının dalgaları kâfidir.”

Sebk-i Hindî şairlerinin nazarında aşkın bizzat kendisi girdâbdır. Derinliği, dalga dalga oluşu ve dibini görmenin zorluğu benzetme yönleridir. Ancak âşık, dalganın girdâbı aşması gibi, girdâplarla dolu pek çok denizi geçer.

Hele ben uğramadım ‘aşk gibi girdâba

Mevc-veş gerçi ki şad baħr-ı belâdan geçdüm

(g. CCXVIII/8)

“Gerçi dalga gibi yüzlerce belâ denizinden geçtim amma aşk gibi bir anafora hiç uğramadım.”

Fehîm-i Kadîm için değinilmesi gereken diğer bir husus ise onun “vahşet” mazmununu kullanmasındaki başarısıdır. Ali Nihad Tarlan, insanî bir hal olarak vahşeti, kişinin muhit ve cemiyetinden kaçmasıdır diye tarif eder. “Klâsik şiirde bu hareket, ankanın tavrına benzetilir. Mitolojide anka, ismi var cismi yok bir kuştur. Vahşeti ankaya benzetmek vahşetin son derecesini göstermek içindir. Bu isim Klâsik şiirimize İnan yoluyla, Hint mitolojisinden intikal etmiştir. Anka dünyadan elini eteğini çekip dünyanın nihai hududu olan Kaf Dağı’nda yaşar.

¹⁴⁰Pars Tuğlacı, Okyanus Ansiklopedik Sözlük, C: II, Pars Yay., İstanbul 1972, s. 895.

Aynı zamanda Klâsik şiirde kanaatin timsalidir. Fuzûlî bu konuda şöyle der: “Bir bölük Ankalarız Kaf-ı kanâat bekleriz.” “Kanâat” kelimesinin ilk harfi olan kaf, aynı zamanda ankanın üzerinde yaşadığı dağın ismidir.”¹⁴¹

Tasavvufta sıkılma ve yabanî olma, yalnız ve tek başına yaşama, halkla ülfet ve ünsiyetten çekilmek halini ifade eder.¹⁴²Bu durum tasavvuftaki riyâzet halini hatırlatır. “Zira sufiler genellikle, şehvet ve nefis-i emmarenin isteklerinden kurtulmak için az yiyip midelerini tam doldurmazlar. Bu suretle ruhu inceltmek ve rahat ibadet için beden ile ruh terbiyesi yolunu tutarlar.”¹⁴³

“Dolayısıyla dünya nimetlerinden kısmen el etek çekmiş olurlar. Ayrıca tasavvuftaki uzlet, günaha girmemek, daha çok ve daha ihlaslı ibadet etmek amacıyla toplumdan ayrılıp ıssız ve kimsesiz yerlere çekilmek, tek başına yaşamak demektir. Terk ise bir şeyden arzuyu kesmek, emelden geçmek manalarındadır.”¹⁴⁴

Fehîm-i Kadîm’e göre vahşet aşk sonucu oluşan bir durumdur. Bu duruma en güzel misal Mecnûn’dur. Çünkü, şair de onun gibi ıssız çöle benzeyen dünyada öylesine yalnızdır ki gölgesini gören arslanlar, hatta Mecnûn dahi korkup kaçar:

Cünûn-ı ‘aşk ile düşdüm o deşt-i vahşet-engîze

Ki sâyemden kaçarlar şîrler vahşetle Mecnûn hem (g.CCI/5)

“Aşk deliliği ile, aslanların ve Mecnun'un bile vahşetle gölgemden kaçtıkları o vahşet koparan çöle düştüm.”

¹⁴¹ Tarlan, a.g.e., s. 104.

¹⁴² Uludağ, a.g.e., s. 555.

¹⁴³ İz, a.g.e., s. 154.

¹⁴⁴ Üstüner, a.g.e., s. 166-169

2.3. FEHİM-İ KADİM'İN HAYATI VE ESERLERİ

Fehîm-i Kadîm'in doğum tarihi hakkında kaynaklarda kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Edebiyatımızın harika çocuğu olarak kabul edilen şairimizin kendi deyimiyle Örfî Dîvânı'nı on yaşındayken istinsah etmiştir.

Mustafa Fehîm Efendi'nin babasının Arap olduğu görüşü yaygınlık kazanmaktadır. Her ne kadar İslam Ansiklopedisi'nde Evliya Çelebî'ye dayandırılarak verilen babasının fellah olduğu bilgisine Seyahatname'de rastlanılmamıştır.

Babasının mesleğinin unculuk veya kurabiyecilik olduğu ve bu mesleğini Tahtakale veya Parmakkapı'da sürdürdüğü, babasının mesleğinden dolayı Fehîm Çelebî'nin 'Uncı-zâde' diye de anıldığı görülmektedir.¹⁴⁵

Mustafa Fehîm Efendi medrese tahsili görmemiştir. Bu, kendi eserinden veya Çelebî diye adlandırılışından anlaşılmaktadır. Ana dili Arapça olan şairin Kur'an ayetlerini iktibas edebilece kadar bu dili iyi bildiği, ayrıca şiirlerinden ve Örfî Dîvânı'nı istinsah edişinden de Farsça'yı iyi bildiği anlaşılmaktadır.

Fehîm-i Kadîm, şiirlerinden anlaşıldığına göre Rum'da doğduğundan, buradan kurtulma arzusunda olduğundan, burada yaşayan mevkî sahiplerinin kıymet bilmezliklerinden, zerafetsizliklerinden ve aynı zamanda buradaki şairlerin rezilliklerinden şikayet etmektedir.

Fehîm-i Kadîm IV. Murad'a bir temmuziye sunmuş ve Defter Emîni Avni Efendi, Şair Şehrî, Şair Rıza, Nakkaş Talib, Şair ve Şeyhülislâm Yahya Efendi, Allâme Ebu Said, İzmir Müftüsü Hasan Efendizâde, Mehemed gibi sanat, ilim ve devlet adamlarıyla münasebetlerinin iyi olduğu ve bu sebeple Paşa'nın Dîvân Kâtibi Bosnevî Süleyman Mezakî Efendi'nin teşvikiyle Mısır Valisi Eyyub Paşa'nın maiyyetine girerek Kahire'ye gittiği görülmüştür.¹⁴⁶

Şairin aşağıdaki şiirinden de anlaşılacağı üzere daha önceden eleştirdiği İstanbul'a karşı özlem duyduğu, gurbet acısı yaşamaya başladığı görülür. Bu acı sebebiyle şairin kendini içkiye verdiği ancak bunun rakipleri tarafından Paşa'nın gözünden düşürmek amacıyla söylendiği ifade edilir.¹⁴⁷

Şairin gözden düşmesi ve duymuş olduğu gurbet acısı sebebiyle içinde bulunduğu hoşnutsuzluk zamanla yerini nefrete dönüştürmüştür.

¹⁴⁵ Üzgör, a.g.e., s. 3.

¹⁴⁶ Üzgör, a.g.e., s. 5.

¹⁴⁷ Üzgör, a.g.e., s. 6.

Malik-i Yusuf da olsan Mısır zindândur Fehîm
Gönlümüz müştâk-ı hüsn-i dilberân-ı Rum olur

Şairimiz, içinde bulunduğu bu hoşnutsuzluğu Mısır kalesi Dizdârı Mehemmet Ağa'ya bir kasideyle ifade etmiş ve Ağa'nın yol harçlığı vermesiyle şairimiz 'Kâbe-i aslî' İstanbul'a doğru yola koyulmuştur. Ancak isteğine ulaşamayan şairimiz Konya'nın Ilgın kazasında yakalandığı sıtma hastalığı sebebiyle vefat etmiştir.

Evliya Çelebî mezarının 'derûn-ı şehre câmi'in mihrâbı önünde' olduğunu kaydetmektedir.

Fehîm-i Kadîm'in Eserleri

Dîvân : Fazla hacimli olmayan eserde on yedi kaside, biri terciibend, üçü terkîbibend, biri tazmin olmak üzere beş musammat, on altı kıta, 293 gazel, elli altı rubâi ile Farsça üç gazel, iki kat'ı ve üç rubâi vardır. İlk şiiri olan "rûz u şeb" redifli elli iki beyitlik na'tı sözün ilk kısmında "mihr ü meh" kelimelerini, son kısmında da "rûz u şeb" redifini ihtiva eden ve Mehmed Çavuşoğlu'nun "çâr ender çâr" diye adlandırdığı bir teknikle yazılmıştır. Elli altıncı rubâisi, Türk Edebiyatında müstezad rubâinin nadir örneklerinden biridir. Dîvân'ın İstanbul kütüphanelerinde otuzdan fazla nüshâsı bulunmaktadır. İlk olarak Sadettin Nüzhet Ergun tarafından neşredilen dîvân üzerinde Tahir Üzgör doktora çalışması yapmıştır. Fehîm-i Kadîm'in hayatı ve şahsiyetinin ele alındığı bir incelemeyle birlikte Dîvân'ın tenkitli metnini ortaya koyan Üzgör, şiirleri de günümüz Türkçe'siyle nesre çevirmiştir.¹⁴⁸

Şehrengîz : Fehîm-i Kadîm'in mesnevi kısımları aruzun "feilâtün mefâilin feilün" kalıbıyla yazılan Şehrengîz'i İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bir yazma içinde yer almaktadır. Başta dört rubâi, 116 mesnevi beyiti, ardından başka bir rubâi; sonda kendisi dahil olmak üzere çeşitli kişiler hakkında genellikle beşer mesnevi beyitinden ibaret yirmi parçadan meydana gelen 104 beyit, beş beyitlik bir gazel, mesnevi tarzında on sekiz beyitlik bir hâtîme, beş beyitlik bir kıta, beş beyitlik bir gazel, ayrıca yedi beyitlik bir başka gazel olmak üzere tertip edilmiştir. Dîvân'ında Nedim'i müjdeleyen bir çapkınlık sınırında kalan Fehîm-i Kadîm bu eserin müstehcenliğin bayalığına iyice düşmüş görünmektedir.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Tahir Üzgör, Fehîm-i Kadîm, TDV İslam Ansiklopedisi, C: 12, Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1999, s. 296.

¹⁴⁹ Üzgör, a.g.md., s. 296.

Bahr-ı Tavîl:¹⁵⁰ Fehîm-i Kadîm'in *Bahr-ı Tavîl*'inin bilinen tek nüshası, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi TY. 2932 numarada kayıtlı olan 80 varaklık Fehîm külliyyatının 65a-66a sayfalarında kayıtlıdır. 1508/1648 yılında istinsah edilen ve müstensihî belli olmayan bu nüsha, 195*225 mm. ölçülerindedir. Sayfalar çin sütunlu olup, her sayfada 31 satır bulunmaktadır. Rika hatla kaleme alınan eserin başlıkları ve cetvelleri kırmızı, diğer yerler ise siyah mürekkeplidir. Külliyyata *Bahr-ı Tavîl* dışında 1b-59b varakları arasında *Dîvân*, 60a-64b'de *Şehrengîz*, 66b-73a'da *Tercüme-i Letâ'if-i Kibâr-ı Kümmelîn*, 73a-77b'de *Dûrûb-ı Emsâl-i Türkî*, 77b-79b'de şehir ve menzil isimleri, 79b-80a'da ise Hüseyin Baykara'nın meclisleriyle ilgili iki muamma bulunmaktadır.

Fehîm-i Kadîm'in *Bahr-ı Tavîl*'i, "*Bahr-ı Tavîl-i Der-çend Zebân*" başlığını taşımaktadır. Kendi içinde kafiyeli 11 mısradan oluşan ve şekil itibarıyla herhangi bir nazım şekliyle örtüşmeyen bu şiirde mısralar, sayıları 46 ile 51 arasında değişen "*feilâtün*" tef'ilelerinden oluşmaktadır.

Bazı tef'ileler, "*fâ'ilâtün*" şeklinde karşımıza çıkarken, son tef'ilelerden bazıları ise "*fâ'ilün*"e dönüşmekte, bazı yerlerde ise vezin aksamaktadır. Fehîm-i Kadîm, bu şiirinde Arap, Arnavut, Ermeni, Rum, Yahudi, Tatar, Türk, Acem ve kendi ağzından olmak üzere dokuz farklı dil ve lehçeyi taklit etmiştir. Şair bu taklitte bazı kelime ve heceleri adı geçen dil ve lehçelere sahip kişilerce tahrif edilmiş şekilleriyle kullanmaya gayret etmiştir. Fehîm-i Kadîm konuşturduğu bu farklı kişilerin ana dil ve lehçelerine ait bazı kelime ve ibarelere de yer vermiştir.

Şiirin dikkat çeken bir başka özelliği de oldukça müstehcen ifadeler ihtiva etmesidir. Tahir Üzgör'e göre *Fehîm-i Kadîm Dîvânı*'nda pek nadir olarak ölçülü ve sınırlı bir şekilde karşılaşılan ve bir bakıma Nedim'in habercisi olarak telakki edilebilecek bu müstehcenlik, bu şiirde çok bayağı bir hüviyette karşımıza çıkmaktadır.

Tercüme-i Letâyif-i Kibâr-ı Kümmelîn:¹⁵¹ Fehîm-i Kadîm'in mensur eserlerinden olan bu letâyif-nâme, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi TY, 2932 numarada kayıtlı *Dîvân* nüshasının sonunda 66b-73a varakları arasında bulunmaktadır. Eser mensur bir mukaddimeyle başlar; bunu takip eden yetmiş iki latife ve Nasreddin Hoca'ya ait on üç fıkra ile sona erer.

¹⁵⁰ Yunus Kaplan, "Fehîm-i Kadîm'in *Bahr-ı Tavîl*'i", *Divan Edebîyatı Araştırmaları Dergisi*, İstanbul 2016, s. 167-176.

¹⁵¹ Ramazan Ekinçi, "Fehîm-i Kadîm'in Latîfeleri: *Tercüme-i Letâyif-i Kibâr-ı Kümmelîn*", VI. Klâsik Türk Edebîyatı Sempozyumu, Kayseri 25-27 Kasım 2010, s. 749-768.

Yazar eserin adı hususunda, mukaddimedede yahut metin boyunca herhangi bir bilgi vermez. Ancak eserin ismi, Fehîm-i Kadîm külliyyâtının içinde latifelere ayrılan kısmın başlığında yer alır. Tam olarak anlamı “Kâmillerin Önde Gidenlerinin Latifelerinin Tercümesi” olan eserde yazar veya mütercim, kendi adına da yer vermemiştir.

Fehîm-i Kadîm, metin boyunca bu latifeleri nasıl hazırladığına ve nereden derlediğine dair herhangi bir kaynak zikretmez. Eserin ismindeki “tercüme” ibaresi de bu konuda okuyucuya kısmen yardımcı olabilir.

Fehîm-i Kadîm, “*Tercüme-i Letâyif-i Kibâr-ı Kümmelîn*” adlı letâyif-nâmesinde büyük ölçüde Molla Câmi’nin “*Bahâristân*” ından yararlanmıştır. Eserdeki latifelerin önemli bir kısmı ya tamamen yahut kısmen *Bahâristân*’daki latifelerin tercümesi niteliğindedir. Bu durumda eser için yarı tercüme, yarı te’lif bir derlemedir, denilebilir.

Asıl konuya bu bölümde giren Fehîm-i Kadîm, eseri kaleme almasının sebebini anlatmaktadır. Büyüklerin saçma gibi görünen fakat ibret verici sözlerinden ders alınması gerektiğini bildirmektedir.

Durub-ı Emsâl-i Türkî:¹⁵² Metnin içinde eserin adına dair herhangi bir isim zikredilmemiştir. Mukaddime ve hâtimesi bulunmayan eserin başında, (kanaatimizce muhtevastan hareketle) kırmızı mürekkeple “Durub-ı Emsâl-i Türkî” başlığı yazılmıştır. Metin içinde Arapça ve Farsça atasözlerine de yer verilmiştir.

Durub-ı Emsâl-i Türkî’nin yazılış tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Eser üzerinde yapılan incelemede herhangi bir tarihe rastlanmamıştır.

Eserin sadece bir nüshasının olduğu tespit edilmiştir. Eser, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi TY 2932 numarada kayıtlı Fehîm-i Kadîm külliyyâtının sonunda, 73a-77b varakları arasında yer almaktadır. Her varağı 31 satırdan müteşekkil olan eserin başlıkları kırmızı, diğer kısımları ise siyah mürekkeple ve nesih hatla yazılmıştır. Metin, kırmızı mürekkeple çizilmiş çerçevenin içine yazılmıştır. Her atasözünden sonra kırmızı mürekkeple nokta konmuştur. Der-kenâra metinde kullanılan hattan farklı olarak muhtemelen okuyucu tarafından yazıldığı düşünülen ikisi okunamayacak kadar silik vaziyette olan 13 atasözü daha derc edilmiştir.

Durub-ı Emsâl-i Türkî, elifbâ sırası gözetilerek kaleme alınmıştır. Yazmanın tamamında 693 söz bulunmaktadır. Yazmadaki 693 sözün önemli bir kısmı atasözü, kalan kısmı ise

¹⁵²Ramazan Ekinci, “Fehîm-i Kadîm’e Mâl Edilen Bir Atasözleri Kitapçığı: Durub-ı Emsâl-i Türkî”, Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, S: 15 (2015), s. 165-185.

deyim, alkış, kargış, nidâ, ayet ve hadis tercümesi, Arapça ve Farsça kelâm-ı kibârlardan meydana gelmektedir.

2.4. FEHİM-İ KADİM'İN EDEBİ ŞAHSİYETİ VE ÜSLUBU

Sebk-i Hindî üslubunun şairlerinden olan Fehîm-i Kadîm'in en büyük özelliği kendine has bir tavrının olmasıdır. Hem kendi döneminde hem de kendi döneminden sonra şairlik müessesesi içinde müstesna yere sahip olan Fehîm-i Kadîm bir çok sanatçı, edip ve devlet adamının övgüsüne mazhar olmuştur. Evliya Çelebi Fehîm-i Kadîm'i “*yâr-ı gâr-ı cânê berâberümüz*” diyerek anar ve onun hakkında şairler arasında müstesna bir yerinin olduğunu, zamanının Örfî'si ve Sa'ib'i olduğunu söyleyerek Figâniyyesine ve Ha'f-ı Şerif'ine günümüz şairlerinin nazire yazamadığını belirtmiştir.

18.yy müelliflerinden Mucib Mustafa Efendi ise yazmış olduğu tezkiresinde “*Bu asrın taze şairi belâgat şiarlarından olup sît-i ma'ârifî dehre velvele vermiştir. Elhak mümâ ileyh üstâd şâir olup nazîri nadir zât imiş. El-hâletü hâzihî dîvan-ı belâgat zât imiş. El-hâletü hâzihî dîvan-ı belâgat ünvânı ehl-i irfân meyânında meşhûr olmagla.*” ifadeleriyle Fehîm-i Kadîm'i över. Ona göre Fehîm-i Kadîm 17. asrın genç şairlerinden olup yaşadığı dönemde irfan sahibi insanların arasında ses getirmiştir. Fehîm-i Kadîm üstad şairlerden olup şiirlerine nazire yapmanın güç olduğunu belirten Mucib Mustafa Efendi, Fehim-i Kadîm'in yazmış olduğu Dîvân'ının edebî bir eser olduğunu, ehl-i irfân içinde tanındığını söylemiştir.

17. yy da yaşayan Seyyid Rıza (ölm.1082/1061) ise Fehîm-i Kadîm için “*Bu asr-ı fuhunde-likâda tâze-gû olup şu'arâ-yı zü'l-i i'tibârun şöhet şî'ârındandır. Kilk-i nâdire-perdâz-ı suhan âferîn-i evc-i belâ-yı mazmûn u meânîye kârîn ü tarz-ı eş'âr-ı dil pezîri semend-i tab-ı şu'arâya zemindir.*¹⁵³ ifadeleriyle över.

Fehîm-i Kadîm genel olarak asıl başarısını gazellerinde göstermiş, Sebk-i Hindî'nin bir özelliği olarak manaya önem vererek gazele yeni bir şevk ve hava getirmiştir. Aynı zamanda yaşadığı hayatla ilgili yönleri gazellerinde açıkça ortaya koymuştur. Aşağıdaki beyitlerde bu durumu örnekler niteliktedir. İlk beyitte şair sevgilisinden ve memleketinden ayrı düştüğü için sabah akşam memleketine dönüş yapmanın hayalini kurmaktadır. Şair ikinci beyitinde ise Mısır'da kaldığı dönemde oranın sıcak havasından şikayet eder ve Güneş'in vücudunu mahv eylediğini belirtir, bununla beraber gurbet çölünde yaşamaya devam etmektedir.

Maḥv eyledi vücūdumuzi tāb-ı āfitāb

Ḥālā serāb-ı deşt ü beyābān-ı gurbetüz

(g.CXXXII/3)

“Güneş'in harareti, vücudumuzu mahveyledi, hâlâ gurbet çöl ve sahralarının serabıyız.”

¹⁵³Seyyid Rıza, Tezkire, Dersaadet, 1316, s. 79.

Ġarīb-i yār ü diyāram şabāḥ u şām müdām

Vaṭan ḥayālī ile fikr-i rāhdur kārūm

(g.CCXVI/4)

“Sevgiliden ve memleketten ayrılmışım, sabah akşam işim, vatanı hayâl etmek ve yolculuğu düşünmektir.”

Fehim-i Kadîm’in kasidelerinde dikkati çeken önemli özellik ise bir bütünlüğe sahip olması, beyitlerin yerlerini değiştirmenin imkansız olmasıdır. Kasidelerinin diğer bir özelliği ise, kasidenin bölümleri arasındaki tabiiliğidir. Fehîm-i Kadîm kasidelerini yazarken hiçbir zaman bir beklenti içerisinde olmamış dîvân şairlerinin para ve mevki taleplerini elde etmek için kaside yazdıkları şeklindeki görüşe, bütün talebinin dilberden yana olduğunu, zenginlerden hiçbir şey istemediğini ifade etmiştir.

Ben şā‘irem ammā degülem pek cerrār

Cerrāram u aġniyāyı itmeme bîzār

“Ben şairim amma dilenci değilim. Dilenci isem de zenginleri rahatsız etmem.”

Her ne ṭalebüm var ise dilberdendür

Peydā niġeh-i luṭf u nihān būs u kinār

“Her ne isteğim var ise güzellerdendir. Görünürde lutf ile bakmaları ve gizlice öpüp kucaklamayı arzu etmektir.”

(r.XV)

Fehîm-i Kadîm, edebî faaliyetine daha on yaşında iken Dîvân’ını istinsah ile başlayan ve en beğendiği Acem şairi olduğunu Dîvân’ındaki muhtelif ifadelerden anladığımız Örfi-i Şirâzî¹⁵⁴ için bir beyitinde İran’da eşi benzeri olmadığını kendisinin ise onunla boy ölçülebilecek şekilde iyi derecede şiir yazdığını ifade ederken ondan geri kalmadığını söylemiştir.

Mişli yokdur ‘Acem’de gerçi Fehîm

Rûm’da ‘Örfi’ye nazîr benem

(g.CCVI/16)

“Ey Fehim! Gerçi İran’da bir benzeri yoktur amma Rum’da Örfi’ye eş, benim.”

¹⁵⁴ Üzgör, a.g.e., s. 62.

Bir diğer beyitinde ise Örfî ve Tâlib-i Âmül için şiiirlerinin çok meşhur olduğunu, kendilerinin özgün şiiirler yazdığını belirttikten sonra da onlarla beraber meşhurlukta ve özgünlükte eşit olduğunu söylemiştir.

Ya ‘Örfî’dür ya Tâlib ya Fehîm üstâd-ı kâmindür

Selîs ü âşinâ bir şâ‘ir-i şî‘r-i ğarîb olsa (g.CCLIV/5)

“Akıcı, bildik ve bir orijinal şiiirin şairi olsa ya Örfî ya Talip veya olgun bir üstad olan Fehim’dir.”

Bir kasidesinde kullandığı ifadelerden anlaşıldığı üzere onun İranlı şairlerden sadece Örfî’ye değil Hakânî ile de ilgilendiğini görüyoruz. Aşağıdaki beyitinde Örfî ve Hakanî’nin büyüklüğünü söylemekle beraber onları yüceltmış, bununla beraber onlara karşı övünmeyi de ihmal etmemiştir.

Ya ‘Örfî’yem ya Hâkânî disem bu tab‘ile câ‘iz

Ki itdüm Rûm u Mışır’ı ğıbtâ-geh Şîrâz u Şîrvân’a (k.VII/58)

“Bu tabiat ile ya Örfî’yim ya Hâkânî’yim desem uygundur. Zira Anadolu ve Mısır’ı Şîrâz ve Şîrvân’a ğıpta yeri yaptım.”

Fehîm-i Kadîm Örfî’nin dışında İran şairlerinden Talîb-i Âmül, Enverî, Senâyî, Ömer Hayyam ve Selmân-ı Savecî gibi isimleri anarak onları yüceltmmiştir.

Maşrıķum mâh-ı tab‘-ı Enverî’dür

Mihr-veş kevkeb-i münîr benem (g.CCVI/11)

“Doğuş yerim, Enverî’nin tabiatının Ay’ıdır, Güneş gibi parlak bir yıldızım.”

Olsalar sözde cümle Hâkânî

Yine mîrân-ı nazma mîr benem (g.CCVI/13)

“Hepsi sözde Hakanî olsalar da yine şiiir beylerinin başına bey, benim.”

Tâlib-i Âmül ü Senâyî’ye

“Talib-i Amūl ve Senaī’ye yeni mazmunlarda sırdaş benem.”

Fehîm-i Kadîm’in üslup özelliği içinde değinmemiz gereken hususlardan ilki tasavvufi muhtevanın işlenişidir. Şair tasavvufu bazen beşeri aşkı dile getirmek için araç olarak kullanmış bazen de tasavvufu, temsil ve semboller ardından dolaylı bir şekilde işlemiştir.¹⁵⁵ Örneğin bir gazeline şair, sevgiliyi mevlevî kişiliğe büründürür ve gazele “ey mevlevî” diye başlar. Sevgili semâ ettikçe güzellikleri bir bir saçılır ve şair ona hayran kalır. Diğer beyitinde ise Fehîm-i Kadîm “gönlüm aşk noktasını vücut içine saldı, bir damlanın içinde boğulmuş gürültülü, acaip bir denizim.” diyerek kalbine düşen hakiki varlığın yani Allah aşkının esas olduğunu, her ne kadar kalp bir katre de olsa gürültülü ummanlar misali hakikati barındırdığını anlatır.

Figān ey mevlevî dilber ki çeşm-i fitne-engîzûñ

Beni öldürmege cem‘ eylemiş müjgān-ı hun-rîzûñ

(g.CLXXXIII/1)

“Ey mevlevî dilber! Feryat ki fitne koparan gözün, beni öldürmek için kan dökücü kirpiklerini bir araya getirmiş.”

Dilüm ki şalup vücūd içre nokta-i ‘aşkum

Ġariğ-ı katre olan tırfa baħr-ı pür-şūram

(k.XIV/42)

“Gönlüm aşk noktasını vücut içine saldı, bir damlanın içinde boğulmuş gürültülü, acaip bir denizim.”

Fehîm-i Kadîm’in diğer bir üslup özelliği ise ince bir hayali veya yeni bir mazmunu teşkil etmek için ya eski bir hayal ile mazmunu yeni bir tarzda söylemesi ya da orijinal bir hayal ile mazmunu ortaya koymasıdır. Bunun için şair Klâsik Edebiyattaki eski bir unsurun benzetilenini değiştirir. Fehîm-i Kadîm, Hint üslubunun ince hayaller ve mübalağa özelliklerine dayanarak, çevresindeki eşyaya yönelir.¹⁵⁶ Zayıflığı, ne ile tasvir edeceğini ve neye benzeteceğini düşünen şair, etrafındaki ayrıntıya daha dikkatli bakar. Böylece önce kendini zayıflıktan kaburga kemikleri açıkça görünecek şekilde tasavvur eder. Sonra

¹⁵⁵ Babacan, a.g.e., s. 418.

¹⁵⁶ Babacan, a.g.e., s. 336.

vücudunu bir kitaba benzeterek öne çıkan kaburga kemiklerini bu kitaba düzgün satırlar çizmeye yarayan ve “mıstar” denen alete teşbîh eder. Eceli ise bu satırları çizen tabibe benzetir. Aynı zamanda zayıf, hasta vücutla tabib arasındaki çağrışım da kurulmuş olur. Böylece Klâsik üslupta çoğu kez zayıf vücutun benzetilene olan iplik, Sebk-i Hindî şairinin orijinallik arayışıyla çevresine yönelmesi neticesinde kitaba dönüşür.

Tenümde za‘f ile mıstar-veş üstühvân görünür

Yed-i şabîb-i ecelde kitâb-ı mestûram

(k.XIV/20)

“Vücudumda zayıflıktan dolayı kemiklerim mıstar gibi görünürler, ecel tabibinin elinde bir gizli kitabım.”

Fehîm-i Kadîm’in üslubu içerisinde değinmemiz gereken özelliklerinden birisi de somutlaştırma ya da alışılmamış bağdaştırmalardır. Söz konusu somutlaştırma ya da alışılmamış bağdaştırmalar; tamlama niteliği taşıyan dildeki genel kullanıma aykırı olan ve birleşmelerinde mantıksal ayrılıklar bulunan bağdaştırmalara alışılmamış bağdaştırmalar adı verilir.¹⁵⁷ Aşağıda Fehîm-i Kadîm’den alınan beyitler somutlaştırma ya da alışılmamış bağdaştırmalara örnek teşkil etmektedir.

Benem o şîr-i kâvî-dest-i bîşe-zâr-ı cünûn

Eğerçi derd-i cünûna olur devâ zencîr

(g.LXV/4)

“Her ne kadar zincir delilik hastalığına deva olursa da, ben delilik ortamının o pençesi kuvvetli aslanıyım.”

Feyz-i te’şîr-i hayâl-i çeşm-i şühundan senûn

Beyza-i dîde-i imkân beççe-i şâhbâz olur

(g.LXXXIX/2)

“Senin şuh gözünün hayâlinin tesirinin feyzinden, imkân gözünün yumurtası, doğan yavrusu olur.”

İlk beyitte şairin cünûnu (delilik) anlatmak için yardımcı unsur olarak orman (bîşe-zâr) kelimesini kullanması imaj zenginliğidir. Çünkü orman kavramı, sıklığı, yoğunluğu, vahşi hayvanlarla ünsiyeti, eski zamanlarda delilerin kaçtığı mekan gibi birçok göndergesel anlamı zihne tedai ettirmektedir. İkinci beyitte ise; şair “beyzâ-i dîde-i imkân” (imkan gözünün

¹⁵⁷ Doğan Aksan, Şiir Dil ve Türk Şiir Dili, Bilgi Yayınevi, İstanbul 2013, s. 151.

yumurtası) somutlaştırmasıyla göz bebeğini Hz.Musa'nın Allah ile konuşarak Kelîmullâh lakâbını almasını kastetmektedir.

Şairimizin diğerk bir üslup özelliği ise *hiss-âmîzî* (hislerin karışması) adı verilen tabirdir. Türkçemizde *duyumlar arası geçiş* olarak adlandırılır. Buna göre *hiss-âmîzî* tabirini kullanmaktan amaç, iki hissin birbirine karışmasını anlatmaktır.¹⁵⁸

Güftâr-ı lebüñ eyledüği feyz-i hayâtı

İtmez nefes-i mu'cize-perdâz-ı Mesîhâ (g.III/2)

“Dudağının sözünün ortaya koyduğu hayat feyzini, Hz. İsa'nın mucizeler gösteren nefesi bile göstermez.”

Fehîm-i Kadîm'den alınan bu beyitte “güftâr-ı lebüñ”, “dudağının sözü” örneğinde olduğu gibi iki hissin birbirine karışması söz konusudur.

Fehîm-i Kadîm'in Sebk-î Hindî içinde gelişen ve *vâsûht* adı verilen bir üslup özelliğinden bahsetmek gerekmektedir. Bu üslubun ayırt edici özelliği “aşığın Klâsik şiirdeki geleneğın aksine artık sevgilinin cefalarına katlanmayarak isyan etmesi ve ondan yüz çevirmesidir. Gerçekte yakmak anlamında olan “vâ-sûhten” fiili, mecazen yüz çevirme anlamındadır.¹⁵⁹

Hint üslubu şairleri, âşıklık halleri adetlerine mugayir, küçük imajlar oluştururlar. Örneğın, Dîvân şiirinde sevgilinin gamzesi kılıç ya da kama gibi öldürücüdür ve âşık onun hiddetinden korkar. Buna rağmen Fehîm-i Kadîm aşağıdaki beyitinde kendisini aşk sokağında korkusuzca yürüyen bir sarhoş olarak niteler ve bu durumunu gören sevgilinin korkusundan kendi gamzesine sığındığını söyler.

Ĥavfumuzdan çeşm-i dilber gamzeyi eyler penâh

Küçe-i 'aşk içre bî-pervâ yürür mestâne yüz (g.CXXXIV/3)

“Aşk sokağı içerisinde korkusuzca yürüyen sarhoşlarınız ki dilberin gözü, korkusundan gamzeyi sığınak edinir.”

Diğerk Dîvan şairleri gibi Fehîm-i Kadîm de şiirlerinde çeşitli deyimleri kullanmıştır. Dîvân'da kullanılan deyimlere örnek olarak ayağına düşmek (k.0/19a), can vermek (k.XI/5),

¹⁵⁸ Babacan, a.g.e., s. 245.

¹⁵⁹ Babacan, a.g.e., s. 410.

aman zaman vermemek (k.XI/8), feda etmek (k.XIII/17), berbat eylemek (k.XVI/15), nazar eylemek (g.CCLXVII/5), siper eylemek (g.CCLXVII/3), kurban olmak (g.CCLXXIX/2), gözünde olmamak (g.CCLXVI/2), pâmâl etmek (ayaklar altına almak) (g.CCXLI/3), rüsvâyı cihân etmek (aleme rezil etmek) (g.CCXLI/3), kulak asmamak (g.CCXII/6), ayağı yer(e) basmamak (k.VIII/31), hayal etmek (g.LXXXVIII/5) zikredilebilir. Bunların içinde en sık kullanılan deyim “kurban olmak”tır. Deyim 4 numalı terkiib-bendin 6. hanesi için de ayrıca redif olarak da kullanılmıştır.¹⁶⁰

Şimdi kurbānuñ olam söyle nedür n’oldı sebeb

Āşinā-yı ezeliye bu tecāhül bu gāzab

(t.b.IV/4-5)

“Şimdi, kurbanın olayım, ezeli dosta bu bilmezlik, bu kırgınlık nedir, bunlara sebep ne oldu?”

Aynı deyim, aşağıdaki şu beyitte ise “kurban eylemek” şeklinde işlenmiştir.

Bilürem ‘îd-i vişālũñ baña cāvîd olmaz

Eyle kurbān beni kim böyle güzel ‘îd olmaz

(g.CXIII/1)

“Senin vuslatının bayramının bana ebedi olmayacağını bilirim, bu bakımdan beni kurban et ki böylesine güzel bir bayram bir daha olmaz.”

Şiirde kullanılan deyimlerden bir diğeri de “göz hapsine almak” deyimidir. Sevgili usta bir binici olarak tasavvur edildiği şu beyitte, âşğın inleyen gönlünü göz hapsine alarak avlamak için üstünde iki doğan salmıştır.

Göz ħabsine bırakıldı dil-i zārı şayd için

Bir şa‘ve üzre şaldı iki şāhbāz ħayf

(g.CLIX/6)

“Eyvah ki o usta binicim, inleyen gönlü göz hapsine alarak avlamak için bir kuyruk sallayan kuşu üstüne iki doğan saldı.”

¹⁶⁰ Felek, a.g.e., s. 10.

Şiirde ayrıca dikkat çeken bir diğer husus da çok sık olmamakla birlikte, aşağıdaki beyitlerde olduğu gibi, şairin bazan bir beyitin alt mısrasını takibeden beyitin ilk mısrasında aynen tekrar etmesidir.

Çözse nāgeh ‘ukde-i ḥam-der-ḥamın dest-i şabā

Ser-be-ser şahrā-yı Çīn eyler havāyı ṭurrası

(g.CCLXXVIII/4)

“Eğer sabah rüzgarının eli ansızın, habersizce büklüm büklüm saçının düğümlerini çözse o alın saçı, havayı baştan başa Çin Sahrası'na çevirir.”

Ser-be-ser şahrā-yı Çīn eyler havāyı hem Fehīm

Deşt-i sünbülzār eder dest-i şabāyı ṭurrası

(g.CCLXXVIII/5)

“Ey Fehim! Onun alın saçı, hem havayı baştan başa Çin Sahrası haline getirir hem de sabahın elini sünbüller yetişen bir çöl eder.”

Fehīm-i Kadīm'in diğer bir üslup özelliği klâsik aşk acısı ve ızdırabının dışında başka acı ve ızdıraptan söz etmesidir. Bununla beraber Klâsik şiirde konuşan kişi topluma mal olmuş müşterek bir kişi iken Fehīm-i Kadīm şiirinde ortak karakterden vazgeçerek “ferdî” bir şiir dili oluşturmaya çalışmıştır.¹⁶¹

Bu “ferdî” leşme şiire bir takım yenilikler getirmiştir. Bunlar olayların şahsî duygularla anlatılması kişisel acı ve ızdırabın anlatılması, hayattan şikayet karamsarlık ve bedbinlik olarak sıralanabilir.

Fehīm-i Kadīm'in şiirlerinde ferdîleşme bazen acı, ruhî ızdırab ve bir tür çırpınış olarak karşımıza çıkar.

Yeter olduñ dile ḥançer-zen-i bīdād yeter

Yeter itdüñ beni bīdādunā mu‘tād yeter

(g.LXI/1)

“Gönle zulüm hançerini vurmandan bıktım, beni zulmüne alıştırdın, artık yeter.”

¹⁶¹ Babacan, a.g.e., s. 390-400.

Dūd- ı āhum nice bir ‘arşa sūtūn eyleyesin

Ḥayme-i nūh-feleki eyledi berbād yeter

(g.LXI/2)

“Ahımın dumanını daha ne kadar arşa sütun edeceksin, dokuz felek çadırını berbāt eyledi, yeter.”

Şair birçok beyitinde hayattan ve kötü talihinden şikayet eder.

Ḥıdīvā dād-kārā ḥāl-i zār-ı şekve-maẓmūnum

Olur ‘arż-ı cenābuñ bir ğazelle müstemendāne

(k.VII/44)

“(Ey) Hıdiv, (ey) adalet sahibi! Şikâyet mânâsı taşıyan inleyen hâlim, üzüntülü bir gazelle huzuruna sunulur.”

N’ola ğurbetde gelse cān u dil feryād u efgāna

Felek bī-rahm u külfet āşinā vü ‘ayş bigāne

(k.VII/45)

“Can ve gönül, gurbette ağlayıp inlese, buna şaşılır mı? Zira, felek zalim, zahmet dost ve yaşama zevki yabancıdır.”

Şair, talihine karşı takındığı olumsuzluğu bazen mübalağalı anlatır. Şairin talihsizliği Güneş’in ve Ay’ın ışığını örten bir buluttur.

Fehîm-i Kadîm’in diğer bir üslup özelliği ise tabiata, eşyaya, çevresinde olup biten sosyal gerçeklere dikkatle bakarak söz konusu unsurları mazmun, imaj ve yeni mana yakalama aracı olarak kullanmıştır.¹⁶²

Fehîm-i Kadîm gazelinde saatin yapısından almış olduğu benzetmeyle gönlünün ne kadar kırık olduğunu belirtmiştir. Şair, “gönlüm o kadar kırık ki içinde saat şişesi gibi yığın

¹⁶² Babacan, a.g.e., s. 400.

yıgın elmas kırıkları vardır” der. Şair yaraya elmas basmak suretiyle acısını artırma işkencesine atıf yapmıştır.

Dil-şikestem ol kadar kim şīşe-i sā‘at-mişāl

Zahmum içre sūde-i elmās tūde tūdedür

(g.LXVIII/3)

“O kadar gönlü kırığım ki saat şişesi gibi yaramın içinde elmas kırıkları yıgın yığındır.”

Fehîm-i Kadîm tabiat unsurlarını duygu ve düşüncelerinin yansıtıldığı objeler olarak görmüştür. Şair aşk şehitlerini anlatırken onları okun ucuna geçirilmiş kebablara benzetir.

Murğ-ı kebāb-ı veş ider haşırda

Tirūñ ile rūḥ-ı şehīdān semā‘

(k.III/8)

“Şehitlerin ruhu, mahşerde okun ile kebab edilen kuş gibi döner.”

Fehîm-i Kadîm’in günlük tecrübeleri, tabiatı, eşyayı ve halk hikmetini yansıtırken kullandığı bazı teşbîh, imaj ve hayallerin kabih teşbîh ve garebet oluşturmasıdır. Bu teşbîhlerde çoğu kez benzeyenle benzetilen arasında uyumsuzluk vardır ve benzetme yönü uygun düşmez.

Aşağıdaki beyitlerde aşk ateşinde pervane gibi yanan aşığın küllerinin sinek kanadının süsü olması, sevgilinin dudağının hayalini serap üstünde görerek içine düşen Cebrail’in bala yapışmış sineğe benzetilmesi kabih ve garip teşbîhe örnektir.

Pervāne idüp yaksa da şem‘e beni bahtum

Ḥākisterümi zīnet-i perr-i meges eyler

(g.LVII/4)

“Bahtım beni pervāne edip muma yaksa da, külümü sinek kanadının süsü yapar.”

Lebüñ hayāline Rūhü’l kudüs şarāba düşer

Meges-miṣāl ki hırş ile şehd-i nāba düşer (g.LX/1)

“Cebrail, senin dudağının hayaliyle, hırs ile saf bala üşüşen sinek gibi şaraba düşer.”

Kelime ve ifadelere yeni anlamlar katma Fehîm-i Kadîm’in diğer bir üslup özelliğidir. Aslında bu özellik sadece Fehîm-i Kadîm’e ait bir özellik olmayıp orijinal üsluba sahip olmak isteyen her şairde görülebilen bir hususiyettir.¹⁶³

Redifi bir miktar fazla kullanan ve çoğu kez onu gazelde mana şebekesinin merkezi yapan Sebki Hindî şairleri, özellikle Türkçe kelimelerde, redifin tekrar özelliğinden faydalanarak değişik kelime türündeki redifleri, farklı anlamlarda sarf etmişlerdir. Ancak Türkçe olmayan kelime ve kavramlara da yer yer farklı manalar yükledikleri görülür.

İtme cem‘-i dil-i ‘uşşâkı perîşân ey zülf

Bād-ı āh ile perîşân olacaksın āhır (g.LXVI/8)

“Ey saç! Âşıkların gönül topluluğunu dağıtma, sonunda ah rüzgarı ile perişan olacaksın.”

İderse şubh-şıfat çāk sīnemüz devrân

‘Aceb midür güher-i mihr kâniyuz cāñā (g.VIII/3)

“Ey sevgili! Biz sevgi mücevherlerinin çıkardığı maden ocağıyız. Bu bakımdan zaman, sabah gibi bağrımızı yırtarsa buna şaşılır mı?”

Şair birinci beyitte ilk mısradaki geçen perişan sözcüğünü “sıkıntı” anlamında kullanmıştır. Oysa bu sözcük Klâsik Edebiyatta acınacak halde olan, zavallı anlamında kullanılır.

İkinci beyitte şair mihr kelimesini sevgi anlamında kullanmıştır. Oysa bu sözcük Güneş anlamında kullanılır.

¹⁶³ Babacan, a.g.e., s. 355.

Fehîm-i Kadîm'in hemen hemen tamamıyla gazellerinde kullandığı üslup özelliklerinden biri "üslûb-ı muâdele"dir. Üslûb-ı muâdele; beyiti oluşturan mısralardan her birinin gerek gramer gerekse anlam bakımından diğerinden bağımsız olması demektir.¹⁶⁴

Fehîm-i Kadîm üslûb-ı muâdeleyi ustalıkla ve sıklıkla kullanarak yeni manalar ve mazmunlar kurmak maksadıyla oluşturmuştur.

Eğer mevc-i havâdiş gelse kıl âgûşuñ âmâde

Ne mümkündür miyân-ı baırde cāy-ı güriz olmak (g.CLXI/6)

"Eğer hadiselerin dalgaları gelse, sen kucagını aç, deniz ortasında kaçacak bir yerin bulunması mümkün müdür?"

Şair "hadiselerin dalgaları üzerine gelse de, sen kucagını açmaktan çekinme. Çünkü deniz ortasında kaçacak yer bulmak mümkün mü?" diyerek dünya hayatını deniz ortasında kalmış bir yolcunun haline ve bu yolcunun başına gelen belaları da azgın dalgalara teşbîh ederek yeni-orijinal bir hayal yakalamıştır. Aşağıdaki beyit yine şairin ustalıkla kullanmış olduğu üslûb-ı muâdele örneğidir.

Açılır pejmürde-dil geldükçe nuḡka ḡande-nāk

Mürdeye gūya dem-i 'İsā tebessüm öğredür (g.XCII/2)

"O, gülerken konuşurken, solgun gönül açılır, sanki Hz.İsa'nın nefesi ölüye tebessüm öğretmektedir."

Fehîm-i Kadîm'in şiirlerinde Türkçe dil unsurlarının yerine Farsça dil unsurlarını kullanması onun üslup özelliklerindedir. Şair cümlede Farsça unsurları tercih etmesinin sebebi başta Hint-İran sahasından hazır kavramlar almak ve Farsça cümle sentaksının Türkçe cümle yapısında kısaltmaya sebep olması dolayısıyladır.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Babacan, a.g.e., s. 358.

¹⁶⁵ Babacan, a.g.e., s. 307.

Aşağıdaki ilk beyitte –de hal eki “be” ön ekiyle sağlanmıştır. İkinci beyitte ise “ne zamana kadar” soru zarfı Farsça “ta key” ifadesiyle sağlanmıştır.

Hem-silsile-i Kays' am u dīvāne-i ‘aşkam

Zencir-be-pā zāde-i pervāne-i ‘aşkam

(g.CXCVII/1)

“Kays ile aynı sülâleden gelmekteyim ve aşk dīvānesiyim, ayağı zincirde aşk pervanesi çocuğuyum.”

Çün gayret-i reh vādi-i hirmān olacağdur

Tā-key reh-i ümmīdde güm-kerde sürāğ ol

(g.CLXXXIX/4)

“Madem ki yol gayreti, yokluk vadisi olacaktır, o halde ümit yolunda belirsiz bir iz olmak ne zamana kadar sürecek?”

Dilde yer yer sadeleşme eğilimi Fehîm-i Kadîm için belirleyici bir üslup özelliği sayılmaz. Ancak bazı şiirlerinde cümlelerin sentaksını ağırlıklı olarak Farsçadan oluştururken diğer taraftan devrine göre oldukça sade şiirler yazması şair için belirleyici bir özellik sayılmalıdır. Fehîm-i Kadîm için sade şiirler yazmak demek şiirin kelimeleri arasına âmiyâne söcükleri ve konuşma dili özelliklerini eklemek değildir. Seçkin edebî kelimelerle ancak genişletilmiş terkipler ve birleşik Farsça yapılardan uzak bir şiir diliyle yazmak demektir.

Fiğān idüp dimezüz kim gamuñ nesin gördük

Ġam olmasa dir idük ‘ālemüñ nesin gördük

(g.CLXXIV/1)

“Feryat ederek gamın nesini gördük demeyiz, gam olmasa âlemin nesini gördük derdik.”

Ey şūh nedür ‘āşıkuna böyle tecāhül

Ġurbānuñ olam gayrıya cānāne mi olduñ

(g.CLXXV/3)

“Ey şuh! Âşığa böyle bilmezlikten gelme nedir? Ben senin kurbanın olayım, yoksa

başkalarına mı sevgili oldun?”

Yukarıdaki beyitlerde görüldüğü gibi âmiyâne tabirlere rastlanmaz. Edebî sayılabilecek bu beyitlerde şair Farsça tamlamaları ve birleşik yapıları terk ederek beyitleri oldukça sade kılmıştır.

Fehîm-i Kadîm özlü ve derin bir anlatım tarzına kavuşmak için manayı ön plana çıkararak lafzı kısaltma yoluna gitmiştir. Bilindiği gibi buna Klâsik Edebiyatta îcâz, “maksadı sırada insanların günlük hayatta kullandıkları ifadelere nazaran daha kısa ifade etmeye veya bir maksadı onu ifadeye yeterli en az sözle söylemeye denir.¹⁶⁶ Fehîm-i Kadîm îcâzı genelde iki yolla yapmıştır. Birincisi sözden kelime veya cümle çıkararak, ikincisi ise kısa bir ibareye çok manalar sığdırarak.

Ben hastasına çâre şemşîri ile itdi

Bîçâre Fehim ammâ bilmem ki seni n'eyler

(g.LVI/11)

“Ben hastasına kılıcı ile çare kıldı. Ey çaresiz, zavallı Fehim! Seni de bilmem ki ne eder?”

‘Aşk her kâleb-i bî-rûha tecellî itmez

Tûde-i merkad-ı Mûsâ cebel-i Tûr olmaz

(kt.1/7)

“Aşk, her ruhsuz kalıpta belirmez, Hz. Musa'nın kabrinin tümseği Tur Dağı olamaz.”

Yukarıdaki beyitlerin ilkinde Fehîm-i Kadîm îcâz-ı hece gizleme şeklinde yapmıştır. İkincisinde ise “Hz.Musa'nın kabrinin tümseği Tur Dağı olmaz.” ifadesiyle şair Hz. Musa ve Tur Dağı isimlerini zikrederek telmih yapmak suretiyle koca bir hikayeyi zihnimize nakş eder. Dolayısıyla şair ikinci beyitte lafzı kısaltıp manayı zenginleştirerek îcâz yoluna gitmiştir.

¹⁶⁶ Saraç, a.g.e., s. 73.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. BEYÂN İLMİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ¹⁶⁷

3.1. BEYÂN İLMİNE DAHİL OLAN SÖZ SANATLARI

Beyan kelimesi, ortaya çıkmak, görünmek, zahir olmak, açıklamak, maksadı ortaya koymak gibi anlamlara gelir. İstilah olarak maksadı değişik yollarla ifade etmenin metod ve kurallarından bahseden bir ilimdir.

Bir kişi dile getirmek istediğini çeşitli yollarla ifade edebilir. Bir maksadın sözcüğün gerçek anlamıyla beraber benzetmeler veya gerçek anlamının dışındaki ifadelerle dile getirilmesi mümkündür. Bunlar vuzûhu bakımından birbirinden farklılık gösterir. Beyân ilmi lafız ile anlam arasındaki ilginin niteliklerini ele alır.

Beyân ilmi lafız-mana ilişkisini konu edinmesinden dolayı kelimelerin anlamlarının açıklığı beyân ilminin tarifinde gösterilir. Delâlet-i akliyyede bir kapalılık söz konusudur; amaç gizliliğin, kelimelerin anlamlarını belirsizleştirmemesi, anlamın bütünüyle kapalı ve anlaşılmasız olmamasını sağlamaktır. Bu belâgatın bütünüyle vuzûhu, açık bir ifadeyi hedeflediği anlamına gelmemelidir.

3.1.1. Mecaz-ı Mürsel¹⁶⁸

Sözcüğün gerçek anlamı dışında bir anlamı kastetmesi şartıyla gerçek anlamla mecazî anlam arasında benzerlik dışında bir ilgi olmasıdır. Gerçek anlamın anlaşılmasında bir engel (karîne-i mana) bulunması kuralı mecâz-ı mürselde de aranır. Mecaz-ı mürsel'de gerçek anlamdan mecazî anlama geçişi sağlayan alâkaların bazıları şunlardır:

Parça-bütün (cüz'iyet-külliyet) ilişkisinde, bazen bütün söylenir parça kastedilir, veya parça söylenerek bütün kastedilir. Yer (hulûl) ilişkisinde mekan söylenip o yerde bulunan yahut yerde bulunanı söyleyip o mekan kastedilir. Sebep sonuç ilişkisinde, gerçek ile mecaz anlamdan biri diğerine sebep olur. Genel-özel anlam (umum-husûs) ilişkisinde geneli ifade eden bir sözcüğe ona dair bir özelliğin anlamını vermek veya tam tersi söz konusudur. Mazhariyet ilişkisinde, bir kelimenin gerçek anlamının mecaz anlamının ortaya çıkmasına ortam oluşturmasıdır. Âlet olma ilişkisinde, sözcüğün gerçek anlamı mecazî anlamına araç olur. Öncelik-sonralık ilişkisinde sözü geçmişteki veya gelecekteki haliyle anmaktır.

¹⁶⁷ M. A Yekta Saraç, Klâsik Edebîyat Bilgisi-Belâgat, Gökkuşbu, İstanbul 2013, s. 97.

¹⁶⁸ Sekkâkî, 362; Bâbertî, 545; Tehânevî, 208; Gelenbevî, 50; Desûkî, 327; Matlûb, 589; Atfık, 338; Tabâne, 562; Süleyman, I/81; Cevdet Paşa, 127; Recaizâde, 262; Süreyyâ, 285; Saîd, 315; Rif'at, 246; Bilgegil, 130; Saraç, a.g.e., s. 110.

Bildi ta' bîrin dūrūg-āmīzdür 'âlem şahîh

Şeyh-i şehriñ olmada gitdükçe rü'yâsı ğalağ

(g.CXLIX/3)

“Doğrusu bütün âlem, onun rüya tabirinin, yorumunun yalanla karışık olduğunu anladı, şehrin şeyhinin rüyası gittikçe yanlış olmaktadır.”

Beyitte kısaca, şair sevgiliyi şehrin rüya tabircisi olarak görmekte ve onun yapmış olduğu rüya tabirinin yalanla karışık olduğunu ifade etmektedir. Burada “âlem” kelimesinden kasıt alemde yaşayan insanlardır ki insanlar âlemin bir bir cüz'üdür. Bütün-parça ilişkisi ile mecaz-ı mürsel vardır.

Naẓm-ı dehri seyr edüp gitdi hezârân zü'l-fünûn

Feth olurdu olmasa beyit-i mu'ammâsı ğalağ

(g.CXLIX/2)

“Binlerce ilim sahibi, dünya şiirini seyredip gitti, eğer muamma beyiti yanlış olmasaydı çözümlenirdi.”

Şair şiirde “gitmek” fiiliyle ölen ilim sahiplerini kastetmektedir. Çünkü “gitmek” fiiliyle bu metin haricinde lügat anlamları ile anlamamıza imkan yoktur. Burada bir kelimenin gerçek anlamının mecaz anlamın ortaya çıkışına zemin hazırladığını görüyoruz. Mazhariyet ilişkisi vardır.

Şöfi-i şâfi-nihâdam târik-i seccâdeyem

'Ârif-i dilber-perestem mest-i cām-ı bâdeyem

(g.CCXI/1)

“Seccâdeyi terk etmiş saf yaratılışlı sofuyum, şarap kadehiyle sarhoş olmuş, güzellere tapan arifim.”

Şair beyitinde kendisini önceden dinin gereklerini yerine getiren bir sofuyken şimdi ise namazı terk eden, elinde kadehi olan, güzellere tapan sarhoş olarak tanımlıyor. Burada şair “seccâde” ile namazı kastettiğinden, bir kelimenin gerçek anlamının mecaz anlamına âlet olması söz konusu olmasından mecaz-ı mürsel vardır.

3.1.2. İstiâre¹⁶⁹

Sözlükte “ödünç isteyip almak” anlamına gelen istiâre, “bir sözcük veya sözcük grubunun, benzetmeye mübalağa ve yorum gücü katmak için benzeşme ilgisiyle ve bir karîneye (engel) dayalı olarak gerçek anlamı dışında kullanılması” şeklinde tarif edilir.

İstiârenin temeli teşbîhtir. Teşbîhin iki temel unsuru olan müşebbeh (benzeyen) ile müşebbehün bih'ten (kendisine benzetilen) sadece birisinin söylenmesi ve diğlerinin ima edilmesi ile elde edilir.

İstiâre, allegori ve sembolleri kullanarak zihindeki soyut tahayyülleri somut tasavvurlara dönüştürür, söyleyişi canlandırır. Cansız varlıkları kişileştirir, canlandırır (teşhis) ve konuşturur (intâk). Bu şekliyle istiâre ifadeye ait bir süs olmaktan önce, dilin tabii bir mahsulüdür. İstiâre olan kelime isim ve isim soylu bir kelime olduğu gibi fiil veya fiilimsi de olabilir. İstiâre iki kısma ayrılır. Tek bir kelimedenden meydana geliyorsa *müfred istiâre*, birden fazla kelimenin oluşturduğu bir hey'ette meydana geliyorsa *mürekkeb istiâre* adını alır. Mürekkeb istiârenin bir adı da *mürekkeb mecaz*'dır. Mürekkeb istiâre, *temsilî istiâre* adını da alır.

3.1.2.1. Açık İstiâre (İstiâre-i musarraha)

Yalnızca kendisine benzetilen (müsteârün minh) ile yapılan, benzetilen unsurun açıkça bahsedildiği istiâre türüdür. Klâsik Türk şiirinde en çok bu türe rastlanır.

Fehîm-i Kadîm'in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı açık istiâre örnekleri şunlardır.

Ey serv n'ola pest ise hürşîd-i kıyâmet

Besdür ki bülend oldı senüñ pây-e-i hüsnüñ (g.CLXXXI/6)

“Ey servi (gibi olan güzel)! Kıyamet Güneş'i alçaksa buna şaşılır mı? Senin güzelliğinin derecesi yüksektir, o yeter.”

Şair bu beyitinde sevgili yerine “serv” ifadesini kullandığı için açık istiâre yapmıştır. Ayrıca kıyamet Güneş'i alçaksa buna şaşmamak gerekir senin güzelliğinin derecesi yüksektir, ifadesinde ise tezad vardır.

¹⁶⁹ Sekkâkî, 369; Bâberfî, 555; Tehânevî, 963; Gelenbevî, 53; Desûkî, 346; Matlûb, 82; Atîk, 361, Tabâne, 588; Vatvat, 648; Süleyman, I/85; Cevdet Paşa, 145; Recâizâde, 224,287; Süreyyâ, 322, Sâid,321; Rif'at, 284; Bilgegil, 154; Aksan, 127; Saraç, a.g.e., s. 118.

Rūyından eyleyüp yine ref'-i niķāb gül

Ĥurşīde verdi māye-i reng-i ĥicāb gül

(g.CXCV/1)

“Gül, yine yüzünden örtüyü kaldırıp Güneş’e utanma renginin mayasını verdi.”

Şair yukarıdaki beyitinde sevgilinin yüz güzelliğini ifade ederken Güneş’in kızılığının sevgilinin yüz güzelliğini gördükten sonra utanmasından dolayı aldığı belirtiliyor. Şair, “sevgili” yerine gül ismini kullanarak açık istiâre yapmıştır. Bununla beraber Güneş’in kızılığının sevgilinin yüzünü gördükten sonra utanma dolayısıyla aldığı söyleyen şair, mübalağa yapmıştır. Yine “gül” ün kişileştirilmesiyle kapalı istiâre yapılmıştır.

Meclis-i şāh-ı ġamda devr eyler

La’lden bir ayağdur gönlüm

(g.CCXXII/3)

“Lâlden bir kadeh olan gönlüm, gam padişahının meclisinde devreder.”

Şair gönlünü suskun bir kadehe benzetiyor. Bununla beraber şairin gönlü sevgilinin meclisinde devr ettiği için burada teşhis yoluyla yapılan bir teşbîh söz konusudur. Yine şair “sevgili” kelimesi yerine “gam padişahı” kelimesini kullandığı için açık istiâre sanatı yapmıştır. Bununla beraber “kadeh,meclis” kelimeleri arasında tenâsüp sanatı vardır. Yine “devr eylemek”, “feleğin çarkında dönmesi gibi türlü dertten derde düşâr olur.” ifadesinde kinaye vardır.

3.1.2.2. Kapalı İstiâre (İstiâre-i Mekniyye)

Kendisine benzetilen unsurun açıkça bulunmadığı, sadece onu hatırlatan bir özelliğın bulunduğu istiâredir. Yani ibarede teşbîhin iki tarafından müşebbeh/benzeyen bulunur, fakat müşebbehün bih/kendisine benzetilen açıkça yer almaz. İstiâre-i mekniyye’de lafzın gerçek manasında kullanılmadığını gösteren karine, *istiâre-i tahyiliyye* olarak adlandırılır. Yani kapalı istiârenin olduğu yerde bir de istiâre-i tahyiliyye vardır.

Fehîm-i Kadîm’in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı kapalı istiâre örnekleri şunlardır.

Nigāhuñ fitne-pāş oldukça dest-efşān semā’ içre

Derûn-ı cāna ĥançer-rîz olur müjgān-ı ser-tîzûñ

(g.CLXXXIII/6)

"El silkerek sema ederken bakışın fitne saçtıkça, keskin kirpiklerin, canın içine hançer döker."

Bu beyitte şair bir sema veya devrân zikri resmi çiziyor. Şâir bir Gülşenî dervişi olduğu için gerek Mısır'da gerek İstanbul'da Gülşenî dergâhlarında çok Halvetî devrânı veya Mevlevî semaı seyretmiş, hatta iştirak etmiş olmalıdır.¹⁷⁰ Şair burada “keskin kirpiklerin canın en derûnuna hançer saplaması” ifadesiyle sevgilinin kirpikleri hançerli bir savaştı veya kâtile benzetilmiş; ancak bu, bir lafızla açıkça belirtilmediği için kapalı istiâre yoluyla teşhîs yapılmıştır. Ayrıca sevgilinin bakışı “nigâh” semâzene benzetilmiş, ama bu lafız da kullanılmadığı için kapalı istiâre yoluyla teşhîs yapılmıştır.

Nevbâhar oldu çemen câme-i hâdrâ geysün

Açılıp lâle-i şahrâ yine hârâ geysün (g.CCXLVI/1)

“İlkbahar oldu, çimenlik yeşil elbisesini giysin, çöl lâlesi de açılıp yine hâreli kumaştan elbisesini giysin.”

“Çemen” Dîvân Edebiyatında seyr ve temâşâ yerlerindedir.¹⁷¹ Şair beyitinde çimenliği insana benzeterak ilkbahar mevsiminden dolayı yeşil otlara bürünmesini söylüyor. Fakat bunu yaparken benzetilene söylemeyerek onu hatırlatan bazı lafzî karineler, yani ipucu sözcükler söylemiştir. Dolayısıyla bu beyitte kapalı istiâre vardır. “Çöl lâlesi de açılıp yine menevşeli kumaştan elbisesini giysin.” ifadesinde de ayrı bir kapalı istiâre vardır. Bununla beraber “nevbâhar, çemen, câme-i hadra, lâle, hârâ” kelimeleri arasında ise tenâsüp vardır.

Âmâde tûrur gonca k'ide çâk-i girîbân

Beñzer ki o gül-rû yine ‘azm-i çemen eyler (g.LV/3)

“Gonca, yakasını yırtmaya hazır bir şekilde beklemekte, her halde o gül yüzlü yine çemene gelmeye niyetlenmiş.”

Şair yukarıdaki beyitte goncaya insana ait iki özellik yüklemiştir. Bunlardan birincisi “yaka yırtmak” ikincisi ise “beklemek”tir.Şair goncayı sultanını bekleyen ve uğruna yaka yırtan kullarına benzetiyor, ama bunu açıkça bir lafızda belirtmediğinden kapalı istiâre yapmıştır. Bununla beraber “gül-rû” ifadesinde “yüz” güle benzetilmektedir. Teşbîh edatının ve yönünün bulunmaması yansıra hayâlin ve bu hayâlin ifadesinin de orijinal olması ile bu teşbîh, beliğdir.

¹⁷⁰ Bkz. Mustafa Kara, Gülşeniyye, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C: 14, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 1996, s. 258-259.

¹⁷¹ İskender Pala, Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, Ötüken, İstanbul 2000, s. 94.

3.1.2.3. Mürekkebe İstiâre

Mürekkebe istiâre birden fazla kelime ile ifade edilen bir durumu onun benzeri veya bazı yönlerden onu andıran bir surete benzetme ve bunlardan ilkinin yerine ikincisini kullanma ile meydana gelir. Mürekkebe istiâreye *temsîlî istiâre* de denir. Temsilî istiâreler yaygınlık kazanırsa *mesel* adını alır.

İki unsur arasındaki ilgi, yani vech-i şebek açık ise böyle istiâreye *istiâre-i mübtezele* veya *âmmiyye* adı verilir. Cesaretli bir adamı gösteren “arşlan” kelimesi gibi. Bu örnekte o insan ile arşlan arasındaki benzerlik ilişkisinin cesaret olduğu pek açık bir şekilde bellidir. Eğer iki unsur arasındaki benzerlikte bir kapalılık varsa böyle istiâreler daha makbul olup *istiâre-i garîbe* veya *hâssiyye* adını alır. Bazen de istiâre-i âmmiyyede sanatkârâne bir tasarruf ile *garâbet* niteliği, yani meziyeti hasıl olur.

Fehîm’i Kadîm gazellerinde aşağıdaki beyitler *istiâre-i mübtezele* ve *istiâre-i garîbe*’ye örnek olarak verilebilir.

Feryâd o tünd-kâfir-i bî-rahm u hõd-perest

Dîninden ehl-i zühdi peşîmân idüp gelür (g.CXI/3)

“Feryat ki o merhametsiz ve kendini beğenmiş haşin kâfir, zühd ehlini dinlerinden pişman ederek gelir.”

Dîvân Edebiyatında sevgili âşığına çektiydiklerinden dolayı kâfir olarak anılır.¹⁷² Şair, feryat ki merhametsiz ve kendini beğenmiş kafir sevgili zühd ehlini yani kendini haramlardan soyutlamış âşıkları yasaklardan yüz çevirmekten pişman ettirir, demek istemektedir. Bu örnekte sevgili ile kâfir arasındaki benzerlik açık bir şekilde bellidir. Dolayısıyla bu beyiti *istiâre-i mübtezele*ye örnek olarak verebiliriz.

Bûs idince dâmenin maşşerde ol mâhum dedi

‘Ayb kılmañ Fehîm-i bî-ñicâbumdur benüm (g.CCXXIII/9)

“Maşşerde eteğini öpünce o Ay (gibi sevgilim)” “ayıplamayın, zira bu benim utanmaz Fehîm’imdir.” dedi.”

Şair bu beyitinde padişah ismini zikretmeden “dâmen bûs etmek” ifadesini kullanmasından sevgiliyi padişaha benzettiğini anlıyoruz. Dolayısıyla sevgili ve padişah

¹⁷² Pala, a.g.e., s. 222.

arasında bir kapalılık söz konusu olduğundan bu örneği *istiâre-i garîbe*'ye örnek olarak verebiliriz. Ayrıca şair bu beyitinde sevgili yerine “mah” kelimesini kullandığı için açık istiâre sanatı yapmıştır.

3.1.2.4. Teşhis ve İntâk yoluyla yapılan İstiare¹⁷³

İnsan dışındaki canlı ve cansız bütün varlıklara, tahayyül yoluyla insana ait özellikler vermeye teşhis (kişileştirme), bu varlıkları konuşurmaya ise intâk sanatı denir. M.A.Yekta Saraç'ın incelemesine göre “Recaizâde M. Ekrem'in Ta'lîm-i Edebiyat adlı eserinden önce teşhis ve intâk adlı bir terime rastlanmamaktadır. Klâsik belâgat kitapları bunları birer istiare, mürsel mecaz veya teşbîh olarak değerlendirmişlerdir.” Bu tespite dayanarak, biz de teşhis ve intâkı başlı başına bir sanat olarak değil, birer istiare, mürsel mecaz veya teşbîh olarak inceleyeceğiz.

Pür olursa nîgeh ü gamze ma'âzallâh eger

Ĥavfden şaĥş-ı ecel eyleye âh u feryâd (g.XXXVIII/4)

“Allah korusun, eğer bakış ve gamze dolarsa, ecelin kendisi dahi korkudan ah ve feryat eder.”

Şair bakışın ve gamzenin dolması halinde ecelin dahi korkudan ah ve feryat edeceğini belirtir. Bu beyitte yer alan “ecelin korkudan ah ve feryat etmesi” insana özgü bir durumdur. Şair insan dışındaki bir varlığa konuşma melekesi verdiği için intâk yoluyla istiare sanatı yapmıştır.

Surĥ-pûş itse tecellî o gül-i gülşen-i Ĥûr

‘Âleme şu‘le şalar na‘ra-i âteş âteş (g.CXXXVIII/2)

“Tur Dağı gülbahçesinin o gülü, kırmızılara bürünmüş bir şekilde görünse, “Ateş! Ateş!” haykırışları bütün âleme ateş saçar.”

¹⁷³ Saraç, a.g.e., s. 121-122.

Şair bu beyitinde insan dışında bir varlık olan gül'e konuşma özelliği attığı için intâk yoluyla istiâre yapmıştır. Bununla beraber "âlem" ifadesiyle dünyanın içini kastettiği için mecaz-ı mürsel yapmıştır. Yine şair Hz.Musa'nın Tur Dağı'nda almış bulunduğu ilk vahye telmihte bulunmuştur.¹⁷⁴

Nağd-i âşâr-ı dem-i 'İsî-i rûh-efzâyı

Yine vaz' eyledi ceyb-i gül-i handâna şabâ (g.I/2)

"Saba ömür arttıran İsa nefesinin tesirlerinin parasını yine gülün cebine koydu."

Şair yukarıdaki beyitinde saba rüzgarına ve güle insana ait özellik vermiştir. Saba rüzgarının İsa nefesinin tesirlerinin parasını gülün cebine koymasında ayrı ayrı iki tane teşhis yoluyla istiâre yapılmıştır. Bununla beraber İsa peygamberin nefesiyle hastalara şifa olmasına ve ölüleri diriltmesi mucizesine telmihte bulunulmuştur.

3.1.3. Teşbîh¹⁷⁵

Teşbîh, aralarında bir veya birden fazla nitelikte benzerlik bulunan iki şeyin birini diğerine benzetmektir. Teşbîhin tarafları olarak adlandırılan bu iki unsurdan biri müşebbeh (benzeyen), diğeri müşebbehün bih (kendisine benzetilen) dir. Bu iki unsurun müşterek oldukları niteliklere, özelliklere vech-i şebeh (benzeyiş yönü) denir. Bazı durumlarda bu benzetme teşbîh edatı kullanılarak yapılır. O halde teşbîhte;

1-Müşebbeh/benzeyen,

2-Müşebbehün bih/kendisine benzetilen,

3-Vech-i şebeh/benzetme yönü,

4-Teşbîh edatı/benzetme edatı

olmak üzere dört unsur bulunur.

Benzetmelere yazı dili yanısıra konuşma dilinde de sıkça rastlanır. Teşbîhten umulan başlıca yarar anlatımı somut hâle getirmek ve iletilmek istenilen düşünce ve duyguyu dinleyiciye etkili şekilde sunmaktır. Aslında benzetme dilin tabî bir fonksiyonudur. Bir kısmı

¹⁷⁴ Taha/11-14.

¹⁷⁵ Sekkâkî, 332; Bâbertî, 465; Tehânevî, 795; Desûkî, 210; Matlûb,323; Afîk, 255; Tabâne, 365; Vatvat, 662, 693; Süleyman, I/90; Cevdet Paşa, 131; Recaizâde, 247; Süreyyâ, 301; Saîd, 275; Rif'at, 257; Bilgegil, 134; Saraç, a.g.e., s. 129.

dilde yerleşmiş bir şekilde bulunurlar. Dolayısıyla benzetmeler her zaman zorunlu olarak sanat değeri olan bir beceriyi ve hüneri yansıtmazlar. Ancak şahsî bir tasarrufu yansıtan etkileyici ve doğru benzetmeler sanatla ilişkilendirilebilir.

Teşbîhlerde bir ibarede birden fazla unsur (müşebbeh) tek bir unsura (müşebbehüh bih'e) benzetildiği gibi bunun aksi de olabilir.

İki taraf, birbirine benzetildikleri yön (vech-i şebeh) de gerçekte müşterek oldukları gibi (tahkikî) bu ortak nokta hayale de dayalı olabilir (tahyilî).

Teşbîh edatları Türkçe'de kullanılan; gibi, sanki, nitekim, -tek, âsâ, veş, -var, -sıfat, gûyâ, -misal gibi benzetme edatları yanında (dön-, benze-, san-, andır-) gibi benzerlik gösteren mastarlar veya (-casına/-cesine, -cılâyın/-cileyin) zarf-fiil (ulaç) ekleridir.

Teşbîhte iki asıl unsur vardır; benzeyen ve kendisine benzetilen. Bu iki unsurdan biri kaldırılırsa teşbîh, teşbîh olma fonksiyonunu korumakla birlikte istiâre adını alır. Burada dikkat edilmesi gereken bir husus vardır; teşbîhin iki unsurunun bulunması demek onların bizzat söylenilmeleri, metinde yer almaları demek değildir. Cümlede özne, kim ve ne olduğu belli olma şartı ve bir sebep dolayısıyla kaldırılabilir ve kaldırılan bu unsur müşebbeh/benzeyen olabilir. Bunu istiârenin tarifindeki teşbîhin iki unsurundan birinin kaldırılması ile bir tutmamak gerekir.

Bir teşbîhte vech-i şebeh söylenirse o teşbîh mufassal, söylenmezse mücmel, teşbîh edatı söylenirse mürsel, söylenmezse müekked teşbîh olarak adlandırılır. Mücmel teşbîh mufassal, müekked teşbîh mürsel olan teşbîhten daha belîğ, yani belagat açısından daha değerlidir. “Ali cesarete aslan gibidir.” cümlesi mufassal ve mürsel teşbîh, “Ali aslan gibidir.” cümlesi mücmel ve mürsel teşbîh, “Ali cesarete aslandır.” cümlesi mufassal ve müekked teşbîhtir.

3.1.3.1. Teşbîh-i Belîğ

Sadece müşebbeh ve müşebbehün bih ile yapılan benzetmedir. Bu benzetmede teşbîh edatı ve vech-i şebeh bulunmaz. Bununla beraber bir teşbîhin belîğ vasfını alması için teşbîhin vech-i şebeh, yani benzeyiş yönünden “*baîd-i garîb*” olması gerekir.

“*Baîd-i garîb*” olma birbirine benzetilen iki unsurun hangi açıdan benzetildiğinin hemen ve kolayca anlaşılmasındır. Bu aynı zamanda orijinal olmayı da ifade eder. “*Teşbîh-i belîğ*” terkipteki “belîğ” kelimesi bir durumu nitelemenin yanısıra bir değer yargısı da ifade ettiğinden, yapılan teşbîhin belagat açısından değerli kabul edildiğine dair bir hüküm de bulundurulur.

Fehîm-i Kadîm'in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı teşbîh-i belîğ örnekleri şunlardır.

Nāz-perver nāzenīn nāzük-beden gül-gonca-leb

Yaraşur olsa eger ol verd-i hurrem hūd-pesend

(g.XLII/4)

“O sevgili, nazlı, nazik vücutlu ve gonca dudaklıdır, bu bakımdan o gönül açan goncanın kendini beğenmiş olması ona yakışır.”

Bu beyitte “gül-gonca-leb” ifadesi kullanılarak sevgilinin dudağı teşbîh-i belîğle goncaya benzetilmiştir. Bu bakımdan sevgilinin nazlı, nazik vücutlu ve gonca dudaklı olması sebebiyle kendini beğenmesi şairi usandırmaz aksine sevgilinin bu şekilde davranmasını şair hoş karşılar ve bu durumu sevgiliye yakıştırır.

Müşebbeh: Leb

Müşebbehün bih : gül-gonca

Efsūs kim o sîm-tenümden ayırdı çarḥ

Döndüm o şāha kim ola gencîneden cüdā

(g.II/2)

“Yazık ki felek o gümüş bedenlimden beni ayırdı, hazinesinden ayrı kalmış padişaha döndüm.”

Şair beyitinde feleğin kendisini gümüş bedenli sevgiliden ayırdığını belirterek, nasıl ki servetini kaybeden padişah zor durumda kalırsa kendisinin de feleğin elinden sevgilisini alarak o şekilde hazinesinden mahrum kaldığını belirtmiştir. “Sîm-i tenüm” ifadesinde şair teşbîh-i belîğ sanatını kullanmış ayrıca “döndüm o şāha kim ola gencîneden cüdā” ifadesinde ise şair teşbîh-i müekked sanatını kullanmıştır.

Müşebbeh: Ten

Müşebbehün bih: sim

Āteş-ruḥumı şu ‘le-fürüz-ı ğāzab itdūñ

Ey dil saña kim derdi bakup rūyına āh it

(g.XXIII/2)

“Ey gönül! Sana onun yüzüne bak da ah et diye kim söyledi, öyle yaptın da bak ateş yanaklımın kızgınlık alevini parlattın, tutuşturdu.”

Bu beyitte baîd-i garîbin çok güzel bir örneğine rastlıyoruz. “Ateş-rûh” bilinen bir teşbîh-i belîğdir; ancak burada şair gönlüne seslenerek: “Sevgilinin yanağının güzelliğini sen verdin,

böyle yaparak onun gazabını artırdın.” diyerek, orijinal bir baîd-i garîbi başarıyla kullanmıştır. İkinci mısradaki gönlüne ayrı bir kişiymiş gibi seslenerek de şair tecrîd sanatını kullanmıştır.

Müşebbeh : Ruh

Müşebbehün bih : Ateş

3.1.3.2.Temsilî Teşbîh¹⁷⁶

Teşbîhte vech-i şebih/benzetme yönü içiçe geçmiş birden fazla unsur ile bir kompozisyon oluşturmuşsa bu mürekkebe teşbîhe denir. Bu tür teşbîhlerde benzetme yönü hissî ve somut değil, aklen ve hayal gücüyle var olduğu farz edilen bir tasavvurdur. Bu yönden bakıldığında îrâd-ı mesel/irsâl-i mesel sanatları da birer teşbîh sayılabilir.

Fehîm-i Kadîm’in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı temsilî teşbîh örnekleri şunlardır.

Sevdüğüm bir dilber-i hōd-bîn-i şehir-âşūbdur

Kendiniñ meftūn-ı dīdārıdur özge hūbdur (g.LXIX/1)

“Sevdiğim, şehri karıştıran, kendini beğenmiş bir dilberdir, kendisinin yüz güzelliğine vurulmuş bir başka güzeldir.”

Şair beyitinde sevgilisini şehri karıştıran, kendini beğenmiş bir dilbere benzetiyor. Burada benzeyen tek bir unsur, kendisine benzetilen unsur ise birden fazla ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Benzeyiş yönü de yorumu gerektirecek tarzdadır. Dolayısıyla bu beyit temsilî teşbîhe örnektir.

Hāk itse maḥabbet ḡam-ı ḥüsniyle o māhuñ

Yā Rab bu ten-i sebzūmi bir mihr-i giyāh it (g.XXIII/5)

“Ey Tanrım! Mahabbet, o Ay gibi sevgilinin güzelliğinin gamıyla beni toprak etse, bu yeşil, taze, genç bedenimi sarı bir eylül otu haline getir.”

Fehîm-i Kadîm bu beyitinde bedenini yeşil, taze ve genç ifadeleriyle nitelemiş, bedenini bu nitelediği ifadelerle benzetmiştir. Beyitin başından itibaren kendisine benzetilen unsurlar

¹⁷⁶Türkân Alvan, Emrî Dîvânı'nın Nazım Bilgisi ve Belâgat Yönünden İncelenmesi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, s. 127.

sıralanmış beden ismi en son söylenmiştir. Dolayısıyla bu beyiti temsilî teşbîhe örnek olarak verebiliriz.

Ben o giryân Yūsuf-ı güm-geşteyem maḥbūs-ı çāh

Kim firākum bā'is-i ḥandāni-i Ya'kūb'dur (g.LXIX/5)

“Ben, ayrılığı Hz.Yakup’un gülüşüne sebep olan, kuyu içinde hapsolünmüş, yolunu kaybetmiş, ağlayan Yusuf’um.”

Şair bu beyitinde kendisini kuyu içine hapsolmüş, yolunu kaybetmiş, ağlayan Yusuf’a benzetiyor. Beyitte benzeyen unsur bir tanedir ve kendisine benzetilen unsur ise birden fazla ifadeden teşekkül etmiş karmâşık bir yapıya sahiptir. Bu örneği temsilî teşbîh olarak adlandırabiliriz. Ayrıca beyitte kuyu içine hapsolmüş, yolunu kaybetmiş, ağlayan Yusuf’a telmihte bulunulmuştur.

3.1.3.3.Teşâbüh (Benzeşme)

Teşbîhin taraflarından biri diğerine müşterek oldukları özellik veya nitelikte üstünlük taşımyorsa, yani maksat sadece iki tarafı bir özellikte, nitelikte birleştirmek ise böyle bir benzetmeye teşâbüh adı verilir. Burada edilgen bir durum da bulunduğundan dolayı teşâbühe “benzeşme” adını verebiliriz.

Fehîm-i Kadîm’in gazellerinde örneğine rastladığımız teşâbüh sanatına örnek aşağıda verilmiştir.

Var ise yine niğāh-ı şūḥuñ eyler imtizāc

Çeşm-i maḥmūruñ gibi mest-i ḥarāb-ı nāz ile (g.CCLXIV/2)

“Senin mahmur gözün gibi aşırı naz sarhoşu ile uyuşabilecek biri varsa, o da ancak yine senin şuh bakışıdır.”

Şair sevgilisine bu beyitinde “senin naz sarhoşu mahmur gözünle uyuşabilecek biri varsa o da senin şuh bakışıdır.” diyerek, mahmur göz ile şuh bakışı nitelikte birleştirerek ve birini diğerine üstün kılmayarak teşâbüh yapmıştır.

3.1.3.4.Teşbîh-i Tehekkümî ve Teşbîh-i Temlihî

Müşebbehin/benzeyenin durumunun mizah, yergi veya latife yollu izahı gözetilerek aralarında müşterek bir vasıfları olmamasına rağmen müşebbehün bihe benzetilmesi de teşbîhe dahildir. Cimri bir insanı cömertliğin timsali Hatem'e benzetmek gibi. Bu tarz yapılan teşbîhlere *teşbîh-i tehekkümi* ve *teşbîh-i temlihî* adı verilir. Aşağıda örneği verilen musammattan alınan beyit teşbîh-i tehekkümî ve teşbîh-i temlihî'ye örnek olarak verilebilir.

Özge kerîmdür bu yerüñ ehl-i devleti

Kim imtinān ider saña itdükçe raġbeti (t.b.II/3-1)

“Bu memleketin devlet sahipleri bir başka cömerttir, sana raġbet ettikçe iyiliği başa kakar.”

Bu beyitte şair yergi yollu izahı gözeterek aralarında müşterek bir vasıfları olmamasına rağmen devlet sahiplerini cömert göstermiştir. Dolayısıyla bu beyit teşbîh-i tehekkümî ve teşbîh-i temlihî'ye örnek verilebilir.

3.1.3.5. Teşbîh-i Maklûb

Teşbîhte maksat ve gaye asıl olarak müşebbeh ile ilgilidir. Benzeyenin durumu açıklanmak, ona ait olduğu var sayılan niteliklerin imkan dahilinde bulunduğu iddiasına delil getirilmek, onun üstün ve eksik tarafları abartılarak ifade edilmek istenir. Kısaca teşbîhte maksat, ekseriya müşebbeh, yani benzeyenin ne hâl ve sıfatta olduğunu açıklamak olup bundan dolayı vech-i şebekte, yani müşterek oldukları yönde kuvvetli olan taraf müşebbehün bih kılınır. Fakat bazen müşebbehün bih olarak bilinen şeyler mübalağa ifade etmesi için müşebbeh kılınır. Cesur bir insanı arslana değil, arslanı insana benzetmek gibi. Aslında burada iddia olunan şey işaret edilen insanın daha cesur olduğudur. Yani müşebbehün bih olan insanın bu ortak özellikte daha üstün olduğu var kabul edilmektedir. Bu tarz yapılan teşbîhlere *teşbîh-i maklûb* adı verilir. Aşağıda Fehîm-i Kadîm'in gazelinden alınan beyit bu tür teşbîhe örnektir.

Teşbîh ider cüşişini eşküme 'ummān

Kim ağlar idi dîde-i giryān gibi olsa (g.CCLV/6)

“Ağlayan göz gibi olsaydı ağlayacak olan okyanus, coşkunluğunu gözyaşıma benzetirdi.”

Bu beyitte şair alışılmışın dışında müşebbehün bih olan okyanusu müşebbeh olan ağlayan göze benzeterek teşbîh-i maklûb yapmıştır.

3.1.3.6. Teşbîh-i Mufassal

Bir teşbihte vech-i şebah söylenirse o teşbih mufassal, söylenmezse mücmel, teşbih edatı söylenirse mürsel, söylenmezse müekked teşbih olarak adlandırılır. Mücmel teşbîh mufassal, müekked teşbîh mürsel olan teşbîhten daha belîğ, yani belagat açısından daha değerlidir. “Ali cesarete aslan gibidir.” cümlesi mufassal ve mürsel teşbîh, “Ali aslan gibidir.” cümlesi mücmel ve mürsel teşbîh, “Ali cesarete aslandır.” cümlesi mufassal ve müekked teşbîhtir.

Fehîm-i Kadîm’in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı mufassal teşbîh örnekleri şunlardır.

Ey gamzesi Fehîm gibi rûşenâ-yı dil

Bîgâne-tavr olma dile her-dem-âşinâ (g.X/5)

“Ey gamzesi Fehîm gibi gönlü aydınlatan, sevindiren! (teşbîh-i mufassal) Sana her an âşına olan gönle, yabancı tavrı takınma.”

Şair beyitinde sevgilinin gamzesini kendi gamzesine benzetmiş, sevgilinin gamzesinin kendi gamzesi gibi gönlü aydınlatan, sevindiren olduğunu belirtmiştir. Aslında şair beyitinde kendi sanatını kendi şiirini övme yoluna gitmiştir. Şair şöyle demiş olabilir: “seni öven, sıradan bir şair değil; böyle değerli, böyle büyük bir şairdir.” Ayrıca, “Ey gamzesi Fehîm gibi gönlü aydınlatan, sevindiren!” ifadesiyle de şair teşbîh-i mufassal sanatını kullanmıştır.

Müşebbeh: sevgili

Müşebbehün bih: Fehîm

Vech-i şebah: gönlü aydınlatması

Teşbîh edatı: gibi

Gîsû-yı dilrübâ gibi oldı siyeh-şu‘â‘

Sûz-ı duĥân-ı ejder-i âhumdan âfitâb (g.XV/5)

“Güneş, ah ejderimin yakıcı dumanından, gönül kapan sevgilinin saçı gibi siyah ışıklı oldu.”

Şair bu beyitte kendi ahının dumanını teşbîh-i belîğ yoluyla bir ejderhanın alevli dumanına benzetiyor. Bu öyle şiddetli bir alev topuki güneşin ışığını bile simsiyah yapıyor. Şair bu benzetmeyi sıra dışı bir üslupla bu kez sevgilinin siyah saçına mübalağa ile benzetiyor. Fehîm-i Kadîm benzettiği bir şeyi bir başka şeye daha benzeterek çok karşılaşılmayan bir üslup özelliği ile karşımıza çıkıyor. Şair bu beyitinde hem benzetme yönünü hem de benzetme edatını belirterek mürsel ve mufassal teşbîh yapmış oluyor.

Müşebbeh: Güneş

Müşebbehün bih: sevgilinin saçı

Vech-i şebah: siyah ışık

Teşbîh edatı: gibi

Şanma kim fâriğ olam gül-pîrehenlerden gönül

‘Andelîb-âsâ girersem hırka-i peşmîneye

(g.CCLXXII/6)

“(Ey) Gönül! Bülbül gibi yün hırkaya girsem de gül gömleklerden vazgeçeceğimi sanma.”

Şair bu beyitinde dervişlerle bülbül arasında ilişki kuruyor, dervişler hırka giyerek inzivaya çekilirler, kendilerini mâsivâdan uzak tutarak Allah’ı zikrederler. Bu sebeple şair kendini derviş=bülbül’e benzeterek her ne kadar bülbül gibi hırkaya girsem de “gül gömleklerden” yani sevgililerden kendisini soyutlayamayacağını belirtiyor. “‘Andelîb-âsâ girersem hırka-i peşmîneye” ifadesinde mufassal ve mürsel teşbîh yapılmıştır. Ayrıca “gül-pîrehen” ifadesinde teşbîh-i belîğ yapılmıştır.Yine şair gönlüne başka bir kişiymiş gibi seslenerek birinci mısranın sonunda tecrîd sanatı yapmıştır.

Müşebbeh: şair

Müşebbehün bih: ‘andelîb

Vech-i şebah: hırkaya girmek

Teşbîh edatı: âsâ

3.1.3.7.Teşbîh-i Mücmel

Benzetme yönü söylenmemiş olan benzetmedir.

Fehîm-i Kadîm’in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı mücmel teşbîh örnekleri şunlardır.

Her habâbı oldı gūyâ aḡter-i burc-ı tarab

Şubḡ-ı mihr-efrūz u şām-ı zulmet-i ğamdur şarāb

(g.XIV/6)

“Her kabarcığı sanki neşe burcunun yıldızı oldu, şarap, Güneş’i aydınlatan, yakan sabah ve gam karanlığının gecesidir.”

Şair beyitinde her kabarcığın sanki neşe burcunun yıldızı olduğunu belirterek Güneş’i asıl aydınlatan şeyin yakan sabah ve gam karanlığının gecesi olan şarap olduğunu söylemiştir. Şair kabarcığı neşe burcunun yıldızına benzeterek teşbîh-i mücmel sanatını kullanmıştır.

Ayrıca şair Güneş'i aydınlatan şeyin gam karanlığı olduğunu belirterek tezat sanatına başvurmuştur.

Müşebbeh: Her ḥabāb

Müşebbehün bih: aḥter-i burc-ı tarab

Teşbîh edatı: gūyā

Gül āğušte-be-ḥūn u lâle dāğ oldı şeh-i ḥāver

Çeküp şemşîr-i âteş-tâb girdi kana gülşende (g.CCLX/2)

“Doğunun sultanı Güneş, ateş gibi parlayan kılıcını çekerek gülbahçesinde kana girdi de gül kana bulandı ve lâle yanık yarası kesildi.”

Şair bu beyitinde “şemşîr-i âteş-tâb” ifadesiyle kılıcı ateşe benzetmiş ancak kılıcı parlaklığı yönüyle ateşe benzetmesine rağmen bunu beyitte belirtmemiştir. Dolayısıyla teşbîhin türü bu beyitte mücmeldir. Bununla beraber şair Güneş'i kişileştirerek teşhis yoluyla teşbîh sanatına başvurmuştur. “Lâle yanık yarası kesildi.” ifadesinde ise şair “gibi” edatını kullanmayarak teşbîh-i müekked yapmıştır.

Müşebbeh: ateş

Müşebbehün bih: şemşîr

Teşbîh edatı: tâb

3.1.3.8. Teşbîh-i Müekked

Teşbîh edatının söylenmediği teşbîhtir. Müekked teşbîh mürsel olan teşbîhten daha belîğdir.

Fehîm-i Kadîm'in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı müekked teşbîh örnekleri şunlardır.

Sen nâz u kirişmeyle helāk eyle Fehîm' i

Besdür baña ey ğamzesi cellād nigāhuñ (g.CLXXVI/7)

“Ey gamzesi cellat (gibi) olan sevgili! Sen Fehîm' i naz ve işveyle yok et, bana da bakışın kâfidir.”

Bu beyitte şair sevgiliyi cellada benzetiyor. Sevgiliye seslenerek kendisini naz ve işveyle yok etse de bakışının yeteceğini belirtiyor. “Ey gamzesi cellat nigahun” ifadesinde şair, teşbîh edatı kullanmayarak müekked teşbîh yapmıştır.

Müşebbeh:sevgili

Müşebbehün bih:cellat

Vech-i şebbeh:gamze

Hüsni büt-ḥāne-kün-i Ka‘be-i islām-penāh

Nigehi sâki-i peymâne-dih-i bezm-i sürüş

(g.CXLIV/3)

“Güzelliği, islâmın sığındığı Kâbe’yi puthane edici, bakışı meleklerin meclisine kadeh veren sakidir.”

Şâir bu beyitte sevgilinin güzelliğini puta, âşıkları ise o puta ibadet eden kişilere benzetiyor. Yine şair sevgilinin bakışını meleklerin meclisinde kadeh sunan sakiye benzetiyor. “Nigehi sâki-i peymâne-dih-i bezm-i sürüş” ifadesinde şair benzetme edatı kullanmayarak sevgilinin bakışını meleklerin meclisine kadeh sunması bakımından sakiye benzettiği için teşbîh-i müekked yapmıştır.

Müşebbeh:bakış

Müşebbehün bih:saki

Vech-i şebbeh: meleklerin meclisine kadeh vermesi

Dil-i şād-pāre-i pür-nālem oldı

Gül-i gülbün-tırāz-ı rāz-ı nākūs

(g.CXXXVII/5)

“Yüzlerce parçaya bölünmüş, inleyiş dolu gönlüm, çanın sırrının gülfidanını süsleyen gül oldu.”

Şair bu beyitte “inleyiş dolu gönlüm, çanın sırrının gülfidanını süsleyen gül oldu.” ifadesinde teşbîh edatı kullanmayarak müekked teşbîh yapmıştır. Bununla beraber gönlün yüzlerce parçaya bölünmesinde mübalağa yapılmıştır. Yine gül ve gülfidanı arasında ise tenâsüp sanatı vardır.

Müşebbeh:gönül

Müşebbehün bih:gül

Vech-i şebbeh:çanın sırrının gülfidanını süslemesi

3.1.4.Kinaye¹⁷⁷

¹⁷⁷ Sekkâkî, 402; Bâbertî, 599; Tehânevî, 1289; Desûkî, 478; Matlûb, 568; Atık, 397; Tabâne, 765; Süleyman, I/89; Cevdet Paşa, 152; Recaizâde, 268; Süreyyâ, 290; Saîd, 332; Rif‘at, 293; Bilgegil, 174; Saraç, a.g.e, s. 144.

Sözlük anlamı “bir şeyi bir şeyle örtmek, gizlemek” olan kinaye, edebî sanat olarak “örtülü anlatım” demektir. Yani, bir sözü gerçek anlamının da kastedilmiş olması mümkün olmakla birlikte, gerçek anlamı dışında kullanmaktır. Kinayede sözün söylenilmeyen bir anlama sahip olması, bir şeyi îmâ etmesi gereklidir.

İstiârenin ve mecazın bir parçası olan kinaye, belâgat âlimlerince ince bir söz sanatı ve bir anlatım üslubu olarak düz ve açık ifadeden daha belîğ bir anlatım şekli olarak görülür. Kinayede söz içinde geçen asıl ve gerçek anlamındaki unsura meknî bih (örtlen), bununla kendisine îmâ edilen ve söz içinde geçmeyen unsura da meknî anh (örtülen) denir.

Kinayede asıl amaç mecazî bir anlamı îmâ etmek olduğu için mecaz sanatı ile karıştırılabilir. Ancak mecazda kinayenin aksine, sözün gerçek anlamı ile anlaşılmasının aklen mümkün olmadığını gösteren bir ipucu (karîne-i mâna) varken kinayede yoktur.

Kinaye zihnin gerçek anlamdan o anlamın uyandırdığı yeni hükme, o anlamın neticesi veya onunla ilgili yeni bir anlama geçiş yapmasıdır. Meselâ birisi hakkında söylenen “gözü açıktır.” sözü, onun gözünün kapalı olmadığını gösterebileceği gibi, bunun bizde uyandırdığı bir başka tasavvura –ki asıl maksat da budur- onun dikkatli, uyanık, fırsatları kollayan ve değerlendiren birisi olduğu anlamına götürmektedir. “Ayağı yere basmıyor.” sözü de aynı tarzdadır. Reklam metinlerinde kinayenin etkileyciliğine sıkça başvurulur. Bir reklam metninde kullanılan “Bu halı üzerinde durun.” cümlesini ele alalım. Halının üzerinde durma fiili mümkün olmakla birlikte asıl maksat üzerinde durmanın hatırlattığı mecazî manası, yani önem vermedir.

Fehîm-i Kadîm gazellerinde örneğine rastladığımız bazı kinaye örnekleri şunlardır.

Devr-i zülfinde dile âh itdürür bu rüzgâr

Ĥânümân-ı dil gibi bir gün o da berbâd olur (g.LXXX/6)

“Onun saçının devrinde gönle ah ettiren bu rüzgâr, bir gün gönül yuvası gibi berbat olur.”

Şair rüzgarın esmesiyle sevgilinin saçının devrinin gönle ah ettirdiğini bir gün rüzgarında gönül gibi berbat olacağını ifade eder. Şair, “gönül yuvası” ifadesiyle kalbi kastettiği için “gönül yuvası” kalpten kinayedir. Ayrıca rüzgarın gönül yuvasına benzetilmesinde vech-i şebeh ve teşbîh edatı birlikte kullanılmasından dolayı mufassal-mürsel yapılmıştır. Bununla beraber “gönül ve gönül yuvası” tenâsüp sanatını oluşturur.

Ayrıca “Devr-i zülf” ile “devr-i kamer” arasında kinaye yoluyla ilişki kurulabilir. Hz. Peygamber hatemü’n-nebî olduğu için O’nun ümmetinin devri “devr-i kamer”dir. Eski astroloji bilgilerine göre her gezegenin biner yıllık bir devri olduğuna inanılırdı. Bu inanişâ

göre; Zühâl, Mirrih, Müşterî, Şems, Zühre ve Utarid dönemlerini tamamlamış, şu anda içinde bulunduğumuz devr-i kamer yani ayın devri gelmiştir. Bu devir Hz.Muhammed'in dünyaya gelişiyle başlamıştır. Bu devrin sonunda da kıyamet kopacaktır. Âhir zaman da denilen bu devirde inanışlara göre fitne de artacaktır. Klâsik Türk şiirinde bu yüzden ay ile fitne veya fitne-i âhir zaman birlikte kullanılmıştır.¹⁷⁸

Eski astrolojiye göre her gezegenin 1000'er (veya 7000) yıllık bir devri vardır. Peygamberlerin getirdiği ahkâm da bu zamana ve bu seyyarenin hükümlerine bağlıdır. Hz. Peygamber kamer devrinde zuhur etmiştir. Kamer devri “ay yuvarlağı (dolunay), ayın dolanması, ayın zamanı, müddeti” mânalarına gelir. Kur'an'ın hükmü ayın devri tamamlanıncaya kadardır. Ayın devri ve hükmü kıyamette tamamlanacaktır. Bundan dolayı devr-i kamerî yerine “devr-i Muhammedî” de denilir.¹⁷⁹ Böylece Hz.Âdem ile peygamber arasındaki zaman da devirlere bölünmüş olur. Bu devrin sonunda kıyamet kopacaktır.¹⁸⁰

Verse çeşmüñ gamzeñe destür-ı katl-i bî-dilân

‘Âşık-ı dem-bestegāna ruḥsat-ı feryād olur (g. LXXX/2)

“Gözün, gamzene gönüllerini vermiş kimselerini öldürme izni verse, bu, nefesi tutulmuş âşıklara feryat müsaadesi olur.”

Bu beyitte sevgilinin gözü kişileştirilmiştir. “Göz” padişaha benzetilerek kapalı istiâre yapılmıştır. Bununla beraber “gamze” kapıkulu askerlerine benzetilerek yine kapalı istiâre yapılmıştır. Sevgilinin gamzesine gönüllerini verenlere öldürme izni vermesi âşıklar için sevinç çılgınlıkları koparmalarına sebep oluyor. “Nefesi tutulmuş âşıklar” ifadesiyle şair bunalmış âşıkları kastetmiştir. “Göz, gamze ve gönül” kelimeleri arasında ise tenâsüp sanatı vardır.

Eğerçi mu‘ciz-i la‘line olmazuz münkir

O gonca-fem şeh-i ‘İsî-demüñ nesin gördük (g.CLXXIV/4)

“Gerçi dudağının mucizesini inkâr etmeyiz amma o gonca ağızlı ve Hz. İsa nefesli padişahın nesini gördük.”

¹⁷⁸ Hakan Yekbaş, Klâsik Türk Şiirinde Bazı Halk İnanışları, <http://web.firat.edu.tr/sosyalbil/dergi>, (06.09.2017)

¹⁷⁹ Alim Çelebioğlu, Ay, Diyanet İslam Ansiklopedisi, C: 4, İstanbul 1993, s. 188.

¹⁸⁰ Şahamettin Kuzucular, Devr-i Kamer, <http://www.edebiyatvesanatakademisi.com>, (06.09.2017)

Hız.İsa'nın Ruhu'l Kudüs olan Hız.Cebrail'den dolayı nefesi çok güçlüdür. Çamurdan kuş heykeli yapıp ona üflediğinde kuşun canlandığını, ölmek üzere olan hastalara dua edip nefesini üflediğinde hastaların iyileştiğini hatta ölüleri dahi nefesiyle dirilttiğini Kur'an'dan biliyoruz. Bütün mucizeler ve kerametler hep bu kuvvetli nefesler vasıtasıyla ortaya çıkmıştır. Şair "İsî-demün nesin gördük" ifadesiyle Hız.İsa'nın yukarıdaki mucizelerinden "ölüleri busesiyle diriltmesi" ni kastettiğinden kinaye yapmıştır.

3.1.4.1.Tarîz

Kinaye ile ilgili bir ifade tekniği de tarîzdir. Kinayeden ayrı bir şekilde tarîzi düşünemeyiz. Tarîz; tenkit, alay, gösterme maksatları ile ortaya söylenilmiş bir sözdür. Söze konu olanın tepkisinden korunma veya tenkitte ölçülü olma, kibarlığı elden bırakmama yahut söze muhatap olanı kırmama gibi amaçlara hizmet eder. Hakikat veya mecaz yolu ile değil ifadenin bütününün anlamı yolu ile bir başka anlama işaret eder. Kinaye tek bir kelimedede de olabilmesine rağmen tarîz ancak bir cümlede olur.

Ḥavfum bu k'ola çāk girībān-ı 'ışmetün

Ey gonca dāmenün tuta her hār tā-be-key (g.CCXCI/6)

"Ey gonca! Senin masumluk, iffet gömleğinin yırtılmasından korkuyorum, eteğini, ne zamana kadar dikenler saracak?"

Bu beyitte sevgiliye tarîzde bulunmaktadır. Şair sevgilinin iffet gömleğinin yırtılmasından korkar. Sevgilinin etrafındaki engellerden şikayet eder. Bununla beraber şair sevgiliyi "gonca" ya benzettiğinden açık istiâre yapılmıştır. Yine "iffet gömleği" bize Hız.Yusuf'u hatırlattığı için telmih vardır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.BEDÎ İLMİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ

4.1. BEDÎ İLMİNE DAHİL OLAN SÖZ SANATLARI¹⁸¹

Bedî ‘ kelimesinin lügat anlamı, örneksiz ve modelsiz bir şeyi icat etmeyi ifade eder. (Bu temel anlamıyla ilgili olarak, el-bedî’ örneksiz ve modelsiz yaratan manasında Allah’ın isimlerindedir). Belâgat terimi olarak ise *bedî*, belâgatin meânî ve beyân kısımlarından sonra gelen, manaya delâleti açık ve durumun gereğine uygun olan sözü lafız/ses ve mana yönlerinden güzelleştiren usul ve maharetlerden (muhassinât) bahseden bir ilimdir. Belâgat bir ilim, bir disiplin hâlini almadan önceki dönemde de nazım veya düz yazı olarak metinlerde mevcuttu. Zira bu hususlar sözün maharetle kullanılmasından itibaren sözle birlikte var olmuşlardır. Bundan dolayı şair ve edipler cinas, seci, mutabakat gibi sanatları, -bunlar belirli bir çerçevede ele alınıp değerlendirilmeden, kısımlara ayrılıp örneklendirilmeden önce de onların söz için değerinin farkında olarak kullanmışlardır.

Belâgatin bir ilim olarak üzerine eğinildiği ilk zamanlar bedî kelimesi bugünkü anlamından daha geniş bir anlama sahipti. Şiire güzellik katan her türlü edebî sanat ve ifade özelliklerine bedî adı verildiği gibi özellikle ilk dönemde sonraki şairleri önceki şairlerden ayıran üslup özelliklerine de bu adın verildiği bilinmektedir.

Bedî ilmine ait sanatlar/ifade özellikleri tek başlarına söze güzellik katmazlar. Bedîde konu edilen ifade ve üslup özellikleri ancak belîğ bir söze güzellik katar (Sekkâki, bu husus ile ilgili kuralı, lafzın manaya tabi olması ve tekellüften uzak bulunması şeklinde özetlemiştir). Bazı kitaplarda bu ilişki şu şekilde örneklendirilir. Sözün kendinden, hakikaten güzel olma durumu meânî ve beyân itibarıyla kusursuz olmasıdır. Belâgatçe değerli olmayan bir sözü bedî’e ait sanatlar ile süslemek ise gerçekte güzel olmayan bir yüzü makyaj ile güzelleştirmeye çalışmak gibidir.

Bedî bölümünde söz konusu edilen edebî hususiyetler/sanatlar genellikle konu ile ilgili yazılan eserlerde sözü lafız ve mana yönünden süsleyen unsurlar olarak ikiye ayrılarak ele alınmakta ve muhassinât (güzellik veren unsurlar) olarak adlandırılmaktadırlar. Bununla

¹⁸¹ Saraç, a.g.e., s. 153.

birlikte bunların anlamla ilişkileri vardır ve bu metin tahlilleri ve analizlerinde göz önünde tutulması gereken bir husustur.

4.1.1. Tenâsüb¹⁸²

Aralarında anlam bakımından –tezadın dışında- bir ilişki bulunan iki veya daha fazla kelimeyi bir ibarede toplamaktır. Tenâsüb sanatının, mürâât-ı nazîr, tevfiik, telfîk ve mütenâsîp gibi adları da vardır, ancak tenâsüb sanatının belâgat kitaplarındaki yaygın ismi mürâât-ı nazîrdir. Tenâsüb sanatının, sanatçının psikolojisini ve üslubunu belirlemesinin yanında metinde söylenilmeyen diğer öğeleri de hatırlatması ve metnin etrafında döndüğü ana fikri belirlemesi gibi önemli yönleri de vardır.

Fehîm-i Kadîm'in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı tenâsüb örnekleri şunlardır.

Yine nevrûz irişüp geldi gülistâna şabâ

Virdi peygâm-ı güli bülbül-i nâlâna şabâ (g.I/1)

“Yine nevrûz erişip saba rüzgarı gülbahçesine gelerek inleyen bülbüle gülün, haberini verdi.”

Nevruz, Orta Asya'dan Ortadoğu'ya ve Balkanlar'a kadar geniş bir coğrafyada yaşayan halklar tarafından baharın gelişini haber veren kutlamadır. Şair bu beyitinde nevrûza dolayısıyla baharın gelişine atıfta bulunarak saba rüzgarının gülbahçesine gelerek gülün hasretiyle inleyen bülbüle gülün haberini verdiğini belirtiyor. Gül, bülbül ve gülbahçesi arasında tenâsüb sanatı vardır.

Şükûh-ı hüsni ü hayâ ile bâğî eylese gül-geşt

Nihâl-i gülbün ider şermsâr o şûha tevâzu' (g.CLII/3)

“O şuh, güzellik ve haya ululuğu ile bahçede gül seyrine çıksa, gül fidanı utanarak o şuha tevazu eder.”

Osmanlı döneminde halk ile padişah arasındaki tesisi kurmak için çeşitli törenler düzenlenirdi. Bu törenler esnasında halk cadde ve sokakları doldurur, padişahla halk arasında

¹⁸² Sekkâki, 424; Bâbertî, 621; Tehânevî, 1372; Matlûb, 422,614; Atîk, 597; Tabâne, 318; Vatvat, 678; Süleyman, 2/5; Cevdet Paşa, 156; Recâizâde, 327; Süreyyâ, 358; Naci, 129; Saîd, 348; Rif'at, 342; Bilgegil, 276; Aksan, 113; Saraç, a.g.e., s. 160.

kaynaşma meydana gelirdi.¹⁸³ Şair bu beyitinde sevgiliyi padişaha, bahçenin unsurları olan gül ve gülfidanını halka benzeterek ikisi arasında ilişki kurmaktadır. Şair sevgilinin güzelliğini ve hayasını anlatırken onu gül fidanının güzelliği ve hayasıyla karşılaştırıyor. Gül fidanının bile sevgilinin güzelliği ve hayası karşısında haya edeceğini belirtiyor. Bahçe, gül ve gül fidanı arasında tenâsüb sanatı vardır. Ayrıca gül fidanının şuha tevazu etmesi ifadesinde kapalı istiâre yoluyla teşhis sanatı yapılmıştır.

Bu bâğ-ı dehre zülfüñden olmışdur senüñ şāyi‘
Nesīm-i sünbülistān ‘ıtr-sāy-ı müşk-bīz olmak (g.CLXI/5)

“Ey sevgili! Bu dünya bahçesinde sünbül bahçesi rüzgarının ıtr ve misk kokulu olması, senin saçının yüzündendir, bunu herkes bilmektedir.”

Bu beyitte bağ, sünbülistan, ıtr ve müşk arasında tenâsüb sanatı vardır. Bu dünya bahçesinde sünbül bahçesi rüzgarının ıtr ve misk kokulu olmasını şair sevgilinin saçına bağladığından dolayı da hüsn-i ta’lil sanatı yapılmıştır. Bununla beraber şair sevgiliye bu dünyayı sen güzelleştiriyorsun dediği için “bağ-ı dehr” de teşbîh-i belîğ vardır. Yine şair “zülf” kelimesini tasavvufi anlamda kullanmıştır. Tasavvuf istilahında zülf kesrettir. Peygamberimizin saçını temsil eder. Vahdet kesrette gizlidir. Bu tıpkı denizin vahdeti, dalgaların kesreti gibidir. Dalgalar göze çok görünüyorsa da aslında denizde bir parçadır.¹⁸⁴ Öte yandan şair bu beyitte “levlake”, “sen olmasaydın sen olmasaydın (ya Muhammed) yeri göğü yaratmazdım”¹⁸⁵ hadis-i kutsisi “bu dünya bahçesinde sünbül bahçesi rüzgarının ıtr ve misk kokulu olması, senin saçının yüzündendir” ifadesinde mazmun olarak kullanmıştır. Yine zülf, sünbüle benzetilerek kapalı istiâre yapılmıştır.

4.1.1.1. İhâm-ı Tenâsüb

İbarede bulunan kelimelerden birisinin veya birden fazlasının tenâsüb ilişkisine kastedilmeyen anlamıyla katılması sonucu oluşur. Diğer bir ifadeyle iki anlamı bulunan bir kelimenin cümlede kastedilmeyen anlamı ile başka kelimelerin anlamları arasında tezdad dışında bir ilişki bulunmasıdır. “Bülbül” ismi ile “gül!” emir kipinin bir ibarede bulunması

¹⁸³Aykurt Çetin, Padişah Halk Buluşmasını Temin Eden Törenlerden Birisi: Cuma Selamlığı, <http://dergipark.gov.tr/>,(05.09.2017).

¹⁸⁴ Pala, a.g.e., s.238.

¹⁸⁵ Pala, a.g.e., 255.

gibi. Bülbul kelimesiyle “gül!” kelimesinin çağrıştırdığı gül çiçeği arasında böyle bir ilişki vardır.¹⁸⁶

İderse şubh- şıfat çāk sīnemüz devrān

‘Aceb midür güher-i mihr kānıyuz cānā (g.VIII/3)

“Ey sevgili! Biz sevgi mücevherlerinin çıkardığı maden ocağıyız. Bu bakımdan zaman, sabah gibi bağrımızı yırtarsa buna şaşılır mı?”

“*Mihr*” kelimesi hem Güneş hem de sevgi anlamında kullanılır. “*Mihr*” kelimesinde akla gelen ilk anlam Güneştir. Ancak bu beyitte mihr kastedilmeyen anlamında yani sevgi anlamında kullanılmıştır. “*Mihr*” kelimesiyle subh kelimesi îhâm-ı tenâsübü oluşturmuştur. Ayrıca “*zaman, sabah gibi bağrımızı yırtarsa*” ifadesinde de teşbîh-i mufassal yapılmıştır.

Kaṭrasın nūş eyleyen ‘İsi-i cān-baḥş olmada

Rūḥ ile hem-māye gūyā şīr-i Meryem'dür şarāb (g.XIV/4)

“Bir yudumunu içen, can bağışlayıcı İsa olmada, şarap sanki ruh ile aynı mayadandır, veya Hz.Meryem'in sütüdür.”

Bu beyitte şarabın insana can bahşetmesi Hz.İsa'nın ölüleri diriltmesi mucizesine telmih yapılarak dile getirilmiştir. “Ruh” insan ruhu ve Hz.İsa'ya karşılık gelecek şekilde tevriyeli kullanılmıştır. Bununla beraber “gūyâ” kelimesi “sanki” anlamının ötesinde Hz.İsa'nın doğar doğmaz konuşması mucizesini çağrıştıracak şekilde îhâm-ı tenâsüb sanatıyla “konuşan” anlamına da imada bulunacak biçimde kullanılmıştır.

4.1.1.2.Teşâbüh-i Atrâf¹⁸⁷

Bir sözü başlangıcına münasip bir şekilde sona erdirmektir. Leyla ile başlayan bir ibareyi Mecnun kelimesiyle bitirmektir.

Ḥarīḳ olmadan eyler mi ḥavf pervāne

Ġarīḳ-i lücce-i ‘aşka hirās āteşdür (g.CVIII/4)

“Pervane yanmaktan korkar mı? Aşkın engin denizinde boğulmuş kimsenin korkusu ateştir.”

¹⁸⁶ Desûkî, 516; Matlûb, 219; Tabâne, 957; Süleyman, 2/6; Recâizâde, 327; Rif’at, 343; Bilgegil, 277; Saraç, a.g.e., s. 160.

¹⁸⁷ Bâberti, 621; Matlûb, 322; Tabâne, 364; Süleyman, 2/7; Rif’at, 361; Bilgegil, 280. Saraç, a.g.e., s.160; Saraç, a.g.e., s. 160.

Şair ilk mısrada pervaneden bahsetmektedir. Pervaneden bahsedilince akla hemen bununla ilişkisi bulunan ateş gelir. Şair de beyitini ateş kelimesiyle bitirmektedir. İlk mısra pervane, ikinci mısra ateşle bittiği için teşâbüh-i atrâf vardır. Bununla beraber şair pervaneye korkma güdüsünü isnad ettiği için istiâre yoluyla teşhis sanatı yapmıştır.

Olmuş dem-i cân-bağşuñ ile Meryem-i nuṭkuñ

Ābisten-i şad-nükte-i i'câz-ı Mesîhâ (g.III/3)

“Senin söz söyleyiciliğinin Meryem'i, Meryem gibi olan sözün, can bağışlayan nefsinle, Hz.İsa'nın mucizelerinin yüzlerce mânâlarına hamile oldu.”

Bu beyitte Hz.Meryem ve Hz.İsa'dan bahsedilmektedir. Hz.Meryem'den bahsedildiğinde akla hemen Hz.İsa gelmektedir. Birinci beyitin sonunda Hz.Meryem'den bahseden şair beyitin sonunu onunla ilgisi bulunan Hz.İsa ile bitirdiği için teşâbüh-i atrâf vardır. Bununla beraber şair Hz.Meryem'in Hz.İsa'yı doğurması hadisesine telmihte bulunmaktadır.

Şekkerin gonca ki her tûṭi-i cân bülbüldür

Āyîne 'aks-i cemâlûñle açılmış güldür (g.CI/1)

“Her can papağanı, o şekerden goncaya bülbüldür, ayna da senin yüz güzelliğinin aksetmesiyle açılmış bir güldür.”

Bülbül kelimesi gül kelimesiyle tenâsüb sanatını oluşturur. Ancak bülbül ifadesi beyitin sonunda kendisiyle alakalı olan gül ifadesiyle sonlandığı için teşâbüh-i atrâf ilgisi kurulmuştur. Ayrıca şeker ve gonca arasında da teşbîh-i belîğ sanatı vardır.

4.1.2. Tezad¹⁸⁸

Anlam bakımından aralarında karşıtlık bulunan kelimeleri bir ibarede toplamaktır. Kastedilen karşıtlık olumlu olumsuz fiilleri, nispet bulunduran ve birinin anlaşılması diğerine bağlı olan kelimeler arasındaki ilgiyi de içine alır. Tezad sanatı Dîvân Edebiyatında mütâbakat, tîbâk, tatbîk ve mütezâd adlarıyla da anılır. Fiillerle yapılan tezad sanatı iki kısma ayrılır. Tezad olumlu fiiller arasındaki zıtlığa dayalıysa tîbâk-ı îcâb denir. Birisi olumlu diğeri

¹⁸⁸ Sekkâkî, 323; Bâbertî, 616; Tehânevî, 873; Desûkî, 506; Matlûb, 376; Afîk, 494; Tabâne, 318; Vatvat, 644; Süleyman, 2/2; Cevdet Paşa, 155; Recâizâde, 278; Süreyyâ, 353; Saîd, 345; Rif'at, 338; Bilgegil, 276; Aksan, 113. Saraç, a.g.e., s. 163.

olumsuz fiil ya da emir sözcüklerinin bir arada kullanılmasıyla oluşan karşıtlığa ise tıbâk-ı selb denir.

Fehîm-i Kadîm'in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı tezdad örnekleri şunlardır.

Bü'l- 'aceb- eṭvār bir dildār-ı sevdüm dehrde

Hem tevāzu' -kār hem maḥcūb-dil hem ḥōd-pesend (g.XLII/3)

“Dünyada öylesine acaip tavırlı bir güzeli sevdim ki hem tevazu edici, hem mahcup gönüllü, hem kendini beğenmiştir.”

Bu beyitte şair öyle acaip tavırlı bir güzeli sevdim ki hem tevazu edici hem de kendini beğenmiştir, demektedir. Sevdiği güzelin hem tevazu edici olması hem de kendini beğenmiş olması arasında tezdad vardır.

Hem ḥande vü hem ḥışm ider ol yār Fehîm āh

Feryād ki bīdādı baña dād-res eyler (g.LVII/7)

"(Ey) Fehim! O sevgili hem güler hem kızar, ah ve feryat ki zulmü bana yardımcı eder."

“*Gülmek*” ve “*kızmak*” sözcükleri arasında tezdad yapılmıştır. Şair kendine seslenerek sevgilinin belli bir tutum içinde olmadığını hem gülüp hem kızdığını ifade ediyor. Ancak şair bu durumdan rahatsız değildir. Sevgilinin zulmünün kendine yardımcı olduğunu belirtir. Şair, içinde bulunduğu durumu anlatırken tezdad sanatından yararlanmıştır.

Pervāz idemem bāğ-ı ruḥa bīm-i ḥayādan

Murğ-ı naẓar-ı 'āşıkam ammā ki perüm yok (g.CLXVI/2)

“Utanma korkusundan yanak bağına uçamam, âşığın bakış kuşuyum amma kanadım yoktur.”

Şair bu beyitinde kendini bülbüle, sevgilinin yanağını ise bahçeye benzetmiştir. Utanma korkusundan sevgilinin yanak bahçesine uçamadığını belirten şair, âşığın bakış kuşu olduğunu ancak kanadının olmadığını ifade ederek tezdad sanatına başvurmuştur. Ayrıca “*pervâz*, *murg* ve *per*” kelimeleri arasında tenâsüb vardır.

4.1.2.1. İhâm-ı Tezad¹⁸⁹

İki anlamı bulunan bir kelimenin cümlede kastedilmeyen uzak anlamı ile bir başka kelime arasında karşıtlık bulunmasıdır. Fuzuli'nin “*Baş a çıkamak istersen alçak gönüllülüğü düstur edin; ki şarap kadehe konulmadan baş a çıkmadan.*” beyitinde “*ayak*” kelimesi, bilindiği gibi hem kadeh hem de ayak anlamındadır. Beyitte “*ayak*” anlamı ile “*baş*” arasında böyle bir ilgi vardır.

Fehîm-i Kadîm'in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı ihâm-ı tezâd örnekleri şunlardır.

Her habâbı oldu gūyâ ahter-i burc-ı tarab

Şubh-ı mihr-efrûz u şâm-ı zulmet-i ğamdur şarâb (g.XIV/6)

“Her kabarcığı sanki neşe burcunun yıldızı oldu, şarap, Güneş'i aydınlatan, yakan sabah ve gam karanlığının gecesidir.”

Beyitte geçen “zulmet” kelimesinin karanlık ve sıkıntı gibi anlamları vardır. Şair beyitte “zulmet” kelimesini karanlık anlamında kullanmıştır. Bu kelimenin kastedilmeyen anlamı “sıkıntı” dır. “Sıkıntı” kelimesinin zıttı neşedir. Beyitte geçen “tarab” kelimesi neşe anlamında kullanıldığı için ihâm-ı tezad oluşturmuştur.

Şohbetüñden dil mükedder cān gürizāndur senüñ

Āyîne şāf olsa ey şofî şofādan kim kaç ar (g.XLVI/6)

“Ey sofu! Senin sohbetinden gönül kederli, can da kaçıcıdır, ayna saf olsa safadan kim kaç ar?”

Beyitte geçen “mükedder” kelimesinin beyitte kast edilen anlamı “kederli”, beyitte kast edilmeyen anlamı ise “bulanık” tır. Bulanık kelimesi beyitte bulunan “saf” kelimesiyle ve bu beyitteki anlamıyla karşıtlık oluşturmaktadır. Ayrıca beyitin “āyîne şāf olsa ey şofî şofādan kim kaç ar” kısmında tûtî-şeker-ayna mazmunu kullanılmıştır. Şöyleki papağana konuşma öğretmekte ayna kullanılmış. Bir kişi, kuşu büyük bir aynanın önüne koyup kendisi aynanın arkasında gizlenir ve konuşmaya başlamış. Aynada kendi aksini gören kuş, bu sesi, kendisi gibi bir kuşun sesi sanarak taklîde başlar ve konuşmayı öğrenmiş. Yine tûtî şeker ile

¹⁸⁹ Matlûb, 219; Tabâne, 958; Recaizâde, 330; Süreyya, 357; Bilgegil, 280. Saraç, a.g.e., s. 164

beslenirmiş. Tatlı dilli oluşu da buna bağlanır. Dîvân şiirinde ayna ve şeker ile birlikte anılır.¹⁹⁰

4.1.2.2. Mukâbele¹⁹¹

Bir ibarede iki veya daha fazla kelimeyi zikrettikten sonra aynı sırayı koruyarak bunların anlam yönünden mukabili veya zıddı olan kelimeleri zikretmektir.

Fehîm-i Kadîm'in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı mukâbele örnekleri şunlardır.

Mestân-ı cihâna yâr-ı cânuz

Biz düşmen-i cân-ı ehl-i hûşuz (g.CXXII/2)

“Biz dünyanın sarhoşlarına can dostuyuz ve akıl sahiplerinin can düşmanınız.”

"Biz dünyanın sarhoşlarına can dostuyuz ve akıl sahiplerinin can düşmanınız." Dizelerinden maksat Dîvân şiirinde akılla gönül çoğu zaman birbirine zıddır. Bu zıtlığın temelinde şüphesiz aşk vardır. Gönül bî-pervâdır. Gönül deli dîvânedir. Havâîliği, serseliği ile âşığı temsil etmektedir. Akıl ise âşığın bedenini temsil eder. Akıl, dünya işlerini düzene sokmak içindir. Dünya nimetlerine bağlılık akılla olur. Şairin “Dünya sarhoşlarının can dostuyuz, akıl sahiplerinin can düşmanınız” ifadesi bu şekilde açıklanabilir. Bununla beraber “mestân” ve “ehl-i hûş” kelimeleri arasında münasebet bulunmaktadır ve birbirlerine karşıtlık oluşturmaktadır. Yine “düşmen” ve “yâr-ı cân” kelimeleri birbirlerine karşıtlık oluşturur. Dolayısıyla bu beyitte mukâbele sanatı vardır.

Mest ü mecnûna zemîn ü âsumân yeksân olur

Fâriğem ednâ ile a'lâ bir olmuş olmamış (g.CXXXIX/4)

“En alçak (huylu veya fakir) ile en yükseğin (zengin veya devletlü) bir olup olmadığına aldırmmam, zira sarhoşa ve deliye yeryüzü ile gökyüzü aynıdır.”

Şairin bu beyitte istiğna durumunda olması söz konusudur. Kimseye iltifat etmeyen, ihtiyaç duymayan şair, insanların arasında alçak huylu, fakir zengin veya devletlü olup olmamasına aldırmmam, zira sarhoşa ve deliye yeryüzü ile gökyüzü aynıdır. “Zemin” ve

¹⁹⁰ Pala, a.g.e., s. 401.

¹⁹¹ Sekkâkî, 424; Bâbertî, 619; Desûkî, 1205; Matlûb, 635; Atîk, 502; Tabâne, 674; Vatvat, 644; Cevdet Paşa, 156; Rif'at, 340. Saraç, a.g.e., s. 164.

“âsuman” kelimeleriyle “ednâ” ve “a’lâ” kelimeleri arasında tezd, bu unsurlar sıra gözettikleri için mukâbele sanatı vardır.

Her vişâlûñ firqati var her huzûruñ ğaybeti

Ĝam yimem mecliste dilber hâzır olmış olmamış (g.CXXXIX/5)

“Mecliste dilberin bulunup bulunmadığına üzülmem, çünkü her visâlin bir ayrılığı her bulunuşun da bir kayboluşu vardır.”

Bu beyitte “visal” ile “firkat” ve “ huzûr” ile “ğaybet” kelimeleri arasında tezd bulunmaktadır. Bu kelimeler sıra gözettikleri için mukâbele sanatı yapılmıştır. Ayrıca bu beyitte vâsûht aşkın izleri görülmektedir. Vâsûht sözlükte maşuktan bıkkınlık ondan tikslenme ve yüz çevirme anlamlarına gelir.¹⁹² Fehîm-i Kadîm bu beyitinde dilberinin mecliste bulunup bulunmadığına üzülmey çünkü ona göre her kavuşmanın bir ayrılığı her bulunuşun da bir kayboluşu vardır. Dolayısıyla yukarıdaki beyitte vâsûht aşk, şairde sevgiliye karşı bir bıkkınlık olarak tezâhür etmiştir. Yine şair beyitin ilk mısrasında “her visâlûñ firqati var her huzûruñ ğaybeti” ifadesiyle de hikmetli ifadelerinden dolayı irsâl-i mesel yapmıştır.

4.1.3. Cem-Tefrik-Taksim¹⁹³

Cem: Lügat anlamı toplamak, birleştirmek olan cem, belâgat terimi olarak iki veya ikiden fazla manayı bir hükümde toplamaktır. Diğer bir ifade ile birden fazla şeyin bir hükümde buluşmasıdır. İki şey arasında cem yapıldıktan sonra aralarını tefrik etmeye cem *ma’a’t-tefrik*, cem yapıldıktan sonra cem’i meydana getiren şeylerin özelliklerini söylemeye de *cem ma’a’t-taksim* denir.

İderse ol büt-i şîrin-dehân raqş

Kef-i ‘aşıkda eyler dîn ü cân raqş (g.CXLV/1)

“O tatlı ağızlı put gibi güzel raks ederse, din ve can da âştığın avucunda raks eder.”

¹⁹² İsrâfil Babacan, Şeyh Gâlib’in Şiirlerinde “Vâsûht” Tarzı Aşkın İzleri, TÜBAR, İstanbul 2010, s. 1-68.

¹⁹³ Sekkâkî, 425; Bâbertî, 631; Tehânevî ,231,235; Desûkî, 537; Matlûb, 446; Atîk, 573; Tabâne, 155; Vatvat, 695; Süleyman, 2/73,76; Cevdet Paşa, 160; Saîd, 354; Rif’at, 347; Bilgegil, 283; Saraç, a.g.e., s. 173.

Şair beyitinde insana ait özelliği din ve cana vererek din ve canın dans etmesinin şartını o tatlı ağızlı put gibi güzel sevgilinin dans etmesine bağlıyor. Beyitin ikinci mısrasında şair, din ve canın âşığın avucunda birlikte raks ettirmesiyle cem sanatını kullanmıştır.

Ḥudā meger dilüm itdi resūl-i ‘ālem-i ‘ışk

Ki oldılar ğam u derd ü elem şaḥābe-i dil

(g.CLXXXVI/4)

“Allah, sanki benim gönlümü aşk âleminin peygamberi yaptı ki gam, dert ve elem, gönlümün sahabesi sohbet arkadaşı oldu.”

Şair bu beyitinde temsîli teşbîhte bulunuyor ve nasıl ki bütün peygamberler insanları hak yola çağırarak için çeşitli imtihanlardan geçiyor ve bu yolda çeşitli elem, keder ve sıkıntılardan geçiyorsa şair de kendini aşk âleminin peygamberi görüyor, bu sebeple gam, dert ve elemi kendisiyle sohbet arkadaşı olduğunu ifade ediyor. Şair kendisine sohbet arkadaşı olması bakımından gam, dert ve elemi cem etmiştir.

Pervāne mecūsī- revîş ü deyr-nişīn şem‘

Hem-mezheb-i pervāne vü hem-reng-i çerāğ ol

(g.CLXXXIX/3)

“Pervane mecusiler gibi ateşe tapar, mum ise kilisede oturur, sen de pervane ile aynı mezhebe ve mum ile aynı renge, aynı âdete sahip ol.”

Şair muhatabına “pervane mecusiler gibi ateşe tapar, mum ise kilisede oturur”, diyerek pervane ile mum arasını tefrîk etmiş, daha sonra “pervane ile aynı mezhebe ve mum ile aynı renge, aynı âdete sahip ol.” diyerek pervane ve mum arasını cem etmiştir. Dîvân Edebiyatında pervane âşık, mum ise pervanenin etrafında döndüğü maşuktur. Şair pervanenin mum’un etrafında dönmesini mecusunin ateşe tapmasına benzetiyor ve muhatabının pervane ile aynı mezhebe, mumla aynı renge aynı âdete sahip olmasını istiyor.

Tefrîk: Tefrîk, aynı olan veya aynı olduğu kabul edilen iki şey arasında fark olduğunu, bunların aynı olmadıklarını söylemektir. Tefrîkte her zaman bir karşılaştırma vardır.

Olmaya āb u tābda hem-ser-i gevher-i Fehīm

Baḥr-ı ‘ademde beslese nice güher bu nüh-şādef

(g.CLVI/5)

“Bu dokuz gök sadefi, yokluk denizinde ne kadar inci beslerse beslesin, hiç biri parlaklıkta, ihtişamda Fehim’in söz incisiyle aynı değerde olamaz.”

Fehîm-i Kadîm, beyitinde sadefin yokluk denizinde parlaklıkta ve ihtişamda ne kadar inci beslerse beslesin hiç birisinin kendi şiirlerinin değerinde olmayacağını kendi şiirinin inciden bile daha değerli ve ihtişamlı olduğunu belirterek tefrîk yapmıştır. Ayrıca şair, yokluk denizinde şiirlerin beslenerek bir araya gelmesi ifadesiyle cem sanatı yapmıştır. Bununla beraber şair “dokuz gök sadefi” ile feleği kastetmiştir. “Dokuz gök sadefi” feleğe benzetilmiş benzetildiği unsur ile yetinilerek felek zikredilmemiştir. Açık istiâre vardır. Yine “yokluk denizi” ile levh-i mahfuz kastedilerek açık istiâre yapılmıştır. “İnci” ise mana sırlarından kinayedir. Şair, hiçbir şiirin kendi şiiriyle ihtişamda ve parlaklıkta aynı değerde olamayacağını ifade ederek de mübalağa yapmıştır.

Senüñ çeşmüñdür ancak ‘âlem-âşüb

Müneccim itmesün taqrîr-i Mirrîh (g.XXXVI/2)

“Müneccim, Merih’in kötü tesirlerinden bahsederek onu anlatmasın, âlemi karıştıran sadece senin gözündür.”

Fehîm-i Kadîm Dîvânı’nda en fazla anılan gezegen, Yunanlılar tarafından Ares, Romalılar tarafından Mars adıyla savaş tanrısı olarak kabul edilip elinde kılıç veya mızrak, bazan da kesik bir baş taşıyan güzel bir genç delikanlı olarak tasvir edilen Mirrîh (Merih, Behrâm, Tîr-i Pertâbî)’dir. Ateşli derecede ve kuru olan bu gezegenin tesiri altında kalan insanlar, onun neşe, yiğitlik, kızgınlık, sefahet, kuvvet, hıyanet, gazap ve önderlik gibi hususiyetlerinden bazılarını üzerlerinde taşırlar. Salı ve cumartesi gecelerinin kendisine ait olduğu kabul edilen bu gezegen, Ay’a nazaran birinci felektedir ve renginde sarılık ve kızılık hakimdir. Zuhâl’den sonra ikinci uğursuz yıldız (nahs-i asgar) sayılan Mirrîh’in bu yıldızla birleşmelerine kıran-ı nahseyin denir. Bir gazelinde redif olarak anılan bu yıldızın daha çok fitnecilik yönü üzerinde durulduğu görülmektedir.¹⁹⁴ Şair Merih’in bunca olumsuz özelliklerine rağmen müneccime seslenerek onun Merih’in kötü tesirlerinden bahsetmemesini âlemi karıştıranın sevgilinin gözünün olduğunu belirtiyor. Şair bu beyitte Merih ile sevgili arasını tefrîk etmiştir.

Var mıdur âyâ felekde dilberüm gibi Fehîm

Fitne-perdâz-ı cihân meh-pâresi bir kimsenüñ (g.CLXXIX/7)

¹⁹⁴ Üzgör, a.g.e.,s. 48

“(Ey) Fehim! Acaba felekte hiç kimsenin, dilberim gibi, cihanın fitnesini tertipleyen bir Ay parçası var mıdır ?”

Şair beyitinde kendisine, “yeryüzünde hiçbir aşığın kendi Ay parçası dilberi gibi fitne düzenleyicisi var mıdır?” Diye seslenmesinin sebebi eskilerin yeryüzünde fitnenin, karışıklığın artmasının ay başlarına bağlaması sebebiyledir. Bu sebeple şair Ay parçası sevgilisi ile fitne arasında bağlantı kurmuştur. Bununla beraber şair, kendi sevgilisiyle diğer âşıkların sevgilileri arasını tefrîk etmiştir.¹⁹⁵ Ayrıca ay-fitne, kıyamet-istifham ifadeleri pekiştirme amaçlı kullanılmış ve tefrîki kuvvetlendirmiştir.

Taksîm: Taksîm, birden fazla unsuru zikrettikten sonra bunlara ait özellikleri, her birinin kime ait olduğunu belirterek söylemektir. Taksîm ile leff ü neşr arasında benzerlik vardır, ancak taksîm de hangi şeyin hangi şeye ait olduğu ya açıkça ya da işaret yoluyla belirtilir. Leff ü neşr de bu durumun farkına varılması dinleyicinin kendisine bırakılır.

Ki şab ‘-ı bü’l-heveslerdür bu dehrũn Kays u Ferhād’ı

Ki olmuş Leylî’ye řuffāş u řîrĩn’e meges ‘āşık (g.CLXIV/2)

“Bu dünyanın Kays ve Ferhad’ı, maymun iştahlı bir tabiata sahiptirler ki Leylâ’ ya yarasa, şirin’e de sinek âşık oldu.”

Bu beyitte şair Kays ve Ferhad’ı maymun iştahlı olmaları bakımından cem ediyor fakat Leyla’yı yarasanın şirin’e de sineğin âşık olması ifadesiyle de taksîm sanatını kullanmış oluyor. Ayrıca sinek ve yarasanın insana benzetilerek âşık olmasıyla da teşhis yoluyla teşbîh yapılmıştır. Kays ile Leyla, Ferhad ile şirin arasında da tenâsüb sanatı yapılmıştır. Ayrıca “Kays” ve “Ferhad” isimleri ile alt dizedeki “Leylî” ve “řîrĩn” kelimeleri arasında leff ü neşr vardır. Birbiriyle ilgili unsurlar aynı sırada oldukları için mürettep/düzenli leff ü neşr vardır. Yine beyitte Kays ile Leyla ve Ferhad ile řîrĩn’in hikayelerine gönderme yapıldığı için telmîh vardır.

Meze řũn-ı ciger mey eşk-i çeşmũm ney fiğān-ı dil

Bu şeb meşrebce bir tertîb-i bezm-i ‘işret olmuşdur (g.LXXVII/5)

¹⁹⁵ Ahmet Atilla şentürk, Osmanlı şiir Kılavuzu, OSEDAM, İstanbul 2015.

“Meze, ciğer kanı, şarap, gözyaşım, ney, gönlümün feryadı, bu gece gönlümce bir işret meclisi tertip edilmiştir.”

Şair bu beyitinde eskiden içkili, güzel bir yerde yapılan eğlenceli bezm meclisine atıfta bulunur. Bu bezm meclisinin unsurları arasında sevgili, sâkî, mutrib, gazelhân, yârân, içki, meze gibi unsurlar bulunur herkes gam ve kederini unutturdu.¹⁹⁶ Ancak şair mezenin ciğer kanı, şarabın gözyaşı ve neyin gönlünün feryadı olduğunu belirtmiştir. İsteddiği bir şekilde işret meclisinin tertip edildiğinden bahseden şair, beyitte geçen bezm meclisinin aksi bir durumunun gerçekleştiğinden haberdar eder. Bu beyitte mezenin ciğer kanı, şarabın göz yaşı, neyin şairin feryadı olmasıyla taksîm sanatı yapılmıştır. Ancak bu unsurların hepsinin birleşerek bir meclis tertip etmeleriyle de cem sanatı yapılmıştır. Meze ve ciğer kanı, şarap ile gözyaşı, ney ile gönlümün feryadı ifadesi arasında da teşbîh sanatı yapılmıştır.

Pertevüñden mużtarib pervânelerdür cān ü dil

Şem‘ hem-germiyyetüñden dā‘ imā bītāb olur (g.LXXIX/3)

“Can ve gönül senin ışığından ıztırap duyan birer pervanedir, mum, senin sıcaklığıyla beraber olmaktan daima erir.”

Bu beyitte geçen “can” ve “gönül” ifadelerinin ortak noktaları sevgilinin ışığından ıztırap duyan pervane olmalarıdır. Dolayısıyla bu ifadelerin münasebeti cem sanatını oluşturur. Ayrıca “mum” da “can” ve “gönül” ile beraber aynı dertten muztariptir. Yani üç ifade birden sevgilinin ışığından ıztırap duyan pervanedir. Bu durumda “mum” da cem’e dahil olmuş oluyor. Ancak “mum”, sevgilinin sıcaklığıyla beraber olmaktan daima eridiği için “can” ve “gönül” den ayrılarak taksîm sanatını oluşturur. Bununla beraber “can” ve “gönül”den murad şairdir ki “can” ve “gönül” onun bir cüz’üdür. Bütün-parça ilişkisi ile mecaz-ı mürsel vardır. Yine şair canını ve gönlünü pervaneye benzettiği için ve bunda teşbîh edatı kullanmadığından müekked teşbîh yapmıştır. “Şem” ve “gönül” kelimeleri arasında tenâsüb yine bu kelimeler Gülşehrî’nin Mantıku’t-tayr adlı eserinin altmış üç beyitlik bölümünde pervane ve şem hikayesini hatırlattığı için telmih sanatı vardır.

4.1.4. Leff ü Neşr¹⁹⁷

¹⁹⁶ Pala, a.g.e., s. 69.

¹⁹⁷ Sekkâkî, 425; Bâbertî, 631; Tehânevî, 1301; Desûkî, 533; Matlûb, 525; Atîk, 593; Tabâne, 485; Süleyman, 2/8; Cevdet Paşa, 160; Süreyya, 370; Naci, 113; Saîd, 353; Rif’at, 351; Bilgegil, 290; Saraç, a.g.e., s. 179.

Sözlük anlamı dürüp toplama ve yayma olan leff ü neşr, iki veya daha fazla kelime veya hükmün zikredilmesinden sonra bunlarla aralarında ilişki olan kelime veya hükümlerin sıralanmasıdır. Leff ü neşre et-tayy ve'n-neşr ve et-tertib adları da verilmiştir.

Leff ü neşr, tafsîlî ve icmalî olmak üzere iki kısımdır.

1) Tafsîlî (ayrıntılı) leff ü neşr: Kendi içinde iki kısımdır.

a) Mürettep (düzenli, sıralı) leff ü neşr: Söylenilen ilk kelime veya hükümler ile bunlara karşılık gelen, bunlarla ilişkili unsurların aynı sırayı takip ettiği leff ü neşrdir.

b) Mürettep (düzenli, sıralı) olmayan leff ü neşr: Müşevveş leff ü neşr adı da verilmiştir. Söylenilen ilk kelime veya hükümlerle bunlara karşılık gelen unsurlar arasında aynı sıranın olmadığı leff ü neşrdir.

2) İcmalî (kısaltılmış) leff ü neşr: Leff ü neşrin ilk sırasındaki unsurların karşılıklarının ikinci defa teker teker zikredilmeyip bunları kapsayan bir kelimenin söylenilmesiyle yetinildiği leff ü neşrdir. Bu çeşit leff ü neşre konu ile ilgili Türkçe kitaplarında değinilmemektedir.

Çeşmi şaff-ı müjgân şalduğça ider müjgân hücüm

‘Askere gayret düşer itdükçe lābüd şāh ceng (g.CLXVIII/3)

“Gözü, kirpik saflarını saldığça kirpikler hücüm eder, zira padişah savaş ettikçe askere gayret düşer.”

Yukarıdaki beyitte şair, sevgilinin gözünü padişaha kirpiklerini ise askerlere benzetiyor. Göz, kirpiklere savaş emri verdikçe kirpikler hücüm eder. Padişah askerlerle savaştıkça askerler savaşma konusunda daha bir gayretlenir. Yukarıdaki beyitte “göz” ile “kirpik” ve “asker” ile “padişah” kelimeleri zikredilmektedir. Bu kelimeler Dîvân şiiri anlayışına göre aralarında ilgi bulunan kelimelerdir ve sırasıyla zikredildikleri için mürettep leff ü neşr vardır.

Ki ṭab‘-ı bü’l-heveslerdür bu dehrüñ Kays u Ferhād’ı

Ki olmuş Leylî’ye ḥuffāş u Şîrîn’e meges ‘âşık (g.CLXIV/2)

“Bu dünyanın Kays ve Ferhad’ı, maymun iştahlı bir tabiata sahiptirler ki Leylâ’ya yarasa, Şirin’e de sinek âşık oldu.”

Şair bu dünyada Kays ve Ferhad’ın beğenisinde kararlılık bulunmadığını bu sebeple Leylâ’ya yarasanın Şîrîn’e de sineğin âşık olduğunu belirttiği beyitinde ilk mısradaki “Kays”

ve “Ferhad” kelimeleriyle alt mısradaki “Leylî” ve “Şîrîn” kelimeleri arasında ilgi bulunup bunlar sırasıyla zikredildiği için mürettep leff ü neşr vardır.

Felek o ebrû vü müjgāndan itdi tā ki cüdā

Ḥadeng-i kav̄s-i kaẓānuñ nişāniyuz cānā

(g.VIII/5)

“(Ey sevgili)! Felek bizi o kaş ve kirpiklerden ayırdığından beri, kader yayının okuna hedef olmaktayız.”

Şair bu beyitinde sevgilinin kaş ve kirpiğiyle ok ve yay arasında anlam ilişkisi kurmuştur. Dîvân şiirinde sevgilinin kaşı yaya, kirpikleri ise oka benzetilir. Sevgili aşığına yayıyla ok attıkça aşığın gönlünde, sinesinde yaralar açılır ve âşık sevgiliden şikayet eder. Şair bu kez feleğin bizi sevgilinin kaş ve kirpiğinden ayırdığından beri kader yayı ve okuna hedef olmaktayız diyerek felekten şikayet etmektedir. Beyitte geçen “ebru” ve “müjgan” ile “hadeng” ve “kavs” arasında ilişki bulunduğundan düzenli leff ü neşr yapılmıştır.

4.1.5. Sürekli Niteleme (Tensîkü’s Sıfât)¹⁹⁸

Tensîkü’s sıfatın lügat anlamı bir varlığın niteliklerinin sıralanmasıdır. Belâgat terimi olarak manzum veya düz yazı bir metinde bir şahsı veya bir nesneyi ard arda sıralanan sıfatlar ile nitelemektir. Bu durum okuyucunun nitelenen varlık üzerinde odaklanmasını sağlar ve ayrıca bu özelliğin bulunduğu örneklere bakıldığında üslupta belli bir ahenk ve edâ bulundurduklarını görürüz. Tensîkü’s sıfatta her beyit kendi içerisinde bir bütün oluşturmalıdır. Kendisiyle nitelendirilen sıfatlar o varlıkta bizzat bulunmayabilir ve şair onu o şekilde hayal etmiş olabilir.

Biñ niyāz ile götürdüm o hümāyı şayda

Şehlevendüm güzelüm şūḥ-ı cihānum diyerek

(g.CLXX/2)

“O hümayı, güzelim, cihan şuhum diyerek binlerce yalvarma ile avladım.”

Yukarıdaki beyitte sevgili çeşitli sıfatlarla nitelenmektedir. Beyit kendi içinde tamamlanmakta ve sevgilinin özelliği dile getirilmektedir. Sürekli nitelemeden maksat bu beyitte yerine getirilmektedir.

¹⁹⁸ Tehânevî, 1418; Matlûb, 425; Vatvat, 671; Süleyman, 2/27; Recâizâde, 330; Naci, 183; Rif’at, 346; Bilgegil, 281; Saraç, a.g.e., s. 184.

Pîr gönlüm yine bir nevrese oldu ‘âşık

A benüm tâze gülüm tâze cüvānum diyerek (g.CLXX/3)

“Yaşlı gönlüm, a benim teze gülüm, a benim yiğidim diyerek yine bir yeni yetişmiş gence âşık oldu.”

Şair beyitinde sevgilisine yeni yetişmiş genç diyerek o sevgiliyi, taze gülüm, yiğidim sıfatlarıyla nitelemiştir. Ayrıca şair yaşlı gönlünü başka bir varlıkmış gibi zikrederek tecrîd sanatını kullanmıştır.

Mû-miyânın çoçup öpdüm leb-i la‘l-i yâri

Boyu servüm yüzi gül gonca-dehānum diyerek (g.CLXX/4)

“Boyu servim, gül yüzlüm, gonca ağızlım diyerek kıl gibi ince belini kucaklayıp sevgilinin kırmızı dudaklarını öptüm.”

Şair beyitinde sevgilisine servi boylum, gül yüzlüm ve gonca ağızlım diyerek sevgilisini peşi sıra nitelemektedir. Ayrıca şair “Mû-miyân” ifadesinde teşbîh edatı ve vech-i şebek kullanmayarak sevgilinin belini kıla benzettiği için belîğ teşbîh yapmıştır.

Gelmez âgüşuma ol tûti-i şîrîn-güftārum

‘Āşıkum ‘iffeti-i tâze- zebānum diyerek (g.CLXX/5)

“O tatlı sözlü papağanım, âşığım, taze dilli iffetlim diyerek kucağıma gelmez.”

Şair sevgilisini tatlı sözlü papağanım ve taze dilli iffetlim ifadeleriyle nitelediği için tensîkü’s sıfât sanatı kullanmıştır.

4.1.6. Rucû ¹⁹⁹

Sözlük anlamı “dönmek” olan rucû, söylenilen sözden bir noktaya dayalı olarak geri dönmektir. Bu dönüş, önceki sözü teyid için olabileceği gibi şairin farklı bir düşünceye yönelişi sebebiyle de olabilir. Rucû sanatı şairin heyecanını okura hissettirerek ifadeyi kuvvetlendirir.

Fehîm-i Kadîm’in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı rucû örnekleri şunlardır.

¹⁹⁹ Bâbertî, 627; Desûkî, 527; Tehânevî, 568; Matlûb, 495; Tabâne, 293; Süleyman, 2/58; Cevdet Paşa, 159; Recaizâde, 316; Süreyya, 384; Naci, 138; Saîd, 352; Rif’at, 358; Bilgegil, 238; Saraç, a.g.e., s. 187.

Sitem ben hâke hükmi-gerdiş-i eflâkdendür hep

Ġalať didüm ġalať hâsiyyet-i idrâkdendür hep

(g.XVII/1)

“Ben toprak hâline gelmişe sitem, hep feleğın dönüşündendir, yanlış söyledim, hep idrâkin kuvvetindedir.”

Şair beyitinde kendisinin toprak haline gelmesine sitem göstermesini feleğın dönüşüne bağıyor. Fakat bunu dile getirir getirmez bu düşüncesinin yanlış olduğunu hemen hatırlıyor ve toprak haline gelmesine sitem göstermesini idrakin kuvvetine bağlayarak söylediğinden dönüyor.

Ben şâ‘irem ammâ degülem pek cerrâr

Cerrâram u aġniyâyı itmeme bîzâr

(r.XV/1)

“Ben şairim amma dilenci değilim. Dilenci isem de zenginleri rahatsız etmem.”

Şair yukarıdaki beyitinde kendisinin şair olduğunu dilenci olmadığını belirtiyor. Fakat şair kendisinin dilenci olmadığını belirttikten sonra bu düşüncesinden yani dilenci olmadığı düşüncesinden dönerek dilenci olduğunu ancak zenginleri rahatsız etmediğini söyleyerek rucû yapıyor.

Bir zamân germ idi çün âteş-i ‘aşk ile Fehîm

Şimdi vâsuhte oldum ol hevâdan geçdüm

(g.CCXVIII/9)

“Fehîm bir zamanlar aşk ateşi ile sıcaktı, sarhoştı, şimdi ben ah ile yanarak o havadan vazgeçtim.”

Şairin bir zamanlar aşk ateşiyle sıcak, sarhoş olması şimdi ise o havadan vaz geçmesi, sevgilinin şairde bıkkınlık uyandırması sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Buda aşağıda bahsini ettiğimiz üzere vâsûht aşkın özelliğidir. Şairin yaptığı şeyden dönmesi yani aşk ateşiyle yandıktan sonra o havadan vaz geçmesi aynı zamanda rucû sanatına örnektir. Bununla beraber “germ, âteş; aşk, sarhoşluk” arasında da tenâsüp sanatı vardır.

4.1.7. Tecrîd²⁰⁰

²⁰⁰ Bâbertî,639; Tehânevî, 193; Desûkî, 543; Matlûb, 258; Atfık, 607; Tabâne, 147; Süleyman, 2/25; Süreyyâ, 376; Saîd, 356; Rif‘ât, 354; Bilgegil, 249; Saraç, a.g.e., s. 192.

Lügat anlamı “bir şeyi elbisesinden veya kabuğundan soymak” olan tecrîd, belâğat terimi olarak söz söyleyenin insan dışındaki bir varlığa, herhangi bir eşyaya, nesneye insanmış gibi hitap etmesi ile kendi gönlüne başka bir insanmışçasına hitap etmesine denir. Tecrîd sanatı şairin heyecanını, psikolojisini en iyi aksettiren sanatlardandır. Tecrîd, teşbîh ve istiâre ile ilişkili bir durumdur.

Fehîm-i Kadîm’in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı tecrîd örnekleri şunlardır.

Ey nîş-i gamze zahm-ı nigâhı yeter baña

Her müyüm itme sen dağı bir nişter baña (g.VII/1)

“Ey gamze iğnesi! Onun bakışının yarası, bana yeter, sen de her kılımı bana bir neşter etme.”

Dîvan şiirinde sevgilinin bakışı gamzeyi doğurur. Gamze gözden çıkar ve aşğın gönlüne, canına, sinesine ıztırap verir.²⁰¹ Bu beyitte geçen “nîş-i gamze” ve “zahm-ı nigâh” ikisi de sevgiliye aittir. Şair sözü etkili kılmak için gamze iğnesini muhatap alarak içinde bulunduğu durumu anlatma yoluna gitmiştir. “Şair beyitinde cansız bir varlık olan gamze iğnesine insanla konuşur gibi “sevgilinin bakışının yarası bana yettiği halde sen de her kılımı bana neşter etme” diye hitap etmesi dolayısıyla tecrîd sanatını kullanmıştır. Ayrıca bu beyitte şair gamze iğnesine insana ait bir vasıf olan konuşma melekesini yüklediği için kapalı istiâre sanatı yapmıştır.

‘Aşka yâr ol ‘aql ile germ- ihtilâf olma gönül

Āşinā bîgâne vü bîgâne olmaz āşinā (g.XI/4)

“Ey gönül! Aşka dost ol, akılla sıkı fıkı olma, zira tanıdık yabancı, yabancı da tanıdık olmaz.”

Şair bu beyitinde gönlüne nasihat dinleyen bir varlıkmuş gibi hitap ettiğinden tecrîd sanatı yapmıştır. Ayrıca “‘Aşka yâr ol ‘aql ile germ- ihtilâf olma” kısmında ise tanıdıktan yabancı, yabancıdan da tanıdık olunamayacağını ifade eden şair hikmetli bir söz söyleyerek irsâl-i mesel yapmıştır.

Olduğça sâye-efgen perr-i külâh-ı dilber

Vuşlat dilerseñ ey dil ol hâk-i râh-ı dilber (g.L/1)

²⁰¹ Pala, a.g.e., s. 147.

“Ey gönül! Dilberin külahının kanadı gölge saldıkça vuslat dilersen dilberin ayak toprağı ol.”

Şair bu beyitinde gönlüne hitap ederek şiirin etkileyiciliğini artırıyor ve “dilberin külahının kanadı gölge saldıkça vuslat dilersen dilberin ayak toprağı ol” ifadesiyle iç âlemini açığa vurmuştur. Ayrıca gönlüne başka birisiymiş gibi hitap ederek tecrîd sanatı yapmıştır.

4.1.8.Yineleme (Tekrir)²⁰²

Sözün etkisini güçlendirmek amacıyla anlamın üzerinde yoğunlaştığı sözcük ya da söz öbeklerini arka arkaya yinelemektir. Eğer bu yineleme anlamı etkilemiyorsa buna kesret-i tekrâr ya da tekerrür denir ve yazı kusuru sayılır. Kulağı tırmalamayan ve anlamın etkisini artıran tekrîrlere hüsn-i tekrâr denir. Tekrîr sanatı, eğer, soru anlamı taşıyan sözcüklerle yapılırsa istifham, ünlemlerle yapılırsa *nidâ* adını alır.

Fehîm-i Kadîm’in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı tekrîr örnekleri şunlardır.

Çāk çāk itse tenüm ol çeşm-i cādū tîğ ile

Cānuma tekrār her bir çāk-i ten şemşîr olur (g.LXXXVI/3)

“O büyücü göz kılıçla bedenimi parça parça etse, her bir beden parçası canıma tekrar kılıç olur.”

Şair bu beyitte yinelemeyi “çak çak” sözleriyle oluşturur. Bu tekrarlanan lafızlar, anlamla beraber metne ses bakımından da katkı sağlamaktadır. Ayrıca şair “büyücü göz” diyerek gözü büyücüye benzettiği için teşbîh-i belîğ sanatı yapmıştır. Yine “şimşîr olur” ifadesinde şair benzetme edatı kullanmadığı için teşbîh-i müekked vardır.

Gülzâr-ı zâr-ı hüsnüñ olan şūh bülbülem

Gül-berg-i terden olsa revā bāl ü per baña (g.VII/2)

“Senin güzellik gülbahçesinin âşığı olan şuh bülbülüm, bana kanat taze gül yaprağından olsa uygundur.”

Şair bu beyitinde kendisini sevgilinin gülbahçesinin bülbülüne benzetmektedir. Bülbül güle âşık olduğundan güle yakın olmak istemektedir. Bu sebeple kanadının taze gül yaprağından olması bülbül için uygundur. Bu beyitte “zâr-ı zâr-ı” sözleri yinelemeyi

²⁰² Cem Dilçin, Örneklerle Türk Şiir Bilgisi, TDK Yay., Ankara 2005, s. 452.

oluşturmaktadır. Bu tekrarlanan lafızlar, anlamla beraber metne ses bakımından da katkı sağlamaktadır. Ayrıca “gülzâr, bülbül, gül-berg, per” kelimeleri arasında tenâsüb sanatı vardır.

‘Aşka yâr ol ‘aql ile germ-ihtilâf olma gönül

Âşinâ bîgâne vü bîgâne olmaz âşinâ

(g.XI/4)

“(Ey)gönül! Aşka dost ol, akılla sıkı fıkı olma, zira tanıdık yabancı, yabancı da tanıdık olmaz.”

Dîvân şiirinde âşık için akıl muteber değildir. Çünkü âşık; aşkı, gönlü, havâiliği temsil eder. Akıl ise, dünya nimetlerini, dünyaya bağlılığı temsil eder. Bu sebeple şair gönlüne seslenerek aşkla dost olmasını akılla sıkı fıkı olmamasını tembih ediyor. Peşinden hikmetli bir söz söyleyerek gönlüne öğüdünü tamamlıyor. Yukarıdaki beyitte tekrîri sağlayan unsurlar “bîgâne bîgâne ve âşinâ âşinâ” sözcükleridir. Ayrıca şair gönlüne seslenerek tecrîd sanatı yapıyor. “Zira tanıdık yabancı, yabancı da tanıdık olmaz.”, cümlesi hikmetli söz olduğundan irsâl-i meseldir.

4.1.9. İltifat ²⁰³

Söz arasında o anda doğan bir duygunun etkisiyle -konu dışına çıkmadan- sözü hitap edilen kişiden bir başkasına yönelmektir. Eğer hitap edilen bir kimse yoksa, canlı cansız ya da hayali bir varlığa sözü yönelmek de iltifattır.

Fehîm-i Kadîm’in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı iltifat örnekleri şunlardır.

Mest-i nîgeh-i yârüme şunma siper ey mihr

Şemşîr-i kazâ yağsa felekden hâzerüm yok

(g.CLXVI/3)

“Ey Güneş! Sevgilimin bakış sarhoşu olan bana siper sunma, kaderin kılıçları yağsa da feleklerden sakınmam.”

İlk mısrada geçen “Sevgilimin bakış sarhoşu olan bana siper sunma” ifadesiyle şair özneyi ikinci tekil kişi olarak kullanmış daha sonra “kaderin kılıçları yağsa da feleklerden sakınmam” ifadesiyle de özneyi ikinci tekilden birinci tekile intikal ettirerek iltifat sanatı yapmıştır. Bununla beraber şair sevgilisini “*mihr*” e benzettiği için açık istiâre yapmıştır.

²⁰³ Dilçin, a.g.e., s. 461.

Bir bâğda kim menzil ide maḥmil-i nâlem

Hep beyza-ı murğânı figân-ı ceres eyler (g.LVII/5)

“İnleyiş mahfem, bir bahçede konaklarsa, bütün kuş yumurtaları, çanların feryat seslerini çıkarırlar.”

Bu beyitte “nâlem” ifadesi birinci tekil şahıs kipiyle kullanılmıştır. Kuş yumurtalarının çanların feryat seslerini çıkarması ifadesiyle fiil üçüncü çoğul şahsa intikal etmiştir. Bu sebeple bu beyitte iltifat sanatı olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca kuş yumurtalarının çanlarının feryat seslerini çıkarması ifadesiyle de mübalağa sanatı yapılmıştır. Bununla beraber “çanların feryat sesleri” tamlamasıyla da teşbîh-i belîğ yapılmıştır. Çünkü benzetme yönü ve benzetme edatı kullanılmamıştır.

Şanma tende rişte-i cāna muḳayyeddür gönül

Tā ezelden beste-i zülf-i müca‘‘addur gönül (g.CXCIV/1)

“Gönlün vücutta can ipine bağlı olduğunu sanma, o ezelden beri kıvrım kıvrım saçlara bağlanmıştır.”

Şair beyitin birinci dizesinde özneyi ikinci tekilde kullanmıştır. “Gönlün canda hayat bulduğunu sanma gönül ezelden beri sevgilinin kıvrım kıvrım saçlarında hayat bulmuştur,” sözleriyle de şair özneyi ikinci tekil şahıstan üçüncü tekil şahsa intikal ettirerek iltifat sanatı yapmıştır.

4.1.10. Tevriye²⁰⁴

Tevriye, yakın ve uzak iki anlamı bulunan bir sözün akla yakın gelen anlamını ifade eder gibi görünürken uzak anlamını kastetmektir. Tevriyede kastedilen yakın ve uzak, anlamın her ikisi de gerçek anlamda kullanılabileceği gibi birisi gerçek anlamda diğeri mecâzî anlamda kullanılmış olabilir.

Fehîm-i Kadîm’in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı tevriye örnekleri şunlardır.

Seyr itdüm dün Fehîm’ün tarz-ı sıhr-i şî‘rini

Böyle kalursa eger mu‘ciz-tırâz-ı dehr olur (g.LXXXV/5)

²⁰⁴Türkân Alvan, Emrî Dîvânı’nın Nazım Bilgisi ve Belâgat Yönünden İncelenmesi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2005, s. 159.

“Dün, Fehim’in şiirinin sihir tarzını seyrettim, eğer böyle kalırsa, dünyanın mucize düzenleyicisi olur.”

“Dehr” kelimesinin akla gelen ilk anlamı “zaman”dır ancak şair beyitinde bu kelimenin uzak anlamı olan dünya kelimesini işaret etmektedir.

Hem-rāh-ı mihr olursa meh-āsā gönül revā

‘Ālemde merd-i sālîk-i rāh-ı kemāl olur (g.LXXXI/5)

“Gönül, Ay gibi, Güneş’ in arkadaşı olursa, uygundur, zira o âlemde olgunluk yolunun yolcusu yığittir.”

Şair yukarıdaki beyitinde “*mihr*” kelimesini akla gelen ilk anlamında yani “Güneş” olarak kullanmamış bu kelimenin uzak anlamı olan “sevgi, aşk” anlamında kullanarak tevriye sanatı yapmıştır.

Kayd itdi sihri zülf-i perîşān hūṭūṭ ile

Eczā-yı mekr ü fitne-i Şîrâz’a bestedür (g.XCIII/4)

“Perişan saç, yanaktaki ayva tüyleri ile sihri bağladı, Şîrâz’ın hile ve fitnessinin değişik çeşitleri artık bağlanmış olmaktadır.”

Burada “Şîrâz’a” kelimesinin “şîrâze” şeklinde okunması düşünülebilir. O halde nesir “perişan saç, yanaktaki ayva tüyleri ile sihri bağladı, şîrazenin hile ile fitnessinin kısımları (artık) bağlanmışır.” şeklinde tevriyeli okunabilir.

4.1.11. Tercîh

Tercîh, sözü hem olumlu hem de olumsuz anlama gelecek şekilde söylemektir.²⁰⁵ Tercîhte ifade iki taraflı, yani hem medhe hem de zemme şumullü şekilde söylenir. Bu ifade özelliği Te’kîdü’l-medh bimâ yüşbihü’z-zem ve Te’kîdü’z-zem bimâ yüşbihü’l-medh’i andırır.

Fehîm-i Kadîm’in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı tercîh örnekleri şunlardır.

Dām-ı tündi murğ-ı cānı muttaşıl eyler hālāş

²⁰⁵ Saraç, a.g.e., s. 213.

Ġamze-i merdüm-şikāruñ bü'l-‘aceb şayyād olur (g.LXXX/4)

“Senin insan avlayan gamzen hayret edilecek derecede usta bir avcıdır ki, onun şiddetli tuzağı can kuşunu devamlı olarak kurtarır.”

Şair yukarıdaki beyitin ilk mısrasında sevgilinin gamzesini insan öldüren bir avcı olarak görmekte ve bu sebeple sevgilinin olumsuz bir yönünü ifade etmektedir. Şair sevgilinin tuzağının can kuşunu devamlı kurtarır ifadesiyle de sevgilinin olumlu yönünü ifade ederek sözü hem zemme hem de medhe şamil olacak şekilde kullanmıştır.

Āşüb-gerī şīve-i reftāruña lāzım

Şīrīni-i cān lezzet-i güftāruña maḥşūş (g.CXLVI/2)

“Karıştırıcılık, yürüyüşünün edasına lāzım, can, tatlılığı olan sözünün lezzetine mahsustur.”

Şair bu beytinin ilk mısrasında ise sevgilinin fitne çıkarması ve dünyayı karıştırması için edalı bir yürüyüşünün yeterli olacağını söyleyerek sevgilinin olumsuz yönünü ifade eder. Bununla beraber şair, sevgilinin can bağışlaması onun lezzetli sözüne mahsustur ifadesiyle de sevgilinin olumlu bir yönünü ifade ederek sözü hem zemme hem de medhe şamil olacak şekilde kullanmıştır.

4.1.12. İstihdam²⁰⁶

İstihdam, iki farklı şekilde anlaşılmaktadır. İlki, iki anlamı olan bir sözü bir anlamını kendi lafzıyla diğer anlamı zamiriyle ifade etmektir. Diğer ise şu şekildedir. İki anlamı olan bir lafız kullanılır. Daha sonra her biri, iki anlamı olan bu lafzın her bir anlamının anlaşılmasına uygun olan iki lafız/söz daha söylenir. Lafız bu iki anlam arasında müşterektir, birine diğerinden daha yakın değildir. Bu tarif ile istihdam tevriyeye yaklaşmaktadır. Şu kadar var ki tevriyede iki anlama gelen lafız kullanıldıktan sonra her bir manaya münasip ve bu lafızlarla anlamın değiştiği iki ayrı lafız daha her zaman getirilmez. Ayrıca istihdam, iki anlamda müşterek olması, birine diğerine nispeten daha yakın olmaması ile tevriyeden ayrılır.

Fehîm-i Kadîm’in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı istihdam örnekleri şunlardır.

Secde-gāh-ı dil ü cān eyler idik biz de Fehîm

²⁰⁶ Bâbertî, 630; Tehânevî, 367; Desûkî, 531; Matlûb, 70; Tabâne, 236; Süleyman, 2/18; Naci, 55; Rif’at, 377; Bilgegil,190; Saraç, a.g.e., s. 215.

Sırr-ı Beyitü'l-ḥarem ü rāz-ı küniştin görsek (g.CLXXII/5)

“(Ey) Fehîm! Biz de Kâbe'nin ve havranın sırlarını görseydik, onları gönül ve canın secde yeri edinirdik.”

Fehîm-i Kadîm “görmek” eylemini birinci çoğul şart ekiyle “görsek” şeklinde hem göz yardımıyla bir şeyin varlığını algılama anlamında hem de bir şeyi anlama ve öğrenme anlamında her iki anlamı çağrıştıracak şekilde kullanarak istihdam sanatı yapmıştır. Bununla beraber “Kâbe,secde-gâh; dil ü cân” kelimeleri arasında münasebet olduğundan tenâsüb sanatı vardır.

Açılır pejmürde-dil geldükçe nuṭka ḥande-nāk
Mürdeye gūya dem-i 'İsā tebessüm öğredür (g.XCII/2)

“O, gülererek konuştuğça, solgun gönül açılır, sanki Hz. İsa'nın nefesi ölüye tebessüm öğretmektedir.”

Şair bu beyitinde “açılır” eylemini hem solgun gönül sevgilinin gülererek konuştuğunu gördüğünde ferahlar anlamında hem de gönlü bir çiçeğe benzetererek solgun olan gönlünün o sevgiliyi gülererek gördüğünde çiçek gibi açar anlamlarında kullanarak istihdam sanatı yapmıştır. Ayrıca şair Hz.İsa'nın nefesiyle ölüleri diriltmesi mucizesine telmihte bulunmuştur.

4.1.13. Müşâkele²⁰⁷

Sözlük anlamı “birden fazla şeyin birbirine benzemesi” olan müşâkele, tek bir lafzı ikinci defa hem kendi ilk kullanıldığı anlam dışında hem de gerçek anlamı dışında kullanmaktır. Ancak lafza verilen ikinci anlam metinden bağımsız olmamalıdır.

Fehîm-i Kadîm'in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı müşâkele örnekleri şunlardır.

İtme cem'-i dil-i 'uşşâkı perîşân ey zülf
Bād-ı âh ile perîşân olacaksın âhır (g.LXVI/8)

“Ey saç! Âşıkların gönül topluluğunu dağıtma, sonunda ah rüzgârı ile perişan olacaksın.”

²⁰⁷ Sekkâkî, 424; Tehânevî, 785; Bâbertî, 623; Desûkî, 521; Matlûb, 623; Süleyman, 2/57; Cevdet Paşa, 157; Recâizâde, 157; Süreyyâ, 368; Saîd, 350; Bilgegil,200; Saraç, a.g.e., s. 217.

Bu beyitte şair “perişan” kelimesini birinci mısradaki “dağıtma” anlamında, ikinci mısradaki ise aynı kelimeyi gerçek anlamında kullandığından müşâkale sanatı vardır. Bununla beraber şair zülf ifadesini “cemiyet dağıtan zorba kişi” olarak kişileştirdiği için kapalı istiâre yoluyla teşhis sanatı yapmıştır.

Bîdâdî ile eyledüñ âmâde-i feryâd

Feryâd yeter eyledi bîdâd nigâhuñ (g.CLXXVI/4)

“Zulümle feryadı hazırladın, feryat ki bakışın kâfi derecede zulüm yaptı.”

Şair bu beyitinde ilk mısradaki “âmâde eyle-” ifadesiyle “emrine hazır kılmak” anlamında “eylemek” fiilini yardımcı fiil olarak kullanmıştır. İkinci mısradaki ise aynı yardımcı fiili “bî-dâd eyle-” ifadesinde “yoksun bırakmak” anlamında kullanarak müşâkale sanatı yapmıştır. Ayrıca şair “bakış” sözcüğünü kişileştirdiği için kapalı istiâre yoluyla teşhis sanatı yapmıştır.

Olurduğ şem ‘üne pervâne ey dil

Olaydı mihr ü mehden perr ü bâlûñ (g.CLXXVII/7)

“Ey gönül! Eğer Güneş ve Ay’dan kanatların olsaydı senin mumuna pervane olurduk.”

Bu mısradaki şair “olmak” fiilini beyitte iki kere fakat farklı anlamlarda kullanmıştır. İlk mısradaki bulunan “olmak” fiili “meydana gelme, vuku bulma” anlamlarında kullanılırken, bir sonraki mısradaki geçen aynı fiil, “bir durumdan başka bir duruma geçme” anlamında kullanılmıştır. Bununla beraber şair gönlüne başka birisiymiş gibi seslendiği için tecrîd sanatı yapmıştır.

4.1.14. Mübalağa²⁰⁸

Bir sözün etkisini güçlendirmek amacıyla bir şeyi ya olamayacağı bir biçimde anlatmak ya da olduğundan pek çok ve pek az göstermektir. Ancak bu aşırı anlatma soğuk olmamalı, nükteli ve zarif olmalıdır. Dîvân şairlerinin daha çok medhiye, fahriye ve hicviyelerde başvurdukları bir sanattır. Eskiler bir şairin hayalinin genişliğini ve gücünü göstermesi bakımından mübalağa sanatına çok önem vermişlerdir. Aşırılığın derecesine göre mübalağa sanatı tebliğ, iğrak ve gulûv adlarıyla üçe ayrılır. *Tebliğ*, akla ve göreneğe uygun olan

²⁰⁸ Dilçin, a.g.e., s. 447.

mübalağadır. *İğrak*, akla uygun, fakat, göreneğe uygun olmayan mübalağadır. *Gülüvv*, akla da göreneğe de uygun olmayan mübalağadır.

Fehîm-i Kadîm'in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı mübalağa örnekleri şunlardır.

Dîde-i Nūh'uz ki āşüb-ı cihāndur giryemüz

Belki ẓufān' a daḥı āfet-resāndur giryemüz

(g.CXXVII/1)

“Biz, Hz. Nuh'un gözüyüz ki gözyaşımız dünyayı karıştırır, gözyaşımız belki Tufan'a da felâket ulaştırır.”

Şair bu beyitinde Hz. Nuh' a ve onun zamanında gerçekleşen Tufan hâdisesine telmihte bulunmaktadır. Kendisini Hz.Nuh'un gözyaşı yerine koyarak, biz ağlarsak gözyaşımız Tufan gibi yeryüzünü yerle yeksân edeceğini hatta daha da ileri giderek Tufan'ın bile felakete uğrayacağını belirten şair, gülüvv mübâlağa yapmıştır.

Ederse cümle-i hūbān ne var o şūḥa tevāzu'

Eder melā'ike bî-iḥtiyār o şūḥa tevāzu'

(g.CLII/1)

“Bütün güzeller o şuha alçakgönüllülük gösterirse buna şaşılır mı? Melekler dahi ellerinde olmadan o şuha tevazu ederler.”

Şair, beyitinde meleklerin bile ellerinde olmadan o şuha alçakgönüllülük göstermesinden dolayı güzellerin o şuha tevazu etmelerinin şaşılacak bir durum olmadığını belirterek gülüvv mübâlağa yapmıştır.

Güftār-ı lebūñ eyledüğü feyz-i ḥayātı

İtmez nefes-i mu'cize-perdāz-ı Mesīḥā

(g.III/2)

“Dudağının sözünün ortaya koyduğu hayat feyzini, Hz. İsa'nın mucizeler gösteren nefesi bile göstermez.”

Bu beyitte, Kur'an-ı Kerim'de bulunan Al-i İmran Süresi 49. ayete telmih vardır.Bu ayette Hz. İsa'nın mucizelerinden bahsedilir. Hz. İsa, mucizelerinden birinde çamura üfler ve o çamur Allah'ın izniyle hemen kuş oluverir. Al-i İmran süresinde geçen ayet mealen şöyledir: Ona Kitabı, hikmeti, Tevrat'ı ve İncil'i öğretecek, İsrailoğullarına şöyle diyen bir peygamber kılacak: 'Ben size Rabbinizden bir ayet getirdim. Ben size çamurdan kuş gibi bir

şey yapıp ona üfleyeceğim. Allah'ın izniyle, hemen kuş olacaktır; anadan doğma körleri, alacalıları iyi edeceğim; Allah'ın izniyle, ölüleri dirilteceğim; yediklerinizi ve evlerinizde sakladıklarınızı da size haber vereceğim. İnanmışsanız bunda size delil vardır.²⁰⁹

Şair beyitinde sevgilinin sözünün ortaya koyduğu hayat feyzinin Hz.İsa'nın mucizeler ortaya koyan nefesinin bile ortaya koyamayacağını belirterek mübâlağa yapmıştır.

4.1.15. İdmâc²¹⁰

Sözlük anlamı “bir şeyi bir şeyin içine gizlemek” olan idmâc, belâgat literatüründe belli bir maksadı anlatan bir söze başka bir anlam ilave etmektir. İlave olunan bu anlam ilk anlamla olumlu veya olumsuz aynı istikamette olmalıdır.

Fehîm-i Kadîm'in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı idmâc örnekleri şunlardır.

Ey şūh nedür ‘âşıkuna böyle tecâhül

Çurbānuñ olam ğayrıya cānāne mi olduñ (g.CLXXV/3)

“Ey şuh! Âşığına böyle bilmezlikten gelme nedir? Ben senin kurbanın olayım, yoksa başkalarına mı sevgili oldun?”

Bu beyitte “âşığına böyle bilmezden gelme nedir? Yoksa başkalarına âşık mı oldun” cümlesinde yer alan “ben senin kurbanın olayım” sözü cümlenin anlamıyla ilişkili olmakla beraber asıl maksadın dışında bir ara sözdür. Dolayısıyla idmâc sanatı yapılmıştır. Ayrıca beyit soru anlamı taşıdığı için istifham sanatı kullanılmıştır.

Şöyle sermest-i mey-i ‘aşk-ı İlahî olsağ

Ki ne dīdār u ne hūr u ne behiştin görsek (g.CLXXII/2)

“İlâhî aşk şarabının şöyle bir sarhoşu olsağ ki ne sevgilinin yüzünü, ne huriyi ne de cennetini görsek.”

Bu beyitte ki' edatı cümleyi doğrudan doğruya bağlama görevinde bulunmuştur. “Görsek” yüklemi ile anlamı tamamlanan cümleye ayrı bir hüküm bildiren bir söz ilâve edilerek asıl cümledeki bir unsur hakkında tamamlayıcı bilgi verilmiştir.

²⁰⁹ Al-i İmran 3/49.

²¹⁰ Alvan, a.g.e., s. 164.

Gör girye ile çāk-i girībān u fiġānın

Mecnūnuña da bir nazār-ı havşala gāh it

(g.XXIII/4)

“Senin Mecnun olmuş âşığının gözyaşını, yaka yırtığını ve feryadını gör de ona bazan anlayışla bak.”

Bu beyitte sevgilinin aşığına hiç yüz vermediğini anlıyoruz. Şair sevgiliye seslenerek “senin için Mecnun olmuş aşığının gözyaşını, yaka yırtığını ve feryadını gör de ona bazan anlayışla bak.” ifadesiyle şair sevgilinin tutumunu değiştirmesini istemektedir. Beyitte aynı düşünce ekseninde cümleler kullanıldığı için idmâc sanatı vardır.

4.1.16. Tecâhül-i Ârif²¹¹

Tecâhül-i ârif, nazımda ve nesirde bilinen bir hususun bir nükteye bağlı olarak bilinmiyormuş gibi ifade edilmesidir. Bu ifade şekline tecâhül ya da tecâhül-i ârifâne de denir. Tecâhül-i ârif, bazen hayranlığı ve kendinden geçme hâlini ifade etmek, bazen neşe ve sevinç esnasında duyulan heyecanı yansıtmak, bazen de övgü ve yergide mübalağa yapmak gibi özel amaçları olan bir ifade biçimidir.

Fehîm-i Kadîm’in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı tecâhül-i ârif örnekleri şunlardır.

Ya ol ruḥ-ı pür-tāb-ı ‘araḳ-rîz-i ḥayādur

Ya şafḥa-i ḥurşidde ḥāl-gerde şererdür

(g.CVI/4)

“O utanma teri döken parlak yanak mı yoksa güneş sayfasında ben hâline gelmiş kıvılcım mıdır?”

Şair beyitinde sevgilinin yanağından ter aktığını bildiği halde bu durumu bilmezlikten gelerek “Ya safha-ı hurşidde hal-gerde şererdür” diyerek istifham yoluyla tecâhül-i ârif yapmıştır.

Kim fitnesiyle eyler mihr ü mehi siyeh-püş

Baḥt-ı siyāh-ı ‘aşıḳ ḥaṭṭ-ı siyāh-ı dilber

(g.L/2)

“Fitnesiyle Güneş ve Ay’ı siyah bir örtüyle örten kimdir? Âşığın kara bahtı mı, yoksa dilberin siyah ayva tüyleri mi?”

²¹¹ M.A. Yekta Saraç, Eski Türk Edebiyatına Giriş: Söz Sanatları, Anadolu Üniversitesi Web-Ofset, Eskişehir 2013, s. 212.

Şair bu beyitini muhtemelen Mısır'da yazmıştır. Çünkü Mısır'dayken gurbette kalması, bahtının ters gitmesi ve Rum'daki sevgililerden ayrı kalması sebebiyle talihinden hep şikayet eder. Bununla beraber şair beyitte gece vaktinin olduğunu bilmekle beraber Güneş'in ve Ay'ın ışığını yansıtmamasını kendi bahtının karalığına ve sevgilinin ayva tüylerine bağlamakta yani tecâhü'l etmektedir.

Ey dil yine bu girye ne dîvâne mi olduñ

Keyf-i nigh-i yâr ile mestâne mi olduñ (g.CLXXV/1)

“Ey gönül! Yine bu gözyaşı ne, dîvâne mi oldun? Sevgilinin bakışının keyfiyle sarhoş mu oldun?”

Şair bu beyitinde gönlüne başka biriymiş gibi seslenerek kendi döktüğü gözyaşının sebebini bildiği halde bilmezlikten gelerek gözyaşı döküşünün sebebini dîvâneliğe bağlıyor. Yine ikinci mısradaki “keyf-i nigh-i yâr ile mestâne mi oldun” ifadesiyle de sevgilinin bakışı sebebiyle şair, kendisinden geçişini bildiği halde gönlüne soru sorarak sarhoş olmaya bağlıyor. Şair her iki mısradaki da ayrı ayrı tecâhü'l-i ârif sanatı yapmıştır. Ayrıca “ey gönül” ifadesinde de tecrîd sanatı yapılmıştır.

4.1.71. İstifham²¹²

Sözü, daha etkili bir şekilde ifade edebilmek için soru biçiminde söylemektir. Burada sorulara cevap isteme gibi bir amaç bulunmaz; okuyucunun dikkati anlatılmak istenen şey üzerine çekilir. Bazen şair duygu ve heyecanın etkisiyle cansız varlıklara ya da konuşma yeteneği olmayan canlılara ya da nesnelere seslenerek sorular sorabilir veya kullandığı soru edatlarını tekrar edebilir. Bu durumda istifham sanatı teşhis ve tekrîr sanatlarıyla iç içe bulunur.

Derûnı olmasa mir'ât-ı hüsn-i sâki-i 'aşk

Şafâ-yı cām-ı meye şofiyâ nedür bâ'ış (g.XXVIII/2)

“Ey sofı! İçi aşk sakisinin güzellik aynası olmasa, şarap kadehinin saflığına sebep nedir?”

²¹² Dilçin, a.g.e., s. 456.

Şair bu beyitinde şarap kadehinin saflığının, içi sevgilinin güzellik aynası olması sebebiyledir ifadeleriyle istifham sanatı yapmıştır.

Ben Fehîm-i şūh-ţab‘ı añmayuñ inşâf edüñ

Var mıdur bir tâze-mazmûn şâ‘ir-i nâzûk-mizâc (g.XXIX/7)

“İnsaf edin, ben şuh tabiatlı Fehîm’i anmayın, beni bir kenara bırakın, benden başka yeni mazmunlar kullanan şuh tabiatlı bir şair var mıdır?”

Şair bu beyitinde kendisini överek kendisi gibi şuh tabiatlı bir şairin olup olmadığı soruyor. Dolayısıyla bu beyit istifham sanatına örnektir.

İder mi bahtumızı Hâk karî̄n-i mihr-i ümîd

Olur mı tâli‘ümüz maḥrem-i ḥarî̄m-i murâd (g.XXXIX/2)

“Allah bahtımızı ümit güneşine yaklaştırır mı? Talihimiz, dileğin yakın bir sırdaşı olur mu?”

Şair bu beyitinde, "Allah bahtımızı ümit güneşine yaklaştırır mı? Talihimiz, dileğin yakın bir sırdaşı olur mu?" ifadeleriyle istifham sanatı yapmıştır.

4.1.18. Hüsn-i Ta’lîl²¹³

Herhangi bir gerçek olayın meydana gelmesini, hayali ve güzel bir nedene bağlamaktır. Ancak bu nedenin kesin bir yargıya dayanması gerekir. Hüsn-i ta’lilde de tecâhül-i ârifte olduğu gibi gerçek nedeni bilmezlenmek gibi bir durum vardır. Ancak hüsn-i ta’lil, tecâhül-i âriften gerçekteki doğan sonucu hayali bir nedene bağlamak yönünden ayrılır.

Fehîm-i Kadîm’in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı hüsn-i ta’lîl örnekleri şunlardır.

²¹³ Dilçin, a.g.e., s. 443.

Bu bāğ-ı dehre zülfüñden olmışdur senüñ şāyi‘

Nesīm-i sünbūlistān ‘ıtr-sāy-ı müşk-bīz olmağ (g.CLXI/5)

“Ey sevgili! Bu dünya bahçesinde sünbül bahçesi rüzgârının ıtır ve misk kokulu olması, senin saçının yüzündendir, bunu herkes bilmektedir.”

Şair yukarıdaki beyitinde sünbül bahçesi rüzgarının ıtır ve misk kokulu olmasını sevgilinin saçına bağlayarak hüsn-i ta’lîl sanatı yapmıştır. Ayrıca şair “dehr” kelimesinin uzak anlamını kullanarak şiirinde tevriye sanatını kullanmıştır.

İderler şevk-ı şî rüñle Fehīmā

Harīm-i āsumānda kudsiyān rağş (g.CXLV/9)

“(Ey)Fehim! Senin şiirinin şevkıyle gökyüzünün hariminde melekler raks eder.”

Şair, meleklerin gökyüzünde Allah’ı tesbih eden kulları görüp sevinmelerini kendi şiirlerinin şevkine bağlıyor. Ayrıca bu beyitte mübâlağa sanatı yapılmıştır.

Dilberüñ Mısr içre nā-yāb olduğın seyr eylese

Ehl-i ‘aşka kaç-ı Yūsuf vağ‘ası ma‘lūm olur (g.LXXXII/4)

“Dilberin Mısır içinde bulunmadığını görse, aşk ehli, Hz.Yūsuf zamanındaki kıtlık hadisesinin ne olduğunu anlar.”

Aşk ehli sevgilinin Mısır’da olmadığını görse Hz.Yusuf zamanındaki kıtlık hadisesini anlar ifadesiyle şair Hz.Yusuf dönemindeki kıtlık hadisesini sevgilinin orada olmayışına bağlayarak hüsn-i ta’lîl sanatı yapmıştır. Ayrıca şair Hz.Yusuf dönemine telmihte bulunuyor.

4.1.19. Te’kidü’l-Medh Bimâ Yüşbihü’z-Zem²¹⁴

Te’kidü’l-medh bimâ yüşbihü’z-zem kötülermiş gibi görünen ifadelerle övgüyü pekiştirmek için kullanılır. Yapı itibariyle karmaşık görünen söz sanatında amaç övmedir ama bu dolaylı yoldan yapılır. Övülecek olan varlıktan bir kusur kaldırılır, ardından “fakat, şu kadar var ki, ancak, ama” gibi bir istisna edatı getirilir. İfadeyi okuyan kişi o anda bir kusurun, ayıbın dile getirileceğini zanneder. Ama söz sahibinin dile getirdiği husus o varlık için gerçekte bir övgü olur.

²¹⁴ Alvan, a.g.e., s. 173.

Fehîm-i Kadîm'in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı te'kidü'l-medh bimâ yüşbihü'z-zem örnekleri şunlardır.

Mevc-i tufân-ı belâ ebrû vü haţt-ı la'lüñ

Çeşm-i hûnî-nigehüñ nergis-i büstân-ı kazâ (g.XII/2)

“Kaşın ve dudak etrafındaki ayva tüylerin, belâ tufanının dalgaları, kan dökücü bakışa sahip gözün de kader bahçesinin nergisidir.”

Şair bu beyitin ilk mısrasında sevgilinin ayva tüylerinin bela tufanı olduğunu belirterek sevgiliyi eleştiriyor, ancak sonraki mısrada ise şair, sevgilinin kan dökücü bakışa sahip gözünün de kader bahçesinin nergisi olduğunu ifade ederek sevgiliyi övmüştür. Burada te'kidü'l medh bimâ yüşbihü'z-zem sanatı vardır.

Tıfl iken olma cefâ itmede çarha hem-reng

Çünkü bir âfet-i devrân olacaksın âhır (g.LXVI/5)

“Daha çocukken zulüm etmekte feleğe benzeme, çünkü sonunda bir zaman afeti olacaksın.”

Edebiyatta felek daha çok şikayet yerine kullanılır.²¹⁵ Bu sebeple şair sevgili için daha küçük olduğun halde zulüm etmedesin ileride zaman afeti olduğunda neler yapacaksın demek istemektedir. Şair felek kelimesini sevgiliyle beraber zikretmesi şikayet sebebiyledir. Bununla beraber şair sevgiliyi zulüm etmede feleğe benzettiği için teşbîh-i müekked yapmıştır.

Dâm-ı tündi murğ-ı cân-ı muttaşıl eyler halâş

Ġamze-i merdüm-şikâruñ bü'l-'aceb şayyâd olur (g.LXXX/4)

“Senin insan avlayan gamzen hayret edilecek derecede usta bir avcıdır ki, onun şiddetli tuzağı can kuşunu devamlı olarak kurtarır.”

Dîvân şiirinde “gamze” en çok öldürücü bir katil, cellat, avcı, ok ve kılıca benzetilmiştir. “Gamze” avcı olunca hayret edilecek şekilde yeteneklidir. “Gamze” ok olduğunda ise yaralamak, delmek, öldürmek, avlamak gibi eylemleri üstlenir. Okun hedefi ise can, gönül, sine, ciğer ve yürektir.²¹⁶ Bu beyitte şair gamzeyi usta bir avcıya benzetmiştir.

²¹⁵ Pala, a.g.e., s. 136.

²¹⁶ Pala, a.g.e., s. 147.

Şair ilk olarak “insan avlayan gamze” ifadesiyle sevgiliyi yermiş daha sonra da “Dām-ı tündi murğ-ı cān-ı muttaşıl eyler hālāş” ifadesiyle de sevgiliyi övmüştür.

Te’kidü’z-Zem Bimâ Yüşbihü’l-Medh²¹⁷

Te’kidü’z-zem bimâ yüşbihü’l-medh, övüyor gözücüp yergiyi pekiştirmedir. Önceki söz sanatında bahsedilen şekil bu söz sanatı için de geçerlidir. Kötülenecek varlıktan övgü ifade eden bir sıfat kaldırılır; ardından “ama, fakat, şu kadar var ki” gibi bir istisna edatı getirilir. Dinleyici bahsedilen şeyin kusurlarının yanında güzel bir tarafının da söyleneceğini zannederken bu sefer bir başka olumsuz özellik ifade edilir. Bu ilk yoldur. İkinci yolu ise varlığın önce bir yönden kötülenmesi daha sonra hemen bir istisnası olduğunun söylenilmesi, güzel bir özellikten bahsedileceğini düşünürken o esnada başka bir olumsuz vasfın dile getirilmesidir.

Fehîm-i Kadîm’in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı te’kidü’z-zem bimâ yüşbihü’l-medh örnekleri şunlardır.

Ey dil-i sâde kemîn-gâh-ı firîb ü fitnedür

Künc-i çeşm-i gamze-kâr u güşe-i ebrü-yı döst (g.XXV/2)

“Ey saf gönül! Dostun gamzeci gözünün kenarı ve kaşının köşesi, fitne ve fesat tuzağıdır.”

Şair beyitinde gönlü başka bir kişiymiş gibi ona seslenerek, sevgiliye dost diyerek onu övüyor fakat daha sonra sevgilinin gözünün kenarı ve kaşının köşesi, fitne ve fesat tuzağıdır, ifadesiyle de şair sevgiliyi yerme yoluna gidiyor. Burada te’kidü’z-zem bimâ yüşbihü’l-medh sanatı yapıldığı düşünülebilir.

Bilsen kimün eylersin küyın yine mahşergâh

Tâ böyle nedür ey meh reftâr-ı şitâb-âlûd (g.XLIII/4)

“Ey Ay (yüzlü)! Böyle koşarcasına yürüyüş nedir bakayım? Yine kimin yurdunu mahşer yeri hâline getireceğini bir bilsem!”

²¹⁷ Alvan, a.g.e., s. 173.

Şair Ay gibi güzel sevgiliye seslenerek, "meh" ifadesiyle sevgiliyi över daha sonra onun koşarcasına yürüyüşünü âşıkların yurdlarını mahşer yeri haline getireceğine yorar ve sevgiliyi yerer. Yine te'kidü'z-zem bimâ yüşbihü'l-medh yapılmıştır.

Ol ki çeşm-i şūhuña ālüfte āhūdur demiş

Ġamze-i bed-ḥūyuña şīr-i sitem-cūdur demiş

(g.CXLIII/1)

"Senin şuh gözüne alışkın ahudur diyen, kötü huylu gamzene de zulüm edici aslan demiştir."

Şair bu beyitinde âşıkların tercümanı olarak onların sevgilinin güzel gözü ve gamzesi hakkındaki ifadelerine yer vermiştir. Birinci mısrada sevgilinin şuh gözü bir ceylana benzetilirken övülmüş, ikinci mısrada ise sevgilinin gamzesi zulüm edici bir aslana benzetilerek yerilmiştir. Yine bu beyitte de te'kidü'z-zem bimâ yüşbihü'l-medh yapılmıştır.

4.1.20. Mezheb-i Kelâmî²¹⁸

Bu adlandırmadaki "kelâmî" sözü, kısaca dinin temel doğrularını savunmak için müslüman düşünürlerin sistemleştirdikleri akli ve mantık kurallarını esas alan bir ilim olarak tarif edebileceğimiz kelâm ilmine işaret etmektedir. Bu ilim ile uğraşan âlimlerin meseleleri ortaya koyuş tarzını ve düşüncelerini ispat şeklini andırdığı için edebiyat sahasında da - manzum olsun düz yazı olsun- dile getirilen husus ve iddia olunan mesele için kıyas yapılması ve delil getirilmesine bu ad verilir. *İhticâc* adı da verilir.

Bu tarz ifadelerde sanki dile getirilecek düşünceye muhatabın itirazı var sayılarak ona cevap verilmek ve iddia edilen hususun doğruluğuna söze muhatap olanı zorlamak istenir gibidir.

Mezheb-î kelâmî olarak adlandırdığımız bu tarz ifadeler yapıları gereği aynı zamanda bazen temsilî teşbîh bazen de telmih olabilir, çoğu zaman ta'fili, yani bir hadisenin sebebini söylemeyi çağırıştırır.

Görinür naqş-ı emel ğurbetde de zīrā gelür

Levh-i pīşānīye evvel her ne kim mersūm olur

(g.LXXXII/2)

"Gurbette de emel, arzu nakışları görünür, zira önceden yazılan her şey alın kâğıdına gelir."

²¹⁸ Desûkî, 555; Bâbertî, 647; Tehânevî, 511; Matlûb, 511; Matlûb, 612; Atîk, 588; Tabâne, 281; Cevdet Paşa, 161; Saîd, 359; Rif'at, 365; Bilgegil, 199; Saraç, a.g.e., s. 240.

Şair gurbette yaşamının vermiş olduğu hüznle, Rûm diyarına dönme isteğinin olduğunu belirtir. Bu ifadeden sonra ise kaderde yazılanın insanın alın yazısı olduğunu kaderde ne yazıyorsa insanın başına onun geleceğini delil olarak getirmiştir. Dolayısıyla şair mezheb-i kelâmî sanatına başvurmuştur.

Cezbe-i hüsn-i maḥabbetdür kim eyler muttaşıl

Dōst cüst ü cūy-ı ‘aşk u ‘aşk cüst ü cūy-ı dōst (g.XXV/4)

“Maḥabbet güzelliğinin cezbese, dostun aşkı ve aşkın dostu devamlı olarak arayıp sormasıdır.”

Şair bu beyitinde “muḥabbet güzelliğinin cezbese” ifadesiyle tartışılabilir nitelikte bir söylemde bulunmaktadır. Bundan sonra “dostun aşkı ve aşkın dostu devamlı olarak arayıp sormasıdır.” ifadesiyle de yukarıda söylemiş olduğu söyleme kanıt niteliğinde örnek vererek mezheb-i kelâmî yapmıştır.

Kitāb mülzemi-i müdde ‘īye şāhiddür

Ki müsta‘idd-i ezel eylemez kitāb ile baḥş (g.XXVI/4)

“Kitap, bir şey iddia edip neticede susturulan kimse için delildir, hiç ezelden istidada sahip kimse, akla hitap eden, akıl mahsûlü olan sonradan yazılmış kitapla konuşmaya tenezzül eder mi?”

Şair yukarıdaki beyitte olduğu gibi “kitap, bir şey iddia edip neticede susturulan kimse için delildir,” ifadesiyle tartışmaya açık bir ifade kullandıktan sonra “hiç ezelden istidada sahip kimse, akla hitap eden, akıl mahsulu olan sonradan yazılmış kitapla konuşmaya tenezzül eder mi?” ifadesiyle de cevap alma amacı olmadan soru sorarak beyitin birinci mısrasındaki görüşüne ikinci mısradaki örnek vererek mezheb-i kelâmî yapmıştır.

4.1.21. Cinas²¹⁹

²¹⁹ Alvan, a.g.e., s. 175.

Sözlük anlamı iki veya daha fazla şeyin birbirine benzemesi olan cinas, bir metinde geçen farklı sözcükler arasındaki yazılış ve söyleyiş benzerliğidir. Sözcükler arasındaki bu benzerlik harflerin türü, sayısı, harekesi ve sırasına göre uygulanır.

Cinas iki ana bölümde incelenir:

1-Tam cinas: Cinası meydana getiren sözcükler arasında şekil benzerliği olmamasıdır.

2-Tam olmayan cinas: Cinası meydana getiren sözcükler arasında benzerlik olmasına rağmen, harf sayısı, türü, harekesi ve harflerin sıralanışında farklılık olmasıdır.

Cinas-ı mütekârib: (Cinası oluşturan sözcüklerdeki harflerin türünde farklı olması) Bu farklılık sadece birer harfte olur. Sözcükler mahreç yakınlığı (pronunciation) itibarıyla birbirine yakınsa cinas-ı muzârî; birbirinden uzaksa cinas-ı lâhik denir.

Cinas-ı nâkıs: (Cinası oluşturan sözcüklerdeki harflerin sayılarının farklı olması) Sözcüklerden birinin harf sayısı diğerine göre eksiktir. Fazla olan harf sözcük başında ise cinas-ı merdûf; sözcük ortasında ise cinas-ı mutarraf; sözcük sonunda ise cinas-ı müktenif adını alır.

Cinas-ı muharref: (Cinası oluşturan sözcüklerin hareke ve sükûnda farklı olması)

Cinas-ı hattî: (Cinası oluşturan sözcüklerdeki noktalı harflerde farklılık olması)

Cinas-ı kalbî: (Cinası oluşturan sözcüklerdeki harflerin sıralanışında farklılık)

Cinas ses tekrarına dayalı şekli bir sanat olduğu için bizzat şiiri güzelleştiremez. Eğer metinde ses ve mananın ideal birleşimi sağlanmışsa cinas bütün ses sanatları gibi sanat olarak değer kazanır.

Fehîm-i Kadîm'in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı cinas örnekleri şunlardır.

Egerçi nâzına yârûn niyâz olur bâ'is

Niyâz-ı 'âşıkâ da lutf-ı nâz olur bâ'is (g.XXVII/1)

“Her ne kadar sevgilinin nazına sebep, yalvarma ise de, âşığın yalvarmasına da naz lutfu sebeptir.”

Bu beyitte “nâz” ve “niyâz” kelimeleri arasında cinas-ı mutarraf yapılmıştır.

Şem'-i bahtum pertev-i nûr ile etmez imtizâc

Belki nûr-ı şule-i Tûr ile itmez imtizâc (g.XXX/1)

“Bahtımın mumu, nurun parlaklığıyla değil, hatta Tur Dağı'ndaki ateşin nuruyla bile uyuşmaz.”

Yukarıdaki beyitte “nûr” ve “tûr” kelimeleri arasında bir harf farklılığı olduğu için bu kelimeler arasında cinas-ı lâhık bulunmaktadır. Ayrıca bu beyitte Tur Dağ’ına telmih vardır.

Şōfî yeter efkâr-ı ğam-ı bûd u nebûd it

Ķurbân-ı dilber ol işbât-ı vücûd it (g.XXII/1)

“Ey sofı! Yeter, varlık ve yokluk gamını düşün, dilber gamına kurban olarak varlığını ispatla.”

Bu beyitte “bûd” ve “nebûd” kelimeleri arasında harf fazlalığının kelimenin başında olması sebebiyle cinas-ı merdûf vardır. Ayrıca “dilber” ifadesiyle şair açık istiâre yapmıştır.

4.1.22. İştikâk²²⁰

İştikâk, aynı kökten türemiş iki veya daha fazla sözcüğün aynı ibare içinde bulunmasına denir. Bir metinde “ilm” kökünden türemiş “âlim”, “ma’lûm”, “ta’lîm” gibi aynı kökün türev(=müştak)leri olan sözcüklerin bir arada kullanılması bu sanatı oluşturur. Burada sözü edilen metin, bir mısra ya da beyit olabileceği gibi, bir cümle yahut bir paragraf da olabilir.

Fehîm-i Kadîm’in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı iştikâk örnekleri şunlardır.

Görmez gözümüz ‘âlemi çün ğonca-i nergîs

Tâ âyîne-i sâĝar-ı Cemşîd görünmez (g.CXVII/3)

“Cemşid’ in kadeh aynası görünmeden, gözümüz, nergis goncası gibi âlemi görmez.”

İlk mısrada “görmez” fiiliyle ikinci mısrada geçen “görünmez” fiilleri arasında iştikâk sanatı vardır. Ayrıca beyitte şarabı bulduğu rivayet edilen İnan hükümdarı Cemşîd’e²²¹ de telmihte bulunulur. “Görmez gözümüz ‘âlemi çün ğonca-i nergîs” ifadesinde şair teşbîh edatı ve benzeyiş yönünü zikrettiği için mufassal ve mürsel teşbîh yapmıştır.

‘Aql u cân ü dîn ü dil nâmaħrem-i uşşâk iken

Bî-tekellûf rāz-ı ‘aşka yār-ı maħremdür şarāb (g.XIV/5)

²²⁰ Tehânevî, 766; Matlûb, 126; Tabâne, 384; Vatvat, 632; Cevdet Paşa, 172; Recaizâde, 345; Süreyya, 398; Naci, 56; Rif’at, 317; Bilgegil, 326; Saraç, a.g.e., s. 67.

²²¹ Fehîm-i Kadîm Divanı’nda en fazla ve değişik yönleri anılan mitolojik şahsiyet, İnanlıların en eski hükümdar ailesi Pişdâdiyan sülalesinin IV. hükümdarı, şarabı bulduğu rivayet edilen, esas adı Cem, lakabı Şid olan, süslü elbisesi ile mücevherlerini takarak Azerbaycan’da yüksek bir tepede tahtına oturduğu gün nevrüz olarak kutlanan, cân-ı cihan nümâ isimli kadehi ile de meşhur, yedi yüz yıl veya bin yıl hükümdarlık eden ve bu arada ilme de yönelen Cemşîd’dir. Bkz., Üzgör, a.g.e., s. 43.

“Akıl, can, din ve gönül âşıklara nâmahrem iken, şarap aşk sırrına teklifsiz, yakın bir dosttur.”

Şair bu beyitinde “aşk” ve “uşşak” kelimeleriyle aynı kökten türedikleri için iştikâk sanatı yapmıştır. Ayrıca bu beyitte ‘akl, cân, dil sözcükleri arasında tenâsüp sanatı yapılmıştır. Bununla beraber “akıl, can, din ve gönül” âşıklara nâmahrem olması bakımından cem edilmiş, şarap ise aşk sırrına teklifsiz yakın dost olması bakımından da tefrîk edilmiştir.

Ne nigh şâ‘iķa-i ħâne-ber-endâz-ı verâ‘

Ne nigh bâriķa-i ħurmen-i zühd ü zühhâd (g.XXXVIII/3)

“Nasıl bir bakış? Dindarlık hanesini yıkacak bir yıldırım. Nasıl bir bakış? Zühdün ve zahitlerin harmanının şimşegi.”

Şair beyitinde sevgilinin bakışıyla oluşan yıldırımın dindarlık hanesini yıkacağını söylemesiyle mübalağa sanatı yapmıştır. Anlatımı daha etkili kılma amacıyla söylemiş olduğu “ne nigh” ifadeleriyle de istifham sanatı yapmıştır. “Zühd” ve “zühhâd” kelimeleri arasında da iştikâk sanatı yapılmıştır.

4.1.23. Reddû'l-Acz Ale's-Sadr²²²

Sözlük anlamı “sonu başa çevirmek”tir. Şiirde beyitin, nesirde de bir cümlemin sonunda bulunan sözcüğü metnin başında da tekrarlamaktır. Bu sanatta ufak tefek değişikliklere müsamaha ile bakılır. Bu tekrarlanan lafız birbirine benzeme yönünden üç kısma ayrılır.

a) Telaffuz ve yazılışı ile manası birbirinin aynı olan kelimeler.

b) Telaffuz ve yazılışları aynı, manası ayrı olan kelimeler. (bu noktada cinasla birleşirler).

c) Aynı kökten gelen (iştikak) veya kökleri yakın olduğundan böyle düşündüren (şibk-i iştikak) kelimeler.

Fehîm-i Kadîm'in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı reddû'l-acz ale's-sadr örnekleri şunlardır.

Ĥať gelüp olsa ġabġabı dest-ġoş-ı cihân Fehîm

Mîve-i bâġ-ı vaşlı eylese ol ĥuceste-ĥať (g.CXLVIII/5)

“Ey Fehim! Gerdanı tüylenerek dünyaya mağlup olsa, o uğurlu tüyler vuslat bahçesinin meyvesini verse.”

²²² Bâbertî, 673; Tehânevî, 551; Desûkî, 598; Matlûb, 496; Atîk, 642; Tabâne, 303; Vatvat, 638; Saîd, 368; Rif'at, 318; Bilgegil, 328; Saraç, a.g.e., s. 263.

Bu beyitte ilk mısranın başında bulunan “hat” kelimesi yine aynı şekilde beyitin sonunda da yer almıştır. Bu durum reddü'l-acz ale's-sadr sanatını meydana getirmiştir.

Firāk gerçi beni yaqdı ben de āhumla

Hemīşe olmadayam bā'ış-i 'azâb-ı firāk (g.CLXII/6)

“Gerçi ayrılık beni yaktı, fakat ben de ahımla daima ayrılığın azap çekmesine sebep olmaktayım.”

Yukarıdaki beyitin başında ve sonunda bulunan “firak” kelimeleri reddü'l-acz ale's-sadr sanatını meydana getirmiştir. Beyitin sonunda bulunan tamlama bu sanatın olmasına engel teşkil etmez. Bununla beraber şair “ayrılık” ifadesini kişileştirerek teşhis yoluyla istiâre sanatını kullanmıştır. Yine şair bu beyitte “yakmak” fiilini kinayeli kullanmıştır.

Eylemez dilberi de sırrına maḥrem 'āşık

Yine rāz-ı dilini kendüye hem-rāz eyler (g.LVIII/4)

“Âşık, dilberi de sırrına ortak etmez, yine gönül sırrını kendine sır ortağı eder.”

Bu beyitte “eylemek” fiilleri reddü'l-acz ale's-sadr sanatını meydan getirmiştir. İlk mısrada bulunan olumsuzluk eki ve beyitin sonundaki tamlama yine bu sanatın olmasına engel teşkil etmez. Beyitte bulunan “dilber” kelimesi açık istiâre sanatını meydana getirmiştir. “Gönül sırrı” ifadesinde ise teşhis yoluyla istiâre sanatı yapılmıştır.

4.1.24. Akis²²³

Akis, bir mısra veya cümlenin ya da cümle içinde bir ibarenin sonunu başına, başını sonuna alarak anlamlı yeni bir ibare ve tamlama meydana getirmektir. Reddü'l acz ale's-sadr sanatına benzese de akis sanatında tekrarlanan bir sözcük değil bir sözcük gurubudur. Ayrıca, akiste tekrarlanan sözcük gurubundaki sözcükler aksine, yani tersine yer değiştirirler.

Fehîm-i Kadîm'in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı akis örnekleri şunlardır.

'Aks kıldı âteş üzre zer zer üzre 'anberî

Ḥâl-i rüy-ı âline kim rüy-ı zerdüm südedür (g.LXVIII/6)

²²³ Bâbertî, 627; Tehânevî, 978; Desûkî, 527; Matlûb, 533; Tabâne, 569; Cevdet Paşa, 159; Recaizâde, 318; Süreyya, 362; Saîd, 351; Rif'at, 324; Bilgegil, 331; Saraç, a.g.e., s. 267.

“Sarı yüzüm, onun al yüzüne sürüdüğü zaman, ateş üstüne altın ve altın üstüne anber aksetti.”

Bu beyitte “üzre zer” ifadesi ters çevrilerek “zer üzre” şekliyle tekrarlanmaktadır. Bu haliyle de Klâsik Edebiyatımızda akis sanatından umulan faydaya denk bir fayda sağlanmaktadır. Bununla beraber “sarı yüz” ve “al yüz” ifadelerine teşbîh-i belîğ yapılmıştır.

‘Andelîbân bûy-ı gülden biz gül-i peymânenen

Nağme-pîrâ ‘âşık-ı mestâne yüz nevrüzdur (g.LXXVIII/2)

“Bülbüller, gül korkusundan, biz de kadeh gülünden dolayı nağme düzen sarhoş âşıklarız, nevrüzdür.”

Şair bu beyitinde bülbüller ile âşıkları birbirlerine benzeterek bülbüllerin gül korkusundan âşıkların ise kadeh gülünden dolayı nağme düzen âşiklara benzetmiştir. “Gül” ifadesi ters çevrilerek “gül-i peymâne” tamlaması haline geldiği için akis sanatı yapılmıştır. Aynı zamanda şair bülbülleri kişileştirerek teşhis yoluyla istiâre sanatı yapmıştır.

Cihân-ı ‘âşık-ı âzâr-ı itdüñ

Yeter ey şeh yeter âzâr-ı ‘âşık (g.CLXIII/6)

“Ey padişah! Cihanı, incinmiş âşığın yaptın, artık âşığı incitmek yeter.”

Şair sevgiliyi padişaha benzeterek açık istiâre sanatı yapmıştır. Dünya ifadesinin kullanarak dünya içindeki şahısları kastettiği için mecaz-ı mürsel sanatı yapmıştır. Bütün dünyanın sevgilinin incinmiş âşığı olduğunu belirterek artık sevgiliden âşığını incitmemesi gerektiğini belirterek dert yanmıştır. Aynı zamanda birinci mısradaki “âşık-ı âzâr” ifadesi ikinci mısradaki ters çevrilerek “âzâr-ı ‘âşık” yapılarak akis sanatı yapılmıştır.

4.1.25. İrsâd²²⁴

Seci’li ya da uyaklı bir sözde, seci’nin ve uyağın nasıl olacağını ya da seci’ ve uyağın kılavuzluğuyla sözün sonunun nasıl biteceğini bir sözcükle önceden belirtme ve imâ etmektir. Bu sanata teshim de denir.

Fehîm-i Kadîm’in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı irsâd örnekleri şunlardır.

²²⁴ Dilçin, a.g.e., s. 446.

Iztırâb u ra‘şe maḥsûş-ı dil-i ‘uşşâkdur

Olmasun yâ Rabbi ol zülfi dilârâ muẓtarib (g.XX/5)

“Ey Tanrım! İztırap ve ve titreyiş âşıkların gönlüne mahsustur, bundan dolayı o gönül alan saç kıpırdanmasın.”

Yukarıdaki beyitte şair “ıztırâb” kelimesiyle beyitin sonunun nasıl biteceğini imâ ettiği için “ıztırâb” ve “muẓtarib” kelimeleri arasında irsâd olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca “ya Rabbi” ifadesinde haykırış olduğu için nida sanatı yapılmıştır. “Saç” ifadesiyle de şair açık istiâre yapmıştır.

Ben Fehîm-i ḥasretiyem olmazam vuşlat-ṭaleb

Ṭalib-i nâzam baña seyr-i ruḥı maṭlûbdur (g.LXIX/8)

“Ben hasret içinde kalmış Fehîm'im, vuslatı istemem, nazı isterim, yanağı seyretmek benim istediğim şeydir.”

İkinci mısranın başındaki “talib”(isteyen) kelimesiyle yine bu mısranın sonundaki uyaklı “maṭlûb”(istenilen) kelimesi arasında irsâd yapılmıştır.

Ne rakḳâs âfet-i devr-i kıyâmet

Ki rakş itse ider kevn ü mekân rakş (g.CXLV/2)

“Nasıl bir rakkas? Kıyamet zamanının afeti ki raks etse kâinat da raks eder.”

Birinci dizede “rakkas” adının geçmesi ve dizenin devamında “devr-i kıyamet” ifadesinin geçmesi ikinci dizede “raks” kelimesinin olacağını anımsatmaktadır. Bu sebeple bu beyit irsâda örnek verilebilir. Bundan başka şair kâinatın dans etmesini afetin dans etmesine bağladığı için hüsn-i ta'lîl sanatı yapmıştır.

4.1.26. İktibas²²⁵

Asıl anlamı ateş yakmak için kor almak olan iktibâs, bir terim olarak manzum ya da mensur herhangi bir metinde bir ayetin ya da bir hadisin tamamını ya da bir kısmını alıntı yoluyla kullanmak şeklinde tanımlanabilir. Hadislerden yapılan iktibâslara tenvîr de denir.

²²⁵ Bâbertî, 699; Tehânevî, 1187; Desûkî, 623; Maṭlûb, 159; Tabâne, 671; Süleyman, 2/77; Cevdet Paşa, 176; Recaizâde, 331; Süreyya, 404; Saîd, 374; Rif'at, 381; Bilgegil, 268; Saraç, a.g.e., s. 274.

İktibâsta asıl amaç sözü güzelleştirme ve anlamı pekiştirme olduğundan mizahî bir üslup içeren ifadelerde iktibâslara yer verilmemesi; dini değerlere ters düşen hususların dile getirildiği sözlerde iktibâs yapılmaması gerekir.

Fehîm-i Kadîm'in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı iktibâs örnekleri şunlardır.

Virdi **الله لطيف** oldu dil-i biçârenüñ

Def'-i kahrın isteyüp eyler temennâ-yı laţîf (g.CLVII/7)

“Çaresiz kalmış gönlün dilindeki virdi, ‘Şüphesiz Allâh çok lutufkârdır.’ ayeti oldu, kahrını def etmek isteyip iyiliğini ister.”

Kimsesizlerin ve çaresizlerin tek sığınağı kişinin rabbidir. Şair buradan yola çıkarak gönlün sevgilinin aşkından çaresiz kaldığını ve rabbinin bu ayrılıktan kaynaklanan kahrını değil "şüphesiz Allâh çok lutufkârdır." virdi yoluyla iyiliğini istemektedir. Bu beyitte şair Hac Süresi 63.ayet, Lokman Süresi 16.ayet ve Şûrâ Süresi 19. ayetlerinden iktibâs yapmıştır.

‘Andelîb-i " ريني"-gūy-ı vişâlüz ki dili

Gülbün-i gonca-i gülzâr-ı tecellâ ederüz (g.CXXXI/3)

“Gönlü, tecelli gülbahçesinin gonca fidanı eden, vuslatın ‘bana zatını göster’ sözünü okuyan bülbülüüz.”

Bu beyitte şair, ‘Araf suresinin 143. ayetindeki “Allah’ım! Bana kendini göster” mealindeki “erîn” ibaresine iktibâsta bulunmuştur. Dîvân’da çeşitli benzetmelerle iki yerde bu ifade (g.CXXXI/3 ve g.CLXVI/5) zikredilmiştir. Ayrıca gülbahçesi ve gonca fidanı arasında tenâsüb sanatı vardır.

Yapar müfettiḥü'l-ebvâb ḥâne-i vaşlı

Açar velîk aña şad-hezâr bâb-ı firâk (g.CLXII/5)

“Bütün kapıları açan Allâh, vuslat evini yapar, fakat ona binlerce ayrılık kapısı da açar.”

Şair bu beyitinde mealen “Kapıları yalnızca kendilerine açılmış adn cennetleri vardır.”²²⁶ Sad Süresi 50. ayetine iktibâsta bulunmuştur.

²²⁶ Sad 38/50.

4.1.27. İrâd-ı Mesel²²⁷

İrâd-ı mesel, şiirde veya düz yazıda bir fikri ispat için bir atasözünü veya halk arasında kullanılan hikmetli bir sözü delil getirmektir. Şair vezne uydurabilmek için bu atasözü (darb-ı mesel) ve hikmetli sözleri ufak tefek ifade farklılıkları ile kullanabilir. Bu sanatı içeren metinlerde çoğu zaman temsilî teşbîh sanatı da mevcuttur.

Fehîm-i Kadîm'in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı îrâd-ı mesel örnekleri şunlardır.

Seyr kılsañ her behâ'im-ıtab'-ı 'âlem hõd-pesend

Pâdişâh-ı 'âlem olsa olmaz âdem hõd-pesend (g.XLII/1)

“Eğer âlemdaki her hayvan tabiatlıyı seyretsen, hepsinin birer kendini beğenmiş olduklarını görürsün. İnsan dünyanın padişahı da olsa kendini beğenmiş bir halde olmamalı.”

Şair bu beyitinde muhatabına âlemi seyrettiğin takdirde hayvan tabiatlı kişilerin kendini beğenmiş olduklarını görürsün ifadesini kullanıyor. Bu cümlenin ardından hikmetli biz söz söyleyip, “Pâdişâh-ı 'âlem olsa olmaz âdem hõd-pesend” yani insan dünyanın padişahı da olsa kendini beğenmiş bir halde olmamalı cümlesini kullanarak îrâd-ı mesel sanatı yapmıştır.

Ma'şûkın itdi dil-nerm ol şem'-i âh-düşmen

Hârâ-güdâz olurmuş te'sîr-i âh-ı dilber (g.L/3)

“O aha düşman mum, sevgili, seveninin gönlünü yumuşattı, dilber ahının tesiri mermeri dahi eritirmiş.”

Şair bu beyitinde “mum” kelimesiyle sevgiliyi kastettiği için açık istiâre sanatı yapmıştır. Dilber ahının tesiri mermeri dahi erittiğinden mum (sevgili) sert olan sevgilisinin gönlünü yumuşatmıştır. Beyitin ikinci mısrasında şair hikmetli bir ifade kullandığı için îrâd-ı mesel sanatını kullanmıştır. Yine mum kelimesinde olduğu gibi “dilber” kelimesinde de açık istiâre vardır. Bununla beraber müşebbeh ve müşebbehün bih mürekkebe olduğu için bu beyit temsilî teşbîhe örnek verilebilir.

Âyineye çok bakma olur gözüñe çün mihr

İfrâf ile hırşide nazar itme zarardur (g.CVI/7)

²²⁷ Tehânevî, 1344; Matlûb, 56; Tabâne, 308; Vatvat, 675; Süleyman, 2/70; Rif'at, 380; Saraç, a.g.e., s. 277.

“Aynaya çok bakma, gözüne Güneş gibi olur, Güneş'e aşırı bakmak zararlıdır.”

Şair bu beyitinde muhatabına aynaya çok bakmanın Güneş'e bakmayla eşdeğer olduğunu belirtiyor. Nasıl ki Güneş'e bakmak zararlıysa aynaya da çok bakmak zararlıdır, göze zarar verir. Bu yönüyle bu beyit irsâl-i mesele örnektir.

4.1.28. Telmih²²⁸

Lügat anlamı bir şeye kısaca, göz ucuyla bakmak demek olan *telmih*, bir söz içerisinde kıssaya, efsaneye, tarihi bir hadiseye veya ayete, hadise, meşhur bir darb-ı mesele, bir inanışa işaret etmektir. Telmih tabî bir üslup içerisinde yapılmalı, sözün kaynağı zikredilmemekle birlikte telmih yapıldığı hatta neye telmihte bulunulduğu anlaşılabilir olmalıdır. Telmih ile bir düşünce veya bir hayal o anlam için konulmuş sözcüklerle doğrudan değil, uzaktan onu gösteren veya ona işaret eden sözcüklerle ifade edilmeye çalışır. Bu durumda zihin o anlama intikal ederken başka çağrışımlara da uğrar, metin bu yolla zenginleşir, metni yorumlayanın zihninde yeni duygu ve düşünceler uyanır. Dolayısıyla telmih yoğun söz söylemenin yoludur.

Bazı şahıs adları, topluluk ve millet adları veya coğrafî adlar insan zihninde o insanın ve o insanın mensup olduğu toplumun tarihî ve kültürel geçmişine, sosyal ve psikolojik özelliklerine göre belli hayallere ve çağrışımlara yol açar.

Levh-i çeşminde muşavver olsa bakmaz Yūsuf'a

Şehr-i hüsn içre iden bir kez temâşâ-yı laîf

(g.CLVII/4)

“Güzellik şehri içinde bir kere güzelliğini seyreden kimse, göz sayfasında Hz.Yusuf'un resmi de olsa ona bakmaz.”

Bu beyitte şair Hz.Yusuf ve onun güzelliğine telmihte bulunmuştur. Dîvân şiirinde Hz.Yusuf adı en fazla anılan peygamberlerdendir. Harikulâde güzelliği ile sevgili ona benzetilir, hatta sevgili ikinci Yusuf olarak nitelenir.²²⁹ Ancak şair bu beyitte sevgili için senin güzelliğini bir kere seyreden kişi Hz.Yusuf'un resmi de olsa ona bakmaz diyerek mübalağa yapmıştır.

²²⁸ Bâbertî, 706; Tehânevî, 1291; Matlûb, 413;Tabâne, 800; Süleyman, 2/84; Cevdet Paşa, 176; Süreyyâ, 374; Saîd, 375; Rif'at, 389; Bilgegil, 267; Aksan, 102; Saraç, a.g.e., s. 282.

²²⁹ Pala, a.g.e., s. 419.

Ma'ni-i mu'ciz-i Mūsā'yı temāşā eyle

Zülf-i ham-der-hamına çeşm-i füsün-sāzına bak (g.CLX/4)

“Büklüm büklüm saçına ve büyü düzenleyen gözüne bak da Hz. Musa'nın mucizelerinin mânâsını seyret.”

Bu beyitte şair Hz. Musa'ya, mucizelerine ve onun döneminde meşhur olan büyücülüğe telmihte bulunmuştur. Şöyleki Dîvân şiirinde sevgili bir büyücüdür. En büyük büyü unsurlarından olan saç ve gözüyle âşıklarına büyü yapar. Hz. Musa döneminde büyücülük ilerlemiş olduğundan şair sevgilinin büyüyle ve Hz. Musa arasında ilişki kurmuştur.

Mübtelā-yı çeşm-i yāra n'eylesün 'İsā k'olur

Ḥasta-i 'aşka eṭibbānuñ müdāvāsı ğalaṭ (g.CXLIX/4)

“Hz. İsa, sevgilinin gözünden hasta olmuşa ne yapsın ki aşk hastasına doktorların tedavisi yanlış olur.”

Bu beyitte şair, Hz.İsa ve onun nefesiyle hastaları iyi etmesine telmihte bulunmuştur. Sevgilinin gözü büyü yapma özelliğine sahiptir. Bu sebeple gözüyle aşığın büyü yaparak onu kendine hasta etmiştir. Bu durumda hastalara nefesiyle şifa vesilesi olan Hz. İsa bile aşığa şifa veremez.

4.1.29. Sıhr-i Helâl²³⁰

Sıhr-i helâl, beyit arasında hem kendisinden önceki sözlerin sonu hem de kendisinden sonraki sözlerin başı olabilecek şekilde söz söylemektir. Bu söz bir kelime olabileceği gibi birden fazla kelime de olabilir.

²³⁰ Naci, 141; Bilgegil, 298; Saraç, a.g.e., s. 297.

Sihir-i helâlin doğru bir şekilde yapılmış olması için her iki ihtimalde de mananın anlaşılabilir ve açık olması lazımdır. Sihir-i helâl yukarıda tarif ettiğimiz anlamı dışında güzel ve veciz söz manası da taşır. Dîvân şiirimizde bir kavram olarak geçmekle birlikte klâsik kaynaklarda bu adda bir belâgat terimi bulunmamaktadır. Fehîm-i Kadîm'in gazellerinde örneklerine rastladığımız bazı sihir-i helâl örnekleri şunlardır.

Ḥallâl-ı rümûz-ı ḥıredüz lîk Fehîmâ

Fehm idemezüz sırr-ı cünûn müşkilümüzdür (g.CIX/7)

“(Ey) Fehîm! Biz aklın gizli işaretlerinin çözücüleriyiz, fakat delilik sırrının ne olduğunu anlayamayız, o bizim problemimizdir.”

Şairin “biz aklın gizli işaretlerini çözeriz, delilik sırrının ne olduğunu anlayamayız, bu bizim problemimiz,” dediği beyitinde hem kendisinden önceki sözlerin sonu hem de kendisinden sonraki sözlerin başı olabilecek şekilde şair sözü söylediği için sihir-i helâl yapmıştır.

Dilrübâsuz âb-ı hayvân nûş idersem zehr olur

Zehr şunsa lîk her âhû-nigeh pânzehr olur (g.LXXXV/1)

“O gönül kapalı sevgilim olmadan, ölümsüzlük suyu içsem, zehre dönüşür, fakat her ahu bakışlığının sunduğu zehir de panzehir olur.”

Sevgililerin bakışını ceylanın bakışına benzeten şair, o gönül kapalı sevgilim olmadan içtiğim ölümsüzlük suyu zehir, ahu bakışlıkların elinden içtiğim zehir ise panzehir olur, der. İlk mısra sonundaki “zehr olur” ifadesi hem kendisinden önceki cümlelerin sonu hem de kendisinden sonra gelen cümlelerin başı olabilir. Dolayısıyla bu beyiti sihir-i helâle örnek olarak verebiliriz.

SONUÇ

Sebk-i Hindî üslubunun şairlerinden olan Fehîm-i Kadîm'in en büyük özelliği kendine has bir tavrının olmasıdır. Hem kendi döneminde hem de kendi döneminden sonra şairlik müessesesi içinde müstesna yere sahip olan Fehîm-i Kadîm bir çok sanatçı, edip ve devlet adamının övgüsüne mazhar olmuştur.

Fehîm-i Kadîm genel olarak asıl başarısını gazellerinde göstermiş, Sebk-i Hindî'nin bir özelliği olarak manaya önem vererek gazele yeni bir şevk ve hava getirmiştir. Aynı zamanda yaşadığı hayatla ilgili yönleri gazellerinde açıkça ortaya koymuştur.

Fehîm-i Kadîm'in kasidelerinde dikkati çeken önemli özellik ise bir bütünlüğe sahip olması, beyitlerin yerlerini değiştirmenin imkansız olmasıdır. Kasidelerinin diğer bir özelliği ise, kasidenin bölümleri arasındaki tabiiğidir.²³¹

Fehîm-i Kadîm edebiyatta da yer alan bahirlerin hemen hemen hepsini kullanmıştır. Bu bahirleri kullanım sıklığına göre sırasıyla remel, hezec, muzâri, müctes, recez, münserih, serî ve kâmil bahirleridir. Ayrıca Fehîm-i Kadîm edebiyatımızda çok nadir kullanılan aruz kalıplarını kullanmaktan çekinmemiş hatta şimdiye kadar hiç rastlanılmayan müfte'ilün/fâ'ilâtü/müfte'ilün/fa kalıbına yer vermiştir.²³²

Şairimiz Sebk-i Hindî üslubunun gereği olan mana inceliği, hayallerin genişliği ve sözün kolay anlaşılır olmasını engellemek için üçlü dörtlü terkiplere başvurmuştur.

Türklerin İslâmiyeti kabulünden sonra Türk aydınlarının halk dilinden uzaklaşması sebebiyle Türkçe, Arapça ve Farsça dillerinin kelime hazinelerinden istifade etmişlerdir. Ancak Sebk-i Hindî üslubunun bir gereği olarak bu akımın şairlerinde halk diline yakınlaşma görülür. Fehîm-i Kadîm de yeni ifade yolları ararken, sokak söyleyişlerini, halk ifadelerini şiire dahil etme çabası içerisinde olmuştur.

Fehîm Kadîm Dîvânı'nda pek çok dini unsurun bulunduğunu ve bunlardan İslâmi olanların ön planda olduğunu görüyoruz. Dîvânda dini unsurlar arasında ayetlerden iktibâslar, ayetlere telmihler ve din büyükleriyle ilgili unsurlara şahit olmaktayız.

Fehîm-i Kadîm, pek çok beyitinde mitolojik unsurlara da yer vermiştir. En fazla yönleriyle anılan şahsiyet Cemşîd'dir. Cemşîd; şarap, akıl, kudret, rindlik, bayram vs.

²³¹ Üzgör, a.g.e., s. 19.

²³² Üzgör, a.g.e., s. 20-23.

münasebeti yönleriyle ele alınmıştır. Beyitlerde adı en fazla geçen ikinci şahsiyet İskender'dir. İskender de kudret ve ihtişam ile beraber anılmaktadır. Bunlardan başka Rüstem bin Zâl bin Sâm bin Nerîmân kahramanlığıyla, Efrâsiyâb heybetiyle, Husrev zenginliği, İsfendiyar kahramanlığıyla anılmaktadır. Bununla beraber bir çok mitolojik şahsiyet beyitler de çeşitli yönleriyle anılmaktadır.²³³

Fehîm-i Kadîm Sebki Hindî şiirinin hemen her özelliğine şiirlerinde yer vermiştir. O şiirlerinde mahallilik ile terkipli ve kolay anlaşılmayan dili şiirlerinde aynı anda tercih etmiştir. O şiirlerinde özellikle somutlaştırma ve alışılmamış bağdaştırmalar, yeni orijinal kelime ve terkipler, şiir dilinde sapmalar, konuşma diline ait özellikler ve genişletilmiş tamlamalar ile birleşik yapılar konularına şiirinde daha fazla yer verir.

Mana ve muhteva olarak teşbîh ve istiâredeki farklılıklar, ince hayaller ve yeni mazmunlar, hayal atlaması, tezâd ve paradoks, mübalağa ve aşırı hayalcilik, ben dili tasavvufî muhtevanın işleniş ve önemli kavram ve imajlar şiirlerinde belirgindir.

Özellikle Sebki Hindî'nin gereği olarak bazı imajların tekrar edildiği görülür. Bu imajlar, tasavvufî mana ve muhteva taşımakla beraber şair, iç dünyasını, ıztıraplarını, hayata ve olaylara bakış açısını ve iç dünyasının dış dünyasına akislerini anlatmak için kullanmıştır.

Fehîm-i Kadîm, on yaşında başladığı edebî faliyetine Örfî'nin Dîvânı'nı istinsah ile başlamış ve Dîvân'ın muhtelif yerlerinde en beğendiği Acem şairi olduğunu ifade etmiştir. Fehîm-i Kadîm Örfî'nin dışında İran şairlerinden Hakanî, Talîb-i Âmül, Enverî, Senâyî, Ömer Hayyam ve Selmân-ı Savecî gibi isimleri anarak onları yüceltmıştır.²³⁴

Fehîm'i Kadîm şiirlerinde yeni mazmunlar bulmak için çeşitli eşyalara insanî sıfatların yüklenerek şahıslştırılması durumuna sıkça rastlıyoruz. Bu sanatta aşk derdi, cömertlik gibi insana ait bir sıfatı taşıyabilmekte, çeşitli hikaye ve kıssaların birer parçası durumundaki cansız varlıklar dile gelerek konuşabilmekte, hatip, nüktedan, salık veya mürid olabilmektedir. Bununla beraber Fehîm-i Kadîm teşbîh, istiâre, kinaye, hüsn-i ta'lîl ve leff ü neşr gibi edebî sanatları çok ve mübalağalı şekilde kullanmıştır.

Sonuç olarak bu çalışmada; XVII. yüzyılın siyasi, sosyal ve edebî gelişmeleri genel hatlarıyla incelenmeye ve devrin gazel ustaları arasında gösterilen Fehîm-i Kadîm'in gerek mensubu olarak bulunduğu edebî eğilimi yansıtmaya başarısı gerek şiirlerinde beyân ve bedî

²³³ Üzgör, a.g.e., s. 43-45.

²³⁴ Üzgör, a.g.e., s. 13-17.

sanatlarını kullanımıyla yüzyıl içerisindeki diğer şairler arasındaki yeri belirlenmeye çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

Abdurrahman Süreyyâ; **Mîzânü'l-Belâga**, İstanbul 1305.

Abdülazîz Atîk, **İlmü'l-Meâni el-Beyân, el-Bedî**, Beyrut Tarihsiz.

Ahmed Cevdet Paşa, **Belâgat-i Osmâniyye**, İstanbul 1299.

Ahmed Matlûb, **Mu'cemü'l-Mustalahâti'l-Belâgiyye ve Tetavvuruhâ**, Beyrut 1996.

AKSAN, Doğan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, Ankara Tarihsiz.

ALVAN, Türkân, **Emrî Dîvânî'nın Nazım Bilgisi ve Belâgat Yönünden İncelenmesi**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2005.

ARYAN, Kamer, **Fars Şiirinin İçinde Hindî Adıyla Meşhur Üslubun Ortaya Çıkışı ve Özellikleri**, Sözde ve Anlamda Farklılaşma, Sebki Hindî, Haz. Aynur H., Çakır M., Koncu H., Turkuaz Yayınları, İstanbul 2006.

AYDIN, Hatice, **Mehmet Âkif Ersoy'un Şiirlerinde Edebî Sanatlar**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2002.

AYKURT, Çetin, **Padişah Halk Buluşmasını Temin Eden Törenlerden Birisi: Cuma Selamlığı**, <http://dergipark.gov.tr/>, (05.09.2017).

AYNÎ, Mehmet Ali, **Türk Ahlâkçıları**, Kitabevi, İstanbul 1993.

BABACAN, İsrafil, **Klâsik Türk Şiiri'nde Sebki Hindî (Hint Üslûbu)**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Ankara 2008.

BABACAN, İsrafil, **Klâsik Türk Şiirinin Son Baharı**, Akçağ, Ankara 2012.

BABACAN, İsrafil, **Şeyh Gâlib'in Şiirlerinde "Vâsûht" Tarzı Aşkın İzleri**, TÜBAR, Ankara 2010.

BANARLI, Nihat Sami, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 2001.

BATISLAM, Dilek, **Nedim Dîvânı'nda Mahallîleşme**, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adana 1993.

BİLGEGİL, Kaya, **Edebiyat Bilgi ve Teorileri**, Salkımsöğüt Yayınları, İstanbul 1989.

BİLKAN, Ali Fuat, **17.Yüzyıl Türk Edebiyatı**, Saray Matbaacılık, Ankara 2013.

BOLELLİ, Nusrettin, **Belâgat Beyân-Meânî-Bedî' İlimleri Arap Edebiyatı**, İFAV, İstanbul 2011.

CEBECİOĞLU, Ethem, **Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü**, Rehber Yayınları, Ankara 1997.

DEMİREL, Şener, **XVII. Yüzyıl Klâsik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Hareketleri: Klâsik Üslup-Sebk-i Hindî-Hikemî Tarz-Mahallîleşme**, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 2009.

DEMİREL, Şener, **Sözde ve Anlamda Farklaşma, "17.Yüzyıl Sebk-i Hindî şairlerinden Nâilî ve Fehîm'in Şiirlerinde Soyutlama ya da Alışılmamış Bağdaştırmalar**, Turkuaz Yay., İstanbul 2006.

DENİZ, Sabahat, **Türk Edebiyatında Sebk-i Hindî**, Osmanlılar, TDV İslâm Ansiklopedisi, C: 9, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 1999.

DİLÇİN, Cem, **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, TDK, Ankara 1995.

Ebû Eyyûb es-Sekkâkî, **Miftâhu'l-Ulûm**, Beyrut 1983.

EKİNCİ, Ramazan, **Fehîm-i Kadîm'in Latîfeleri: Tercüme-i Letâyif-i Kibâr-ı Kümmelîn**, VI. Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu, Kayseri 2010.

EKİNCİ, Ramazan, **Fehîm-i Kadîm'e Mâl Edilen Bir Atasözleri Kitapçığı: Durûb-ı Emsâl-i Türkî**, Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, S: 15, İstanbul 2015.

Ekmelüddin Muhammed b. Mahmûd b. Ahmed el-Babertî, **Şerhu't-Telhîs**, Trablus 1983.

EKŞİOĞLU, Serap, **Şeyhî Dîvânı'ndaki Arkaik Sözcükler**, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, S: 15, İstanbul 2015.

ERKAL, Abdulkadir, **Dîvân Şiiri Poetikası-17.Yüzyıl**, Birleşik Yayınları, İstanbul 2009.

HACİMÜFTÜOĞLU, Nasrullah, **Belâgat Ekolleri ve Anadolu Belâgat Çalışmaları**, Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, S: 8, Erzurum 1992.

HALMAN, Talat Sait, Osman Horata, **Türk Edebiyatı Tarihi**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., İstanbul 2007.

İLAYDIN, Hikmet, **Türk Edebiyatında Nazım**, Akçağ Yayınları, Ankara 1997.

İPEKTEN, Haluk, **Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz**, Dergah Yayınları, İstanbul 1997.

İPEKTEN, Haluk, **Nef'i Hayatı, Sanatı ve Eserleri**, Akçağ Yayınları, Ankara 2010.

İSEN, Mustafa, **Acıyı Bal Eylemek-Türk Edebiyatında Mersiye**, Akçağ Yayınları, Ankara 1994.

İSEN, Mustafa, **Dîvân Edebiyatı**, <http://www.sadabat.net/makale/dîvânEdebiyatı.htm>, (08.05.2017).

İZ, Mahir, **Tasavvuf**, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2000.

KAPLAN, Yunus, **“Fehîm-i Kadîm’in Bahr-ı Tavîl’i”**, Dîvân Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, S: 16, İstanbul 2016.

KARA, Mustafa, **Gülşeniyye**, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C: 14, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1996.

KARAHAN, Abdulkadir, **İslam-Türk Edebiyatında Kırk Hadis Toplama, Tercüme ve Şerhleri**, DİB, İstanbul 1954.

KARAİSMAİLOĞU, Adnan, **Klâsik Türk Edebiyatının İran Edebiyatı ile Münasebeti**, Dergâh, S:110, İstanbul 1999.

KILIÇ, Hulûsi, **Belâgat**, TDV İslâm Ansiklopedisi, C:5, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1991.

KORTANTAMER, Tunca, **“Türk Şiirinde Ses Konusunda ve Ses Gelişiminin Devamlılığı Üzerine Genel Bazı Düşünceler I”**, Eski Türk Edebiyatı Makaleler, Akçağ Yay., Ankara 1993.

KÖPRÜLÜ, Fuad, **Âşık Paşa**, İslam Ansiklopedisi, MEB, Ankara 1970.

KUZUCULAR, Şahmettin, **Devr-i Kamer**, <http://www.Edebiyatvesanatakademisi.com>, (06.09.2017)

LEVEND, Agâh Sırrı, **Ümmet Çağında Ahlâk Kitaplarımız**, TDAY, Ankara 1954.

MACİT, Muhsin, **Dîvân Edebiyatında Ahenk Unsurları**, Akçağ Yay., Ankara 1996.

Mehmet Rifat, **Mecâmiü'l-Edeb**, İstanbul 1308.

Mehmed Salâhî, **Kâmûs-ı Osmânî**, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul 1329.

MENGİ, Mine, “**Dîvân Şiirinde Teda’ iden Tenevvü’e Ya Da Çağrışından Çeşitlemeye**”, İlmi Araştırmalar, S:11, İstanbul 2001.

MENGİ, Mine, **Eski Türk Edebiyatı Tarihi**, Akçağ Yay., Ankara 2008.

MERMER, Ahmet-KESKİN, Neslihan K., **Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü**, Akçağ Yay., Ankara 2005.

Muhammed Ali b. Ali et-Tehânevî; **Keşşâfu Istılâhâti'l-Fünûn** (tıpkı basım), 2. cilt, İstanbul 1984.

Muhammed b. Muhammed Arefe, **el-Hâşiye alâ Şerhî'l-Allâme Sa'deddin et-Teftâzânî alâ Metni't-Telhîs**, 2 cilt, İstanbul 1309.

Müslihüddin Mustafa, **Bahru'l-Maârif**, Süleymaniye Ktp, Hacı Mahmud Ktp, nr.5156.

Mütercim Âsım Efendi, **Burhân-ı Katı**, (nşr. Mürsel Öztürk-Derya Örs), TDK, Ankara 2000.

Mütercim Âsım Efendi, **Kâmûs Tercümesi**, T.Y.E.K., C: 3, İstanbul 2014.

Nasrullah Püercevâdî, **Can Esintisi**, İnsan Yay., İstanbul 1999.

OKUMUŞ, Ömer, “**Hind Üslûbu (Sebk-i Hindî)**”, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Edebiyat Bilimleri Araştırma Dergisi, S:2, Giresun 2009.

ONAY, Ahmet Talat, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar**, (yay.haz.Cemal Kurnaz), MEB Yay., İstanbul 1996.

ORAK, Kadriye Yılmaz, **Belâgat Geleneğimiz ve Belâgat-ı Lisân- ı Osmânî**, Kitabevi, İstanbul 2013.

ÖZÜNLÜ, Ünsal, **Edebiyatta Dil Kullanımları**, Multilingual Yay., İstanbul 2001.

ÖZGEN, Felek, “**Fehîm-i Kadîm Dîvânı’nın Tahlîli**”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Elazığ 2007.

PALA, İskender, **Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü**, Ötüken, İstanbul 2000.

Recaizâde Mahmud Ekrem, **Ta’lîm-i Edebîyât**, İstanbul 1299.

Reşîdüddin Vatvat, **Hadâyiku’s-Sihr fi Dekâyıku’s-Şi’r** (nşr.Said Nefisi, Tahran 1339).

Saîd Ubade, **Nazariyyetü’l-Belâgati beyne’n-Nakdi’l-Arabî ve’l-Yûnânî**, Mecelle-tü’l-Buhûsi’l-İlmî, S: 3, Mekke 1980.

SARAÇ, M. A.Yekta, **Eski Türk Edebiyatına Giriş: Söz Sanatları**, Anadolu Üniversitesi Web-Ofset, Eskişehir 2013.

SARAÇ, M. A.Yekta, **Klâsik Edebiyat Bilgisi-Belâgat**, Gökkuşbuğu, İstanbul 2001.

SEFERCİOĞLU, M. Nejat, **Nev’î Dîvânı’nın Tahlîli**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1990.

Süleyman Bey (Paşa); **Mebânî’l-İnşâ**, 2 cilt, İstanbul 1288-89.

ŞENTÜRK, Ahmet Atilla, **Osmanlı Şiir Kılavuzu**, OSEDAM, İstanbul 2015.

TARLAN, Ali Nihat, **Edebiyat Meseleleri**, Ötüken Yay., İstanbul 1981.

TARLAN, Ali Nihat, **Şeyhî Dîvânı’nı Tetkik**, İÜEFB, İstanbul 1964.

TOKER, Halil, “**Sebk-i Hindî (Hint Üslûbu)**”, İlmî Araştırmalar, S: 2, İstanbul 1996.

TUĞLACI, Pars, **Okyanus Ansiklopedik Sözlük**, C: 2, Pars Yay., İstanbul 1972.

ULUDAĞ, Süleyman, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, Marifet Yay., İstanbul 1999.

UNDU, Sevda, “**Fehîm’i Kadîm Dîvânı’nda Sevgili ve Sevgilinin Güzellik Unsurarı**”, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar 2007.

ÜLKEN, Hilmi Ziya, **İslam Felsefesi**, Ülken Yay., İstanbul 1983.

ÜLKEN, Hilmi Ziya, **Türk Tefekkürü Tarihi**, Yapı Kredi Yayınları, C: 1-2, İstanbul 2017.

ÜSTÜNER, Kaplan, **Dîvân Şiirinde Tasavvuf**, Birleşik Yay., Ankara 2007.

ÜZGÖR, Tahir, **Fehîm-i Kadîm Hayatı, Sanatı, Dîvân'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi**, TTK, Ankara 1991.

ÜZGÖR, Tahir, **Fehîm-i Kadîm**, TDV İslam Ansiklopedisi, C:12, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1996.

YANIK, Murat, **Neşâtî'nin Şiirlerinde Sevgili Tipinin İncelenmesi**, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2014.

YAVUZ, Kemal, **Âşık Paşa**, Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Konya 2003.

YAVUZ, Kemal, **Âşık Paşa Garib-nâme**, TDK, I/2, Ankara 2000.

YAVUZ, Kemal, **Osmanlı Devleti'nde İlk Manzum Eserler ve Mevlîd, Osmanlı Dünyasında Şiir**, Uluslararası Sempozyumu, 19-22 Kasım 1999, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 1999.

YAVUZ, Kemal, **Osmanlı Devleti'nin Kuruluş Şairlerinden Olan Âşık Paşa'da Ordu Fikri ve Alp Tipi**, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999.

YEKBAŞ, Hakan, **Klâsik Türk Şiirinde Bazı Halk İnanışları**, <http://web.firat.edu.tr>, (06.09.2017)