

DİVAN

TOPLANTILARI III

EDEBİYATTA ÜSLÛP
MESELESİ

İKSAD Global Yayıncılık

Ankara 2021

isbn: 978-625-7898-62-1

DİVAN

TOPLANTILARI III

DİVAN TOPLANTILARI III

EDEBİYATTA ÜSLÛP
MESELESİ

Editörler

Prof. Dr. M. Esat HARMANCI

Doç. Dr. Muhammet KUZUBAŞ

Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR

Doç. Dr. Gülçin TANRIBUYURDU

İKSAD Global Yayıncılık
Ankara 2021

İsbn: 978-625-7898-62-1

İKSAD Global Yayıncılık
Ankara 2021

İsbn: 978-625-7898-62-1

DİVAN

TOPLANTILARI III

Bilim ve Danışma Kurulu

Prof. Dr. A. Atilla ŞENTÜRK
Prof. Dr. Ali BULUT
Prof. Dr. Atabey KILIÇ
Prof. Dr. Fatma Sabiha KUTLAR OĞUZ
Prof. Dr. Günay KUT
Prof. Dr. Hakan TAŞ
Prof. Dr. İbrahim TAŞ
Prof. Dr. İlhan GENÇ
Prof. Dr. İsrail BABACAN
Prof. Dr. Metin AKKUŞ
Prof. Dr. Muhammet Nur DOĞAN
Prof. Dr. Mustafa İSEN
Prof. Dr. Nihat ÖZTOPRAK
Prof. Dr. Nuran TEZCAN
Prof. Dr. Orhan BİLGİN
Prof. Dr. Osman HORATA
Prof. Dr. Ozan YILMAZ
Prof. Dr. Ömer ZÜLFE
Prof. Dr. Ömür CEYLAN
Prof. Dr. Pervin ÇAPAN
Prof. Dr. Sabahattin KÜÇÜK
Prof. Dr. Sebahat DENİZ
Prof. Dr. Şener DEMİREL
Prof. Dr. Tuba İŞINSU DURMUŞ
Prof. Dr. Üzeyir ASLAN
Prof. Dr. Yaşar AYDEMİR
Prof. Dr. Ziya AVŞAR
Doç. Dr. Mehmet KALPAKLI
Doç. Dr. Şerife YALÇINKAYA
Doç. Dr. Nazire ERBAY
Doç. Dr. Abdülkadir ERKAL
Doç. Dr. Nagehan UÇAN EKE
Doç. Dr. Nilüfer TANÇ

EDİBİYATTA ÜSLUP MESELESİ

İKSAD Global Yayıncılık

Ankara 2021

isbn: 978-625-7898-62-1

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ

Üslûptan Ne Anlamalıyız?

Prof. Dr. Atabey KILIÇ

5-16

Edebî Metinlerde Dil, İfade ve Üslûp İlişkisi

Prof. Dr. Mustafa KARABULUT

17-21

Biçemin Estetiği: Klâsik Türk Şiirinde Üslûplaştırma

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Uğur KARADENİZ

22-30

Bir Özge Üslûp: Nef'iyâne Edâ

Prof. Dr. Ziya AVŞAR

31-39

Şeyh Gâlib'in Üslûbunda Tezat Sanatının Yeri

Doç. Dr. Nilüfer TANÇ

40-55

Üslûp Teşekkülünde Muhit ve Meslek (Hüseyin Râcî Efendi Örneği)

Dr. Mesut ALGÜL – Prof. Dr. Bahir SELÇUK

56-63

Manastırlı Celâl'in Divan'ında Bir Üslûp Özelliği Olarak "Telmih"

Dr. Öğr. Üyesi Murat KEKLİK – Yusuf VURAN

64-79

Klâsik Türk Şiirinde Senkronik Söyleyiş Örneği Olarak Fuzûlî'nin Bazı Gazel Matla'ları

Prof. Dr. Namık AÇIKGÖZ

80-85

Tanzimat Devri Edebiyatında Üslûp Problemine Dair

Prof. Dr. Mustafa ÖZSARI

86-94

Adnî Divânı'nda Ritmik Unsurlar

Dr. Öğr. Üyesi Günay TULUM

95-110

Sade Nesirle Yazılmış Metinlerde Dil-Üslûp İlişkisi: Cevâmî'ü'l-Hikâyât ve Levâmî'ü'r-Rivâyât Örneği

Dr. Nurten ÇELİK – Prof. Dr. Bahir SELÇUK

111-124

DİVAN

Sebk-i Hindî Nedir ve Klâsik Türk Edebiyatı Metinlerinde Nasıl Tespit Edilmelidir?

Prof. Dr İsrail BABACAN
125-137

Gelenekten Günümüze Hammamnâmelerde Metaforik Üslûp

Nagehan UÇAN EKE
138-145

Nedim'in Üslûbunda Kilk

Dr. Öğr. Üyesi Emel NALÇACIGİL ÇOPUR
146-156

Patronaj Eğlencesinde Maskara Bir Şair Tipi: Allâme

Dr. Öğr. Üyesi Emre VURAL
157-169

Yûnus Emre'de Tevhid Üslûbu

Prof. Dr. Yaşar AYDEMİR
170-182

İnşâ Metinlerinde Bir Anlatım Usûlü: Sözü Ayetle Beslemek

Dr. Öğr. Üyesi Halil İbrahim HAKSEVER
183-196

Yûnus Emre'nin "Çıktım Erik Dalın" Şiiri Özelinde Şathiyeye Dair Öneriler

Dr. Öğr. Üyesi Serkan DERİN
197-205

Klâsik Türk Edebiyatında Nosizm: Tevazu mu, Taazzüm mü?

Dr. Öğr. Üyesi Mete Bülent DEĞER
206-215

İKSAD Global Yayıncılık

Ankara 2021

isbn: 978-625-7898-62-1

DİVAN TOPLANTILARI III

EDEBİYATTA ÜSLÛP MESELESİ

SUNUŞ

“Edebiyatta Üslûp Meselesi” önümüzdeki yıllarda üzerinde çokça konuşacağımız konulardan biri olarak önümüzde duruyor. Mesele kavramını kullandık çünkü edebiyat araştırmacıları için henüz sınırları tam olarak çizilmemiş bu edebiyat terimi üzerinde önümüzdeki yıllarda pek çok çalışma olacağı aşîkâr. Üslûba dair önceki kuşağın önemsedîğı; bir edebi eserdeki tarz, kendine özgü söyleyiş, stil karşılığı ve daha çok edebi kişiliğı belirlerken kullanılan bir yaklaşım söz konusu idi.

Üslûbun edebi ekol, tür, devir ve yazara özgü yapısı, üslûbun meşrep ve muhitte ilişkisi, üslûbun ahenkle ve tema ile münasebeti, hitabet ve poetika ile ilgisi; üslûp ya da tarz oluşturan şahsiyetler, tasavvuf, meşrep, medrese, resmi yazışmalar, hikmet arayışı, öğreti kaygısı taşıyan türler, hiciv ve argo, mahfiller ve ekoller, mizah ve eğlence, veciz söyleyişler, anlatı türlerinin kendine özgü stilleri gibi üslûba dair daha pek çok konunun tarihsel süreçte ortaya çıkardığı meselelerin yapılacak çalıştaylar, düzenlenecek sempozyumlar ve yazılacak kitaplarla çok yönlü olarak ele alınacağı kuşkusuzdur.

Bu kitapta, çerçevesini çizmeye ve bir ucundan içeriğı donatmaya yönelik kaygılarla; üslûbun kapsamı, ritim ve senkronik söyleyiş ilişkisi, klasik Türk şiirinde üslûplaştırma, Rumeli üslûbu, Nedim’in kendine özgü söylemi, hamamnameler üzerinden metaforik üslûp yaklaşımı, tevazu ve taazzüm farklılığı, sebk-i hindi tarzını belirleyen faktörler, edebi sanatlar ve üslûp ilişkisi, dil ve ifadenin üslûba etkisi, sade nesirde üslûp, mizah-üslûp ilişkisi, şathiyeinin ortaya çıkardığı gizemli söylem, sözü ayetle süslemek, Tanzimat dönemi edebi eserlerinde üslûp konularında yazılan değerli makaleleri bir araya getirdik.

Emek ve katkılarıyla üslûba üslûp bahşeden değerli meslektaşlarımıza minnet ve şükran...

Prof. Dr. M. Esat HARMANCI

ÜSLÛPTAN NE ANLAMALIYIZ?

Atabey KILIÇ*

Üslûp mevzûu, edebiyatımızın önemli mes'elelerinden. Ne yazık ki, üslûp üzerine dört başı mâmur, hem geleneği hem günümüzü takip edebileceğimiz, Doğu ile Batı arasındaki alâkayı da gösterecek yeterli sayıda kaynağa veyâ kitaba ulaşmamız mümkün değil. Bir sempozyumun açılış konuşması tarzında olması beklenen tebliğimi, öncelikle tarihî sıralanışa uyarak üslûbu eskiler nasıl anlamış, sözlüklerimizde ve tezkirelerimizde tarifi ne şekilde verilmiş, üslûp ile neyi kastetmişler; sonra ilk olarak üslûp ve benzeri kelimeler, kavramlar ile ilgili kimler neler söylemiş, Doğu'da Batı'da bizde ve günümüze doğru gelip şöyle bir gezerek en son mes'eleleri ne şekilde görebiliriz, çözebiliriz sorularına temas ederek birkaç ilâvede bulunmak isterim.

Malûmunuz, üslûbu sözlükler, Arapça bir kelimedir diye kaydediyor ve cem'ini "esâlib" şeklinde veriyor. Sözlüklere baktığımızda, bu kelime ile alâkalı olduğu bildirilen yaklaşık otuz kadar kelime arka arkaya sıralanıyor. Tarz, bunlardan birisi, edâ, kezâ öyle. Hattâ devam ediyor, usûl, nesak, selîka, tarîk, şekil, minvâl, sûret... Bunlar ile alâkalı kelime grupları da var ayrıca. Yeni usûlde söyleyecek olursak, biçim, şekil, moda bile buna dâhil edilebilir. Öyle görünüyor. Tabîî, eskilerin kullandığı, bizim artık unuttuğumuz birleşik kelimeler de var, meselâ "üslûba sokmak", "üslûba getürmek" gibi. Bunlar sözlüklerde var ama, metinlerde neredeyse göremez olduk ya da günümüzde bunlar kullanılmaz hâle geldi. Üslûbu, Kâmûs-ı Türkî Müellifi (Sami, 1989: 113) şöyle tarif ediyor: "İsm-i müzekker. 'Arabî. Cem'i: esâlib. Tarz, usûl, nesak: Üslûb-ı cedîd. Bir üslûb-ı hakîmâne ile. Tarz-ı ifâde, ifâde ve inşâda her münşî ve edîbin kendine mahsûs tarzı ki Fransızca style dinir, selîka: üslûbu sâde". Görüyoruz

* Prof. Dr., Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, KAYSERİ atabey@erciyes.edu.tr

ki Şemseddin Sâmî, üslûb için Fransızca bir kelimeyi (style) karşılık olarak vermek zorunda kalıyor.

Peki üslûp, kavram olarak ilk ne zaman kullanılmıştır? Şöyle bir baktığımızda ilk kez Aristo'nun üslûba Poetika'sında çeşitli vesilelerle temas ettiğine şahid oluyoruz. Malûmunuz, Aristo, konumuza dâir bazı şeyler söyledikten sonra, üslûbu en çok da hitâbet içerisinde değerlendirmiş. Hitâbet ile alâkalı konulara, yâni insanları etkileme, etkileyici ve güzel konuşma ve sâireye, tabîi ki buradan tiyatroya da bağladığını söyleyebiliriz. Aristo'dan sonra gelen ve ondan da etkilendiği belli olan Quintilianus isminde bir kişiden bahsetmek mümkün. Bu da üslûp konusunda, daha çok hitâbetten bahsediyor, üslûbun hitâbetle alâkasının olduğunu söylüyor ve bunu da üç fasıl hâlinde değerlendiriyor, "Vergilius"¹ isimli meşhûr şâirin de şiirlerini örnek olarak bu tasnifte veriyor. Bu, aslında âşinâ olduğumuz bir tasnif: Basît (aşağı), vasît (orta) ve sâmi (yüksek).² Herhâlde dananın kuyruğu burada kopuyor. Çünkü bu çok âşinâ bir tasnif/tanım; sâde, orta ve yüksek diye daha sonra nesir tasnifine kadar gidecek olan sınıflandırma bu kişi tarafından yapılmış ilk olarak. Quintilianus, Vergilius'un, çoban tarzı, çobanların hayâtı ile ilgili olan şiirlerini basîte, çiftçilerin hayâtını anlatan şiirlerini vasîte/ortaya, destan türü şiirlerini de sâmiye/üste, yükseğe almış. Vergilius'un M.Ö. 70 ile 19 yıllar arasında yaşadığını da hatırlatmakta fayda var. Bu üçlü tasnif, tâ Fransız Emile Lefrance'a kadar gidiyor. Ardından bunu aynen alarak "Üslûb-ı sâde", "Üslûb-ı müzeyyen" ve "Üslûb-ı âlî" diye adlandıran Recâ'i-zâde Mahmut Ekrem'de göreceğiz. Tabîi Araplar, pek çok antikite dönemi şâirinin, âliminin, düşünürünün -her neyse- eserlerini de tercüme ettikleri için özellikle Emevîler Dönemi'nde Aristo'nun Poetika ve Rhetorika adlı eseri de tercüme edilmiş, biliyorsunuz. Araplar, bu eserlerde üslûp ile ilgili tartışmalarla karşılaşmışlar, bu bilgileri değerlendirerek daha çok Kur'an-ı Kerîm üzerinden, Kur'an-ı Kerîm'deki üslûp ve ifâde mukâyesesi veyâ tarzları üzerinden bir alâka kurmak sûretiyle yeni şeyler de eklemişlerdir. 11. yy. âlimlerinden Abdülkâhir el-Cürçânî'de (Ebû Bekr Abdülkâhir b. Abdirrahmân b. Muhammed el-Cürçânî (ö. 471/1078-79) üslûba dâir önemli bilgiler görüyoruz. Kur'an-ı Kerîm'in üslûp bakımından kendine has, farklı ifâdelerinin bulunması, belâgat çalışmalarını ortaya çıkarmış, i'câz ve icâz bahislerine dikkat çekilmiş, hâliyle sözlük çalışmalarına, hitâbete ve dolayısıyla üslûba yönelmek gerekecekti. Belâgat da zâten hem İslâm kültüründe onunla beraber olan Araplar, Farslar ve hem de Türkler'de, bizde olmazsa olmaz ilimlerden bir tânesi, hattâ yaygın ismi ile ümmül-'ulûm, yâni ilimlerin anası. Belâgatın me'ânî, beyân ve bedî' diye adlandırılan üç kolu ve Fesâhat nâmındaki giriş kısmı, dâimâ üslûbun zemînini oluşturmuştur. Daha sonraki çalışmalarda da bunu her zaman görüyoruz. Bilhassa tezkire müellifleri, bunlardan ısrarla istifâde ediyorlar.

Günümüze doğru gelecek olursak, Araplar'ın bugüne kadar ara vermeden ve hâlen üslûp ile ilgili çalışmaları sürüyor. Özellikle Kur'an-ı Kerîm üslûbu, anlam, ifâde ve bunlarla alâkalı kavramlar, meselâ i'câzı, mucizevî olan üslûbu ve sâireden dolayı hâlen çalışmalar yapıyorlar. Bir hayli de ilerlemişler. Batı ile de çok sıkı bir alâka içerisinde gittiklerini görüyoruz. Biliyorsunuz üslûp çalışmaları 1950'lerden belki 1960'tan itibâren Batı'da oturmaya başlıyor. Biz de bir yirmi otuz yıl sonra onlardan istifâde ederek gidiyoruz. Ama Araplar'da bu üslûp çalışmaları epeyce teferruatlı. Bir doktora tezine baktım, bir makaleden istifâde ettim. Orada üslûbu çeşit çeşit hem Arap

kültüründen, Kur'an-ı Kerîm esâslı olmak üzere hem de Batı'dan aldıkları şekliyle isimlendirmişler, günümüz Türkçesine aktarmaya çalışmış, üslûp üzerine çalışan kişiler. Meselâ üslûbu şöyle tasnif etmişler; edebî üslûb, nesir üslûbu, şiir üslûbu, hikmet üslûbu ve sâire. Bunları da alt kollara ayırmışlar: İlmî üslûp, ferdî üslûp, hitâbî ya da hâtabî üslûb, yâni yine hitâbete doğru giden bir şey. Ve daha da alt kollara indirerek, sâde olan, yalın olan, orta, yüksek, lirik, epik, övgü, yergi, ironi ve sâire diye yirmiye yakın alt üslûp ismi de çıkarmışlar. Hattâ, objektif, subjektif olmak üzere son bir tasnif bile yapmışlar. Bu şekilde gitmişler. Hâlen de devam ediyor üslûp çalışmaları Araplar arasında bu "stylistique" dediğimiz üslûp bilimi ile ilgili yayınlar. Bizim Türkçemize çevrilince maalesef bu tuhaf kelimeler çıkıyor. Derinliği olmayan, gelenekten koptuğu için meselâ bilişsel üslûpbilim diye bir şey, kezâ anlatımsal üslûpbilim, biçimselci eleştirel üslûpbilim diye çeşit çeşit üslûp ile alâkalı incelemeler ve adlandırmalar söz konusu olmuştur. Ama biz şunu anlamalıyız, üslûp incelemesinin esâsında temelinde gramer mutlakâ var. Belâgat olmazsa olmaz ve bir de tenkitin bulunması lâzım. Bu tenkidi de Tarlan (Tarlan, 1981: 192-193) rahmetli gibi edebî tenkit veyâ genel tenkit olarak nasıl değerlendireceğimiz mühim, oralarda da yanılmamak, şaşmamak gerekiyor herhâlde.

Yine bu üslûp tasniflerinde/çalışmalarında Arapların son yayınlarına baktığımızda "muktezâ-yı makâm", "muktezâ-yı hâl" ve "muktezâ-yı zâhir" diye üç ayrı alan oluşturduklarını görüyoruz. Yani, makâm neyi iktizâ ediyorsa o. Muktezâ-yı hâli biliyoruz. Belâgatın olmazsa olmazı; "kelâmın muktezâ-yı hâle muvâfık îrâdîdir." diye belâgatı biz tarif ediyoruz. Bunu da merkeze almışlar. Son olarak da "muktezâ-yı zâhir", yani dışarıdan bakıldığında görülen şey. Ve bir de üslûp metotları diye bir tasnife girmişler modern Arap araştırmacıları. Bu da dikkatimi çekti. Bunu da göz önünde bulundurmamız gerekir zannediyorum. "Tasvîrî inceleme metotları", "istatistikî inceleme metotları" ve "tekevvünî" diye; bunu da Batı'dan alarak özellikle onların isimlerini zikrederek devâm ettiriyorlar, Arapça'ya ve Kur'an ilimleri çalışmalarına uydurmak sûretiyle. Meselâ, Paul Valery (1871-1946) ismini üslûp çalışmalarında özellikle sık sık zikrettiklerini görüyoruz. Şimdi Arapları günümüze kadar ana hatlarıyla getirmiş olduk. Farslar'da nasıl acaba diye İslâm medeniyetinin önemli ayaklarından birisi olduğuna göre, ona bakacak olursak: Farsların kendilerine âit bir kelimeden ziyâde Arapça' dan aldıkları "sebk" kelimesini kullandıklarını görüyoruz. Sebk -ki kelime eritip bir kalıba dökmek anlamında malûmunuz-kelimesinin yirmi civârında alt başlığını da sıralamışlar. Onların da çalışmaları hâlen devam ediyor. Yani Farsça ile günümüzde de üslûp üzerine, ama çoğunlukla Fransız stylistique (üslûp bilimcilerden) istifâde etmek üzere önemli çalışmalar yapılmakta. Biz, Üslûp bahsinde, gelenekten bakarak onların bu kavramı nasıl tarif ettiğini ve bizim de tezkirelerde bilhassa gördüğümüz tanımlardan dolayı zikredelim müsâadenizle. "Sebk-i Menûçîhrî", "sebk-i Hâfız", "sebk-i Bîdil" gibi şâir esâslı veyâ şahıs esâslı, edîp esâslı tasnifleri var tezkirecilerimizin. Farslar'ın yakın zamanda kullandıkları "sebk-i meşrûtiyyet", geriye doğru gittiğimizde "sebk-i sâ mânî" gibi devlet veyâ medeniyet dâiresi, kültür dâiresi ile alâkalı tasnifleri de var. Ayrıca, türle ilgili, tür esâslı tasnifleri var. "Sebk-i irfânî", "sebk-i hamâsî" tabîi ki "sebk-i Horasânî", "sebk-i Hindî", "sebk-i 'Irâkî" gibi hem coğrafyayla hem de üslûp veyâ muhtevâ ile ilgili olan tasnifleri var. Bunların her birinin baktığımız zaman, meselâ, Sebk-i Horasânî'de 9. ve 12. yüzyıllar arası ya da 12. yüzyılı da dâhil ettiğimiz bir zaman gidişâtı var. Rûdekî, bunlardan önemli temsilcilerinden biri olarak zikredilebilir. Firdevsî ve Senâyî'yi de buraya dâhil etmemiz mümkün.

Sebk-i 'Irâkî için târihen 12 ilâ 15. yüzyılları bildiriyorlar. Bu daha çok dînî-tasavvufî ağırlığı, özelliği olan sebk ya da üslûp. Enverî, Fâryâbî, Nizâmî ve Hakanî'yi bunların içerisinde anıyorlar. Çok meşhûr olan ve bizim de edebiyat sahâmızda etkilerini uzunca süre gördüğümüz Sebk-i Hindî var. 16. ilâ 18. yüzyıllar diye belirliyorlar. Fars dünyâsına gelenek penceresinden baktığımızda böyle bir yapılanma var ama, sebk ya da üslûp sınıflandırmaları bununla da kalmıyor. Meselâ, “sebk-i âmiyâne”, “sebk-i rûşen-fikrâne” böyle bir üslûp da bulunmuşlar ya da “sebk-i hicv-âmîz”, hiciv dolu bir sebk/üslûp ya da “sebk-i ta'limî” eğitici, öğretici belki bildirici sebk diye aşağı doğru inmişler. İyi bir çalışma manzarası görünüyor.

Üslûbun hikâyesi bizde nasıl acaba? Bizde üslûpla ilgili ilk bilgiler hâliyle tezkirelerimizde karşımıza çıkıyor. Tezkirelerimize baktığımızda onlarca kelime, kavram, terkip, kelime gurubu veyâ biraz daha uzun yapılar. İki kelime, üç dört beş kelime de olsa ifâdeler, ibâreler üslûba göre tabî. Tezkire üslûbu da malûmunuz üslûbun içerisinde karşılaştığımız hâllerden. Bizim tezkirelerimize baktığımızda “tarz-ı şîir” terkinde görüldüğü üzere daha çok tarz kelimesi üzerinden gidiyor. “Tarz-ı hâs”, “tarz-ı Necâtî”, “tarz-ı Nevâyî”, “tarz-ı dil-firîb” meselâ, kullandıkları; “üslûb-ı nazm”, “üslûb-ı mâkal”, “üslûb-ı 'Acem”, “üslûb-ı 'acîb” hattâ “ve'l-garîb” diye devam ettiriyorlar. Üslûb-ı 'acîb ve'l-garîb diye ya da eş'ârî ile güftârını mukâyese ederek diyor. “Eş'âr-ı hûbdur güftârı mergûbdur”, tarzı işte şöyledir diye secî yolu ile devam ettirip gidiyorlar tezkirecilerimiz. Bazen de “vâdî” kelimesini kullanıyorlar üslûp için. Vâdî-yi sūhan diyorlar ya da vâdî-yi nev-zemîn ya da vâdî-yi turfe-edâ gibi kavramlarla karşımıza çıkıyorlar ya da “tarîk-i şî'r” meselâ. Bu konuda Nevşehir'de - 2009 yılında gâlibâ- yapılan bir sempozyumda tebliğ sunmuştum. Mustafa İsen hocamız adına düzenlenmişti. Filiz Kılıç hocamızın başkanlığında, rektördü o zaman. Sunduğum bir tebliğ o zaman çok dikkat çekmişti. İtirazlar ve kabûller de çok olmuştu. Günay Kut hocamız da vardı orada. “Tezkire Terimleri Sözlüğüne Dâir” (Kılıç, 2018: 1-13) diye bir başlık atmıştım. Filiz Hanım, özellikle hemen itiraz etmişti. “Ya tezkire terimi olur mu? Tezkire Terimleri Sözlüğü olur mu Atabey hocam? Ben bunu anlamadım filân” diye. Günay hocam sağ olsun destekledi. Hem orada oturumda hem de dışarı çıktığımızda çok güzel şeyler söyledi. “Ben bu kadar yıldır çalışıyorum ama,” dedi, “hiç aklımdan tezkire terimleri sözlüğü geçmemişti.” dedi. “Ve siz örneklerle olmasını söylüyorsunuz.” dedi. O düşünce, şükür bugün biraz daha neşv ü nemâ buldu, gelişti. Genç arkadaşlarım belli eserleri bu dîvân olabilir, mesnevî olabilir, yüksek lisans tezi seviyesinde, doktora henüz görmedim ama, taradıklarımı ve bir terim sözlüğü oradan hareketle üslûba doğru gidecek şekilde kullandıklarını, yaptıklarını görüyoruz. Mutlakâ ve mutlakâ tezkirelerin üslûp açısından zemîn teşkil edecek bir şekilde gözden geçirilmesi lâzım. Hem metinlerinin gözden geçirilmesi lâzım yani tek bir hey'etin belki beş, altı, on kişilik neyse hey'etin çünkü imlâda farklılıklar var, okumada değişiklikler var, sunumda değişiklikler var, meselâ bir kısmı vezni gösterirken bir kısmı göstermeden gidiyor. Bir kısmı fâ'ilâtün fâ'ilâtün... yazarken öbürü nokta çizgi ya da şöyle aşağı doğru gidiyor. Bir kısmı dipnotta gösterirken bir kısmı yukarıda parantez içerisinde gösteriyor ve sâire. Tek bir tarzda tek tek metinlerin de ele alınıp değerlendirilmesi lâzım diye düşünüyorum.

Bizim üslûp için sanırım hem geleneği kullanmak / takip etmek açısından, hem de iyi bir yola, tarîke girmemiz bakımından mutlakâ tezkireleri esâs almamız gerekiyor. Hangisi olursa olsun yüzyıl yüzyıl, her devri işte 18., 16. 17. her neyse, 19. yüzyıl diye. Onların da kendilerine hâs üslûplarının olduğunu biliyoruz, yâni vocabulary (kelime hazinesi) ve sâire dediğimiz şekilde. Bizim yakın zamana doğru

geldiğimiz zaman üslûp ile ilgili, -Tanzimat'a girmek istemiyorum.- Tanzimat döneminde yeni okul, yeni eğitim sisteminden dolayı özellikle hukuk mekteplerini ya da mekteb-i hukuk dediklerini okullarda okutulmak için yazılmış Ahmed Hamdi'nin, Ahmed Cevdet Paşa'nın ve diğerlerinin yazdığı, karma, biraz Doğu biraz Batı, ortaya karışık Batı'ya ağırlık veren, Doğu'ya ağırlık veren, ortada kalmış, el kitabı gibi, ders kitabı gibi yazımı çok karışık, fasıllara girmek istemiyorum. Onun ehli Kâzım Yetiş hocamdır ve sonra diğer hocalarımız. Onlara artık baksınlar merak edenler. Bu belâgat, retorik hangisi nasıl düşünülecek bilemiyoruz. Kaplan hocamız örnek olarak Fikret'i çalışmış ve üslûp bakımından biliyorsunuz o kendince belli başlıklar oluşturmuş, tespit etmiş. Bunlara itirazlarımız, eklemelerimiz, çıkarmalarımız bunlardan tabî ki olacaktır. Meselâ, Kaplan hocamın çalışmasına baktım, nelere bakmış üslûp için diye. Yazısına, ses, ritim, kâfiye, kelime, tekrarlar, tekrar grupları da olabilir. İsimler, isim cinsleri, zamirler, terkipler, sıfatlar, fiiller, cümleler ve en sonda hayâllere gelmiş. Hayâl dünyâsı, belki bizim mazmûn diye kabaca geçip gittiğimiz fasla gelmiş. Burada tabî, ontolojiyi de düşünmemiz lâzım. Ontoloji demişken, hemen edebiyat teorilerine, modern edebiyat teorilerine de bir el atmamız gerekir. O üslûpla ilgili hassâsiyetleri ölçmek için hem geleneği hem de modernî bizim aslında yan yana koyup anlamamız gerekir.

Bugün ne yapılabilir? Bir sonuç olarak -şöyle ana hatları ile dolaşmaya çalıştık.- ne yapmamız gerekir? Tabî ki her şeyden önce şu ân üniversitelerimizin ve tabî ki bilim alanlarımızın en büyük mes'elesi olarak gördüğümüz birkaç şeyi sıralayacak olsak, ilk ve önemli mesele deyince aklımıza terimler geliyor. Terimler konusunda ortak akılla aynı şeyi söyleyip aynı şeyi anlamak ve aynı şeyler üzerine yeni şeyler ortaya çıkarmak için ittifâkımız şart. Ama, gittikçe, sanki bir gizli el, kavramların altını oyuyormuş gibi gelenekten gelen meselâ belâgat terimlerini bile belâgat kitabı yazar arkadaşlara bakıyoruz, "muktezâ-yı hâl" kelimesi, bu bir artık terim, oturmuş bir şey. Bunu "hâl neyi gerektirir ya da durum neyi gerektiriyorsa" diye zorladınız mı, gelenekle günümüz arasını koparmış oluyorsunuz, meseleyi çözmeden bitiriyorsunuz işte. Bu "durum neyi gerektiriyorsa", işte üç yüz yıl gidecek ki "muktezâ-yı hâl"ın karşılığını bir parça vermeye çalışsın. Yâni Cuma hutbelerine döndürdük. Terimleri de oturmuş en az bin küsur yıldır gelişmiş olan bir ilim dalında bir şey anlaşılmaz hâle geldi. Terimler konusuna bizim çok ciddi çalışmalar yapmamız lâzım. Bunun için de tezkire terimleri sözlüğü, şerh metinleri sözlüğü, manzûm sözlükler sözlüğü gibi ve sâire tekliflerim oldu. Buradaki teklifim de herhâlde bir "Üslûp Terimleri Sözlüğü (Örneklerle)" olmalı. Bir üslûp terimleri sözlüğü hazırlamamız lâzım. Ama, bunu da burada bir boşluk var, hemen ben hazırlayayım da bitsin gitsin, benim kalsın şöhretler listesinde diye değil, hakkını vermek, bir boşluğu doldurmak ve çalışacak olan kişilere yardımcı olmak maksadıyla yapmamız gerekir. Tabî üslûp ile ilgili çalışmalarda biz hiç inşâdan bahsetmedik. İnşâdan, arkadaşlarım bahsedeceklerdir. Bir inşâ üslûbu, var. Resmî yazışmalar bunun içerisinde, devlet yazışmaları bunun içerisinde, ast-üst özel yazışmalar bunun içerisinde ve tabî ki secî ve sâire dediğimiz bizim belâgatın içerisinde meânî, beyân ve bedî' de gördüğümüz alt başlıkları da mutlakâ ve mutlakâ değerlendirmek gerekir. Bir de tasnif tabî ki. Şu ân görülen en önemli eksikliklerden birisi, bir üslûp tasnifi yapmamız. Ama stylistique (üslûpbilim) çalışmaları, üslûp çalışmaları Türkiye'mizde hâlâ çok zayıf ve yetersiz görünüyor, gibi.

Sonuç olarak bu maddeleri artırmak mümkün. Fakat işin içinde olan bilim adamlarının da fark ettiği onlarca mes'ele ve yapılması gereken iş bulunduğunu tekrar etmekte fayda görüyoruz. Teşekkür ederim kıymetli Hocam.

Prof. Dr. Muhammet Nur DOĞAN: Ben teşekkür ederim. Soru yöneltmek isteyen var mı? Atabey hocam sanki sizin söyleyecekleriniz yarım kaldı.

Prof. Dr. Atabey KILIÇ: Aslında dediğiniz gibi ben pek hızlı gittim. Hiç olmazsa üslûp ile ilgili taramalara yeterli bir zaman değil ama, haddi de aşmamak lâzım. Üslûp ile ilgili Pervin hocamın da buyurduğu gibi tezkirelerde pek çok kavram var. Bu terimlere baktığımızda ve hangi terimin altında hangi beyiti, hangi ifâdeyi, hangi şâir için neyi kullandığını örneklediğimiz zaman çok ciddî bir dikkatin olduğuna da şâhit oluyoruz. Rastgele kullanmıyorlar terimleri. Yakın zamana kadar tezkirelerde ifâdelerin secîden - işte iç kâfiye- ya da nesirde kâfiye yapma keyfinden, zevkinden oluştuğu düşünülüyordu ama, gittikçe bunun öyle olmadığı anlaşıldı. Tezkirecilerimiz, bütün kelime ve terkipleri bilerek çok şû'ûrlu bir şekilde seçiyorlar. Meselâ "şâ'ir-i muhteri'ü't-tarzdur." diyor. Hadi bakalım buyurunuz muhteri' kelimesini günümüzde Türkçe bir kelime ile izâh ediniz. Yaratıcı mı diyeceksiniz? Değil işte. "İsti'dâd sâhibi şâ'irdir." diyor meselâ, "Şâ'ir-i turfe-edâdur." diyor. Yâhu, turfe ne, edâ ne? Bunların kavram olarak her biri, bu örneklerle bağlı olarak çok dikkat ediyor ve bizim tezkirecilerin hemen tamamı, -ben de Rıza Tezkiresi çalıştım. Onun üzerinden konuşuyorum.- terimler konusunda son derece seçiciler. Kezâ bizim tezkirecilerin aslında hiç taşra çıkmadıkları bir dâire var ki olmazsa olmaz. Tabî ki bu dâire, belagâtıdır. Bu tezkire müelliflerinin hepsi, belâgat ilminde ciddî tahsîl almış insanlar. Şunun farkındalar: Meselâ, bir cümle söyleyeyim. Sabah sağa sola bakarken "hasr" diye bir kavram ve tabî ki terim var hocam, belâgat kavramlarından. Ve fakat, daha çok 'ilm-i me'âninin içerisinde düşünülüyor, yâni cümle sıralanışı, cümle kurgusu ve sâire. Bunlara, biliyorsunuz rahmetli Hasibe Mazıoğlu hocamız da dikkat ediyor, Nedîm'in Divân Şiirine Getirdiği Yenilikler makalesinde - daha sonra kitabında. Sonradan Walter Andrews de -toprağı bol olsun- Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı isimli eserindeki pek çok makalesinde bu "hasr" kısmına temas etti. Hasr, konuşma dili özelliği aslında. Bizde şimdi gramerin ya da dil bilgisi hocalarının anlattığı şey şu; Türkçe cümlede, özne başta olur fiil ya da yüklem sonda olur. Diğerleri de işte kendine bir yer bulur ortalarda. Bu öyle değil, böyle bir şey yok aslında. Konuşma dili son derece zengin, son derece dolu ve ritmik. Hem serî hem o ân ne lâzımsa muktezâ-yı hâl neyi gerektiriyorsa târize uygun, îmâyâ uygun, sataşmaya uygun, lâf vurmaya, çarpmaya, iğnelemeye her bakımdan uygun, onu getiriveriyor. Meselâ bir cümle okuyayım hocam, gramere göre. -Şuraya not almıştım- Normal dil bilgisi kurallarına göre cümle, öznesi var zarfı var fiili var: Sen, sâdece eleştiriyorsun. Şimdi biz burada üslûp açısından ne anlayacağız? Sen sâdece eleştiriyorsun, eleştirmekten başka bir şey yapmıyorsun. Bu bir kınama aslında. Şu cümleye bakınız: Sâdece sen eleştiriyorsun. Senden başka eleştiren yok. Sen, eleştiriyorsun sâdece veyâ eleştiriyorsun sâdece sen. Hepsî aynı cümle mi? İşte burada üslûp ile ilgili tercihler söz konusu oluyor. Şiirde de tabî ki bu var. Biz hep şiirden gidiyoruz ama, nesir de bunun içerisinde, destanlarımıza, siyerlerimize ve benzeri eserlerimize baktığımızda münşiyâne yazılmış olduklarını görüyoruz. Eserlere baktığımız zaman sanat gâyesi tabî ki de var. Sanatlı yazmak, sanat usûlüyle sanatkârâne yazmak, bir kabâhat değil. Eğer öyle ise Mimar Sinan'ı her gün kınım kınım kınamamız lâzım. Niye bu kadar sanatlı yaptın, dümdüz yapsaydın olmaz mıydı? Ama ses var, akustik var, aydınlatma var, tâ mihrâbdaki bir kişinin sesi kapının önünde duyuluyor. Dağılmıyor, boğulmuyor, aydınlatmada kullanılan şamdandan çıkan is duvara, şuraya buraya bulaşmıyor. Gidiyor bir yere çöküyor, mürekkep olup geliyor sonra, Hacca gidip geliyor. Üst duvarına

bakıyorsunuz içerisi görünüyor ve sâire ve sâire. Pek çok şey var. Tabî ki sanat muhakkak olacak. İşte cümle yapıları orada önem taşıyor. Hocam buyurunuz.

Doç. Dr. Şerife Yalçinkaya: Önce teşekkür ederim Esad Hocam sizin şahsınız adına tüm ekibe, bütün hocalarımıza. Bu toplantılar bu çalıştaylar gerçekten çok güzel oluyor hocalarımız ile hep bir arada oluyoruz. Hepinizi önce saygıyla sevgiyle selâmlıyorum bütün hocalarım. Gençlere de hoş geldiniz diyorum. Çok istifâde ettik bu oturumdan. Atabey hocamı görmek ayrıca benim için bir keyifti. Beraber ben doktora sürecindeyken, burada Ege’de çalıştığı süreçte beraber çalıştığımız hocamızı görmek büyük sevinç. Atabey hocama katkı yolunda bir şeyler söylemek isterim. Şimdi Atabey hocam çok güzel söyledi. Tezkireler sözlüğü daha doğrusu sadece tezkire değil, şerh metinlerinin sözlüğü, bütün bu terimler sözlüğü, bizim üslûba giden yolda önemli ayraçlarımız, yâni önemli belirleyicilerimiz onlar üzerinden hareket edeceğiz. Tabî, Halûk İpekten hocanın bu tezkire çalışmalarını başlatması, ardından tezkire ile şâirlere dâir bilgiler çıkarılırken bu bilgilerin nasıl bilindiği sorusu gâlibâ o zamanlardan beri soruldu. Bu noktada Harun Tolasa hocanın 83’te yaptığı Sehî, Lâtîfi ve Âşık Çelebi Tezkirelerine göre şâir tenkit ve tetkiki, terim sözlüğü olmasa da, şâirin değerlendirilmesi eserinin değerlendirilmesi noktasında bize önemli terimler sundu. Yine Filiz Kılıç hocanın 17. yüzyıl tezkirelerine göre şâir değerlendirmesi de bir terim sözlüğü olmasa da aslında bir terim sözlüğüne giden noktadır bana kalırsa. Çünkü o da yine terim verdi bize. Namık hoca 1991’de İIESAM’da bir bildiri sunmuştu. İlk terimlere bakışta önemli bir noktadır o. Gençlerden, gençlerden Fahri Kaplan da burada en son doktora tezi yaptı. Lâtîfi tezkiresinde terimler üzerine çalıştı. Doktora izlemesinde olduğum için iyi bilirim o çalışmayı. Şâire ve esere yönelik terimleri sözlük olarak çalıştı. Geçen yıl bitti sanıyorum doktora tezi. Basıldı da bu kitap olarak. Bu terim mes’esi önemli. Tabî Hülya Canpolat hocanın şerh terimlerine dâir Gülistan ön sözüne yapılan şerhlerin değerlendirmesi, şerh terimleri sözlüğü çalışması da bu noktada ekleyim ya sonuç olarak güzel bir noktaya doğru gidiyoruz gâlibâ değil mi Atabey hocam? Ve bu eser değerlendirme metinlerine de terim sözlüklerinin de bir parçası olarak düşünmemiz gerekir diye düşünüyorum siz kanaatlerinizi merak etmiştim. Çok teşekkür ediyorum tekrar bütün hocalarıma.

Prof. Dr. Atabey KILIÇ: Katkı için teşekkür ederim. Gâlib’in güzel bir matla’ı vardır.

Efendimsin cihânda i’tibârım varsa sendendir

Miyân-ı âşıkânda iştihârım varsa sendendir

Varsa eğer söyleyebileceğimiz, tabî ki rahmetli hocam Tunca Kortantamer’ dendir. Mekânı cennet olsun. Ben, onun yanında 1983 yılında lisans talebesi olarak bulundum. 87 yılında mezun oldum. Yaptırdığı mezuniyet tezi "Rıza Tezkiresi" üzerineydi, onun metnini çıkarmaktı. Çok da sağlam bir metin çıkardığını söyleyince mutlu olmuştum gerçekten. Hemen de yapıp getirince çok da şaşırdı yâni nereden mezûnsun, neyin var, yâni imam-hatipli misin filân diye sormuştu, erken bittiği için -üçüncü sınıfta alıyoruz.- Bir de dedi, tarama yap bakalım. Şâirler nereden gelmiş, şâirlikle kullanılan ifâdeler şunlar bunlar. O küçücük tezde mezuniyet tezinde herhâlde bir kırk kırk beş sayfa kadar terimler üzerine de bir tarama yapmıştım. Âb-dâr, güftâr şudur budur bir sürü şey var. Horasan’dan Acem’den gelenler yerine göre, üslûbuna göre, ifâdesine göre, şiiri ile ilgili, şahsiyeti ile ilgili, karakterini şununu bununu bir sürü bir şey vardı. Hareket noktam tamâmen tabî ki Tunca Bey rahmetli hocamın dikkatidir. Ondan sonra aktı gitti. Tabî sizin de söyledığınız çalışmalar var. Peyderpey gidiyor. Özellikle

Nevşehir’de yapılan sempozyum Mustafa İsen hocam adına düzenlenmişti. Çok önemli bir kilometre taşıdır. Gönül istiyor ki devam etsin. Benim en çok şikâyetçi olduğum husûs şudur: Tez konusu vermekte, tez konusu çalışmakta, çalıştırmakta sıkıntılarımız var. Biri bir şey yapınca "Aa, bu varmış!" diye, hemen, -affınıza sığınarak söyleyeyim hocalarımızın- yetkin olup olmadığımıza bakmadan, öğrenci bunu yapabilir mi ben bunu yönetebilir miyim, buna bakmadan, sâdece konuyu veriyoruz. Saldım çayıra Mevlâm kayıra. Buradan da taklit yazılar, tezler çıkıyor. Bir örnek vereyim. Rahmetli Tunca Bey’in yanında iken ismini vermeyeceğim bir hanımefendi yapısalcılık üzerine bir yazı yayınlamıştı. Hattâ hakem olarak Tunca Bey’e gönderildiğini zannediyorum. Derslerde de çok söylerdi. Biliyorsunuz Cem Dilçin (Dilçin, 1991: 43-98) hocamız rahmetlinin çok güzel bir yazısı var. Fuzulî’nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi diye gâlibâ. O bir örnekti, model oldu. Hemen, bu ismini söylemeyeceğim hanımefendi, onu aynen alarak işte başka bir şâirin şiirinin inceleme ve işte yapısal yönden şerhi diye yayınlamıştı. Küplere binmişti Tunca Bey, onu hatırlıyorum. "Ya şuna bak, yapısalcılık ne bilmez, şerh ne bilmez, şunu bilmez ama, bu şablonu al getir, buraya koy, buradan bu sonucu çıkar. Birinci çevre, ikinci çevre, birinci ben, ikinci ben. Böyle bir şey olmaz!" diye çok kızmıştı. Ben de aynı ekolden geldiğim için aynı şeyi düşünüyorum. Yani bir mes’ele geçiyor ya da bir çalışma konusu var. Bir bakıyorsunuz, hurra oraya doğru koştur koştur. Bunun adı tezkire tâbiri ile malzemeyi fevt etmek. İşte sonra dönüp bakamıyorsunuz o çalışmaya, o konuya, o teze, neyse işte o çalışma alanına. Bundan kaçınmak lâzım. Onun için bir ortak birim mi oluşturulmalı, başka bir şey mi olmalı bilemiyorum. Taklit tezler, taklit çalışmalardan yana ciddî bir sıkıntı var. Bunu söylerken de hiçbir kişiyi, şahsı, eseri, çalışmayı aslâ ve kat’â hedef almıyorum, düşünmüyorum ve ilim için gördüğümü söylüyorum. Şimdi son dönem işte -ikinci toplantıda da dile getirmiştım dilimin döndüğünce- mitoloji popüler. Mitoloji diye bir şeyi, sanki yeniden keşfettik. Bakın şu beş yılda son iki yılı da katalım özellikle artan bir dozda. Harıl harıl mitoloji ile ilgili çalışmalar şunlar bunlar alıp bakıyorsunuz tekrardan başka bir şey değil. Bahaeddin Ögel rahmetlinin gösterdiği anlattığı şeyler var, devamı yok. Yani adını mitoloji koymak, o çalışmanın önemini artırmıyor. Olsa olsa işte o tezi yaptırmış oluyorsunuz ya da o kitabı yayınlamış oluyorsunuz. Bunun adı teşvik olabilir, başka bir şey olabilir. Yâni burada bir hassâsiyetin olması lâzım, dikkatli olmak lâzım. Kişi haddini bilmeli bana kalırsa. Neyi çalışabiliriz ve neyi iyi çalışabiliriz? Hepimizin ayrı ayrı kâbiliyetleri var, hepimizin elinin altında bulunan, gelen öğrencilerimizin ayrı ayrı özellikleri var. Kimi metni çok iyi okur, kimi çok iyi mukâyese yapabilir, kimi gâyet iyi kaynakça toplar, kimi sanatlardan anlıyordur, kimi soyut şeyleri kavriyordur. Her konu, her öğrenciyle, her konu her hocayla çalışılmamalı. Böyle bir kaygı var. Tezkirelere girince de tabîi burada üstatları var. Mustafa İsen hocamın adını gördüm az önce. Namık hocam var. Pervin hocam var. Yâni onların herhâlde görüşü alınmadan tezkireler üzerine çalışmalar yapılmamalı. Ben bilmiyorum, ortak bir havuz mu kurulmalı, tezkire çalışırken? Yoksa metin alıp buradan şu çıkmış, burada bu var, şurada şu şuradan, Kayseri’den çıkmışlar, Kütahyalılar da var, Manisalıları da şöyle anlatmış filân demek o tezkire üzerine bir çalışma herhâlde olmasa gerek diye düşünüyorum.

Tezkireler üzerine Harun Bey’in adını zikretmemek mümkün değil. Ben yirmi dakika ile sınırlı olduğu için ve zamanı da aşmayım diye söyleyemedim. Belâgat olmadan olmaz, Türkiye’de belâgatı en iyi anlayan hocalardan birisi rahmetli Kaya Bilgegil hocamızdır. Hem Batı’yı hem Doğu’yu bilerek üstelik terimleri de oturtarak böyle Fransızca’da nedir, eski metinlerde nedir ve ne olabilir diye bir de ona kafa

patlatarak yorumlamış yâni. Hakkını teslim etmek lâzım, kim ne yapmış, nasıl yapmış. Bu bir kervandır. Önden gidenler var. Biz de bir yerlerindeyiz, ne sapmalıyız ne kopmalıyız ne de yük olmalıyız. O kervanın gidişini, ritmini âhengini, yük taşımasını bozmamalıyız diye düşünüyorum. Göçenlere rahmet olsun kalanlara selâmet dilerim. Ne olsun daha.

Esad Harmancı: Atabey Hocam, hem bir soru olsun hem de sizin oturumu kapatmanızı da bir vesîle vermiş olmak istiyorum. Yâni şöyle midir hocam; önümüzde esâsen sizin de özetlediğiniz gibi Arap, Fars, Batı edebiyatlarından başlayarak seksen yıl öncesine gelen süreçte, tür, dil ve üslûp ilişkisi ile ilgili dönemi için yeni ama şimdi tabîi biraz geri kalacak bir şey. İlişkiden bahsediyor mazmun diyoruz, imaj diyoruz, tabîi tarz, edâ, yöntem gibi çok karmaşık hâle gelmiş bir alan da var ama, çok önemli bir mes'ele türlerin tasnifi. Meselâ Mevlid'i nereye koyacağız? Mevlid türdür diyoruz ama, bu bir üslûptur. Övgünün içinde bir üslûp olsa gerek artık. Bununla ilgili tabîi kısa vâdede değil ama, orta-uzun vâdede üslûp meselesini hallettiğimizde büyük ölçüde kültürel akımı da anlatım akımını da belirlemiş olmayacak mıyız hocam? Yâni hem türü hem biçimi hem üslûbu ve tabîi estetik çok ilişkili bu üslûp meselesinde ne bekliyorsunuz önümüzdeki vâdede hocam? Ne yapmalıyız? Bununla ilgili neler söylersiniz?

Atabey Kılıç: Hocam, teşekkür ederim bu soruyu yönelttiğiniz için. Bu önümüzdeki süreçte ne yapılabilir sorusunu genel olarak, şöyle ana hatlarıyla bir değerlendirecek olursak eğer, biz memur muyuz, yoksa meraklısı mıyız veyâ talebesi miyiz sâhanın, çalışmanın? Onu düşünmemiz gerekir. Akademinin geldiği, içine düştüğü duruma bakınca açıkçası gelenlerden, aşağıdan gelenlerden, lisans seviyesi başta olmak üzere; yüksek lisans ve doktora seviyesindeki öğrencilerden dolayı çok ümitli olamıyoruz ne yazık ki! Yâni her tarafta yüksek lisans, her tarafta doktora da açtık, alıyoruz. Kadrolar açılıyor. Araştırma üniversitesi olmanın bir şeyi var. Bizim üniversite araştırma üniversitesi. Harıl harıl yükseltme, atama, puan şu bu, işte TÜBİTAK projesi olsun ve sâire ve bunun içerisinde yüksek lisans ve doktoraların da fazlaca yapılması var ama, gelen öğrencilerle ne yapabiliriz? Artık tefekkür kelimesinin ne olduğunu bilmiyorsa bir yüksek lisans talebeniz ya da Mehmed Fuad Köprülü'yü bilmiyorsa, okudunuz mu veyâ söyleyin *Usûl* makalesi var Köprülü'nün, bunu bir okuyup gelin dediğinizde her hafta sormanıza rağmen okumuyorsa, yâni anlamadığı için okumuyorsa, içinden çıkamadığı için, oradaki terimleri anlayamadığı için -pek çok kelime var.- ne yapabiliriz biz bu tür çalışmalarda? Bir tanesi itirâf etti bu sene. Hocam diyor, oradaki kelimeleri anlayamadım. Neyi anlayamadın? Meselâ diyor, tecessüs kelimesi. Farz edin. Ben atıyorum. Sözlük var. Sözlüğe bakılabilir. Ama işte sözlüğe nasıl bakacağız? Öyle bir şey var. Yani bizim lisans, yüksek lisans, doktora yaptığımız yıllarda rahmetli hocam hep şunu söylerdi, Tunca Bey: "Eski Türk Edebiyatı devâsâ bir deryâdır ve biz daha yüzeydeyiz. Sırt üstü yattık bekliyoruz. Yüzümüzü dönüp aşağı doğru dalmamız lazım." Çok hızlı bir dalış olduğunu zannediyorum. Türkiye'de birdenbire. Benim lisans yaptığım yıllarda birkaç tane profesör varken, Tunca Bey rahmetli de onun içerisindeydi. Hemen ardından Hasibe Hanım, Mine Hanım arka arkaya geldiler. Birkaç tane profesör varken birdenbire sayı çoğaldı. Doçentlerimiz, yardımcı doçentlerimiz, doktora yapan / yaptıran birkaç üniversite varken onları buldu, yüze yaklaştı bu sayı. Şu ân neredeyse fason doktora yaptırıyoruz. Bunların çoğu kadro için tabîi ki bir yerlere yerleşecek, bir bakıyorsunuz kıyıda köşede açılmış bir üniversite ve orada bir arkadaşımız gencecik. Dergilerin hâl-i pür-melâlini biliyorsunuz zâten. Editör Nihat Öztoprak Hocam şimdi burada dinliyorsa eğer en iyi bilenlerden birisi o.

Gönderilen yazılar, gelenler, hakemlerin raporları, düzeltmeleri ve sonra yayın aşaması. Doçentlik safahâtının hangi hâle geldiğini biliyorsunuz. Artık tamâmen online, internet üzerinden gelen, yazı gerçekten o kişiye mi âit, ısmarlama mı, grupta mı yazıldı, başka biri mi yazdı, hazır mı, kim, nedir? Hiçbir şey anlayamaz hâle geldik. Ve rastgele, -ben etik kurul başkanımı üniversitemizin, sosyal bilimlerde. Aynı zamanda da atama ve yükseltme komisyonu temsilcisiyim Edebiyat Fakültesinin-dergileri kurcalıyorum 15-20 gündür. Rastgele dergi tıklıyorum puanlaması için. TR dizininde olan, WOS'a giren ve sâire, 10 tane yazı var, 7-8 tane yazı var, öyle gerçekten bunlar güzelmüş, çok hoş yazılmış, bak ne güzel şeyler bulunmuş diyeceğiniz o 10 yazıdan 1 tane 2 tane ancak çıkıyor. Diğerleri kalıp. Katkı yok ve sâire yok. Giriş, gelişme, sonuç, kaynakçası var, geçmiş. Bu manzarayı görünce, yeni bir şey araştırma bulma ve sâire gibi bir heyecândan ziyâde, bir yerleri doldurma, bir yerlerde bulunma ve işte kadro alma, unvân alma ve sâire olduğunu görüyorsunuz. Koskoca dosya var ama, içinde ete kemiğe bürünmüş düzgün bir yazı yok. Karşımızda çok mühim problemler tabîi ki var. Çok mühim, bu terim bunlardan bir tanesi. Artık biz, -lisans seviyesinde derse giriyorsanız, ben giriyorum mecbûren-, öğrencinin bizi hiç anlamadığını anlıyorsunuz. Şu hastalığın, salgının da etkisi var. Hiçbir kelimeyi neredeyse anlamadığını biliyorsunuz, görüyorsunuz öğrencilerin. Bir Divân Edebiyatı maddesini, Ömer Faruk Akün'ün rahmetlinin, birinci sınıftaki talebelerle işleyemiyorsunuz. "Hocam çok ağır! Hocam çok ağır kelimeler! Hiç bilmiyoruz, hiç anlamıyoruz." Bu çocuklar beş yıl sonra yüksek lisans seviyesinde olacaklar, yaşında olacaklar. Kim yapacak? Kimlerin yapması lazım? Ben sözlük konusunda fahrî çalışacak, gerçekten hasbî çalışacak insanların olduğunu düşünüyorum, zannediyorum. Tek kişiyi fazlasıyla aşar. Ömer Faruk Akün Hocamızın bir sözü varmış. Biliyorsunuz onun hayâli büyük bir Türk Edebiyatı Târîhi yazmaktı. Ömer Faruk Huyugüzel Hocamız öyle söylerdi, Sonunda demiş ki "Bu bir kişinin yapacağı bir iş değil. Fazlasıyla aşar." Terimler sözlüğü de hangi alan olursa olsun; tezkire terimleri de işte şimdi bugünkü çalışmamızın konusu olan üslûp terimleri de ve muhakkak ve muhakkak olması gereken bir iş var malûmunuz, mukâyeseli bir sözlük. Hem Batı'da hem Doğu'da hem de şu ân mevcûd olan bizdeki kavramları içeren bir mukâyeseli sözlük yapmamız lâzım yâni, farz edin "Dünyâ Mitolojisi Sözlüğü" gibi. Hemen hemen her yerden var. Bu tip çalışmaları Batı'dan da takip edip bizim Türkçemize güzelce uydurmazsanız, getirmesiniz, Arap dünyasındaki Fars dünyasındaki hattâ belki geriye doğru gideceğiz, Özbekistan, Kazakistan, Kırgızistan'da yapılan Sovyet dönemi veyâ şimdi yapılan çalışmaları da dâhil etmeseniz, ancak kendi içimizde döner döner dururuz gibi geliyor bana. Boş boş veyâ birkaç kişinin ferdi yaptığı iş olur. Netice ne olmalı? Bir hey'et kurulmalı. Her çalışma için 90, 91 ya da 92'deki kolokyumun biliyorsunuz sonucundaki bildirgelerinden birisi şuydu: Günay Hanım'a işte şu konu veriliyor. İsmail Ünver Bey'e imlâ ile ilgili farz edin. Falan hocaya şu konu veriliyor. Ama çoğu devâm etmedi onların biliyorsunuz. Çünkü tek kişinin ömrünü aşar. Fazlasıyla aşar. Bu da ne oluyor? Bizim tıpkı fen bilimlerinde, sağlık bilimlerinde olduğu gibi üçlü, beşli, onlu belki çalışma gruplarına bölünmemiz gerekir. Ortak, bize garip geliyor bir makalenin üzerinde beş tane isim. Biz çok önemsemiyoruz. E niye beş tane, söylüyor, kapağını tasarladı, dipnotlarını o düzenledi, kaynakçayı şu düzenledi, derginin şartlarına bu uydurdu şöyle oldu. Bizde, biz atıf yapmaktan çekiniyoruz. Yâni, o konuda yazmış çizmiş bir hocanın adını anmaktan çekiniyoruz. Niye? Beğenmiyoruz, rûhumuza uygun değil ve sâire değil. Yâni, cehâletimizi gösteriyoruz aslında. Bu konuda da benim tavsiyem: YÖK'le mi olur, üniversitelerarası kurulla (ÜAK) mı olur, bizim kendi içimizde bir başla, meselâ

Mustafa İsen Hocam TEİS'le başlattı, başka çalışmalarla devam ettirdi. Ve topladı pek çok insanı ve editörler kurulu çok güzel de işler çıktı. Buna benzer belki bir reisin, başın davetiyle, çağırmasıyla, gel sen şunu çalışıyorsun arkadaş, böyle bir iş yapacağız, bu bir proje olur, başka türden bir çalışma olur, bilmiyorum ama, çıkar gözetmeyen bir çalışma olmalı. Hey'et olmadan, ekip olmadan, bir grup yapısı olmadan -tezkire terimleri için en az 7-8 kişinin bulunması lâzım- üslûp çalışmaları için bilmiyorum, sözlükler için henüz çok daha erken. Çünkü sizin gerçekten bu bakış açınız iyi, ilk defa ben üslûpla ilgili bir sempozyum duydum Türkiye'mizde. Özel bir toplantı. Bu belki bir plan olur. En azından gönüllü 5-6 hocayla başlatılır. Arkadan gelen arkadaşlardan da bir kısmı oraya yönlendirilir. Üslûpla ilgili malzeme toplarlar. Sözlük için malzeme toplarlar. Ve kezâ başka alanlar için de "şerh terimleri sözlüğü" sâdece Mesnevî şerhleri sözlüğü çıkartılmalı. Bunu, ben Konya'da bir sempozyumda dile getirmiştim, Esin Çelebi Hanımefendi'nin de bulunduğu. Hocam bu yapılsın. Ama kiminle yapacağız? Kaç kişiyle? ... Ve planın önceden görülüp, nasıl yola gitmeden bir hazırlık yapılırsa ona göre hazırlık yapıp yola çıkılır. Çok çok iyi olur. Özellikle üslûp başka problemlerle de berâber geliyor. Sizin buyurduğunuz gibi tür meselâ. Biz 10 yıl öncesine kadar gazeli bir şekil olarak düşünüyorduk. İşte son dönem türe de döndürdük. Bir işte mesnevî nazım şekli olarak düşünülür. Evet, mesnevî bir türdü aynı zamanda. Efendim, münâcâtlar tür dedik işte ama nasıl? Genellikle şununla yazılır. Artık öğrendik ki rubâî ile bile münâcât yazılabiliyor. İllâ gazel olması ya da kıt'a-yı sagîre, kebîre olması şart değil. Yâni, bu zihnimize bulunan gazel kaç beyittir? 5 ilâ 15 beyit arasında, 15 beyitlik kaç tane gazelimiz var ya da işte en alt forum kaçtır? İkilitir, üçlüktür, yok dördüktür, beşliktir. Yâni bir orta yol bularak aslında zihnimize oturttuğumuz, yanlış diye düşündüğümüz kavramları ve tabii ki onunla gelen terimleri de tespit etmemiz lazım; sâbitlememiz anlamında söylüyorum. Ve hasbî bir şekilde bunların yayımlanması gerekir. Doğu, Batı ve günümüz olmadan bir mukâyeseli çalışma yapmadan da olacağını şu hâl ile âcizâne düşünmüyorum, düşünemiyorum.

KAYNAKÇA

- Aristoteles (2019). *Poetika Şiir Sanatı Üzerine*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bkz.: <https://islamansiklopedisi.org.tr/ustup>
- Dilçin, Cem (1991). Fuzulî'nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi. *Türkoloji Dergisi*, cilt 9, sayı 1. 43-98. s.Ulaşım için: <https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/52741/Fuzul%27nin%20bir%20gazelinin%20serhi%20ve%20yap%27sal%20y%27nden%20incelenmesi.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- E.T: 14.12.2021 Bkz.: <https://islamansiklopedisi.org.tr/abdulkahir-el-curcani>
- E.T: 14.12.2021 Bkz.: <https://islamansiklopedisi.org.tr/aristo>
- E.T: 14.12.2021 Bkz.: <https://islamansiklopedisi.org.tr/talim-i-edebiyat>
- E.T: 14.12.2021 Bkz.: <https://islamansiklopedisi.org.tr/ustup>
- E.T: 14.12.2021 https://tr.wikipedia.org/wiki/Publius_Vergilius_Maro
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Publius_Vergilius_Maro
- Kaplan, Fahri (2021). *Klâsik Türk Edebiyatı Eleştiri Terimleri Sözlüğü (Lâtîfi Tezkiresi Örneği)*. İstanbul: DBY Yayınları.
- Kılıç, Atabey (2018). Tezkire Terimleri Sözlüğüne Dâir. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, Cilt/Volume: 2, Sayı/Issue: 4, 2018 TEBDİZ ÖZEL SAYISI, ss/pp. 1-13 Geliş Tarihi/Recieved: 25.11.2018-Kabul Tarihi/Reviwed: 17.12.2018

- Kılıç, Filiz (1998). *17. Yüzyıl Tezkirelerinde Şâir ve Eser Üzerine Değerlendirmeler*. Ankara: Akçağ Yayınları, Ocak,1998.
- Lefranc, M. Émile (1874). *Traite Theorique Et Pratique De Littérature*. Paris. <https://archive.org/details/traittthoriqu03lefr>
- Hasibe, Mazıoğlu (1957). *Nedîm'in Dîvân Şiirine Getirdiği Yenilikler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Sami Şemseddin (1989). *Üslûb. Kâmus-ı Türki*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tarlan, Ali Nihad (1981). *Edebiyat Meseleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tolasa, Harun (2002). *16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi (Sehî, Latîfi ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre)*. Ankara: Akçağ Yayınları.

EDEBÎ METİNLERDE DİL, İFADE VE ÜSLÛP İLİŞKİSİ

Mustafa KARABULUT*

Giriş

Dil, insanların kendilerini ifade etmek için kullandıkları en yaygın iletişim aracı olmakla birlikte özel manasıyla da toplumları millet yapan unsurları şifreleyen simgeler bütünüdür. “Sosyal bir varlık olan insan, içinde yaşadığı toplumla iletişim kurmak için dili kullanır. İnsanı diğer canlılardan ayıran en temel özellik olan dil, aynı zamanda temel ve en etkili bildirişim aracıdır. Genel olarak bildirişim bir duygunun, bir niyetin ilkel bir şekilde veya bir gösterge dizgesinden yararlanılarak bir zihinden başka bir zihne ya da bir merkezden başka bir merkeze aktarılması ulaştırılması şeklinde tarif edilebilir.” (İpek, 2015: 34) Bu bakımdan insan yaşamının en kilit noktalarından biri, belki de birincisi, dildir. Çünkü dil, insanlar arasında anlaşmayı sağlayan en önemli unsurdur.

Muharrem Ergin dili şöyle tanımlar: “Dil, insanlar arasında anlaşmayı sağlayan, doğal bir araç, kendisine mahsus kanunları olan ve ancak bu kanunlar çerçevesinde gelişen canlı bir varlık, temeli bilinmeyen zamanlarda atılmış bir gizli antlaşmalar sistemi, seslerden örülmüş sosyal bir kurumdur.” (Ergin 1980: 3) Buna göre, dil, bir gramer sistemine bağlı olup insanın bir iletişim aracıdır. Dilin kullanım şekli bireyler arasında farklılıklar oluşturabilir. Dilin kullanım özelliklerine göre üslûp kavramı ortaya çıkar.

Sanat eserlerinin olmazsa olmazlarından olan üslûp, bir sanatçıyı diğerlerinden ayıran en önemli özelliklerdendir. “Bir yazarın nasıl bir dil kullandığını anlamak ancak onun üslubunu anlamakla mümkündür. Dil ile üslup her ne kadar aynı şey gibi görülüp karıştırılsa da bunlar birbirini tamamlayan ancak aynı olmayan şeylerdir.”

* Prof. Dr., Adıyaman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Adıyaman. E-mail: mkarabulut@adiyaman.edu.tr

(Gül, 2012: 418) Edebî metinlerdeki dil, ifade ve üslûp arasında farklı yönlerden ilişki kurmak mümkündür. Dil yalnızca gramatikal yapısı ile değil, iletişim olayında yüklendiği fonksiyonlarla anlam aktarımını gerçekleştirmektedir. Bu bakımdan dil, çok fonksiyonlu ve sistematik bir kavramdır.

Bir iletişim aracı olan dil, aynı zamanda sistematik yapısıyla da dikkat çeker. Doğan Aksan, “dil, düşünce, duygu ve isteklerin bir toplumda ses ve anlam yönünden ortak olan öğeler ve kurallardan yararlanılarak başkalarına aktarılmasını sağlayan, çok yönlü, çok gelişmiş bir dizgedir.” (Aksan, 1987: 55) der. Başka bir ifadeyle dil, bir gramer sistemine bağlı olarak insanın düşünce ve duygularını ifade etmesine yarayan hareketli, sesli, sözlü, yazılı işaretler sistemidir. Edebî dil, barındırdığı mecaz, alegori, kinaye, teşbih, istiare, imge vb. unsurlara sahip olması ve yazarının üslûbundan izler taşımasından dolayı günlük dil ve ilim dilinden ayrılır. Edebî dilin en önemli özelliklerinden biri, sözcüklerin genellikle temel anlamlarından uzaklaşmasıdır. Bu sebeple edebi dilde yan ve mecaz anlamlara önemli ölçüde rastlanır.

Edebî Metinlerde Dil, İfade ve Üslûp İlişkisi

Edebî eserlerin temelinde dil, ifade ve üslûp bulunur. Metin tahlillerinde bu üç unsura dikkat etmek büyük önem taşır. “Edebî metnin ifadesi, onun edebî diline ait özellikleriyle anlatılabilir ve edebî dil de metnin üslûp özelliklerini gündeme getirir.” (Önal, 2008: 23) Edebiyat bir dil sanatı olduğu için onun asıl malzemesi de dildir. “Her edebî eser, dilin anlamlı en küçük birimi olan kelimelerden; kelimelerin mana ve söz dizimi uyumu çerçevesinde hayat bulan ibare, deyim, cümlecik ve cümlelerden teşekkül eder.” (Çetişli, 2008: 79)

Edebî eserin dili milli olması bakımından malzemesi beynelmilel olan diğer sanat dallarından ayrılır. Çünkü edebî eserin yazarı genel olarak ait olduğu milletin diliyle yazar. Bu bakımdan edebî eserler ait olduğu milletin hafızasını meydana getiren en önemli unsurlardandır. Edebî eserlerde dil, ifade ve üslûp arasındaki ilişki oldukça güçlüdür. Çünkü dilin kullanılması ifade ve üslûpla bir bütünlük gösterir. “Kâinata bütün şekiller, görüntüler, eşyalar, hareketler, olaylar, durumlar, sesler, kokular bir ifade içindedir. Bizim için obje, unsur, eleman, faktör, değer, veri diyebileceğimiz her uyarıcının bir ifadesi vardır.” (Önal, 2008: 24) Bu bakımdan sözcükler bunları, kendine ait tekniğiyle duyurur.

Sözcüklerin ifade biçimleri, diğer etmenlerle beraber edebi eserin/ yazarın üslûbunu oluşturur. Dil, bir milletin tarihi boyunca edindiği bilgi, birikim, kültür, değer yargıları ve hayat tecrübelerini barındıran, onu koruyan ve yaşatan adeta canlı bir varlıktır. “Edebî dil, kendine özgü bir yapısı olan dildir. Diğer ilim dallarının kendine ait dilleri olması demek, onların dilinin edebî olduğunu göstermez. Tıp, hukuk, matematik vb. ilimlerin dilleri, edebî eserlerde olduğu gibi edebî sanat, imge, yan, mecaz anlam vb. özellikler taşımaz.” (Karabulut, 2019: 31) Edebî dil ifadesi özellikle edebiyat eserlerinde karşımıza çıkar. Çünkü edebî eseri oluşturan sözcükler arasında özel anlatım biçimleri bulunur.

Edebî eserlerde kullanılan sözcükler sadece dış dünyadaki nesneleri karşılamazlar, aynı zamanda yazarının psikolojik yapısını da verebilir. “Edebî dil; yalnız bir beyânda bulunmaz, aynı zamanda okuyucuyu da etkileyerek onu ikna eder ve onda değişiklikler meydana getirir.” (Wellek, Warren, 1983: 24). Dili milli olduğundan edebî eserler diğer sanat dallarından farklılık gösterir. Çünkü diğer sanat dallarının malzemesi beynelmileldir. Çünkü edebî eserler genel olarak ait olduğu

milletin diliyle yazılır. “Bu bakımdan edebî eserler ait olduğu milletin hafızasını meydana getiren en önemli unsurlardandır.” (Karabulut, 2019: 31)

Dil, kullanıldığı bağlama göre “günlük dil”, “edebî dil” veya “ilmi dil” özelliği taşıyabilir. Edebî dil, kurmaca bir dünyada olduğu için günlük dilden farklıdır. “Edebî dil, gerçekten bahsetse bile, onu kendine has bir üslûp ve terkip ile anlatır. Edebî eserde sözü edilen olay, gerçekmiş gibi bir izlenim verebilir ama o, sanatkarın sübjektif dünyasına yansıyan bir gerçektir ve onun dili de böyle bir kurmaca ifade hâlinindedir.” (Önal, 2008: 27) Edebî dilde sanatçının kişisel yapısı, yani ferdi tarafı ve üslûbunun etkisi de vardır. Edebî dil içerisinde gerçek anlam, mecaz anlam, eş anlam, yakın anlam, uzak anlam vb. anlam alanları yer alır. Edebî dildeki unsurlar çok fonksiyonlu bir yapı taşır. Edebî dilin zenginliği ile üslûbun oluşumu ve zenginliği arasında paralellik vardır. “Bu bakımdan üslûp, dilin farklı kullanış tarzından meydana gelen ve sahibinden birçok iz taşıyan karmaşık bir yapıdır.” (Karabulut, 2019: 33) Bu yapı ise, sanatçının dili kullanmadaki ifade tarzı ile yakından ilgilidir.

Dil, ifade ve üslûp arasındaki ilişkiyi birkaç maddede sıralamak mümkündür:

1. Dil yalnızca gramatikal yapısı ile değil, iletişim olayında yüklendiği fonksiyonlarla anlam aktarımını gerçekleştirmektedir. (Yener, 2010). Bu bakımdan dil, çok fonksiyonlu ve sistematik bir kavramdır.

2. Dilin özel kullanımı olan söz, kelime ve ibarelerin yan anlamları ve yüklendikleri hissî değerlerden oluşur. İfadelerin üslûbu yan anlamlar üzerine kuruludur. (Aktaş, 1986: 28). Üslûbun oluşmasında sözcüklerin her sanatçıda farklı yapı ve anlamlarda kullanılmasının rolü vardır.

3. Dile ait her unsur beraber kullanıldığı malzemenin etkisiyle, yer aldığı metin veya ifade içerisinde yeni bir değer kazanır. Dil unsurlarının çağrışıma bağlı olarak kazandıkları bu değerler yan anlamı oluşturur. (Yener, 2010: 55). Üslûbun oluşmasında dile ait yeni anlamsal değerlerin önemi büyüktür.

4. Dile ait unsurların yan anlamı, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki üzerine kurulur. Çağrışım ile ilgili yan anlam ise göstergenin metin içinde kullanıldığı yerde kazandığı değerle, alışılmış kullanıma biçimleriyle, okuyucularda uyandırabileceği imajlarla, bu imajları yaratan çevreyle veya çok sık olarak kullanıldığı bağlamlarda yüklendiği fonksiyonla ilgilidir (Aktaş, 1986: 84)

5. Üslûbu oluşturan yapı taşları arasında sözcüklerin gerçek anlamları dışında kullanılmasıyla meydana gelen yeni anlam dünyaları da yer alır.

6. Dile ait unsurların tamamı birden üslûp varyantları diye isimlendirilir. Bu varyantlardan her birisi aynı fikrin ifadesi için mütekellime çeşitli imkânlar sunmaktadır. Bu itibarla eş anlamlılık kavramını da üslûbun, dilin kullanımı açısından, diğer bir kaynağı olarak görmek gerekir. (Yener, 2010: 55)

Dil, düşüncenin somutlaşmış biçimi olarak düşüncenin oluşmasında, gelişmesinde ve iletiye dönüşmesinde önemli işleve sahiptir. İnsan, duygu ve düşüncelerini en iyi biçimde dil ile ifade eder. Düşünce aktarımını gerçekleştiren öğeler olarak kelimeler, cümleler ve kelimelerin birer cümle oluşturması için gerekli olan, adına gramer denen kuralları anlaşılır. Düşünceyi kelimeler ve cümleler; manayı lafızlar taşımaktadır. (Yener, 2010: 57). Bu bakımdan bir edebî metnin düşünce ve mana unsurları arasında insicam olmalıdır.

Rıza Filizok ifadenin nitelikleri ile üslûp değerleri arasında bağ kurar. Ona göre dil, sadece bir anlatım aracı değil; çok fonksiyonlu bir yapıya sahiptir. Üslûp, büyük ölçüde dile dayanır.” (Filizok, 2010). Üslûp da dilin farklı fonksiyonlarda kullanılmasıyla ortaya çıkar. Mehmet Kaplan üslûp için “kelimelerin bir bütün hâlinde organizasyonu, Tanpınar’ın sevdiği tabirle söyleyelim, kristalizasyonudur” (Kaplan, 1983: 204) diyerek dildeki kelimelerin bütün olarak düşünülmesi gerektiğini irdeler.

Bir sanatçının dili kendine göre kullanmasıyla oluşan üslûp, kişinin parmak izi veya kimliği gibidir. Bu bakımdan üslûp, sanatçının, duyuş, görüş, anlayış ve anlatış yönlerini ortaya koyan bir tabirdir. Buna Necip Fazıl Kısakürek’ten örnek vermek mümkündür.¹ Kısakürek, dili kullanmadaki ustalığıyla adeta tam bir virtüözdür. O, mistik ve metafizik ürpertilerini dilin bütün imkânlarını şiir sanatı içerisinde kullanarak ifade eder. Onun son derece kendine ait bir anlatım gücü vardır. “Uzun cümleleri birçok cümleciklerle doludur. Taklidi zor bir iniş çıkıştan sonra Türkçe zevkini bozmadan düşünce ve tasvirlerini en umulmadık fiile yükler.” (Gülbüz, 1977: 19). Onun şiirlerinde zengin bir sözcük dünyası vardır. Şair, dizelerini oluştururken kullandığı ifadeler arasında anlam, ahenk, derinlik, ses ve imgelem bütünlüğü oluşturur.

Necip Fazıl’ın “Çile” şiirinde madde-ruh trajedisinde bireyin metafizik arayışları öne çıkar. Şiirin ilk sözcüğü olan “gaib”, bize sonraki dizelerde mistik-metafizik bir alemin anahtarı gibidir. Ben anlatıcı şiir boyunca yaşadığı trajediyi, ıstırapı ve ontolojik huzursuzluğun temel kaynağını ve nihayetinde bir uyanışı daha ilk dizede, ‘gaiblerden gelen ses’ ile dile getirir. Gaiblerden gelen bir sesle, boşluğu içinde hisseden ve sonra ruh dünyasında göklerin devrildiğini söyleyen sanatçı, metafizik sancılarının kaynağına yönelir.

Gâiblerden bir ses geldi: Bu adam,

Gezdirsin boşluğu ense kökünde!

Ve uçtu tepemden birdenbire dam;

Gök devrildi, künde üstüne künde... (Kısakürek, 1995: 16)

Kısakürek, şiirin ilk dördlüğünden itibaren “gâib, kıyamet, boşluk, hakikat, rüya, akıllılık, sarhoşluk, sonsuzluk, menzil, kafatası, fikir” vb. çağrışım ve âhenk gücü yüksek ifadeler kullanır. Bu ifadeler onun dili kullanımının, ifade gücünün ve üslûbunun şiirde nasıl bir bütünlük oluşturduğunu gösterir.

Yukarıda Necip Fazıl’dan örnek verdiğimiz dil, ifade ve üslûp arasındaki ilişki, şairi diğer sanatçılardan ayıran husustur. Üslûp, yazar-dil-metin arasındaki ilişkiyi gösteren bir özelliğe sahiptir. Edebî eserlerde üslûp, aynı zamanda sanatçının edebî kuvvetini gösteren bir kavramdır. “Üslûp, kişinin ortaya koyduğu sanat eserinin tamamına sirayet eden, dokularına nüfuz eden özgün kişiliğinin damgasıdır. Bu hususta Buffon’un ‘le style, c’est l’homme même (Üslûb-ı beyân aynıyla insan) sözü meşhurdur.” (Çetin, 2006: 196).

Eserin üslûbunu estetik açıdan ele alan bakış açısında üslûp çözümlemesi eserin estetik bakımdan yorumlanmasıdır. Bu bakımdan üslûbun kaynağında ilim dalları

¹ Necip Fazıl Kısakürek’in üslûbu hakkında geniş bilgi için Mustafa Karabulut’un *Üslûpbilim (Stilistik) ve Necip Fazıl Kısakürek’in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir İnceleme* adlı eserine bakılabilir. Kitabın künyesi için bkz. Kaynaklar.

arasında sanat merkezli bir ilişki ve sanatkârın ruhsal yapısı söz konusudur. (Karabulut, 2019: 42). “Spitzer’in teklif ettiği çalışma tarzına göre üslûp incelemesi somut sanat eserini hareket noktası almalı, eser dışında önceden kabul edilmiş hükümleri bir tarafa bırakmalıdır. Her eser bir bütündür. Bu bütünün merkezinde yaratıcısının ‘esprit’ si bulunur. Sanat eserindeki farklı unsurları birleştiren ve eserin iç tutarlılığını sağlayan güç de bu ‘esprit’ dir. Spitzer buna ‘étymon’ adını verir.” (Aktaş, 1973: 149).

Sonuç

Dilin özel kullanımı olan söz, kelime ve ibarelerin yan anlamları ve yüklendikleri hissi değerlerden oluşur. İfadelerin üslûbu yan anlamlar üzerine kuruludur. Dile ait her unsur beraber kullanıldığı malzemenin etkisiyle, yer aldığı metin veya ifade içerisinde yeni bir değer kazanır. Üslûbun oluşmasında dile ait yeni anlamsal değerlerin önemi büyüktür. Yan anlam üslûba ait varyantları, yani aynı kavramı ifadeye elverişli dil bilime ait formları da beraberinde getirir. Bu formlar, üslûbu oluşturan yapı taşlarındandır. Dile ait unsurların tamamı birden üslûp varyantları diye isimlendirilir. Bu itibarla eş anlamlılık kavramını da üslûbun, dilin kullanımı açısından, diğer bir kaynağı olarak görmek gerekir. Dil, ifade ve üslûp arasına güçlü bir ilişki vardır. Dil, çok fonksiyonlu ve sistematik bir kavramdır. Dilin içerisinde sözcükler farklı bağlamlarda ve farklı anlamlarda kullanılabilir. Bu husus dilin ifade gücünü gösterir. Dilin ifade gücünün zenginliği ise sanatçının üslûp dünyasının çerçevesini meydana getirir. Çünkü, üslûbun oluşmasında sözcüklerin her sanatçıda farklı yapı ve anlamlarda kullanılmasının etkisi yer alır.

KAYNAKÇA

- Aksan, Doğan (1987). *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*, C.1, Ankara: TDK Yayınları.
- Aktaş, Şerif (1973). “Üslûp Meselesi”, *Fikir ve Sanatta Hareket*, S.88 (Nisan).
- Aktaş, Şerif (1986). *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çetin, Nurullah (2006). *Şiir Çözümleme Yöntemi*, Ankara: Öncü Kitap Yayınları.
- Çetişli, İsmail (2008). *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ergin, Muharrem (1980). *Türk Dil Bilgisi*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Filizok, Rıza (2010). Nihad Sami Banarlı’nın Üslûbu Üzerine Bir Sohbet,
- Gül, Meltem (2012). Tevfik Fikret ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Üslubunun Oluşumunda Dil Öğelerinin Belirleyiciliği Üzerine Bir Deneme, *İDİL*, Cilt: 1, Sayı: 5, 418-426.
- Gülbüz, Ülker (1977). “Üslûp Sahibi Olmak Meselesi II”, *Hisar*, 1977 (165), s.19.
- <http://www.ege-edebiyat.org/wp/?p=412> (Erişim tarihi: 20.01.2012).
- İpek, Birol (1995). “Bireyde Dil Bilinci”, *Litteraturca, Journal of Turkish Language and Literature*, Volume: 1, Issue: 2, Autumn 2015, 33-44.
- Kaplan, Mehmet (1983). *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karabulut, Mustafa (2019). *Üslûpbilim (Stilistik) ve Necip Fazıl Kısakürek’in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir İnceleme*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl (1995). *Çile*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Önal, Mehmet (2008). “Edebî Dil ve Üslûp”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı 36, 23-47.
- Wellek, Austin; Warren, Rene (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (Çev: Ahmet Edip Uysal), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yener, Fetullah (2010). *Üslûbî Anlatım ve Takdim-Tehir Üslûbunun Kur’an-ı Kerim’deki Kullanımı*, Yüksek Lisans Tezi, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

BİÇEMİN ESTETİĞİ: KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE ÜSLUPLAŞTIRMA*

Mustafa Uğur KARADENİZ**

Giriş

Sözlükte “izlenen yol, benimsenen tarz” anlamına gelen üslup, “dil ve edebiyatta kişinin kendi duygu, düşünce ve heyecanlarını dile getirme şekli, dili kullanma biçimi” olarak tarif edilir. Batı edebiyatlarında, üslup anlamında kalem demek olan Latince stylus kökenli “style” terimi kullanılır. Buna göre üslup “insanın kendini yazıyla dile getirme biçimi” olarak da tanımlanır. Üslup bilimi (stilistik) de “yazarın dil malzemesini kullanırken gramer ve dizim kurallarının, belâgat esaslarının icrasında gösterdiği biçimsel-bireysel özellikleri” ele alır. Üslup incelemesinde “gramer, belâgat ve edebî tenkidin verilerine dayanarak yazarın kelimeleri konuya uygun biçimde seçme ve kullanma tarzı, terkip ve cümleleri oluşturma biçimi, îcâz-itrâb gibi belâgat türlerinde gösterdiği özgünlükleri ve bireysel nitelikleri”ne bakılır (Durmuş, 2012).

Literatürde böyle tanımlanmakla birlikte gerçekte üslubu belirleyen şey estetikdir. Üslup ve içeriğin oluşturduğu ahenkli birliktelik, estetiğin gereğidir. Klasik Türk şiirinin de üslup ve içerik uyumundan doğan estetiğe talip bir edebiyat geleneği olarak doğduğu söylenebilir. Bu dönemde lafız ve manada estetik bütünlük gözetilir. Sözün estetiğine eğilen belagat da bu iki unsurun ahenkli birliğini hedefleyen ilkeler bütünü olarak doğmuştur. Modern zamanlarda üslup, “yazarın dil malzemesinden yaptığı özgün seçim ve tercihler” (Durmuş, 2012) olarak ifade edilse de klasik dönemde şaire böyle geniş bir tercih imkânı sunulduğu pek söylenemez. Şair için daha evvel söyleneni yeni biçimde söyleme esastır. Klasik dönem estetiğinde, güzelliğin yaratılabileceği yerine hali hazırda zaten sanatçı öznesinin dışında o mevcut olduğu için ancak keşfedilebileceği düşüncesiyle bu durum son derece uyumludur.

Burada ele alacağımız mazmun kavramı ve İslam sanatlarındaki stilizasyon olarak da ifade edilen üsluplaştırma, sanatçının bireysel tercihlerinden ziyade gelenekte ortaya çıkıp sanatın geneline hâkim olan bir üslup çeşididir. Üsluplaştırma,

* “İslam Sanatları Estetiği Açısından Klasik Türk Şiiri” isimli doktora tezinin “Mazmun ve Üsluplaştırma (Stilizasyon)” bölümünün yeniden düzenlenmiş ve geliştirilmiş halidir.

** Dr. Öğr. Üyesi, Samsun Üniversitesi.

doğadaki varlıkların asıl ve gerçek görünüşlerinden uzaklaştırılıp stilize bir yol izlenerek girinti ve çıkıntıların sadeleştirilip geometrik bir formla estetik biçimde sunulması olarak tarif edilebilir. *Üsluplaştırma*, sanatta genel olarak bir tür yalınlaştırma faaliyeti olarak da anlaşılmaktadır. *Üsluplaştırma* bu anlamda genel olarak eşyanın biçimsel olarak girinti ve çıkıntılarını yalınlaştırma, onu geometrik bir biçime sokma ve öznenin eşya üzerindeki etkisini kırma faaliyeti olarak tarif edilebilir. *Üsluplaştırmada* subje (sanatçı) ve obje paranteze alınır. Sanatçı, öncelikle kendisini paranteze alarak psikolojik etkileri de sanatında taretmiş olur. Klasik dönem estetiği için *üsluplaştırma* bir yönüyle sanatçının kendi psikolojisinden kurtulmasının bir yoludur. Selçuk Mülayim nesne ve durumların, asıl ve gerçek görünüşlerinin değiştirilmesini, *stilizasyon* olarak tanımlarken onların görünüşlerinin büsbütün dışına çıkılarak yalnızca bir kavram halinde ifade edilmesine soyutlama (abstraction) adını verir (Mülayim, 2008: 86). Adnan Turani *stilizasyon* dediği üsluplaştırmayı, gerçek şekil ve motiflerin karakterlerini kaybettirmeden basitleştirerek şematik biçimlere dönüştürme (Turani, 1975: 129) olarak ifade eder.

Klasik Türk şiirinde, bitki ağırlıklı motifler kalıplaşarak birer mazmun haline gelmiştir. Tezyinde kullanılan bitki tasvirlerinin stilize bir yolla girinti ve çıkıntıların sadeleştirilip geometrik bir forma dönüşmesine benzer şekilde, bu mazmunlar da gerçek görüntülerinin dışında daha soyut bir görünüm kazanmıştır, denebilir. Bununla birlikte üsluplaştırma ile soyutlama arasındaki farklara da değinmek gerekir.

Beşir Ayvazoğlu, soyutlama ile üsluplaştırmanın farklı kavramlar olduğunu vurgulamakla birlikte klasik dönem estetiğindeki soyutu, üsluplaştırmanın tabii sonuçlarından biri olarak görmektedir. Ona göre üsluplaştırmanın metafizik anlamı, eşyaya “mestâne bakış”la ilgilidir. Bunu da objeleri paranteze alarak yok saymak yani eşyayı objektif niteliklerinden soyarak öze ulaşmaya çalışmak olarak açıklamaktadır. Ayvazoğlu, özün (mutlak hakikat) ifade edilebilir olmamasından dolayı yine paranteze alınan eşyadan yola çıkmak gerektiğini belirtir. O, üsluplaştırmanın sonunda bir çeşit geometriye ulaşacağını belirtir. Soyutluk da işte bu geometrik süreçte ortaya çıkar: “Her şeyden önce üzerinde çalışacağı objelerin sayısını en aza indiren Müslüman sanatçı, bu objelerin bağlı olduğu ritmik düzeni keşfetmek gayesiyle üsluplaştırmaya başvurur ve sonunda bir çeşit geometriye ulaşır. Soyutluk, bu geometrileşme sürecinde, eşyanın gitgide tanınmaz hale gelmesinde yani duyularla kavranan taraflarının paranteze alınmış olmasındadır.” (Ayvazoğlu, 1999: 119).

Üsluplaştırma ile soyutlama arasındaki farklardan biri de bu tercihin, bireysel veya toplumsal bir kararın etkisiyle gerçekleşip gerçekleşmemesidir. Çünkü üsluplaştırmanın ana özelliği “soyutlaştırma” gibi bireysel tercihlerin yönlendirmesiyle değil gelenekte oluşmuş bir tür toplumsal uzlaşının sonucu olarak meydana gelmesidir. Klasik dönemde sanatta hangi varlığın hangi biçimde üsluplaştırılacağı az çok bellidir ve bu konuda verilen karar bireysel nitelikte değildir. Bu yüzden hemen her objenin, farklı sanatçılarda benzer biçimde üsluplaştırıldığı görülür. Mesela, görsel sanatlardaki tasvirlerle bakıldığında bunların ister İran’da ister Mısır’da ister Anadolu’da olsun hepsinin benzer biçimlerde üsluplaştırılmış oldukları görülür. Şiir ve minyatüre ait objelerin hem İran hem Türk sanatında benzer şekilde üsluplaştırılması da buna örnek verilebilir. Böylece soyutlama bir sanatçının öznel duyu ve duygusunu yansıması olarak ifade edilebilecekken üsluplaştırma ortak bir bakışı, bir “standartlar ruhu”nu yansıtır. Muhatabına sürekli kural dayatıp onun özgürlük alanını daraltır gibi görünmekle birlikte kolektif bir bilinç ve ortak bir beğeni

atmosferi oluşturan bu hal, klasik dönemde sanat ve estetik için gerekli görülür (Cansever, 2002: 74). Üsluplaştırma bir yönüyle sanatçının değil ortak bir kültür ve sanat anlayışı ile ortaya çıkmış bir döneme hâkim estetik bir kuramın ifadesidir, denebilir.

Suut Kemal Yetkin klasik dönem sanat anlayışını eleştirenlere bir karşı çıkış olarak Avrupa’da gelişen soyut sanatın tam da bu dönem sanat anlayışına yaklaştığı sırada ondan bizim uzaklaşmamıza karşı hayretini ifade eder. Yetkin’e göre minyatürlerdeki servilerin ebedilik sembolü olması, baharların her şeyi alıp götürün kanundan kurtulmuş görülmesi nakkaş tarafından yaşanmamış bir âlemin tasviri olarak görülmemelidir. Bu yüzden sürrealistleri, fütüristleri hatta soyut sanata yönelenleri “gerçeğin sınırlarını genişletmiş” sayıp nakkaşı gerçeğin sınırları dışına atmak da yanlış olacaktır, der (Yetkin, 1953: 35). Oleg Grabar da İslam sanatındaki bazı motiflerin tıpkı çağdaş soyut resim gibi çeşitli yorumlara açık özelliklere sahip olduğuna işaret eder (Özgür, 2007: 110). Anlaşılabacağı gibi Yetkin, biraz da devrindeki acımasız eleştirilere karşı bir cevap olması açısından o zaman rağbet gören soyut sanatla İslam sanat anlayışını benzeştirmektedir. Gerçekte klasik dönem sanatı, bireyin tercihlerine göre şekillenmiş olan soyutlamayı aşarak (aşkın) gelenekte ortaya çıkmış ifade kalıplarını benimseyen ve üsluplaştırma olarak ifade edilen farklı bir yol tutmuştur.

Sanat tarihçileri, “Osmanlı klasik dönemine ait tezyinat üslubunun çiçek motiflerini, şematik birer klişe haline getirmesi”ne (Tansuğ, 1997: 36) dikkat çekerler. Burada da akla klasik Türk şiirindeki bitki kökenli mazmunlar gelmektedir. Klasik Türk şiirinde de bir tür mazmun işlevi gören klişe bitki imajlarının, tezyinattaki çiçek motiflerinin “şematik bir klişe” haline gelmesiyle benzeştiği söylenebilir.

Klasik Türk şiiri ile tezyin ve tezhip sanatlarının gül, lale, servi, sümbül gibi bitki ve çiçekleri sık ve ortak kullandığı görülmektedir. Benzer biçimde lale, sümbül, erguvan, gül, nergis, zambak gibi çiçeklerin cami çevresinde de yetiştirilen çiçekler olduğu bilinmektedir (Kuban, 2007: 141). Bu sanatların ortak bitki ve çiçekleri, ortak bir estetik bakışla ele alması, aralarında ortak bir kuramın varlığına bir işaret olarak görülmelidir.

Sadece bitki mazmunlarının değil “mazmun” kavramının bizzat kendisinin de İslam sanatlarında önemli bir üslup özelliği olan *üsluplaştırmayla* benzeştiği görülür. Bu durumun, şiirin imkânları açısından bakıldığında görsel sanatlardaki *stilize* biçimlerin şiirde mazmunla ifadesinin, *üsluplaştırma* çerçevesinde ele alınmasını gerektirdiği söylenebilir. Klasik Türk şiirine emek vermiş araştırmacıların da dile getirdiği gibi bu şiirde mazmunlara dayalı “soyut” bir yapının mevcudiyeti, yukarıdaki düşünceleri destekler niteliktedir. Bununla birlikte mazmun için soyutlama yerine *üsluplaştırma* kavramının daha uygun olacağını söyleyebiliriz. Mazmun, klişe benzetme anlamıyla ele alındığında; “soyutlama”nın sanatçıya özgü yani bireysel olmasından dolayı onun yerine; sanatçıdan önce, onun dışında oluşmuş bir geleneğin etkisiyle ortaya çıkmış bir tarz olan *üsluplaştırma* kavramı tercih edilebilir.

Cem Dilçin stilizasyona dair makalesinde, konuya burada kuramsal bir çerçeveye oturtulmaya çalışılan şekliyle yaklaşmamakla birlikte dilbilgisel olarak kelime öncelemelerinin anlamsal etkilerini incelemekte ve yine başka bir çalışmada şiirdeki geometrik yapının izlerini sürerken yaptığı gibi bu özelliklerin kuramsal bir ilkeye dayandığı gerçeğine değinmemektedir. Dilçin, stilistik incelemelerde

öncelemelerin, görsel öncelemeler, sesbilgisel öncelemeler, biçimbilgisel öncelemeler, sözdizimsel öncelemeler ve anlam öncelemeleri olduğunu belirtir. Çalışmasında ise genellikle sözdizimsel ve anlam öncelemeleri alanlarına giren kullanımlar, kuruluşlar ve düzenlemeler açısından çok sınırlı bir ölçüde yaklaşıldığını ifade eder (Dilçin, 2008: 54).

Klasik Türk şiirinde İslam estetiği çerçevesinde *üsluplaştırmanın* izleri kalıplaşmış anlatım biçimlerinde görülmektedir. Bu kalıplaşmış anlatım biçimleri, iddia edilenin aksine şairin tasvirdeki yetersizliği ya da beceriksizliği nedeniyle yahut özgünlük düşüncesinden mahrum olmasının bir sonucu olarak eskileri taklit etmesiyle oluşmamıştır. Aksine fani dünyadaki sürekli değişen görünüşlerin arkasındaki kalıcı kavramı, şiir imkânları içerisinde bir sunma uğraşısıdır, esas olan. Bu yüzden bu şiirde aşığı, sevgiliyi hatta tabiatı anlatma yolları bellidir. Bundan dolayı şair, etrafında gördüğü nesneleri anlatmadığı ya da yeterince gerçekçi bir biçimde anlatmadığı için suçlanamaz. Adına ister gelenek densin ister klasik dönem estetiğinin bir yansıması olarak gelişmiş ilkeler, şaire bu motifleri hazır kalıp olarak verir. Minyatürde aynı ağacın kalıp olarak başka tasvirlerde de benzer biçimlerde yer alması gibi şiirde de aynı şekilde kalıp ifade ve benzetmelerle başka başka eserlerde karşılaşılabılır. Tezyini tasvirlerde tekrar eden motifler de bundan bağımsız düşünülemez. Bir tür varlık kavrayışının ifadesi olan üsluplaştırmayı sadece görsel sanatlarda değil botanik temalı ansiklopedik kaynaklarda da görmek mümkündür. Bu eserlerde haklarında bilgiler verilen bitkilerin, tıpkı minyatürlerdeki gibi stilize bir yolla tasvir edildiği görülür.

Klasik Türk şiirinde ortak bir imaj olarak sevgilinin saçları yılan gibi kıvrım kıvrım, boyu servi gibi uzun, yüzü parlak, kaşları yay, kirpikleri ok gibidir. Yüzünde güzelliğini tamamlayan bir unsur olarak ben vardır. Dudakları yok denecek kadar küçüktür. Beli kıl gibi incedir:

Bir tâze güzel sevdi cihân içre Necâtî

Kim servi boyı lâle ruhu gonca femi var

Necâtî Bey (g. 205/6)

Burada belirli bir insan tasviri yoktur, fani dünyadaki sürekli değişen görünüşlerin arkasındaki kalıcı güzellik imgesinin, Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun ifadesiyle kavram ressamlığı yoluyla (İpşiroğlu, 2018: 31, 10) ifade çabası söz konusudur. Hatta çoğu zaman bu sevgilinin ne yaşı ne cinsiyeti bellidir, o sade bir güzellik nişanesidir. Kimliğinin herhangi bir önemi yoktur. Genellikle fiziksel olarak ayırt edici özellikleri üzerinde durulmaz. Şairler de meslekleri, meşrepleri ne olursa olsun hep aynı güzele olan aşklarından bahsetmişlerdir. Bu şiirde “kelimeler, şairin istediği şekle girebilen bir çeşit plastiktir, artık; istediği gibi oynayabilir. Fakat oynayacağı alan sınırlıdır: beyit yani iki mısradan oluşan birim. (...) Tıpkı arabeskte olduğu gibi, sınırlı bir alanda, sınırlı bir malzemeyle sonsuzluğu arayacaktır.” (Ayvazoğlu, 1999: 167-168).

Klasik dönem şiirinde *üsluplaştırmayla* birlikte gelişen estetik klişeler sadece maşukun güzelliğini ifade etmek için kullanılmamaktadır. Bu kalıp istiareler her türlü güzelliği ifadeye yarayan ortak bir imaja da dönüşmüştür. Bu yüzden sultanlar, sadrazamlar, şeyhler de benzer klişelerle methedilmiştir. Öyle ki şairler, şiirlerinin güzelliğini bile bu imajlarla ifade etmişlerdir:

Yâsemen-ruhsâr nev-hat bir güzeldir bî-bedel

Dil-keş ü mevzûn şeker-güftâr u şîrîn-kâr şî'r

Üsküplü İshâk Çelebi (g. 90/7)

Hilmi Yavuz, klasik Türk şiirini “ikonografik evre” diye isimlendirdiği dilsel metaforların inşa edildiği bir dönemin ürünü olması bakımından “ikonografik bir dil” olarak tanımlar. Bu “ikonografik dil”den hareketle de Orta Çağ dinsel tasvirleriyle birebir yapısal benzerlikler bulunduğunu ifade eder (Yavuz, 2017: 51). Yavuz, bu benzerlikleri şöyle ifade eder:

“Divan şiirinin mazmunları da Orta Çağ’ın dinsel tasvirlerinin danışıklı göstergeleri gibi inşa edilirler. Danışıklı, konvansiyonel göstergeler, nasıl sadece onların neye atıfta bulunduklarını bilenlerce anlaşılıyorsa divan şiirinde de mesela yılan’ın saç, selvi’nin endâm, ok’un kirpik vb. oluşu da sadece bu ikonografik ilişkiyi bilenlerce anlaşılır. Divan şiiri, yaban topluluklarının herkesçe, dolayumsuz bir biçimde anlaşılan mitolojik metaforlar söyleminden, sadece dilsel metaforların yani mazmunların anlamlarını bilenlere doğru daralmış bir şiirsel söyleme dönüşür.” (Yavuz, 2017: 51)

Yavuz, bu tasvirlerle örnek olarak Orta Çağ’da bazı insan figürlerinin başının arkasında görünen hale şeklindeki yuvarlak altın renkli şiltlerin o kişiye dair bir gösterge olmasını belirtir (Yavuz, 2017: 51). Yavuz’un zaten İslam sanatlarının bir ürünü de olmayan bu örneği, İslam sanatlarında önemli ilkeler olan tasvirden ve sembolizmden kaçınmayla zıt düşer. Bu yüzden bu örneğin kendi içinde problemlili olduğu görülmektedir. Klasik Türk şiirindeki mazmun kavramına, *tasvirden kaçınmanın* bir gereği ve *üsluplaştırmanın* bir sonucu olarak bakmak gerektiği ortadadır.

Ali Nihat Tarlan ise klasik dönem şiirinde realitenin, şairin “kendi ruhi veya fikri hedefi uğrunda ve onu teferruatından yani realitedeki değişikliklerden mücerred, mutlak bir surette” ele alındığını söylerken şiirde *stilizasyonu* ifade etmiş olmaktadır. O ayrıca şairin eserine aldığı harici hadiselerde de “bir minyatür manzarası”nın varlığından da bahsetmektedir (Tarlan: 1990: 77). Tarlan’ın minyatür vurgusu, Bâkî’nin birçok tasavvufî kavram barındırmakla birlikte tasvirî olarak adeta bir minyatür resmini çağrıştıran aşağıdaki beytiyle daha iyi anlaşılabilir. Beyitte ağaçlar tecrit hırkasına girmiştir ve çizilen manzaradaki hareket ve ritim, minyatürdeki *stilizasyonu* akla getirmektedir:

Eşcâr-ı bâğ hırka-i tecrîde girdiler

Bâd-ı hazân çemende el aldı çenârdan

Bâkî (g. 371/2)

Mazmun kavramının estetik klişe dışındaki anlamı olan “bir objenin veya bir halin kendisini söylemek yerine, bağlı unsurlarda mevcut vasıflarından birini veya daha fazlasını belirtecek ipuçları verilmek suretiyle dolaylı bir şekilde ifade” (Akün, 1994: 422) de klasik dönem estetiğindeki *üsluplaştırma* yöntemiyle daha iyi anlaşılabilir. Üsluplaştırma yoluyla bir varlık görünen boyutuyla değil algılanan ve kavranan boyutuyla tasvir edilir. Akün’ün mazmun tanımında da mazmunun böyle bir *stilize* üslubun karşılığı olabileceği görülmektedir. Bu mazmun tanımiyle “eşyayı objektif niteliklerinden soyarak öze ulaşmaya çalışmak” (Ayvazoğlu, 1999: 119) diye tanımlanan *üsluplaştırmanın* benzeştiği görülmektedir. Tanpınar’ın benzer biçimde mazmun ile arabesk form arasındaki ilişkiden bahsetmesi de bu iki sanatın ortak bir kuramdan geliştiğine bir vurgu olarak değerlendirilebilir:

“Mazmun, Müslüman süsleme sanatlarındaki o girift ve tenazurlu şekiller -arabeskler- gibi her tarafı birbirine cevap veren kapalı bir âlemdi. Bu kapalı âleme, her kelime kendi hususi manaları ve çağrışımları ile gelir, ancak bilmece çözüldüğü zaman gizliden gizliye kurmuş olduğu bu kıyaslarla ve oyunun araya koyduğu psikolojik mesafeden söylemek istediğini söyler yahut çok defa ima ederdi.” (Tanpınar, 1988: 12).

Varlığın âlem-i misalde bulunan gerçek özlerini vurgulamak, onu sadece hissedilen nitelikleriyle sınırlamamak için tercih edilen bir ifade biçimi olan *üsluplaştırma*, bir yöntem olarak mazmuna benzemektedir. Diğer anlamıyla mazmun da bir varlık ya da durumun zikredilen özelliklerinden hareketle asıl zikredilmeyen olarak kendisine işaret edilmesidir. Mine Mengi’nin “mazmundan beklenenin, edebî eserin, özellikle şiirin beyitleri arasına ustaca gizlenmiş ince anlam, zarif söz hatta belli belirsiz bir sezdirme” (Mengi, 2010: 60) olarak ifade etmesi de bu çerçevede ele alınabilir. Dolayısıyla son dönemde “mazmun” kavramı etrafında yapılan değerlendirmelerde, *üsluplaştırma* ilkesi göz önünde bulundurulmalıdır.

İslam sanatlarındaki tezyin üslubunda, tabiatın taklidi değil de bitki ağırlıklı motiflerin hâkim olduğu *stilize* bir tarzın tercih edildiği bilinmektedir. Akün’ün klasik Türk şiiri için “mazmunların içindeki gizli âlemle temas kurabildiği ölçüde okuyucuya fikri planda estetik bir zevk verir. Çeşitli, iç içe imajlar, üslup kıvrılışları, birbirini kovalayan çağrışımlar içinden tattırdığı keşif zevki divan şiiri estetiğinin özellikleri başında gelir.” açıklaması, arabesk form da denen tezyinin üslup özelliklerini hatırlatmaktadır (Akün, 1994: 424). Oktay Aslanapa’nın da arabesk olarak isimlendirdiği, İslam sanatlarındaki tezyin üslubundaki niteliğe yaptığı “kesintisiz kıvrımlar yaparak ilerleyen bütün İslam dekorasyonunun yaygın karakteri” vurgusu (Mülayim, 2015: 260-261) bu iki sanattaki üslup benzerliğini göstermektedir.

Mazmunun resim/tasvir boyutuna vurgu yapan M. Esat Harmancı da derviş mazmunu olarak hatırlanagelen Bâkî’ye ait yukarıdaki beyitte, bir “resme” dikkat çekmiştir: “Tablonun ana rengi ya da arka planı olmak üzere, ağaçların yapraklarının sarardığı ve zaman zaman dökülmeye de başladığı rüzgârlı bir sonbahar resmedilmiştir. Bu tablonun orta yerinde derin çentikli kimi kuru yapraklarını rüzgâra bırakan bir çınar öne çıkmaktadır. Şair bu değişim ya da dönüşümü karşılamak üzere zihnimizde karşılığı bulunan somut ve soyut kavramlarla tabloya üçüncü bir boyut kazandırmak üzere manevi arınma yoluna girmek üzere ruhen soyutlanan ve dünyevi donanımlarından da mücerret olan bir sufi resmini göstermeye çalışmaktadır.” (Harmancı, 2012: 137)

Helmut Ritter de Nizami’nin şiirlerindeki Batı edebiyatlarında alışık olunmayan istiare bolluğundan hareketle bir “resim dili”nden söz etmektedir. İpşiroğlu’nun da belirttiği gibi bu tasvirlerde tabiata ait unsurlar, zaman-mekân ilişkilerinden sıyrılarak soyut bir düzeye aktarılmıştır. Burada Batı’da olduğu gibi şairin tabiat karşısında duygularından doğan ve okuyucuda da benzer duyguları uyandıran bir imge yoktur. Tabiat veya ona ait unsurlar, adeta bir halı yahut minyatür gibi dekoratif motiflere dönüştürülmüştür (İpşiroğlu, 2018: 59). Benzer şekilde Bâkî’nin aşağıdaki beyti de bir bahçenin kelimelerle tasvirinden ziyade minyatür resmini çağrıştırmaktadır:

Dikti leşker-geh-i ezhâra sanavber tûgın

Haymeler kurdu yine sahn-ı çemende eşcâr

Bâkî (k. 18/7)

Şiir adeta, sultan ve maiyetindeki askerlerin rengârenk çadırlar içinde yeşil bir alanda yer almalarını tasvir etmektedir. Burada doğal bir tabiat manzarası, sanki bir minyatür resmindeki ordunun çadırlarla bir koruluğa kurulmasıyla benzeştirilmektedir. Minyatürler de şiirdeki *tasvire* benzer biçimde kesik kesik sahnelerden oluşur. Tasvirdeki varlıklar çoğu zaman kendi renk ve biçimlerinin dışında ideal oran ve tonlarda çizilir. Şiir de minyatür de varolanı, görüneni olduğu gibi tasvir etmektense kavram ressamlığına yönelerek nesneleri üsluplaştırmıştır. Minyatürde de nesneler hangi kompozisyonda yer alırsa alsın tıpkı şiirde olduğu gibi bağımsız bir imaj olarak vardır ve içinde yer aldığı kompozisyonda tek başına var olabilmektedir.

Tanpınar'ın da *stilizasyona* benzer biçimde ama bu kez minyatür değil de halı tezyinatına benzetererek Bâkî'nin aşağıdaki beytini yorumladığı görülmektedir:

“Yine gömgök tere batmış çıkageldi çemene

Nev-bahâr erdi deyü verdi haberler sünbül (k. 24/8)

bu beyitte daha ziyade bir muharebe atını, şüphesiz süvarisiyle beraber hatırlatan ilk mısra ile bu destanî vizyonu, anında bir çiçek yapan ikinci mısra yani asıl mazmunun kendisi arasında ancak haberciye (sai) benzetmeden gelen ve çok zihni, bütün canlı görüşü yıkan bir ilgi vardır. Hakikatte bu benzetme ile elimizde kalan çiçek yahut sünbül, at -veya- insan, birinci mısranın doludizgin, nefes nefese hızından birdenbire cansız bir maddeye -Massignon'un Müslüman şark sanatları için o kadar doğru hükümleri olan konferansını burada zikrederim- bir nevi “halı deseni”ne, düşer. (...) Böylece tek bir beyitte şiirden halıcılık gibi bir zanaata kendiliğimizden gitmiş oluruz. Hakikatte eski şiir çok defa zanaatte kalırdı.” (Tanpınar, 1988: 14).

Mazmun, İslam sanatının bir üslup özelliği olan *teksifi* şiirde gerçekleştirmenin bir yoludur, aynı zamanda. *Teksif*, *stilize* üslubun doğal bir sonucudur: “Arabesk karakteri bütün sanatlara parça parça yayılmıştır. Şiir, dilin arabeskidir. Şair gerektiğinde koca bir hikâyeyi bir beyte sığdırmakla yükümlüdür.” (Ayvazoğlu, 1999: 168). Yine bu estetikte önemli bir kavram olarak kendine yer bulan *tekrarın* da *stilizasyona* hizmet ettiği görülecektir. Çünkü “gözü ve düşünceyi doğal olandan koparmanın en yaygın yollarından biri” sanatta kendine yer bulan biçim ve anlamın sonsuzcasına sürekli tekrar edilmesidir (Koç, 2008: 160).

İbn Sînâ, Yunanlıların şiirinde melekleri güzel bir formda, şeytanı ise çirkin bir formda tasvir etmelerini, ressamların (musavvirlerin) yaptıklarına benzetir. Onlar kızgınlığı, çirkin bir formda, merhameti ise güzel bir formda tasvir ediyorlardı, der (Taşkent, 2018: 217). Yunan şairlerin, bu şekilde şiirde tasvir yoluyla varlığı gözün önüne getirerek duyumsatmayı hedefledikleri söylenir (Hemiş, 2020: 53). Bu da onların tasvirde gerçekçiliği benimsediğini gösterir. Yunanlıların şiiri, tasvirî resimlerine benzerken gerçekçi tasvirden kaçınan klasik Türk şiirinin de resme/görünene benzememe adına *stilize* bir tarza yönelmesi tabii görülmelidir. Bu anlayışın bir sonucu olarak da nakkaşın nakşı, şairin şiiriyle ortak bir *tasvir* anlayışında buluşur.

Şair, aşağıdaki beyitte adeta tasvirdeki *üsluplaştırmayı* da hatırlatacak biçimde maşukun güzelliğinin bir benzerini meşhur nakkaş Mânî'nin bile çizemediğini ifade eder. Bununla birlikte beyte, sadece maşukun güzelliğinin abartılı bir ifadesi olarak bakılmamalıdır. Burada tam da İbn Sînâ'nın belirttiği gibi şiirdeki tasvirle nakış/resimdeki tasvir anlayışının ortaklığına şahit olunmaktadır. Şair, onun tasvirinin bir eşinin/benzerinin olmadığını söylemekle gerçekte zaten bütün tasvirlerin *stilize* bir tarzda yapıldığına ve bu anlamda görüne benzemediğine bir işaret olarak hüsn-i ta'lil sanatına yönelmiş gibidir:

Bu hüsn-i Hudâyî ki Hudâ sana virüpdür

Mânî-i cihân yazmadı tasvîrine hem-tâ

Avnî (g. 1/2)

Bâkî de soyut bir nitelikle (şi'r-i bülend: yüksek, yüce, ulu şiir) somut bir niceliği (mevzun kadd: ölçülü ve uzun boy) eşleştirerek adeta varlık penceresinde soyut ile somut nesneleri eşitlemektedir. Bu da yine *üsluplaştırmada* görülen, varlıkların görünen nitelikleri (somut) ile onların gerçek özlerinin ve temsillerinin hayalde bir araya getirilmesi ile mümkün olabilmektedir:

Mevzûn kaddi şi'r-i bülendim misâlidir

Nâzik miyânı anda bir ince hayâldir

Bâkî (g. 100/4)

Tâcîzâde Cafer Çelebi'nin, Heves-nâme adlı mesnevisinde, eserin yazılmasına neden olan dostlarının değerlendirmelerini aktarır. Burada Ahmed Paşa'nın şiirleri hakkında söylenen "hüsnî vardır ânı yokdur" ifadesi de *üsluplaştırma* kavramı çerçevesinde oldukça dikkat çekicidir. "Hüsn"ün dış güzellik, yüz güzelliği anlamında da kullanıldığı bilinmektedir (Koç, 2008: 74). "Ân"ın da bir anlamının "gül-çehre mahbupların cemâllerinde bir hâlet-i ruhaniye ve bir keyfiyet-i maneviye" olduğu ve soyut bir niteliği karşıladığı Burhan-ı Katî'da kayıtlıdır (Mütercim Âsım Efendi, 2009: 20). Dolayısıyla şiir bağlamında düşünüldüğünde, "hüsn"ün şiirin şekli güzelliğini ifade ettiği, "ân"ın da anlamsal boyuttaki bir güzelliği ve şaire özgülüğü karşılamak için kullanıldığı söylenebilir.

Şairin, Ahmet Paşa'nın şiirlerini bu anlamda kilise tasvirlerine benzetmesi, bu tasvirlerin varlığı tek düzeyle karşılaması anlamına gelmektedir. Çünkü bu tasvirler varlıkları sadece görünen, gözle öznel algılanan düzeyini yansıtır. Oysa varlık gözü de aşan anlamsal düzeylere sahiptir. Varlığın iki düzeyde *tasviri* ise ancak *üsluplaştırma* ile mümkün olabilir. Heves-nâme isimli mesnevisinde Cafer Çelebi de Ahmet Paşa'nın şiirlerinde şekil güzelliği görmekle birlikte bîkr-i mana/mazmun göremediğini ifade etmek ister gibidir. Tıpkı kilise tasvirlerinin varlığı ve onun güzelliğini tek bir boyuta indirgemesi gibi Ahmet Paşa'nın da şiirleri de sadece şekli güzellik barındırmaktadır. Şiir mana ve lafız güzelliğini hedefler, sadece lafız güzelliği ise ruhu olmayan bir resme benzer:

Sözünün hüsnü vardır ânı yoktur

Nukûş-ı deyre benzer cânı yoktur

Tâcî-zâde Cafer Çelebi (523)

Latîfî ise bu beyit ve devamındaki eleştirileri tercüme bağlamında ele almakta ve söz konusu beyitlerdeki değerlendirmeleri haklı ve insafî bulmamaktadır. Latîfî'ye göre Tâcî-zâde Cafer Çelebî'nin, Ahmet Paşa'yı bu şekilde orijinal olmamak ve tercüme yapmakla suçlaması ağır bir ithamdır. Buna göre öncelikle Ahmet Paşa zamanında tercüme ifadelerle başvurmak ayıp sayılmamakta hatta aksine makbul sayılıp rağbet görmektedir. Latîfî tercüme bile olsa lafızdan manayı gösterirken edanın hakkını veren şairin mesul tutulmaması gerektiğini savunur (Canım, 2018: s. 113).

KAYNAKÇA

- Akün, Ömer Faruk (1994). "Divan Edebiyatı" *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: İSAM. 9, s. 389-427.
- Ayvazoğlu, Beşir (1999). *Aşk Estetiği*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Canım, Rıdvan (2018). *Latîfî - Tezkiretü's-Şu'arâ ve Tabsiratü'n-Nuzamâ*, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/60327,latifi-tezkiretus-suara-ve-tabsiratun-nuzamapdf.pdf?0> (06.10.2021).
- Cansever, Turgut (2002). *Kubbeyi Yere Koymamak*, İstanbul: İz Yayınları.
- Çavuşoğlu, Mehmed; Ali Tanyeri (1981). *Üsküblü İshak Çelebi Divan*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.
- Dilçin, Cem (2008). "Stilistik Açıdan Öncelemeler ve Fuzulî'nin Şiirlerinde Yükleme Öncelemesi", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 1, s. 41-94.
- Durmuş, İsmail (2012). "Üslûp", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/uslup#1> (02.10.2021).
- Doğan, Muhammet Nur (2004). *Fatih (Avnî) Divanı ve Şerhi*, İstanbul: Erguvan Yayınları.
- Harmancı, M. Esat (2012). "Mazmunun Yolculuğu", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 27, s. 125-142.
- Hemiş, Özlem (2020). *Gözün Menzili: İslami Coğrafyada Bakışın Serüveni*, İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- İpşiroğlu, Mazhar Ş. (2018). *İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları*, İstanbul: YKY Yayınları.
- Koç, Turan (2008). *İslam Estetiği*, İstanbul: İSAM Yayınları.
- Kurban, Doğan (2007). *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul: Yem Yayınları.
- Küçük, Sabahattin (1994). *Bâkî Divânı*, Ankara: TDK Yayınları.
- Mengi, Mine (2010). *Divan Şiiri Yazıları*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Mülayim, Selçuk (2008). *Sanata Giriş*, İstanbul: Bilim Teknik Yayınları.
- Mülayim, Selçuk (2015). *Türk Sanatında İkonografik Dönüşümler - Değişimin Tanıkları*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Mütercim Âsım Efendi (2009). *Burhân-ı Katı* (Haz. M. Öztürk, D. Örs), Ankara: TDK Yayınları.
- Özgür, Şenay (2007). *Oleg Grabar ve İslam Sanatı Yorumu*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Sungur, Necati (2006). *Tâcî-zâde Cafer Çelebi - Heves-nâme*, Ankara: TDK Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Yayınları.
- Tansuğ, Sezer (1997). *Gelenek Işığında Çağdaş Sanat*, İstanbul: İz Yayınları.
- Tarlan, Ali Nihad (1990). *Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan'ın Makalelerinden Seçmeler*, (Haz: M. Cunbur), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Tarlan, Ali Nihat (1992). *Necâtî Beg Divanı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Taşkent, Ayşe (2018). *Güzelin Peşinde - Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'de Estetik*, İstanbul: Klasik Yayınları.
- Turani, Adnan (1975). *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Toplum Yayınları.
- Yavuz, Hilmi (2017). "Divan Şiirinin Dili: Bir Antropolojik Okuma", *Edebiyatımızın Dili - Bildiriler*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, s. 49-53.
- Yetkin, Suut Kemal (1953). *İslam Minyatürünün Estetiği*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 2, 1, s. 33-41.

BİR ÖZGE ÜSLÛP: NEF'ÎYÂNE EDÂ

Ziya AVŞAR*

Giriş

Her edebiyat geleneğinde olduğu gibi Osmanlı edebiyat geleneğinde de şair çok, ancak üslûp sahibi şair azdır. Bu nedretin temelinde bir ince sanat olan edebî sözün mana yönünden tümüyle kuşatılmasının zorluğu yatar. Bir söz sanatı olan şiirin belirli bir tarz ve üslûpla diğerlerinden ayrışan şairler yetiştirmesi, çok sık rastlanan bir durum değildir. Böyle bir üslûbu kuracak şairin, asırların düşünce, dil ve söz birikiminin üzerine gelmesi gerekir. Ancak her edebî birikim, üslûp sahibi bir şair çıkaracak diye bir kural da yoktur. Söz gelimi divan şiiri, her türlü birikimiyle 19. asra taşındığı halde o asır, bu büyük birikim içerisinde tarz ve üslûbuyla öne çıkan bir şair yetiştirememiştir. Şu halde üslûp sahibi bir şairin ortaya çıkması için, zamanın ruhu ile edebî ortamın örtüşmesi gerekir. Bu şartlardan biri yerine gelmediği takdirde söz konusu birikim, o birikime layık bir şair çıkaramaz.

Necâtî Bey'i, klasik edebiyatın özgün üslûp sahibi ilk şairi saymamız yanıltıcı olmaz. Zira kendisinden önce büyük şair sayılan Şeyhî ve Ahmed Paşa'nın mütercem şairler olduğunu tezkireler kaydeder. Onların Türk güzeline Fars elbisesi giydirmesine mukabil, Türk güzeline Türk kumaşı biçen ilk üstat şair Necâtî Bey'dir. Necâtî Bey'in atasözü ve deyimleri bir üslûp estetiği olarak mahirâne bir şekilde kullanması, haleflerinin önünü açmış ve onun bu üslûbu, kurduğu mektebi takip eden Zâtî ve Hayâlî Bey gibi ara nesil şairlerce Bâkî'ye ulaşmış ve bu mektep, kendi tarzının zirvesi olarak Bâkî gibi bir şairle söyleyişin zirvesine çıkmıştır. Bâkî'nin özellikle gazelde ulaştığı vezin, şekil, ses ve âhenkten oluşan estetik yetkinlik, kendisinden sonra gelen şairlerin önüne aşılması zor bir set kurmuştur.

* Prof. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Bâkî'den sonra gazel tarzının yeni bir şey söylemekten ziyâde, Necâtî-Bâkî mektebinin buluş ve söyleyiş özellikleriyle oylanması bu yüzdendir. Ne demek istediğimizin daha iyi anlaşılması için Pervâne Bey ve Edirneli Nazmî'nin devasa nazire mecmualarını dikkatli bir gözle taramak kafidir. Bu mecmualarda yer alan binlerce gazelin edebî ve estetik zevkini büyük ölçüde Necâtî Bey-Zâtî-Bâkî mektebinin idare ettiği görülür. Bu mecmualardaki hakim zevk ve sesin de yine bu mektebin zevk ve sesi olduğu bir gerçektir. Bu itibarla bu iki devasa mecmua, bir büyük koronun aynı şarkıyı seslendirmesine benzer.

Nef'î, işte ilk klasik şiir mektebinin son büyük şairi olan Bâkî'nin İstanbul edebî muhiti üzerindeki gölgesinin çekilmesine müteakip İstanbul edebî muhitinde beliren bir büyük edebî sîmâdır. Nef'î'nin kendisinden önceki Necâtî-Bâkî mektebinin birikimi üzerinden yeni bir ses, tarz ve üslûp bulması zor olmadı. Bir söyleme ve kendini gösterme cehdiyle dolu olan bu serazad ve hırçın taşra çocuğu, kısa zamanda zamanın ruhuna uygun bir lisan yakalayarak kendi üslûbu üzere kendi edebî mektebini kurar. Her ne kadar Nef'î'nin divan şiirine getirdiği yeniliği bir mektep gibi nitelese de bu mektep şairin sağlığında, kendi şahsiyetinden kaynaklanan nedenlerden dolayı, üstat ve talebesinin bizzat kendisi olduğu bir mekteptir.

Nef'î'nin dahil olduğu İstanbul edebî muhiti, Osmanlı Devleti'nin büyük ihtişam devrinin hemen akabinde gelen bir çözülme dönemi muhitidir. Bu dönem içinde devletin siyasal ve askerî yönden zayıflaması, ekonominin eski gücünü kaybetmesi ve değerlerin gözle görülür bir şekilde yıpranması ilk göze çarpan şeylerdir. Nef'î, şairlik kudreti yönünden genelde kısır olan bir edebî ortam içerisinde, üslûbundaki güzellik ve şiirlerindeki debdebe yönünden (pürtumturak u hoşedâ) velut bir vahayı andırır.

Nef'î'nin yaşadığı asrın en belirgin özelliklerinden biri, şairlerin memduhlarına erişebilmek için kıyasıya bir rekabet içerisinde olmalarıdır. Böyle bir rekabet ortamının sonucu olarak şairler şiirde zorunlu iki tercihle karşı karşıya kalırlar. Bu tercihlî şiir tarzlarından birisi, memduhun ihsanına ulaşmak için zaruri olan methiye, diğeri de o memduha kendisi gibi ulaşmaya çalışan şairleri gözden düşürmeye yönelik bir şiir türü olan hicviye. Özellikle bu asırda hiciv ve hezlin gözle görülür bir biçimde artması, toplumun talebiyle de alakalıdır. Bu öylesine genel kabul gören ve yaygın bir taleptir ki bu ortam zamanın padişahını bile aynı şeyin talibi haline getirir. Nitekim IV. Murad'ın Revan Köşkü'nde Nef'î'nin Siham-ı Kaza'sını okuması (Şentürk-Kartal, 2009) bu durumla alakalıdır. Öyle anlaşıyor ki edebî muhitin dinamikleri, şairlerin gladyatörler gibi şiir arenasına çıkıp birbirlerini helak etmelerinden hoşlanıyordu.

İşte Nef'î'de iki önemli üslûp özelliği olarak gördüğümüz medih ve hiciv, onda biraz da bu ortamın beklentisini karşılamak için, harekete geçmiş kalem ürünleriydi. Elbette o dönemdeki bütün şairler de aynı şeyi yapıyor, kaside ve hicivde rakiplerini geride bırakmayı amaçlıyorlardı. Ancak bunu yaparken sadece manzume söylüyor ve gerçek şiirle temas etmekten uzak kalıyorlardı. İşte bu dönemde kaside ve hicvi kendine özgü bir dil halinde toparlayıp onlara "Nef'iyâne edâ" dediğimiz damgayı vuran yegane şair Nef'î'dir.

Bu kısa açıklamadan da anlaşılacağı üzere Nef'î, hem kaside hem de hicivde kendine özgü bir dil ve üslûp oluşturur. Araştırmacılar Nef'î'yi temelde bu iki üslûp üzerinden ele alırlar ancak onun Divan'ına biraz daha içten bakıldığında bu iki üslûbun yanında onu bize farklı bir cepheden gösteren üçüncü bir üslûp olarak da

irfanî üslûp görülür. Şimdi bu üslûpları yakından inceleyerek Nef'î'nin bu farklı üslûplarla kendisine nasıl bir edebî yön belirlediğini görelim.

Birinci Üslûp Hicviyye:

Nef'î hicivlerini çok önemseyen bir kişiliktir. Bu hicivler onun zamaneye bir sistemi niteliğindedir. Şair, en galiz küfürlerle rakiplerine ne kadar saldırırsa saldırın, neticede bu ağır hiciv okları, hasımlarını da aşarak daima feleğe yönelir. Zira şairin hicivde asıl muhatabı “baht-ı nâsâz”ıdır.

Edebiyat araştırmacıları, Nef'î'nin hiciv mecmuası olan Sihâm-ı Kazâ'dan söz açtıklarında genel itibarıyla bu mecmuada yer alan şiirlerdeki üslûbu Nef'î ile pek bağdaştıramazlar. Onlara göre bu mecmuadaki şiirler, dil ve ifade açısından zayıf ve nakıs şiirlerdir. Bunları galiz, sıradan, bayağı ve berbat şiirler olarak görürler. Ancak bu şiirlere dönemin hiciv anlayışının gereği olan küfürlere takılmadan bakıldığında Nef'î'nin bu hicivleri iki yönlü bir ölçüt olarak inşa ettiğini görürüz. Öncelikle şu hususu belirtmekte yarar vardır. Hicivden edebî kudret beklemek beyhude bir beklentidir. Hicvin gayesi yüksek edebî kudret göstermek değil, rakibi toplum nazarında itibarsızlaştırmaktır. Kavganın dili, sanatın diline benzemez zira.

Nef'î'nin hiciv oklarına muhatap olan iki kesim görülür, şairler ve yöneticiler. Nef'î'nin şairlere yönelik hicivleri, sövüp saymalarına bakılmazsa poetik bir vadide yürür. O, hangi şairi diline dolarsa dolasin neticede onu şairlik yönünden itibarsızlaştırır. Bu işi yaparken bazen doğrudan doğruya poetik bir eleştiri dili kullanır:

Nev'izâde saña mîrâs-ı pederdür yâve

‘Ömri zîrâ pederün yâve demekle geçmiş (Sihâm-ı Kazâ, Mukatta’ât 54)

Dikkat edilirse şair burada Nev'izâde Atâyî'yi yererken, onun şiirini, babası Nev'î'nin şiiri ile birlikte tenkit eder. Nef'î'ye göre hem Atâyî hem de babası Nev'î, şairlik yönünden doldurma sözlerle şiir yazan sıradan şairlerdir. Nef'î, burada “*yâve söyleme*” tabirini, belîğ veya şiirsel sözün tam zıddı olarak ifade eder. Bu durumdan anlaşılır ki Nef'î, yâve sözcüğünü, gerçek şiirin ruhuyla bağdaşmayan sıradan manzumeler anlamında kullanır. Bu durumda şair bize, gerçek şair ile manzumeci şair arasındaki ayrımı kavratmak ister.

Nef'î, herhangi bir şairi hicvederken bize, ondaki kusurları anında karikatürize eden bir göze sahip olduğunu da gösterir. Bu tip hicivlerde hicvin doğasından gelen sataşma ve küfürler bir yana Nef'î, rakibinde gördüğü fiziksel kusurları, şiir metninde gördüğü noksanlık ile aynı şey sayar. Bu durumda o fiziksel kusuru yermek, bir şiir metnindeki kakafonik âhengi yermekle aynı şeydir.

Nef'î bazen, rakip şairde herhangi bir fiziksel kusur bulunmasa bile, onu kusurlu gösteren bir algı tarzını kullanır. Bu açıdan bakıldığında Nef'î, son derece başarılı bir algı yöneticisi olarak görülür. Bu tip hicivlerde Nef'î'nin temel gayesi, söylediği şeyin hasmında bulunup bulunmaması değil, o algının rakibe yapışıp yapışmamasıdır. Bu açıdan Nef'î'nin rakip yaftalamada son derece yetenekli bir insan olduğunu söylemek mümkündür. Bu tip hicivlerde Nef'î rakibi, erkeklikten edilgen erkeklığe veya uygunsuz kadınlığa dönüştürür. Bu dönüştürmelerde basit ama çok etkili bir yöntem olarak sade terkipler kullanır. Bunu yapmaktan maksadı ifadeyi daha çok kişinin anlamasıdır. Sözelimi en büyük rakibi olduğu anlaşılan Atâyî'ye “*Gerede Orfanası ve Kirli Nigâr*” yaftalarını yapıştırır. Bu basit ama etkili yaftalama yöntemiyle

rakip şairi edebî ortamda bir dedikodu malzemesi haline getirmeyi amaçlar ve başarır da.

Şüphesiz Nef'î'nin bu tip algı yönetimleri, altından kolay kalkılacak şeyler değildir, ancak onun, hasım şairleri genelde edilgen ve cinsel iktidardan uzak göstermesi, dolayımı olarak şiirdeki iktidarsızlıkla alakalıdır. Nef'î'ye göre şiirsel iktidara malik olan sadece kendisi olduğu için, kendisine kıyasla diğerleri sadece iktidarsız ve yetersiz şairlerdir. Nef'î'nin bu manada yerdiği şairler, "Ganîzâde Nâdirî (ö. 1627), Nevîzâde Atâyî (ö. 1635), Kafzâde Fâizî (ö. 1622), Riyâzî (ö. 1644) ve Vahdetî (ö. ?)'dir (Vural; 2020). Nef'î'nin karşısına aldığı bu şairlere mukâbil, kendi safında yer aldığı anlaşılan ve bu nedenle rakiplerce Nef'î'den daha çok hicvedilen yegane şair Ünsî'dir. Bu bâpta Nevîzâde Atâyî, onu şu şekilde hicveder:

Senün ile Ünsî iy Nef'î hicve 'ahd itdüm

Ki 'âr u gayretinüz olmayınca zâyî'dür

Nef'î'nin devlet adamlarına yönelik hicivleri de belli bir gaye etrafında yürür; devlet adamının temsil ettiği makamın hakkını verememesi. Nef'î'nin bu bağlamda gözetdiği husus, "nigehbânî-yi âlem" olması gereken saltanat makamlarının bu ilkeden gafil, haris ve kifayetsiz tipler tarafından doldurulmasındaki garabettir. Bu tipler, amacı halka hizmet ederek Hakk'ın rızasını kazanmak olan saltanat makamlarının manevî sorumluluğunu kavramamış olan tiplerdir. Onlar bu makamları başkasından kıskandıkları birer dünyalık haline getirdikleri için leş yiyicilerden farksız figürlerdir. İşte bu bâpta Nef'î, başta Gürcü Mehmet Paşa olmak üzere hedef aldığı bütün yöneticilere aynı gerekçelerle saldırır. Onların leş ve pislik yiyici "köpek ve hınzır" gibi sıfatlarla yaftalanması, makamın hizmet amacıyla değil, haram yeme amacıyla işgal edilmesidir.

İkinci Üslûp Medhiyye:

Nef'î'nin medhiyye konusunda tek bir üslûbu yoktur. O bu bâpta birbirinin içine geçmiş bir şekilde yer alan üç farklı üslûp kullanır. Onun medhiyyede kullandığı üslûp yöntemlerinden birisi, muhatabın yetkinliğine ait bir yöntemdir. Şayet muhatap medhiyyenin kendisi için sayıp döktüğü nitelikleri karşılayan bir eylemin sahibi değilse övülen değil yerilen bir memduha dönüşmektedir. Nef'î'nin bu bâpta metin içinde çok zekice işleyen ironik bir dil icat ettiğini söylemek mümkündür. Ne dediğimizi örneklemek için onun II. Osman övgüsündeki şu kasidesinin giriş beyitlerine bir göz atmak kafidir:

Âferîn ey rûzgârın şehsüvâr-ı safderi

Arşa as şimdiden geri tîg-ı Süreyyâ cevheri

Pâre-i elmâsdır seng-i fesânı neyler ol

Çarha çekme bir dahi şemşîr-i vâlâ gevheri

Serfirâz ettin livâülhamd-i dîn-i Ahmed'i

Kâfire gösterdin elhakk destbürd-i Haydar'ı

Tîgına nola yemîn eylerse rûh-ı Murtaaz

Bir gazâ ettin ki hoşnûd eyledin peygamberi

II. Osman'ın Lehistan seferi münasebetiyle söylenmiş olan bu kasideye şairin, daha başta "âferin" diye girmesi dilinin altında övgü kılıklı bir yergi olan istidraki sakladığının açık bir göstergesidir. Kasidedeki mutantan dile karşılık, gerçekte Lehistan Seferi'nin askerî açıdan neredeyse neticesiz bir sefer olması ve bu seferin sonuçlarının padişah için hiç de hayra alamet olmaması göz önüne alınırsa şairin yüksek övgü kılıklı bu mutantan dille muhatabına ironik bir övgü dizdiği anlaşılır. Bütün kaside, memduha yapamadıklarını yapmış gibi gösteren abartılı bir dille yürür ve şair daha başta bunun acı bir kurgu olduğunu "âferin" sözcüğüyle açıklar. Nef'î'nin bu üslûba hangi kasidelerinde başvurduğunu anlamak için bu kasideleri muhatabın liyakati açısından ele alan bir çalışma son derece yerinde olacaktır.

Nef'î'nin övgüleri, layık bir memduh bulduğunda neredeyse bir ferman diline dönüşür. Şair bu bağlamda âli üslûp üzere yazdığı uzun bir övgü cümlesini, birbirini izleyen dalgalar halinde beyitlere taksim eder. Bu durumda bütün beyitler tek bir cümlelerin bileşenleri halinde göz önünden geçit resmi yapar: Nef'î'nin IV. Murat övgüsündeki şu kasidesi bu üslûbunun son derece başarılı bir örneğidir:

*Ol âfitâb-ı saltanat ol şehsüvâr-ı memleket
Cem bezm ü Hâtem-mekremet memdûh-ı esnâf-ı ümem*

*Ablaksüvâr-ı rûzgâr âşûb-ı Rûm u Zengbâr
Leşker-şikâr-ı kâmkâr Behrâm-ı Âferîdûn alem*

*Pîrâye-i mülk ü milel sermâye-i dîn ü düvel
Ki olmuş nasîbi tâ ezel tâc-ı Ferîdûn taht-ı Cem*

*Hâkân-ı Osmânî-neseb ki münderic zâtında hep
İslâm-ı Fârûk-ı Arab ikbâl-i Pervîz-i Acem*

*Sultân Murâd-ı kâmrân-efsürde vü kişversitân
Hem pâdişeh hem Kahramân sâhibkırân-ı Cem haşem*

*Şâhenşeh-i ferhunde baht ârâyîş-i dîhîm ü taht
Bahtı kavî ikbâli saht İskender-i Yûsuf şiyem*

*Şâh-ı cihânârâ mudır mâh-ı zemînpîrâ mudır
Behrâm-ı bîpervâ mudır yâ âfitâb-ı pür kerem*

*Şâhâne meşreb Cem gibi sâhibkırân Rüstem gibi
Hem Îsâ-yı Meryem gibi ehl-i dil ü ferhunde dem*

Bu kasidenin dili ile Kanuni Sultan Süleyman'ın Fransa Kralı Fransuva'ya yazdığı “..Ben ki sultanü's-selâtin ve bürhânü'l-havâkîn” ibareleriye başlayan fermanın dili arasındaki akrabalığa dikkat etmek lazımdır. Nef'î'nin bu tip kasidelerde, şiirin imkanlarıyla özge bir ferman dili inşa ettiğini görüyoruz. Bu üslûpta dil memduhla ve memduh da bu dille örtüşür. İster ironik dille kurgulanmış olsun isterse gerçek bir memduhu övmek için yazılsın Nef'î'nin kasidelerinde kullandığı üslûp âli bir üslûptur. Elbette bu üslûbu Nef'î'ye özgü bir üslûp sayamayız. Klasik şiirin hemen bütün kasideleri bu üslûp üzere yazılır, ancak Nef'î'nin bu üslûba getirdiği yenilik onu kendine özgü bir vokabüler ile kurmasıdır. Nef'î'nin başarısı daha önce övgü maksadı için bir araya getirilmemiş kelime ve terkipleri bir araya getirerek yeni bir medih dili kurmasıdır. Bu dil, Anadolu Türkçesinde estetik kullanımı Yunus Emrelere kadar çıkan kozmik olan ile (Özdemir, 2017; 6-7). mitik olanın harmanlandığı yeni ve farklı bir övgü dilidir.

Nef'î'nin medihte kendine özgü bir üslûp haline getirdiği üçüncü yön ise gazelerde temeddüh beyitleri şeklinde görmeye alıştığımız şairlere ait poetik düşüncelerin ilk defa belirli bir sistem dahilinde fahriye adıyla kasidede bir bölüme dönüşmesidir. Aslında Nef'î bu bölümü, seleflerinin kasidelerinde bir kaç beyit halinde gördüğümüz fikirleri, poetik okumaya uygun bir zemin haline getirir. Onu bu şekilde bir üslûp düzenlemesine götüren etken ise kasidedeki memduhın mülkün sultanı olmasına karşılık onu övenin de söz sultanı olması fikridir. Şair her ne kadar övücü unsur olsa bile söz sultanlığı itibarıyla o da bir memduh hüviyetindedir. O halde bu sultan da mülkün sultanı gibi övgüye değerdir. Onun medhiyyeden fahriyeye geçerken girizgah olarak kullandığı şu beyitler, zamanın hâkânı ile devrin Hâkânî'sinin övgüde eşdeğer olduklarını ikaz eder:

Ben o Hâkânî-i ahdim ki benim memdûhumun

Âsitân-rûb-ı sarâyı devlet-i Hâkân bulur

Sen bir şeh-i zîşânsın şâhenşeh-i devrânsın

Yanî ki sen hâkânsın devrinde ben Hâkânî'yim

Nef'î, hâkân ve Hâkânî kelimeleri üzerinde söz oyunu yaparak kasidede memduh ile mâdihi ustaca birleştirerek birbiriyle aynileştirir. Böylelikle memduhuna ait övgüler ile onu övene yapılan övgüleri aynı figürde birleştirerek kendisinden memduha ve memduhtan kendisine akan bir övgü üslûbu kurar. Bu üslûp sayesinde memduha yöneltilen her övgü kendisine ve kendisine yöneltilen her övgü memduha dahil olarak aynı metin içinde çifte bir övgü lisanı halinde bütün kaside boyunca devinir durur. Nef'î “sözüm” redifli kasidesinde fahriyeyi şiirin başına alarak klasik kaside nizamında memduha ait alanı bir nevi işgal eder. Bunu yapmaktaki maksadı, fahriye memduhu olarak kendisini, medhiyye memduhu ile aynı kefedede görmesidir. Bunu kendisi maksatlı yapar ancak okuyucuda da bir idrak ve alışkanlık değişimi bekler.

Üçüncü Üslûp Rindin Ârife Dönüşmesi:

Nef'î'nin söyledikleri etrafında dikkatler, daha çok onun övgü ve yergilerine odaklandığı için, onun üslûbunun asıl taraflarından birini yapan irfana doğru yürüyen

şuh bir rindin söylemleri göz ardı edilir. Oysa Nef'î'nin en şaşırtıcı yönlerinden birisi bu üslûp içinde gizlidir. Okuyucu nasıl olur da aşırı övgüler ve yer dibine batırıcı yergiler arasında gidip gelen şairin, neşeli bir rind ve hoşgörülü bir ârife dönüştüğü sorusunun cevabını kolayca veremez. Rindâne ve ârifâne üslûp Nef'î'nin iki uç arasında gidip gelişini dengeleyen farklı bir üslûptur. Bu üslûp da şairin yine kendisine özgü bir bilinç ile inşa ettiği özgün bir üslûptur. Bu üslûp kendi içerisinde iki kademe halinde ilerler. Nef'î birinci kademede şuh ve şen bir rind üslûbuyla karşımıza çıkar. Onun “Esdî nesîm-i nevbahâr” sözcükleriyle başlayan bahariyyesinin beyitleri bize, şuh bir rindi bütün yönleriyle görmemizi sağlayan bir manzara sunar.

*Gül devri ayş eyyâmıdır zevk u safâ hengâmıdır
Âşıkların bayramıdır bu mevsim-i ferhunde dem*

*Dönsün yine peymâneler olsun tehî humhâneler
Raks eylesin mestâneler mutrıblar ettikçe nagam*

*Bu demde ki şâm u seher meyhâne bağa reşk eder
Mest olsa dilber sevse ger mazûrdur şeyhulhareme*

*Yâ neylesin bîcâreler âlüfteler âvâreler
Sâgar sunar mehpâreler nûş etmemek olur sitem*

*Yâr ola câm-ı Cem ola böyle dem-i hurrem ola
Ârif odur bu dem ola ayş u tarabla mugtenem*

*Zevkî o rind eyler tamâm ki tuta mest ü şâdkâm
Bir elde câm-ı lâle-fâm bir elde zülf-i hambeham*

Nef'î'nin şuhluk evresinin (İpek, 2021) canlı bir tanığı olan bu metin, ona özgü şuhâne üslûbun da bir numunesidir. Nef'î'nin henüz bu evrede rind ile ârifi iç içe geçmiş bir halde değerlendirdiği görülür. Burada rind âriften, ârif de rindden farksız bir biçimde aynı mevsimi ve aynı meclisi idrak ederek maddî haz ve zevkleri en üst düzeyde yaşarlar. Lakin Nef'î ürettiğiyle yetinen ve bulduyuyla avunan bir insan değildir. Onda daima “yeni manalar bulma gereği” (Özdemir, 2020b: 14). kurucu ve inşa edici vasfının bir özelliği olarak daima mevcuttur. O yaşının ve deneyimlerinin seyrine bağlı olarak rindin surette kaldığının farkındadır. Bu durumda yapılması gereken şey, rindin suretten geçen ârife doğru evrilmesi olayıdır:

*Zâhid ol rind ol hemen sûrette kalma ârif ol
Âlem-i manâda hükm-i pâdişâhî böyledir*

Ancak Nef'î'nin dönüşmeyi murad ettiği ârif, dervişlik süreciyle erişilen âriften ayrıdır ama netice itibarıyla bu âriften gayrı da değildir. Nef'î'nin zevk ve sefa meclislerinin ayrıntı ve inceliklerine dair dikkati, ârife dönüşme sürecinde alem-i manaya yönelir. Onun bir tarikata mensup olduğunu gösteren sağlam delillerden mahrumuz, ancak divanında Mevlana'ya yazdığı naat, onun kendisini manen Mevlana'ya mensup hissettiğini gösteriyor (Pür, 2021). Bu durumda Nef'î'nin Mevlana'nın eserlerini ve bunlar etrafında oluşturulan şerh külliyyatına vakıf olduğunu ileri sürmek mümkündür. Özellikle onun Tuhfetü'l-Uşşâk'ta ipuçlarını verdiği irfânî dünyaya kendine özgü bir cezbeyle dahil olmasını onun Mevlevî literatüründen gelen bir bilgiyle cezbe ve vahdet kavramları etrafında (Özdemir, 2020a; 18-19) yeni keşiflerle farklı bir dünyanın kapısını açtığını ileri sürebiliriz. Nef'î'nin Tuhfetü'l-Uşşâk'ında bir rindin ârife dönüşme macerası kendine özgü tabirlerle açıklanır (Cengiz, 2019, Tarlan, 1964).

Nef'î'nin burada vahyin kaynağına doğru bir yürüyüşü ve bu yürüyüşten gelen tecelliler, yeni bir dil ve üslûp biçiminde karşımıza çıkar. Nef'î'nin bahsettiği vahiy, “yaratılmış bir söz değil Allah'ta bulunan tek bir manadır.” (Yiğit, 2021). Nef'î bu tek manadan hareketle İlahi sırları bir vahdetin yansıması olarak görür ve yansıma yeri olarak da gönle işaret eder. İşte Nef'î'nin rindlikten ârifliğe giden macerası gönlün zevkî hallerin tercümanlığından vicdânî hallerin (ahvâl-i vicdânî) tercümanlığına dönüşmesiyle mümkün olur. Böyle bir gönüle Hakk'ın gizli feyzi hücum eder ve vahyin o kendine özgü tek ve yüce manası bin bir biçimde dile gelen gayb armağanları şeklinde dize ve beyitlere dönüşür. Nef'î'nin irfânî beyitlerinin temel karakteri, hasretle vuslat arasında bir üslûpla yazılmalarıdır. O bu üslûpta içtiği kadehleri bir tarafa atarak içemediği kadehlerin peşine düşerek hasreti tercih eder. Ona göre vuslat rindin, hasret ise ârifin ilkesidir. Nef'î'nin gizli hücumun feyzi dediği şeyler, tasavvuftaki tecellilere tekabül eder. Artık o bu tecellileri söz haline getirecek ve şunları söyleyecektir.

*Tûti-i mu'cize-gûyem ne desem lâf değil
Çerh ile söyleşemem âyinesi sâf değil*

*Ehl-i dildir deyemem sinesi sâf olmayana
Ehl-i dil birbirini bilmemek insâf değil*

.....
*Ukde-i ser-rişte-i râz-ı nihânîdür sözüm
Silk-i tesbîh-i dürr-i seb'a'l-mesânîdür sözüm*

*Bir güherdür kim nazîrin görmemişdür rûzgâr
Rûzgâra âlem-i gayb armağanıdır sözüm*
.....

Sonuç

Nefî gibi şahsına özgü bir şaire ait üslûp biçimlerini bütün ayrıntılarıyla böylesine kısıtlı bir yazıda bütün renkleriyle aktarmak elbette mümkün değildir. Lakin bu kısa yazı çerçevesinin prizmasından bakıldığında bile onda bir üslûptan değil birbiri içine geçmiş farklı üslûplardan bahsetmenin mümkün olduğu görülecektir. Bu yazıda Nefî'nin şiirdeki üslûpları; hicviye, medhiye ve irfan başlıklarında toplanarak

okuyucu şairin bu başlıklar altında iç içe girmiş farklı üslûp denemeleri oluşturduğu sonucuna götürülmek istenmiştir.

KAYNAKÇA

- Akkuş, M. (1998). *Nef'i ve Sihâm-ı Kazâ*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akkuş, M. (2018). *Nef'i dîvânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı, [https:// ekitap. ktb. gov. tr/ Eklenti/ 57741, nefi-divani pdf. pdf?0](https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57741,nefi-divani.pdf.pdf?0) Erişim Tarihi: [23.12.2021]
- Atalay, M. (2019). *Nef'i Farsça Divân Metin-Çeviri*. İstanbul: Demavend Yayınları.
- Avşar, Z. (2003). Nef'i'nin Hayal Kavramına Yaklaşımı, *Bilgi*, (24), 89-114.
- Cengiz, A. (2019). Hâkânî'nin Bahrü'l-Ebrâr'ına Nef'i'nin Naziresi; Tuhfetü'l-Uşşâk, VI. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu, 13-15 Haziran, Bakü.
- İpek, A. (2021). Nef'i ve Nedim'in Şiirlerinde Şûhluk. *Hikmet - Akademik Edebiyat Dergisi*, 193-202
- Özdemir M. (2020a). Şebistan-ı hayal Şerhi'nin Nasihat Faslında Tasavvufî Anlamlarıyla Ele Alınan Kavramlar ve Şairin Muhataba Mesajı. *Osmanlı Edebî Metinlerinin Anlam Dünyası Sempozyumu*, 12-13 Mayıs, Bilecik. 144-158.
- Özdemir M. (2020b). Kuramsal Açıdan Klasik Şiir Estetiği, *Mazmundan Poetikaya*, İKSAD, 13-27.
- Özdemir, M. (2017). Yunus Emre'de Kozmolojinin Sunumu. *Journal of Turkish Language and Literature*, 6 (3), 493-518.
- Pür, İ. (2021). Şair Nef'i'nin Şiirlerinde Allah, Hz. Muhammed ve Mevlânâ Sevgisi'ne Yönelik Dinî Unsurların Değerlendirilmesi. *Turkish Academic Research Review*, Özel Sayı, 125-146.
- Şentürk, A. A. ve Kartal, A. (2009). *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*. Dergâh Yayınları.
- Tarlan, A. N. (1964). Nef'i ve Tuhfetü'l- Uşşak Tercümesi. İstanbul.
- Vanlı, M. (2021). Divân Şiirinde Ahlâk-ı Zemîme Tasavvuru. *Sufiyye*, 281-314.
- Yiğit, H. (2021). Nef'i'de Sözü'nün Kaynağı. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (4), 2279-2302.

ŞEYH GÂLİB'İN ÜSLÛBUNDA TEZAT SANATININ YERİ

Nilüfer TANÇ*

*Ze'vki kederde mihneti râhatda görmüşüz
Âyinedir biri birine subh u şâmımız
(Kalkışım, 1994: 312)*

Giriş

Edebiyat tarihleri yazılırken nasıl bir yol izleneceği, bu eserlerde hangi sanatçılara ve metinlere yer verileceği tartışmalı bir konudur. Ancak eserleriyle diğerlerinden bariz biçimde ayrılan ve "üslup sahibi" oldukları düşünülenler bu gibi tartışmalardan münezzeh kabul edilerek kaynaklarda daima kendilerine yer bulurlar. *Sebk-i Hindî*'ye mensup şairler içinde yer alan ve "şiirde yeni bir yol açma" iddiasıyla tanınan (HA: 212, 2019-2023)¹ Şeyh Gâlib de bunlardan biridir. Şairin üslubunda söz konusu tarzın da etkisiyle tezat sanatının kullanımı dikkat çeker. Divan şairlerinin hayatları ve kişilikleriyle ilgili bilgiler sınırlı olduğu ve sanatlarını belli kalıplar dâhilinde icra ettikleri için eserlerini kişilikleriyle ilişkilendirmek çoğu zaman bir faraziye den ileri gitmese de Şeyh Gâlib'in manzumelerinde tezat sanatının şairin şahsiyetine dair işaretler taşıdığı sezilir.

En iyi tanımını *imtizâc-ı ezdâd* ifadesinde bulan ve edebî eserlerde birbirine zıt olan kelime, kavram ya da durumların bir araya getirilmesiyle ortaya çıkan tezat sanatı, mübalağa ve sürpriz unsurlarıyla birlikte estetik yapı organizasyonun temel

* Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, nilufertanc@gmail.com, Orcid ID: 0000-0003-3988-8783.

¹ Bu çalışmada *Hüsn ü Aşk* için HA kısaltması kullanılmış, beyitler ve numaraları Muhammet Nur Doğan tarafından hazırlanan e-kitaptan alınmıştır. Esere erişim linki kaynakçada verilmiştir.

kavramları arasında yer alır. Şeyh Gâlib'in bu sanatı tasavvufî düşünceyi ifade etme, alışılmamış bağdaştırmalar vasıtasıyla yeni hayaller yaratma, karşıtlıklara dikkat çekerek mizah yapma ve hatta iç hesaplaşmalarını ikilemlerini aktarma aracı olarak kullandığı görülür. Bu çalışmada şairin *Dîvân*'ından seçilen örneklerle tezat sanatının Şeyh Gâlib'in şahsi ve edebî üslubundaki yeri incelenecektir.

1. Tezat Kavramı: “Her şey zıddıyla kaimdir”

Tezat kavramının kökeni evren ve içindekilerin varoluşunu açıklamaya ya da anlamlandırmaya çalışan tasavvurlara kadar uzanır ve “her şey zıddıyla kaimdir” düşüncesini doğurur. Herakleitos (MÖ 540-480)'un kuramında evrendeki kaostan harmonia (uyum)nın ortaya çıkması, Çin felsefesindeki yin yang unsurları, tasavvufî düşüncede kesret içinde vahdet fikri, Orhon Yazıtları'ndaki “üze kök tengri asra yağız yir kılındukta ikin ara kişi oğlu kılındı” (Ergin, 2011: 8) ifadeleri varoluşla zıtlık arasındaki ilişkiye işaret eder.

Herakleitos, *Doğa Üzerine* adlı eserinde ortaya koyduğu varoluş teorisinde birbirinden bağımsız, hatta birbirleriyle çatışma hâlinde bulunan şeylerin gerçekte bir olduklarını, bir birlik teşkil ettiklerini, öte yandan bu birliğin kendisinin de aynı zamanda bir çokluk olduğunu savunur. Ona göre bilgelik, çok şey bilmek, sayısız şey bilmek değil; birbirleriyle kavga içindeymiş gibi görünen zıtların çokluğu altında gizlenen birliği görmektir. Varlık yoktur, sürekli bir oluş vardır ve bu; toprak, su, hava, ateş zıtlıklarının sürekli gerilimiyle ortaya çıkar. Bu gerilim (yani çok) olmadan ilk (ve bir) madde olan ateş olamayacağına göre çokluk olmaksızın birlik ve birlik olmaksızın çokluk olmaz. Dolayısıyla her şey akar ve sürekli değişir. Filozofun bu düşünceleri onu tanımlayan “aynı nehirle iki defa inemezsin” sözünde özetlenmiştir (Arslan, 2006: 187-194).

Vahdet-i vücud anlayışı da birliği (tevhit) esas alır. Buna göre varlıkta esas olan vahdettir, birliktir. Kesret yani çokluk ise gelip geçicidir. Sadece surette vardır ve çoğu zaman insanı yanıltır. Tasavvuf ehli, kesrete aldanmayıp onun arkasında yatan vahdeti, birliği, hakikati açığa çıkarmaya çalışır. “Çokluk birle sayılandır” denildiğinde çokluğun tanımına vahdet katılmış olur. Vahdet akıl tarafından doğrudan ve bizzat kavrandığı, ayrıca tanımlanmasında kendi kendine yeterli sayıldığı hâlde kesret ancak vahdetle tanımlanır. Vahdetle kesret arasında bir müteakabiliyet ilişkisi bulunmakla birlikte bu tam bir zıtlık ve karşıtlık değildir. Çünkü çokluğun zıddı birlik değil azlıktır. Vahdetle kesret arasındaki müteakabiliyet ölçenle ölçülen ilişkisinde görüldüğü gibi bir izafet ilişkisidir (Durusoy, 2012: 430).

Günlük hayatta çoğu zaman farkına varmadan etkileyici gücünden faydalandığımız kavram karşıtlığı, pek çok yerde karşımıza çıkar. Müzik, mimari, minyatür, resim ve özellikle edebiyat, karşıtlıkların görüldüğü alanlardır. Konuşma dilini zenginleştiren ikileme, deyim ve atasözlerinde anlatıma zenginlik katan önemli hususlardan biri de karşıt ifadelerdir. “Sağlı sollu, iyi kötü” ikilemeleri; “gökte ararken yerde bulmak, tavşana kaç, taziya tut demek” deyimleri; “bakarsan bağ, bakmazsan dağ olur” atasözleri bu zengin ifade biçimine verilebilecek örneklerden birkaçıdır (Selçuk, 2009: 575). Dil-zihin ilişkisi çerçevesinde diyalektik düşünceyi ortaya çıkaranın da insan zihninin çift kutupluluğu olduğu söylenebilir.

Algılarımızın neredeyse tamamının bir değişikliğin fark edilmesine bağlı olduğu ifade edilmiştir (Storr, 2020: 303). İnsan zihninde kavramlar, zıtlıklar ve

benzerliklerle birlikte yer alır. Göstergelerin gerçek değeri de ancak bu şekilde ortaya çıkar. Dilbilim araştırmaları da kavramların insan zihninde tek tek değil, ilişkili, bağlantılı bir şekilde “öteki” kavramlarla bir arada bulunduğunu ortaya çıkarmıştır. Kullanım sırasında bu kavramlar kendiliğinden seçilir ve aktarılır. Böylece söylem güçlenir, anlam zenginleşir (Aksan, 1999: 114).

Erol Güngör *Kelâmî Sahada Estetik Yapı Organizasyonu* başlıklı doktora tezinde edebî eserlerde ve özellikle mizahi metinlerde yenilik, değişiklik, sürpriz ve tezat unsurunun önemini ortaya koymuştur. Sanat eserleri zıt unsurların bir sentezi ve vahdeti olarak ortaya çıkar (1999: 56-57).

İnsanlık tarihi boyunca varoluşun tezatla bağlantılı olarak algılanması, öğrenme ediminde fon-figür ilişkisinin zıtlığına dikkat çeken gestalt kuramıyla da örtüşür. Buna göre beyaz bir fondaki siyah bir figür dikkat çeker ve çabuk kavranır. Felsefi psikolojide sıcaklık-soğukluk, aydınlık-karanlık, yükseklik ve alçaklık gibi farklı kavram ve niteliklerin bilinçte birbirini çağrıştırdığını, karşıtlardan birinin kendi karşıtını gündeme getirdiğini dile getiren yasa “karşıtlık yasası” olarak tanımlanır (Cevizci, 1999: 495)

2. Tezat Sanatı: *İmtizâc-ı ezdâd*

Belagat ilminde tezadın oluşması için “bir ibarede iki zıt şeyin toplanması” yeterli görülmüş, aralarında zıtlık ilişkisi bulunan kelimeler cinslerine göre tasnif edilerek incelenmiştir.² Bu durum, belagat kitaplarında gramer, diksiyon, anlambilim gibi günümüzde dilbilimin alt dalları arasında sayılan pek çok farklı alana ait konunun araştırılmasından kaynaklanmış olabilir. Ali Nihad Tarlan, bu konuya dikkat çekmiş ve “gece uyur, gündüz çalışırım” ibaresinde karşıt unsurlar bulunmasına rağmen tezat sanatının ortaya çıkmadığını, tezadın sanat olabilmesi için iki zıt kavramın aynı noktada birleşmesi gerektiğini ifade etmiştir (1981: 175). Edebî sanatlar içinde yer alan tezadın da varoluşu anlamlandırma çabalarıyla ortaya atılan teorilerde olduğu gibi zıtlıkların uyumuna dayanması beklenir. Bu durumda aralarında karşıtlık ilgisi bulunan kelimeleri bir ibarede toplarken sadece zıt anlamlı sözcükleri art arda sıralamak, tezadın sanat değeri taşıyarak estetik haz vermesi için yeterli değildir. Karşıtlık ilişkisi oluşturan kelimeler ortak bir noktada birleşmelidir. Nitekim bu sanata *tezat* yanında verilen diğer adlardan *tibâk*, *tatbik*, *mutâbakat* uygunluğu, *tekâfû* ise denk olmayı ifade eder. Bir fikrin zıddı ya da mukabiliyle daha güçlü anlatılması şairleri bu sanata yöneltmiş ve tezadın kıymeti zekâyâ bağlı olmasına göre değerlendirilmiştir (Tarlan, 1981: 176; Bilgegil, 1989: 184).

Belagatte tezada *mukabele*, *mukaseme*, *mütezaad* gibi adlar da verilmiş, tezat çeşitleri *tibâk-ı selb*, *tibâk-ı icâb*, *ihum-ı tezat*, *tedbîc* gibi başlıklar altında tasnif edilmiştir. Bu terimler incelendiğinde retorikte “çelişkili görünen ancak düşününce hakikati kuvvetli bir şekilde ifade ettiği anlaşılan” ibareler için kullanılan *paradoksun* belagatteki tezat çeşitlerinden *mukabele* ile *oksimoronun* ise klasik Türk şiirinde ve Servet-i Fünûn edebiyatında görülen “alışılmamış bağdaştırmalar”ın bir tamlama şeklinde bir araya getirilmesiyle meydana gelen birleşik tezat örnekleriyle örtüştüğü görülür. Batı dillerine ait terim sözlüklerinde *oksimoron* “yoğunlaşmış paradoks” olarak da anılır

² Tezat sanatının belagat kitaplarındaki görünümü ve karşılaştırmalı eleştirisi için bkz.: (Kartal, 2007; Eliaçık, 2015).

(Huyugüzel, 2018: 366-367). Farsça belagat kitaplarındaki *tasvîr-i paradoksî*, *mütenâkız-nümâ*, *tenâkuz-nümâ*, *tenâkuz-gûyî* adlandırmaları da benzerdir. Cafer Mum, *Tezâdın İmtizâcî Klasik Türk Şiirinde İmtizâc-ı Ezdâd* başlıklı çalışmasında bu sanatın asıl anlamını “bir nesneyi şey’-i âhara katmak” anlamındaki imtizaç kelimesiyle bulduğunu dile getirerek şiir ve resim sanatlarında ışık ve gölge için de kullanılan *imtizâc-ı ezdâd* terimini önerir (2018: 82).

Belagat kitapları Osmanlı Türkçesinde ve edebî dilde kullanılan Arapça ve Farsça unsurları da dikkate aldığı için yapılan tanım ve tasniflerin yer yer Türkçe ile uyuşmadığı görülür. “Necâtî Beğ’in Gazellerinde Tezat Sanatının Kullanımı”nı inceleyen Bahir Selçuk (2009), tezat çeşitlerini yapı ve anlam bakımından tasnif ederken bu duruma dikkat çekmiştir. Belagat kitaplarında değişik adlarla anılan tezat çeşitleri bütüncül bir bakış açısıyla ele alınarak sadeleştirilebilir ve aşağıdaki şekilde farklı bir tasnif de yapılabilir:

1. Kelimenin Anlamına Göre

1.1. Açık tezat

“Gündüz ve gece, çirkin ve güzel, iyi ve kötü, karanlık ve aydınlık, soğuk ve sıcak” gibi karşıt anlamlı kelimeler arasında meydana gelen tezattır (Bilgegil, 1989: 184).

1.2. Mecazi tezat

Tesebbüb tıbbâkî olarak da adlandırılır (Bilgegil, 1989, 189). “Soğuk evini içten ve sıcak davranışlarıyla âdetâ ısıtıyordu” cümlesindeki soğuk kelimesi hakiki sıcak ise mecazi anlamda kullanılmış ve tezat teşkil etmiştir (Külekçi, 2003: 76).

1.3. Gizli tezat

Manevi tezat (*manayla ilgili tezat*) olarak da adlandırılan bu çeşit tezat kelime de değil ibare de görülür. Lafzın anlamca zıtlık içermesi ile meydana gelir ve bir tür gizlilik barındırır (Aydın, 2018: 28). “O rütbe bahr-ı mehtâb oldu cûşân/Çemende mürğ ü mâhî oldu yek-sân” (M 11/8)³ beytinde havada yaşayan kuş ve suda yaşayan balığın bahçede bir araya gelmesi gizli tezata örnektir.

³ Bu çalışmada *Şeyh Gâlib Dîvânı*’ndan alınan beyitler ve numaraları kaynakçada künyesi verilen Muhsin Kalkışım (1994) yayınından alınmış ve gazel için G, kaside için K, mesnevi için M kısaltması kullanılmıştır.

2. Kelimenin Cinsine Göre

2.1. İsim

“Duhter ammâ hükmü merdâne ve sûretde âb ammâ mânâda âteş-i serkeşden nişâne” ifadesindeki “duhter-merdâne; âb-âteş” kelimelerinin meydana getirdiği tezattır (Bilgegil, 1989: 184).

2.2. Fiil ya da fiilimsi

“Cihânın yüzünü güldürmüş iken lutf u ihsânın/ Adûlar kahkaha eyler gürûh-ı dûstân ağlar” beytinde güldürmüş iken bağ fiili ile ağlar fiili ve kahkaha eyler ile ağlar fiilleri arasında ortaya çıkan tezattır (Bilgegil, 1989: 185).

2.3. Ek ya da edat

Ekler veya edatlar arasındaki zıtlıkla ortaya çıkan tezattır. “Bî-savt u bâ-keîâmıdır” terkindeki “bî ve bâ” edatları tezat oluşturur (Bilgegil, 1989: 185).

Cinsine göre tasnif edilen tezatlı kelimelerin her ikisi aynı cins olabileceği gibi biri isim, diğeri fiil ya da biri edat diğeri isim gibi şekillerde de ortaya çıkıp alt kategoriler oluşturabilir.

3. Kuruluş Yapısına göre

3.1. Olumlu

Belagat kitaplarına *tibâk-ı îcab* şeklinde adlandırılan bu tezat çeşidi “ağladı ve güldü” gibi olumlu fiiller arasında ortaya çıkar (Saraç, 2004: 150).

3.2. Olumsuz

Belagat kitaplarına *tibâk-ı selb* şeklinde adlandırılan bu tezat çeşidi “ağladı-ağlamadı” veya “ağla-ağlama” gibi biri olumlu diğeri olumsuz veya biri emir diğeri nehiy olmak üzere aynı kökten türemiş iki fiilin bir arada kullanılmasıyla ortaya çıkar (Saraç, 2004: 150).

3.3. Mukabele

Belagat kitaplarında *sanat-ı tekabül* olarak da adlandırılan bu tezat çeşidinde bir ibarede iki ya da daha fazla kelimeye yer verildikten sonra aynı sırayı koruyarak bunların anlam yönünden mukabili ya da zıddı olan kelimeler anılır. “Az gülsünler, çok ağlasınlar” (9/82)⁴ ayetinde tezat sanatı bu çeşidiyle ortaya çıkar (Saraç, 2004: 151).

⁴ Bu çalışmada Kur’ân-ı Kerim’den yapılan alıntılarda ilk rakamla sure, ikincisiyle ayet numarası gösterilmiştir. Mealler <https://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf> adresinden alınmıştır.

4. İçerdiği Edebî Sanata Göre

4.1. İham-ı tezat

Karşıt anlamlı kelimelerden birinin zıtlığı oluşturan anlamından başka bir anlamda kullanılmasıyla ortaya çıkar. Bu sanatta karşıt anlam oluşturan en az iki kelime olmalı ve bu kelimelerden biri zıtlığı oluşturan anlamından başka bir anlamda kullanılmalıdır. “Bu kış bana hayat hikâyesi yaz” ifadesinde böyle bir kullanım vardır. Yaz ve kış kelimeleri karşıt anlamlı iki kelimedir ancak “yaz” kelimesi burada ilkbaharla sonbahar arasındaki yılın en sıcak mevsimi olarak değil de “yazmak” anlamında kullanılmıştır. Bu sanata *iham-ı tezat* denilmesinin sebebi okuyucuyu zıt anlamlı kelimelerin kullanıldığı yönünde ihama (şüpheye) düşürmesidir (Kaya vd., 2018: 288).

4.2. Kinayeli tedbîc

Renklerin kinayeli kullanımlarının meydana getirdiği karşıtlık ilişkisi ile ortaya çıkar. *Zulmetten Nûra* ifadesinde zulmetin “cehalet”, nurun “ilim” anlamında kullanılması kinayeli tedbîcin örneğidir (Bilgegil, 1989: 189).

4.3. Tevriyeli tedbîc

Renklerin tevriyeli kullanımlarının meydana getirdiği karşıtlık ilişkisi ile ortaya çıkar. “Gül ruhlarının alı beni aşka düşürdü/Hâl-i siyehi eyledi sevdâya giriftâr” beytinde “al ile sevdâ” kelimelerinin “hile ve cünûn” manaları tevriye yoluyla beyitte bir araya getirilir (Külekçi, 2003: 79).

3. Şeyh Gâlib'in Üslubunda Tezatın İşlevleri: “Âteş ü âbı bir şükûfe edip /Gösterir sun'ı ülfet-i ezdâd” (K 24/8)

Edebî dilin en belirgin özelliği edebî sanatlardır. Bunlar, ifadeye canlılık ve güzellik verir, heyecanı yükseltir veya akışını hızlandırır, anlamı değiştirir ve çekici kılar. Söz sanatlarını kullanma eğilimi insanın doğasında ve bir mecazlar sistemi olan dilin yapısında vardır. Edebî sanat kullanımının sosyal yapı ve durumla da ilgisi bulunur. Sosyal ve siyasi hadiselerin yoğun ve hızlı geliştiği dönemlerin etkisi edebiyata yansır. Şairin tonlu, tekrarlı ifadeler, saklama ve örtmeler, istifham ve nidalar vb. şekillerde dili kullanım biçimiyle toplumsal hadiselerle işaret etmesi “üslup mesajı” olarak değerlendirilebilir (Çoban, 2004: 54-55). Bu sebeple İsa Kocakaplan, bir şairin üslubunu incelerken edebî sanatların sadece tespit edilmesini yeterli bulmaz ve bunların sanatçının hangi ruh hâllerini aksettirdiğinin de araştırılması gerektiğini ifade eder (2005: 9).

Şeyh Gâlib'in *Dîvân'ı* tezadı redifine taşıdığı “rûz u şeb” na'iyiyle başlar. Aynı şekilde eserde “âteş ü âb, sefid ü siyâh u sürh, olsun-olmasın, hem olsun hem olmasın” redifli gazeller dikkat çeker. “Nûr-ı siyeh, siyeh-bahar, huşk-i ter, gevher-i fakr, şah-ı istiğnâ, nistî mülkü, bahr-ı şu'le, kulzum-ı şu'le, ülfet-i ezdâd” tamlamalarında tezat alışılmadık bağdaştırmalar şeklinde ortaya çıkar. Şairin kişisel özellikler, edebî muhit ve zihniyet şeklinde sıralanabilecek olan üslup bileşenleri içinde zihniyeti karşılayan tasavvuf düşüncesinin ve dönemindeki edebî çevrede etkili olan *sebk-i Hindî*'nin onu

tezat sanatına yönelttiği düşünülebilir. Zülfi Güler, “Sebk-i Hindî Özelliği Olarak Uyumlu Zıtlıklar Açısından Şeyh Galib Divanına Bakış” başlıklı yazısında bu konuya dikkat çekmiştir.

Şeyh Gâlib *Dîvânı*’nda yer alan tezat sanatı örnekleri bütüncül bir bakışla ele alındığında bunların şairin şahsi veya edebî üslubunu yansıtacak şekilde şu işlevlerle yer aldığı görülür: 1. iç hesaplaşmalarını, ikilemlerini yansıtma 2. tasavvufi düşünceyi ifade etme 3. alışılmadık bağdaştırmalarla yeni hayaller yaratma 4. karşıtlıklara dikkat çekerek mizah yapma. Bu bölümde Şeyh Gâlib’in tezat sanatını hangi işlevlerle kullandığı bildiri sınırları dâhilinde *Dîvân*’dan seçilen örneklerle incelenmiştir.

3.1. İç Hesaplaşmalarını, İkilemlerini Yansıtma

Şeyh Gâlib’in üslubunda etkili olduğu görülen tezat sanatına yönelmesinin şahsiyetiyle ilgisini tespit etmek güçtür. Ancak tezkirecilerin şairin genç yaşta ölüm sebebi hakkında aktardıkları, onun iç dünyasında ikilemler yaşadığını sezdirir. Halûk İpekten, Şeyh Gâlib’in gösterişli kıyafetler giydiğine ya da hocalarına hürmette kusur ettiğine dair rivayetlerin uydurma olduğu kanaatini aktardıktan sonra “öyle görünüyor ki, Şeyh Gâlib yetenekleri sayesinde çabuk ilerlemiş, üne kavuşmuş ve sarayla ilişkileri sonucunda da tarikatın gereği olan tevazuu elden kaçırmıştır” yorumunu yapar (İpekten, 2006: 13-14). Tahir Olgun ise şairin *Hüsn ü Aşk*’ının “sebeb-i telif” bölümünde kurgunun gereği olarak Nâbî’ye meydan okumasını (HA: 185-239) kendini beğenmişlikle açıklarken bu rivayetlerden güç alır:

“Galib çocukluğundan beri hoppa büyümüştü. Babası Mustafa Reşit Efendi, onu çok seviyor, bir dediğini iki etmiyor, hattâ sözlerinde bir hikmet ve ilham buluyor, gevelediği manzum sözleri fevkalade birer şiir telakki ederek ihvan ve yarana gösteriyordu. Bu münasebetle ve çocukluk ilcasıyla Galib de şımarıkça şımarıyordu. Gençlik devresi, Galib’in ilmî varlığını ve nefsî benliğini artırdı. Çünkü zamanındaki yaşlı başlı şairlerin çoğundan iyi yazıyordu. Nazmettiği bir gazel, elden ele dolaşıyor, muasır şairleri tarafından tanzir ediliyor fakat, ona yetişilemiyordu... İşte bu gibi haller ‘Sultan-ı suhan menem dîger nist’ fikrini şairin zihnine yerleştirmiş, o da o fikri ‘Hüsn ü Aşk’ında açıkça meydana koymuştu. Şimdi insaf edelim, böyle düşünen bir adam, kendisi hazırken başkasından bahsedilmesine ve uzun uzadıya sena olunmasına dayanabilir mi? Galib bu müfrit gururunu, dervişliğinde de göstermiş ‘Yenikapı Mevlevihanesi’ndeki mürebbîsi ‘Sahih Ahmet Dede’ ile şeyhi ‘Seyyit Ali Nutkî Dede’ye karşı bile Mevlevîlikçe hafifmeşreplik sayılan bazı hareketlerde bulunmuştu. Bence onun Nâbî merhuma taarruzu ancak hodpesentliğinden ileri gelmiştir...” (Olgun, 1941: 5-6).

Bu bağlamda, Gâlib’le aynı yüzyılda yaşayan ve bir *Hezliyyât*’ı bulunan Sürûrî, şairi üstünlük iddiasının en bariz göstergelerinden olan mahlasını⁵ hedef alarak hicvetmekten kaçınmaz:

⁵ Muallim Naci’nin ifadeleri de Gâlib’in mahlasının “farklı ve üstün olma” düşüncesini işaret ettiği fikrini destekler: “Evvelden mahlası Es’ad idi. Zamanında zuhur eden yâve söyleyen Es’adlardan ayırmak maksadıyla sonradan Gâlib mahlasını kullanmaya başladı.” (Kurtoglu, 2006: 84).

*Bilmem ey menhûs adını Esad mıdır Galip mi idi
Zâtını ta'rîf kıl kimsin kime mensupsun
Gerçi dersin şâirâne ben tagallüp eyledim
Piş-i erbâb-ı sühândan Galib'a mağlupsun*

Muallim Naci Sürûrî'nin bu çıkışının döneminin âlim ve şairleri arasında kabul görmediğini ifade eder. Nitekim Sürûrî'nin bu dörtlüğünden birkaç gün sonra kim tarafından yazıldığı bilinmeyen şu dörtlük ona cevap olarak gelmiştir:

*Mağrurluğun olmada günden güne efzun
Şayetse idi mahlasın olsaydı Gururi
Galib görünen Esad'a menhus diyorsun
Hüzni'yi unuttun mu ne yaptın Sürûrî" (Yıldırım, 2006b: 13-14).*

Aşağıdaki beyitte şair "rakibi terk ederek herkes sevgiliye kavuştu. Fakat Gâlib'in rakibinin yine Gâlib (galip) olması utanılacak bir durumdur" derken **ağyâr-yâr, terk-vâsıl** kelimelerinde cinslerine göre *her ikisi isim* olan, anlamlarına göre ise *açık tezat* ortaya çıkar. Gâlib'in rakibinin yine kendisi olması (rakip tanımaması)/ya da yine galip gelmesi *iham-ı tezatı* meydana getirirken şairin üstünlük ve alçakgönüllülük arasında yaşadığı ikilemin bir yansıması olarak görülebilir:

*Terk-i ağyâr ile herkes vâsıl-ı yâr oldu lîk
Gâlibin ağyârı Gâlibdir hicâb oldur ki ol (G 195/11)*

Tasavvufta renk ve renksizlik deyimleri çok kullanılır. Özellikle *vahdet-i vücud* anlayışını benimseyen mutasavvıflar dinler arasındaki farkların bir renksizlik olduğunu söyler ve hepsine bir gözle bakarlar; renklerin aslı renksizliktir (Uludağ, 2001: 294). Aşağıdaki beytin odağında bulunan *televvün* ise tasavvufi terminolojide *temkîn*in zıddı, *telvin* hâlinde bulunma bir makamda karar edemeyip bir hâlden diğer bir hâle geçme anlamındadır ve çoğunluğa göre eksik bir makamdır (Erginli, 2006: 1048-1049). Aşağıdaki beyitte şair, "benim hâlim yine bu kararsızlıkla buldu; gönül gûnahtan pişman ağzım tövbeye varmaz" derken dil ve gönlün tutumlarının zıtlık oluşturacak şekilde art arda sıralanmaları bir *mukabele* ortaya çıkarır. Tasavvufi bir hâl de olsa şairin bu durumu konu edinmesi iç çatışmalarının dışavurumu olarak görülebilir:

*Yine müncer ola hâlim bu televvünle benim
Dil peşîmân-ı güneş tevbeyle varmaz dehenim (G 217/1)*

Benzer duyguları yansıtan aşağıdaki beyit hakkında araştırmacılar iki farklı görüş ileri sürmüşlerdir. Beytin dil içi çevirisinde "kimi" kelimesi için hem "kimileri" (Yıldırım, 2007b: 222) hem de "bazen" karşılığı anlamlı olmaktadır. M. Orhan Okay (1995: 77-83) ve Mücahit Kaçar (2019: 35) onun tasavvuf ehli olma ile şairlik tabiatının gereği olan tefahür sebebiyle yaşadığı iç çatışmanın şiirlerine yansıdığını belirtmişlerdir. Bu durumda şair duygularını "Gâlib, Mevlevîlik yolundaki bu hâline şaşıp kaldı. Kimi zaman adından sanından vazgeçip unutulma, kimi zaman da yükselip tanınma düşüncesine kapıldı" şeklinde ifade ederken iki zıt durumun ifade edilmesiyle *mukabele* sanatı ortaya çıkar. Burada beytin sunduğu anlam imkânlarından "nam ve şanı terk etmeye düşkün olmak" bir *paradoks* olarak da dikkat çeker:

*Reh-i Mevlevîde Gâlib bu sıfatla kaldı hayrân
Kimi terk-i nâm u şâne kimi i'tibâre düşdü (G 311/7)*

3.2. Tasavvufi Düşünceyi İfade Etme

Galata Mevlevihanesi şeyhliğini yürüten Gâlib'in kısa hayatını tamamen Mevleviliğe hasrettiğini söylemek mümkündür. Tezkirelerde, edebiyat tarih ve araştırmalarında şairin bu yönünü ifade eden “Şeyh” ya da “Dede” lakabıyla anılması, Gâlib mahlaslı diğer şairlerden ayırmak ihtiyacından değil; Mevleviliğin onun kişiliğinin ayrılmaz bir parçası olmasındandır (Pala, 1995a: 162).

Aşağıdaki beytin odak noktası “salikin zahirini mal ve mülkten, batınını karşılık bekleme anlayışından arındırması, yaptığı her şeyi sırf Hak rızası için yapması, makam ve hâl sahibi olma düşüncesini hatır ve hayalinden dahi geçirmemesi” (Uludağ, 2001: 347) anlamındaki tasavvufi bir kavram olan *tecrîttir*. Varlık, dünya süsü anlamında dervişin hırkasının *kabâ* kelimesiyle ifade edildiği beyitte *telmih* edilen İsa Peygamber ise edebiyatta pek çok yönünün yanında dünyaya değer vermemesi, bir merkep sırtında gezmesi, maddeden arınmış olması, nefesiyle ölüleri diriltmesi (Pala, 1995b: 286) gibi özellikleriyle yer alır. “Zayıf tenimi soyunma (arınma) isteğiyle örttüğümden beri can bahşeden İsa'nın nefesi bana kaftan oldu” diyen şair yine bir *paradoksal imaj* çizer. **Tecrîd-pûşîde-kabâ** kelimeleri alımlayıcıları giyinmenin mi soyunmanın mı söz konusu edildiği konusunda ikilemde bırakarak *iham-ı tezatı* ortaya çıkarır:

Şevk-i tecrîd ile pûşîde-ten-i za'f olalı
Nefes-i İstî-i cân-bahş kabâ geldi bana (G 9/2)

Aşağıdaki beyitte *paradoksal imaj* tasavvufi kavramlardan *tevazu* odağında ortaya çıkar. *Seyr u sülûk* kavramını somutlaştıran şair “yücelik zemininden alçaklık zirvesine yükselmeye tevazunun yükselme rütbesi, tenezzülün ise merdiven” olduğunu ifade eder. İnsanın alçakgönüllü oldukça yüceleceğini ifade etmek için **tevâzu'**nun bir makam, **tenezzül'**ün ise daha çok yükseğe çıkmakla ilişkilendirilen merdivene *teşbih* edilmesi gizli *tezat* oluşturur. Alışılmamış biçimde *teşbih-i belîğ* meydana getiren **urûc-ı evc-i pestî** ve **zemîn-i ser bülendî** tamlamaları bir *oksimoron* yaratırken her iki mısradaki zıt unsurların art arda sıralanması *sanat-ı tekabül/mukabele* oluşturur.

Urûc-ı evc-i pestîye zemîn-i ser-bülendîden
Tevâzu' pâyeye-i rif'at tenezzül nerdbânımdır (G 98/7)

Tasavvufi kavramlardan *fenâ* ve *bekân*ın kelime anlamlarında bulunan *açık tezat* Gâlib'in *Dîvân'*ında sanata dönüşmüştür. Aşağıdaki beyitte *Anka* metaforunun unsurları bu kavramlarla *teşbih-i belîğ* yardımıyla buluşturulmuş ve şair, namı “Anka gibi ufukları tutsa bile yine ebedilik Kaf dağında yokluk avında” olduğunu ifade etmiştir. Nefsi öldürerek yok olmanın ilahi olanla buluşarak ebediyete kavuşmak anlamına gelmesi “ismi var kendi yok” bir kuş olan (Pala, 1995b: 38) ve masallarda ulaşılması gereken hedefi temsil eden *Anka*'ya benzetilmiştir. Yokluk avlamak/**sayd-ı fenâ** bir *oksimoron* oluştururken **Kâf**, tasavvuf erbabı arasında *insan-ı kâmil*i temsil eder (Cebecioğlu, 2009: 337):

Kâf-ı bekâdayız yine sayd-ı fenâdayız
Ankâ gibi tutarsa da âfâkı nâmımız (G 110/2)

Mevlevilikte *hamûş* kavramıyla ifade edilen *samt* zaruret olmadıkça konuşmamak ve bu şekilde dünya ile fazla alakayı kesmektir (Uludağ, 2001: 157, 306). Beyitte “susarak konuşan şairle keskin dilli cahillerin sohbet edemeyeceği ve onların

saldırılarına karşı kalemin siper olacağı" ifade edilmiştir. Açık tezat oluşturan **hâmûş** ve **sühan-gûy** kelimelerinin tamlama şeklinde bir araya gelmeleri bir *oksimoron* yaratır. Öte yandan **kalem**, **siper** ve **tîğ** kelimeleriyle klasik Türk edebiyatında önemli bir yer tutan "kalem ve kılıç münazaraları"na yapılan *telmi*h, alımlayıcıyı şüpheye düşürerek *iham-ı tezat* meydana getirirken bu iki nesnenin savaş ve barışı temsil etmeleriyle *gizli tezat* ortaya çıkar:

Gâlib *kalemin eyle siper tîğ-ı zebâna*
Hâmûş-ı sühan-gûy ile nâdân idemez bahs (G 28/7)

Siyah ve beyaz, gelenek ve kültürlerin çoğunda renkten sayılmamıştır. Bu iki renk bir kontrast ve zıtlık olarak algılanmıştır.⁶ Zıtlıktaki zarurilik ilkesi burada da vardır. Yani siyah olmasa idi, beyazı, beyaz olmasa idi siyahı algılama ve idrak etmek mümkün olmayacaktı. Bu durum zulmet-nur paradoksu ile birlikte değerlendirilmiştir. Aslında buradaki zıtlık bir yönüyle de uyumun veya dengenin de sembolü olmaktadır. Tasavvufi metinlerde yer alan nur-ı siyah, nurun yani beyazın fazlalığından kaynaklanan siyahlıktır. Siyah nur, sufinin fenanın bekaya dönüşmesinden hemen önce girdiği hassas ve zarif bir ruh durumudur ve Mutlak'a aşırı derecede yakın olmasından ortaya çıkan bir zulmettir (Yıldırım 2006a: 137).

Aşağıda *Dîvân*'ın ilk kasidesi ve bir na't olan şiirden alınan beyitte "mîhr, meh, encüm, felek, hurşîd ve çarh" kelimelerinin bir *tenasüp* meydana getirdiği görülür. Birkaç farklı ihtimalle birlikte "Güneş, ay, yıldızlar ve dünya Peygamber'in himmet göğünün güneşi olarak siyah nurunun parlaklığıyla baştan başa geceyi ve gündüzü ortaya çıkardı" şeklinde dil içi çevirisi yapılabilecek olan beyitte *her biri isim* olan **esfid-siyâh-nûr**, **rûz-şeb** kelimeleri arasında *açık tezat* bulunur. Ayrıca gece ile gündüzün ortaya çıkmasını ifade eden ve *oksimoron* meydana getiren **esfid ü siyâh-ı nûr** bir *kinayeli tedbîc* oluşturur. Geceyi ve gündüzü aydınlatan gök cisimlerinin Peygamber'in nuruyla ortaya çıkması bütün varlıkların onun nurundan yaratılması (Uludağ, 2001: 280) inancına *telmihtir*:

Mîhr ü meh encüm felek hurşîd-i çarh-ı himmeti
Oldu esfid ü siyâh-ı nûru yek-ser rûz u şeb (K 1/32)

3.3. Alışılmadık Bağdaştırmalarla Yeni Hayaller Yaratma

Sebk-i Hindî şairlerinin alışılmamış bağdaştırmalar ve *paradoksal imaj*lara önem verdikleri bilinir. Aralarında karşıtlık ilişkisi bulunan farklı kavramları aynı tamlamada veya aynı ifadede bir araya getirerek yeni fakat çelişkili bir kavrama ulaşmak şeklinde yaratılan *paradoksal imaj*lar önceki şairlerde de görülmekle birlikte bu dönemde oldukça yaygınlık kazanmıştır (Mum, 2009: 130). Şairlerin bu kullanımları *vahdet-i vücüt* anlayışının temelini oluşturan zıtlıkların uyumu ile açıklanabilir (Babacan, 2010: 281).

Aşağıdaki beyitte şair, sevilinin dudağını kırmızılığı ve can suyu olması yönüyle alışılmamış biçimde nargileye *teşbih* ederken "O sevgilinin nargileye benzeyen dudağında ateş ve su bir araya gelip darlık içindeki gönlü kendi kendine gonca gibi açıldı" diyerek *her ikisi de isim* olan **âb-âteş** ve *biri isim diğeri fiil* olan **açıldı-teng** kelimeleriyle *açık tezat* yapar. Nargilenin yapısında su ateşin bir arada bulunması,

⁶ Batı ve modern Türk edebiyatlarında *kara güneş* imgesiyle ilgili olarak bkz.: (Ermez, 2020).

içindeki maddenin emilerek tüketilmesi ve keyif vermesi, ateş ve goncanın kırmızı renkli olması şairin ağızla ilişki kurarak yarattığı imajı kuvvetlendirmiştir:

*Nârgil lebinde hem-dem olup âb u âteşe
Açıldı gonca gibi dil-i tengi hod-be-hod* (G 37/5)

Şeyh Gâlib'in yaşadığı yüzyılda ve Mevlevihanelerde bahçe düzenlemesi ve estetik mimariye verilen önem ile düzenlenen eğlencelerde kullanılan nesneler şairin tasvirî bir özellik gösteren beyitlerine de yansır. Âşıkların "inleme kıvılcımlarını ney fısıkiyesinden saçıp ah fişekleriyle şenlik" kutladıklarını söyleyen şair "şerâr-nâle-ney-âh" kelimeleriyle dervişlerin aşkla yanan gönüllerini ifade eden bir *tenasüp* ortaya koymuştur. "Fişeng" ise çıkardığı ses itibarıyla bir yandan "sûr" diğer yandan "âh" ile ilgili ve somutlaştırılmış olup **fişeng-i âh** ile **sûr-ı hümayun** etmek tam bir *paradokstur*. **Şerâr-fevvâre** kelimeleri arasında biri ateş diğeri suyla ilgili olduğu için *gizli tezat* ortaya çıkarken tezat oluşturan unsurların her iki mısra da art arda sıralanması *sanat-ı tekâbülü* meydana getirir:

*Şerâr-ı nâleyi fevvâre-i neyden saçıp uşşâk
Fişeng-i âh ile sûr-ı hümayun eylemişlerdir* (G 45/5)

Klasik Türk şiirinde yok denecek kadar küçük bir ağza sahip olan sevgili konuşmayan süslü bir puta benzetilmiştir. Sevgilinin ağzı *âb-ı hayatı* ve tasavvufi manada *vahdeti* temsil eder. Küçük ve suskun olması *sır* kavramının da sembolü olmasını sağlamıştır (Pala, 1995b: 22). *Yabancılar* bu sırlar açıklanmaz ve gönül ehli ve keşif sahiplerinden başkası onları idrak edemez (Uludağ, 2001: 317). Aşağıdaki beyitte âşığın gönlü "sevgilinin ağzının işaretlerini sırlara mikroskop yaparak cihanın verdiği yokluk ve varlık kederinden hiçbir zaman daralmaz" denilerek sevgilinin ağzı alışılmamış biçimde mikroskoba *teşbih* edilmiştir. **Bûd u nebûd** kelimeleri hem yok gibi olan sevgilinin **deheni**yle hem de **râz** kavramıyla ilgilidir. Öte yandan *her ikisi de isim* olan **bûd u nebûd** ile **rumuzât-râz** kelimelerinde *açık tezat* bulunur. **Hurde-bîn-i râz** tamlamasında hem soyut bir kavram olan *sır* somutlaştırılmış hem de *oksimoron* ortaya çıkmıştır. Aynı kökten türeyen **olan** ve **olmaz** *tibâk-ı selb*; **cihân** ve **teng** ise *gizli tezat* meydana getirir:

*Rumûzât-ı dehenden hurde-bîn-i râz olan hâtır
Cihânın hiç teng olmaz gam-ı bûd u nebûdundan* (G 263/2)

Halûk İpekten *sebk-i Hindî*'nin anlam özellikleri içinde hayal ve tezat unsurlarına dikkat çeker (1997: 64-65). Aşağıdaki beyitte şair hayali somutlaştırıp dürbüne *teşbih* eder ve sevgilinin "tüylerinin altındaki beninin bir gecede tutuşup yanan yıldız" olduğunu söyler. Beyitteki kelimelerden **hat-hâl-gece** siyah olmalarıyla *tenasüp* oluşturlar. **Encüm** geceleyin ortaya çıkmasıyla, **rasad-bîn** gece vakti yıldızları gözleme aracı olmasıyla **ihtirâk** da ışıkla ilgili olmasıyla bir uyum yaratır. Siyah tüylerin altında gizlenen siyah benle dürbün aracılığıyla gözlemlenebilen parlak yıldız arasındaki ilişki ise *gizli tezatı* meydana getirir. Öte yandan **hâlin vahdeti hattın kesreti** sembolize etmesiyle *mecazi tezat* ortaya çıkar. Ayrıca **hâl**, pervanenin ateşte yanarak kömürleşmiş şekli olarak (Pala, 1995b: 224) **ihtirâk** kelimesiyle hem ilgilidir hem de ateşin aydınlık olma yönüyle bir *gizli tezat* oluşturur:

*Zîr-i hatda dedi hâline rasad-bîn-i hayâl
İhtirâk eyledi bir gecede encümdür bu* (G 270/5)

Klasik Türk şiirinde âşık-maşuk, rint-zahit, akıl-cünun arasındaki ilişki ve bunları temsil eden tiplerin özellikleri kalıplaşmıştır. Gâlib'in aşağıdaki beytinde âşık ve maşukun rolleri değişirken anlamca bir tezat meydana gelir ve *gizli tezat* ortaya çıkar:

Çemende ruhsât-ı dîğەر virirse uşşâka

Figânı gonca idip nâz-ı hüsnü bülbül ider (G 102/4)

"O sevgili gül bahçesinde değişikliğe izin verirse, bağırıp çağırmayı gonca güzellik nazını bülbül eder."

Aşağıda Beyhan Sultan'a sunulan bir kasideden alınan beyitte ise *her ikisi de isim* olan **âteş** ve **âb** kelimelerinin meydana getirdiği *açık tezat* şair tarafından **ülfet-i ezdâd** olarak tanımlanmıştır. Zıt unsurların bir arada bulunduğu **şükûfe** tasavvufi manada yüce makam, yüksek mertebedir (Cebecioğlu, 2009: 614). Âşığın kanlı ve sıcak gözyaşı onu yüksek mertebeye ulaştırır:

Âteş ü âbı bir şükûfe idip

Gösterir sun'ı ülfet-i ezdâd (K 24/8)

"Ateş ve sudan bir çiçek yaratarak zıtların bir arada olduğunu gösterir."

Gâlib'in *Dîvân'*ında *anasır-ı erbaa* önemli bir yer tutar. Aşağıda varoluşun zıtlıklara dayandığı düşüncesini tekrarlayan şair, "tez canlılar zıtlıklar ülkesinin beyidir; ateş ve suyun vergisi hafif esen rüzgâra bedavadır" der. Beyitte **hevâ-âteş-âb** kelimeleriyle dört unsurdan üçü bir araya getirilerek *tenasüp* oluştururken **âteş ü âb** bir *açık tezat* meydana getirir. Hızlı hareket ettikleri için tez canlı olarak nitelendirilen ve *teşhis* edilen su, ateş ve hava doğada bedava bulunduğu için zıtlıklar ülkesinin beyidirler. Ateşi de suyu da harekete geçiren ve kuvvetlendiren **bedava haraç** ise bir *oksimoron* ortaya çıkarır:

Emîr-i kışver-i ezdâddır sebûk-rûhân

Nesîme bâd-ı hevâdır hârâc-ı âteş ü âb (G 17/4)

3.4. Karşıtlıklara Dikkat Çekerek Mizah Yapma

Tezat da mizah da zekâyâ hitap eder. Soren Kierkegard'a göre komik, yaşamın her aşamasında vardır. Çünkü nerede yaşam varsa orada karşıtlık ve nerede karşıtlık varsa orada komik bulunur. Trajedi, yaşamdaki çözülemeyen çelişiklere komedi ise çözülebilir olanlara bağlıdır (Nesin, 2001: 20; Eagleton, 2019: 60).

Şeyh Gâlib'in üslubunda zekâ ürünü nüktelerle meydana gelen mizah dikkat çeker. Komiğin ortaya çıkışını uyumsuzluğa dayandıran kuram, tezat sanatıyla mizah ilişkisini de ortaya koyar. Şairin Galata Mevlevihanesi'nin tamiri için III. Selim'e sunduğu kasidede tezat sanatı mizah yaratmanın aracı olur. "İsimsiz âşıkların (benliği ortadan kaldırmak için yaptığı) sohbetleri tesir etmiş olmalı ki varlığa dair hiçbir eser kalmamış, (mevlevihane) tamamen yokluğa ulaşmış" (Kaçar, 2019: 45) diyerek binanın durumunu tasvir eden şair **fenâ** ve **hestî** arasında *gizli tezat* yapar. Zira **hestî** kelimesinin asıl karşıtı **nistî**dir. İsimleri bile olmayan ve nefislerini yok etmek isteyen âşıkların sohbetlerinin gücü ile mevlevihanenin yok olması *mübalağa* ve *tezatla* komiği ortaya çıkarır. Diğer beyitte "Mevlevihane ney ve kudümün nağmesinden titreyip öyle oynar ki sırları âşikâr ettiği için kapısı bile kaçır gider" diyen şair *mübalağa* ederek binayı yıkanın *raks ve sema* olduğunu söyler. *Teşhis* edilen kapının sesleri dolayısıyla

sırları muhafaza edemeyip **ifşâ-yı esrâr** etmesi *açık tezat* meydana getirirken kaçıp gitmesi alımlayıcıyı güldürür:

*İdüp te'sîr hakkâ sohbeti uşşâk-ı bî-nâmün
Tamam irmiş fenâyâ kalmamış hestînün âsârı* (K 15/8)

*Olur nây u kudûmun nağmesinden ditreyip raksân
Velî ifşâ-yı esrârından eyler hîştendârî* (K 15/9)

Klasik Türk şiirinde âşğın antitezi görünümündeki *zahit/vaiz* Gâlib'in gazelinde de olumsuz bir tiptir ve "yeryüzü kürsüsünde göğün yüce katını anlatıp her fırsatta makamını korur." Beyitte çelişkili davranışları bir tezat oluşturan **vâ'iz**, alımlayıcının üstünlük duygusuyla gülmesini sağlar. Beyitte *her biri isim* olan **kürsî-zemîn** ve **arş-ferş** kelimeleri arasında *açık tezat* bulunur:

*Kürsîde edip Arşı beyân ferş-i zemînde
Her bahsde tahkîk-i makâm eyledi vâ'iz* (G 150/2)

Önceki dönemlerde insan hayatında önemli bir yer tutmasıyla edebiyata sıkça konu olan eşek, *Har-nâme* ve benzeri eserlerde mizahi bir tip olarak görünür. Hz. İsa yanında Nasreddin Hoca, Keloğlan gibi kahramanların eşeği meşhurdur. Şeyh Gâlib'in 27 yaşında on birinci defa okuduğu kaydedilen *Mesnevî*'de de oldukça geniş bir yer tutan eşek genellikle, ahmak, kıt anlayışlı, tembel, her işe koşturulabilen, fikir âleminde uzak, akıldan gafil, cahil, fikirsiz, bedenî zevklerinin peşinde koşan, aşağı tabiatlı, şehvet düşkün, böbürlenip ululanan, zahir uleması, gafil, haddini aşan, kâfir, şeytanlarla dost olmuş, hakikate kulak vermeyen kimseleri; aşkı idrak etmekten aciz insan aklını, nefsi ve eğlencelik dünya malını temsil eder (Ögke, 2007; 35-36; Nur, 2017: 36). Aşağıdaki beytinde "Allah yolunda akıl ve nefsin işi daima budur. Biri Mesîh'i diğeri eşeği rehber eder" diyen şair **akl-nefs** kelimeleriyle *gizli tezat* yapar. *Teşhis* edilen **harın Mesîh** dururken insana rehber olması uyumsuz ve komiktir:

*Dâ'im tarîk-i Hakda budur akl u nefse kâr
Biri Mesîhi reh-ber eder âharı harı* (G 313/8)

Aşağıdaki beyitte "günahkârlık yok olur gençlik ise geçer gider. Olayların meydana getirdiği sel tufanı beni temiz (ihtiyar) eder" diyen şair **seyl** kelimesiyle uyumlu görünen **pîr pâk** ifadesindeki **pîrin** ihtiyar anlamıyla **şebâb** arasında ilgi kurarak *iham-ı tezat* yapar. Kelimenin temizlik anlamı da mecaz manada günah işlemek anlamına gelen **âlûde-dâmenlik** ile *mecazi tezat* oluşturur. Zıt unsurların her iki beyitte art arda sıralanmasıyla *mukabele* meydana gelir. Beytin bilmeceli yapısının yarattığı sürpriz anlamlar alımlayıcıyı güldürür:

*Mahv olur âlûde-dâmenlik şebâb itmez karâr
Seyl-i tûfân-ı havâdis pîr pâk eyler beni* (G 329/3)

Sonuç

Şeyh Gâlib tezadı *teşbih*, *teşhis*, *tevriye*, *telmih*, *mübalağa* sanatlarıyla ve bir yandan *tenasüp* oluşturan kelimelerle birlikte kullanmıştır. Tezat sanatının tenasüp oluşturan unsurlarla birlikte bulunduğu beyitlerde *paradoksal imajlar*la birlikte zıtlıkların uyumu dikkat çeker. Bunlardan *anasır-ı erbaanın* konu edildiği manzumelerde dört unsurun bir arada kullanması tenasübü meydana getirirken "su ve ateş" tezat oluşturacak şekilde kurgulanmıştır. Aynı şekilde "kırmızı, siyah ve beyaz"

renklerinin bir arada kullanılması renklerin meydana getirdiği bir tenasüp oluştururken siyah ve beyaz renkleri yan, çağrışım ya da mecaz anlamlarıyla tezat meydana getirmiştir. Tezat ve teşbihi bir arada kullandığı beyitlerde ise şairin adeta kelimelerle resim çizerek tasvir yaptığı, yeni hayal ve imajları alımlayıcıların zihninde canlandırdığı görülmüştür.

Şairin üslubunu oluşturan bileşenlerden *sebk-i Hindî* ve tasavvuf düşüncesinde önemli yer tutan zıtlıklar, iç çatışmalarını ve ikilemlerini sanat yaratacak şekilde dile getiren Gâlib'in tezada yönelmesinde etkili olmuştur. Zıt kavramları, soyut ve somut unsurları bir araya getiren şair yoğun bir anlatımla *paradoksal imajlar* ortaya koymuş, mazmunları gelenekte yer aldıkları şekillerin tam tersi bir biçimde kullanarak *oksimoron* yaratmış ve şiire yeni bir söyleyiş getirmeye çalışmıştır. Şeyh Gâlib'in üslubunda dikkat çeken nükteli söyleyişler *mübalağa* ve *iham-ı tezat* yardımıyla kurgulanırken ortaya çıkan uyumsuzluk ve sürpriz unsurları mizahı yaratmıştır. Şeyh Gâlib'in üslubunda edebî sanatların işlevine dair yapılacak yeni araştırmalar şairin üslup özelliklerinin derinlemesine incelenmesinde etkili olacaktır.

KAYNAKÇA

- Aksan, Doğan (1999). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara: Engin Yayınevi.
- Arslan, Ahmet (2006). *İlkçağ Felsefe Tarihi 1 Sokrates Öncesi Yunan Felsefesi*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Aydın, Mustafa (2018). *Arap Dili Belagatında Bedi' İlmî ve Sanatları*, İstanbul: İşaret Yayınları.
- Babacan, İsmail (2010). *Klasik Türk Şiirinin Sonbaharı Sebk-i Hindi (Hint Üslubu)*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Bilgegil, M. Kaya (1989). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâğât)*, İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Cebecioğlu, Ethem (2009). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları.
- Cevizci, Ahmet (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Çoban, Ahmet (2004). *Edebiyatta Üslûp Üzerine (Sözün Tadını Dilde Duymak)*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Durusoy, Ali (2012). "Vahdet", C. 42, s. 430-431 İstanbul: TDV.
- Eagleton, Terry (2019). *Mizah*, (çev. Melih Pekdemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Elaçık, Muhittin (2015). "Belâgat Kitaplarında Mutabakat (Tezât) Sanatı", *International Journal of Language Academy*, 3 (3): 37-49.
- Ergin, Muharrem (2011). *Orhun Abideleri*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Erginli, Zafer (2006). *Metinlerle Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Trabzon: Kalem Yayınevi.
- Ermez, Uğur (2020). *Mâî ve Siyah Romanının Melankoli İzleği ve Yaratıcılık Bağlamında İncelenmesi*, Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Güler, Zülfi (2013). "Sebk-i Hindî Özelliği Olarak Uyumlu Zıtlıklar Açısından Şeyh Galib Divanı'na Bir Bakış", *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12 (6): 55-66.
- Güngör, Erol (1999). *Kelâmî Sahada Estetik Yapı Organizasyonu*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Gürer, Abdülkadir (2000). "Şeyh Gâlib'in Şiirlerinde Bir Anlatım Özelliği", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 1 (13): 99-108.
- Huyugüzel, Ömer Faruk (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

- İpekten, Halûk (1997). *Nâilî Hayatı, Edebî Kişiliği ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- İpekten, Halûk (2006). *Şeyh Gâlib Hayatı Sanatı Eserleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kaçar, Mücahit (2019). “Şeyh Gâlib’in Hüsn ü Aşk’ında Mizah”, *Mizah Kitabı*, (ed. Yalçın Kahya), İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, s. 31-48.
- Kalkışım, Muhsin (1994). *Şeyh Gâlib Dîvânı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kartal, Ahmet (2007). “Türk Edebiyatında Belâgat Çalışmaları ve Tezâd ve Telmîh Sanatlarına Eleştirel Bir Bakış”, *Ç. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16 (1): 413-328.
- Kaya, Bayram Ali vd. (2018). *Klasik Türk Edebiyatı Temel Bilgiler*, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Kocakaplan, İsa (2005). *Açıklamalı Edebî Sanatlar*, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kurtoğlu, Orhan (2006). “Divan Şiirinde Mahlas Değiştiren ve Birden Fazla Mahlas Kullanan Şairler”, *bilig*, S. 38, s. 71-91.
- Külekcî, Numan (2003). *Açıklamalar ve Örneklerle Edebi Sanatlar*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Mum, Cafer (2009). “Sebk-i Hindî’de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama” *Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebk-i Hindî 29 Nisan 2005 Bildiriler*, (haz. Hatice Aynur vd.), İstanbul: Turkuaz Yayınları.
- Mum, Cafer (2018). *Tezâdın İmtizâcî Klasik Türk Şiirinde İmtizâc-ı Ezdâd*, Ankara: Sonçağ Yayınları.
- Nesin, Aziz (2001). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı*, (haz. Turgut Çeviker), İstanbul: Adam Yayınları.
- Nur, İsmail Hakkı (2017). “Mesnevide Hayvan Karakterleri (Metaforları)”, *Uluslararası Türk Kültür Coğrafyasında Sosyal Bilimler Dergisi (TURKSOSBILDER)*, C. 2, S. 1, s. 29-47.
- Okay, M. Orhan (1995). “Galib Dede’nin Dramı”, *Şeyh Galib Kitabı*, (haz. Beşir Ayvazoğlu), İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, s. 77-83.
- Olgun, Tahir (1941). “Şeyh Gâlib Neden Nabî’ye Atmış Tutmuştu?” *Bilgi Yurdu*, İstanbul: Hüsniyat Matbaası, S. 43, s. 5-6.
- Ögke, Ahmet (2007). “Mevlânâ’nın Mesnevî’sinde “Har (Eşek)” Metaforu”, *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, C. 8, S. 18, s. 19-41.
- Pala, İskender (1995a). “Gâlib Vardur Gâlib’den İçeru”, *Şeyh Gâlib Kitabı*, (haz. Beşir Ayvazoğlu), İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, s. 161-174.
- Pala, İskender (1995b). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Ankara: Akçağ yayınları.
- Saraç, M. A. Yekta (2004). *Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat*, İstanbul: Gökkuşbu.
- Selçuk, Bahir (2009). “Necâtî Beğ’in Gazellerinde Tezat Sanatının Kullanımı”, *Ölümünün 500. Yılında Şâir Necâtî Anısına I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu 15-17 Nisan 2009*, (ed. Gencay Zavotçu), Kocaeli: Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, s. 575-588.
- Storr, Will (2020). *Hikâye Anlatıcılığının Bilimi Hikâyeler Beynimizi Nasıl Şekillendirir ve Onları Nasıl Daha İyi Anlatabiliriz?*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Şeyh Gâlib (e.t. 11.10.2021). *Hüsn ü Aşk*, (haz. Muhammet Nur Doğan), <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10711,seyhgalibhusnuaskmuhammetnurdoganpdf.pdf?0>
- Tarlan, Ali Nihad (1981). *Edebiyat Meseleleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Uludağ, Süleyman (2001). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Yıldırım, Ali (2006a). "Renk Simgesiliği ve Şeyh Gâlib'in Üç Rengi", *Milli Folklor*, 72 (18): 129-140.

Yıldırım, Ali (2007a). "Siyâh-bahâr Tamlamasının Bir Üslup Özelliği Olarak Divan Şiirinde Yer Alması", *İlmi Araştırmalar*, 23: 139-150.

Yıldırım, Ali (2007b). "Düşmek İmajı ve Şeyh Galib'in Düşüşü", *bilig*, s. 42, s. 213-227.

Yıldırım, Tahsin (2006b). *Edebiyatımızda Müstear İsimler*, İstanbul: Selis Kitaplar.

Elektronik Kaynaklar

<https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf>

<http://lugatim.com/>

HÜSEYİN RÂCÎ EFENDİ'NİN ESERLERİNDE RUMELİ ÜSLÛBUNUN İZLERİ

Mesut ALGÜL*

Bahir SELÇUK**

Giriş

Hüseyin Râcî Efendi, 1831-1832 yılları arasında günümüzde Bulgaristan sınırları içerisinde yer alan Şumnu'ya bağlı bir köyde dünyaya gelmiştir. İlk tahsilini İstanbul'da tamamladıktan sonra önce Prizrin daha sonra da Eski Zağra Rüşdiye Mektebinde muallim-i evvel olarak göreve başlamıştır. Osmanlı-Rus Savaşı (93 Harbi)'nin başlamasıyla birlikte İstanbul'a göç etmek zorunda kalan Râcî Efendi, yaklaşık 4 yıl süren İstanbul hayatından sonra Şarkî Rumeli Vilayeti'nde Eski Zağra ahalisinin ısrarı üzerine geri dönmüştür. Burada hem muallim-i evvellik hem de müftülük görevlerini bir arada yürütmüştür. Yaklaşık 18 sene boyunca bu görevlerini sürdüren Hüseyin Râcî Efendi, mahalli Bulgar idaresinin baskıları ve geçim sıkıntısı gibi nedenlerden dolayı aralarında yakın bir ilişki bulunduğunu tespit ettiğimiz dönemin Şarkî Rumeli Müftüsü ve aynı zamanda Meclis-i Kebîr-i Maarif Reisi Ali Haydar Efendi'den İstanbul'da kendi hâline uygun bir memuriyet talebinde bulunmuştur. Akabinde 1899 yılında Meclis-i Kebîr-i Maarif Azalığı göreviyle İstanbul'a, bir daha dönmek üzere gitmiştir. Hüseyin Râcî, yaklaşık 2 yıllık bir süre zarfında Meclis-i Kebîr-i Maarif azalığı dâhil olmak üzere toplamda 43 sene 5 aylık memuriyet görevini sürdürdükten sonra 3 Nisan 1317 (16 Nisan 1901) tarihinde vefat etmiştir (Algül, 2021: 9-24).

* Öğr. Gör. Dr., Hakkari Üniversitesi, Türk Dili Bölüm Başkanlığı, mstalg47@gmail.com

** Prof. Dr., Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı ABD, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, bahirselcuk@gmail.com

Hüseyin Raci Efendi'nin *Tarihçe-i Vak'a-i Zağra*, *Telhîsü'l-İnşâ* isimlerinde mensur; *Eser-i Aşk*, *Hicret-nâme*, *Bedrika*, *İlzâm-ı 'Avâm*, *İlcâm-ı Hısâm*, *Divânçe* isimlerinde manzum eserleri vardır.

Hüseyin Râcî Efendi'nin sanat anlayışı ile ilgili en önemli hususlardan biri eserlerinin gerçek hikâyelere ve tarihî olaylara dayanmasıdır. Belagat üzerine yazmış olduğu *Telhîsü'l-İnşâ* eserini bir tarafa bırakacak olursak Hüseyin Râcî Efendi'nin elde ettiğimiz tüm eserlerinde gerçek hayattan izlerle karşılaşmaktayız. *Târîhçe-i Vak'a-i Zağra*'da 93 Harbi esnasında müellifin şahit olduğu olaylar (Düzdağ, 2015: 19), *Hicret-nâme*'de göç ve göç sırasında yolda çekilen sıkıntılar (Uzun, 1999: 11), *İlcâm-ı Hısâm* ve *İlzâm-ı 'Avâm*'da Hüseyin Râcî Efendi'nin Eski Zağra Müftülüğü sırasında yöneticisi olduğu vakıflar hakkındaki yolsuzluk iddiaları ve bunlara verdiği cevaplar (Selçuk ve Algül, 2015: 168-196), *Bedrika*'da da Bulgar bir kızın ihtida serüveni yer almaktadır.

Eserlerinde gerçek hikâyelere ve tarihî olaylara önemli ölçüde yer veren Hüseyin Râcî Efendi, diğer taraftan doğduğu ve uzun yıllar çeşitli memurluklarda bulunduğu Rumeli coğrafyasının dil özelliklerini eserlerine yansıtmıştır. Bu noktadan hareketle *Hicret-nâme*, *İlcâm-ı Hısâm*, *İlzâm-ı 'Avâm* ve *Bedrika* isimli eserlerinden yola çıkılarak Hüseyin Râcî Efendi'nin Rumeli üslubuyla ilgili hususlara değinilecektir.

Hüseyin Râcî Efendi'nin Eserlerinde Rumeli Üslubunun İzleri

Klasik Türk şiirinde nazım şekli ve türü, vezin ve kafiye, mazmun ve mefhum gibi birtakım kalıp ve malzemeler hemen her şairde benzerlik arz etse de şairlerin bu kalıp ve malzemeleri kullanım biçimleri birbirinden farklıdır. Şairlerin bu malzemeleri şekillendirmelerinde kişisel tercihin yanında makam, mevki, konum, coğrafya, cinsiyet gibi unsurların da etkili olduğu söylenebilir. Bunların tamamı şairin üslubu üzerinde bir etki bırakabilir. Her şair sevgili için döktüğü gözyaşını mübalağalı bir şekilde anlatabilir. Fakat Bağdatlı şair bunu Fırat'a benzetirken Yeniceli şair Vardar'a benzetebilir. Dolayısıyla anlatım şekli, teşbih ya da edebî sanatların kullanımı şairden şaire, şairin yaşadığı çevreye göre değişebilir. Şair, bir ölçüde içinde yaşadığı kültürün bir parçasıdır ve şiirlerinde öncelikle içinde yaşadığı çevreden aldığı kültüre ait birikimini dile getirir. Şairlerin yaşadıkları çevre, içinde yetiştikleri kültür ortamı ve hayat tarzlarıyla ortaya koydukları eserler arasında doğrudan doğruya ya da dolaylı şekilde az veya çok bir ilişki bulunur (Çeltik; 2013: 23-24).

Şairler yetiştikleri veya yaşadıkları bölgelere ait birtakım hususları şiirlerinde işledikleri gibi bazen de bu bölgelerin şairlerin üslupları üzerinde etkili olduğu görülür. Klasik Türk şiirinde yöresel veya bölgesel üslup söz konusu olduğunda zikredilebilecek bir üslup da Rumeli üslubudur. Çeltik'in Rumeli üslubu ile ilgili çalışmasında (2013) Âşık Çelebi, Cafer Çelebi ve Fuat Köprülü'den hareketle Rumeli üslubundan kastedilen şeyin Rumelili şairlerde daha yaygın bir biçimde görülen "günlük konuşma dilini yansıtan sade söyleyişler, rindâne tavır ve istiğna hâli" olduğu söylenebilir.

Rumeli şairlerinin yetiştikleri ortam, ele aldıkları konular, yansıttıkları sosyal hayat, şiirlerinde kullandıkları motifler, söz sanatları, hayal dünyası, kelime kadrosu incelendiğinde onlarda bazı ortak noktaların bulunduğu görülür. Fuat Köprülü (1988: 554), Rumeli şairlerini değerlendirirken onların şiirlerinde "samimilik, kuvvetli ilhâm, lâubâlilik, gurur ve istiğna, mahalli renklere îtinâ" gibi özelliklerden söz etmektedir.

Köprülünün dikkat çektiği ettiği bu noktalar Hüseyin Râcî Efendî'de de belirgin bir şekilde görülmektedir. Bununla birlikte Köprülü'nün ifadelerinde geçen "samimilik, kuvvetli ilham, laubalilik, gurur ve istiğna" gibi kavramlar bir üslubun yerelliğini ortaya koymak açısından yeterli olmayabilir. Çünkü bu kavramlar hemen her coğrafyada yaşayan ve eser veren şairin eserlerinde görülebilecek niteliktedir. Aynı durum Hüseyin Râcî Efendî'nin günlük konuşma dilinin özelliklerini şiirine yansıtmaları ve atasözü ve deyimlerden faydalanılması durumu için de geçerlidir. Nitekim günlük konuşma üslubuna, atasözü ve deyimlere Türk kültür coğrafyasının herhangi bir bölgesinde yazılan bir şiirde de rastlamak mümkündür. Fakat yukarıda zikredilen hususların Rumeli şairlerinde daha belirgin bir özellik olarak karşımıza çıktığını ifade etmemizde de yarar vardır. Bu noktadan hareketle Köprülü'nün ifade ettiği "samimilik, kuvvetli ilham, laubalilik, gurur ve istiğna" gibi üslup özelliklerinden Hüseyin Râcî Efendî'nin eserlerine yansıyanlara değinildikten sonra Rumeli bölgesine ait yerel söyleyişler üzerinde durulacaktır.

Râcî Efendî, en önemli eseri olarak kabul edebileceğimiz *Târîhçe-i Vak'a-i Zağra*'nın başında Rumelili Müslümanların maruz kaldığı zulmü samimi bir üslupla şu şekilde aktarmaktadır:

Azîz-i kavm idik a' dâ zelîl kıldı bizi
Esîr-i bendi-i belâ vü sefil kıldı bizi
Bi-gayri hakkın atıp habse bir nice eyyâm
Mudîk-i ye's ü sitemde alîl kıldı bizi¹

Yahya Kemal Beyatlı yukarıda *Târîhçe-i Vak'a-i Zağra*'nın başında yer alan dörtlüğün ilk mısraı ile ilgili "teessürü iliklerime kadar işledi." ifadesini kullanmıştır. Ayrıca o, *Târîhçe-i Vak'a-i Zağra* için "Bu kitap, Türklerin vatan edebiyatında en samimi, yüksek bir şaheserdir."² şeklinde bir değerlendirmede bulunmaktadır. Bu ifadeler yukarıda zikredilen hemen her coğrafyada yaşayan ve eser veren şairin eserlerinde görülebilecek nitelikte olan samimi üslubun Hüseyin Râcî Efendî özelinde Rumeli şairlerinde belirgin bir özellik olarak karşımıza çıkan bir unsur olduğunu göstermektedir.

Hüseyin Râcî Efendî'nin Rumeli üslubu bağlamında Köprülü'nün "mahalli renklere îtinâ" ifadesi üzerinde durulmalıdır. Rumelili şairler, bazen sınır boylarında komşu oldukları bazen de aynı şehirde iç içe yaşadıkları diğer milletlerle etkileşim sonucu bazı ortak kültürel özellikler taşırlar. Özellikle bölge kültürünün bir etkisi olarak Hristiyan veya gayr-i Müslim toplulukların çeşitli inanç, gelenek ve görenekleri gibi konulardaki gözlemleri, bir malzeme olarak şiirlerine girer. Hüseyin Râcî Efendî'nin eserlerinde de "mahalli renklere îtinâ" hususu göze çarpmaktadır. Râcî Efendî özellikle Bulgar bir kızın ihtida serüveninin aktarıldığı *Bedrika* adlı eserinde o dönemde Bulgarlarla Müslümanlar arasındaki ilişkilerin durumu hakkında bizlere önemli ipuçları sunmaktadır. Bununla birlikte komşuluk ilişkileri çerçevesinde bir arada yaşanan Hristiyanların dinî ve kültürel unsurları göze çarpmaktadır. Hüseyin Râcî Efendî, Hristiyan Bulgarların Müslüman Türklere bakış açısını ve Hristiyanlık inancıyla ilgili hususları şu şekilde aktarmaktadır:

Derler hani kız yürü anı bul

¹ Hüseyin Râcî (1326). *Târîhçe-i Vak'a-i Zağra*. Neşr: Necmi Râcî, Hürriyet Matbaası, İstanbul.

² Dergâh Mecmuası, "*Balkan'a Seyahat*" Yaz: Yahya Kemal Beyatlı, 18 Teşrin-i Sani 1921, No: 14, s.17.

Türk öldürürüz seni çabuk ol (**Bedrika: 162**)

Türke gidemez Hristiyânlar
Bulgara yarar mı Müslümânlar (**Bedrika: 206**)

Dîninde kızım tur olma menfûr
Îsâyı taraldıp olma makhûr (**Bedrika: 208**)

Benden kesiniz ümîdi gayrı
Gitmem kelîsâya dînim ayrı (**Bedrika: 224**)

Çâvîş dedi dinlemem ben evhâm
Elbet döneceksin etme ibrâm (**Bedrika: 234**)

Yaşmakla ferâceyi çıkar at
Avfın dile eyle cebr-i mâ-fât (**Bedrika: 236**)

Yaşmağı çeker kimi ferâce
Bî-çâreyi kesdiler harâca (**Bedrika: 239**)

İslâma yakîn ü hem-dem olma
Zinhâr o gürûha mahrem olma (**Bedrika: 336**)

Ağrırsa başın okut keşîşe
Aldanma kızım burût u rîşe (**Bedrika: 337**)

Afv etdi günâhını keşîşler
Pâk etdi dilin o ser-zenişler (**Bedrika: 339**)

Min-ba'd Muhammed adın anma
Etrâk masallarına kanma (**Bedrika: 340**)

Gel Meryem Anaya öp salîbi
İncile el ur da al nasîbi (**Bedrika: 341**)

Haykırdı kerîh sesle câdû
Şerm etmez misin dedi be Turko (**Bedrika: 443**)

Rumelili şairler, Rumeli bölgesinde çokça kullanılan “ya/yâ, be, gör e, bak a, behey, hey/hay, vey/vây a/â” gibi günlük konuşma dilinin özelliğini aksettiren senli-benli, samimi bir ifade biçimini şiirlerinde fazlaca kullanırlar (Çeltik, 2013: 24-25).

Hüseyin Râcî Efendi de aşağıdaki örneklerde görüleceği üzere Rumeli bölgesinde günlük konuşma dilinin özelliklerini yansıtan ifadelerle sıklıkla başvurmuştur. Özellikle günümüz Trakya bölgesinde sıkça kullanılan ve o yöreyle özdeşleşmiş “ya, a ..., -cık, -cik, -cığım, -ciğim vb.” günlük konuşma dilinin özelliklerini aksettiren sözcük ve ekler Hüseyin Râcî Efendî'nin üslubunda kendine yer bulmuştur:

Milleti hor görme a devletlü sen
El ayak olmazsa ne işler beden (**Hicret-nâme: 244**)

Bunda ne gezersin öyle dalgın
Cândârlar ayakdadır a şaşkın (**Bedrika: 144**)
Yok sende a dîn gayret-i dîn
İslâma ne ol 'adâvet ü kîn (**İlcâm-ı Hısâm: 42**)

Bâlâya hasedle ta'n u teşnî'
Rütben a rezîl eder mi terfî' (**İlcâm-ı Hısâm: 47**)

Sorsan ne için cihâna geldin
Bî-fâ'idesin de ya ne geldin (**İlcâm-ı Hısâm: 62**)

Ağzında anın yimece çıksın
Hey müfterî Hak evini yıksın (**İlcâm-ı Hısâm: 75**)

Hızır ya İlyas sanırdık hemi
Alçak imiş bilmez idik hey gidi (**Hicret-nâme: 210**)

Bir kaşıcık çorba ve nân-pâreye
Göz atıyor bir pula bir pâreye (**Hicret-nâme: 221**)

Ay bu Dârüşşafaka'ya bak hele
Dopdoludur işte muhâcir ile (**Hicret-nâme: 238**)

Terk-i betâlet edelim ey ahî
Gitmeyelim eğri yola bir dahi (**Hicret-nâme: 302**)

Hüseyin Râcî Efendî'nin Rumeli bölgesinin günlük konuşma dilinin özelliğini aksettiren ve günümüzde de özellikle bu bölgede sıklıkla kullanılan sevgi, şefkat ve yalvarma gibi anlamlar ifade eden “kuzum” sözcüğünü sıkça kullanması dikkat çekicidir:

Etme cefâ hâli perişânlara
Sen deme hayvan kuzum insânlara (**Hicret-nâme: 139**)

Dögmem seni gel diyordu gitme

Ben etdim ise kuzum sen etme (**Bedrika: 504**)

Bunda kızımı niye çağırdın

Benden ne için kuzum ayırdın (**Bedrika: 444**)

Hetk olup ırzı nice bî-çâregân

Süt kuzusun attı kar üzre ziyân (**Hicret-nâme: 131**)

Rumeli üslubuyla ilgili Râcî Efendi'nin eserlerinde karşımıza çıkan bir diğer husus "efendi"³ kelimesinin sıklıkla kullanılmasıdır. Bu kelime Rumeli şairlerinin şiirlerinde sıklıkla kullanılmaktadır (Çeltik, 2013: 215-220). Kelimenin Rumcadan dilimize geçmesi, Rumcanın konuşulduğu bölgeye coğrafi olarak yakın bir konumda olan Rumeli bölgesinde kelimenin yaygın olarak bir seslenme biçiminde kullanılması ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Nitekim Hüseyin Râcî Efendi'nin eserlerinde bu kelime genellikle günlük konuşma dilinde karşı tarafa seslenme ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır:

Hâlini arz etmeğe yokdur mesâğ

Yanlarına girme efendim yasağ (**Hicret-nâme: 138**)

Gafletten uyan efendi sen de

İhlâs ile tut kulak bu pende (**İlcâm-ı Hısâm: 32**)

Sünnetdir efendi istişâre

Fikr-i hükemâdan istinâre (**Bedrika: 99**)

Hüseyin Râcî Efendi yaşadığı coğrafyanın izlerini şiirlerine de taşımıştır. Eserlerinin çoğunluğu tarihî olaylar ve gerçek hayat hikâyelerinden oluşmasından dolayı Rumeli bölgesinde yer alan pek çok yer ismi ve Bulgarlara ait özel isimler de karşımıza çıkmaktadır:

Çırpan Zağara yoluyla encâm

Varıldı Kızanlığa bir ahşam (**Bedrika: 255**)

Var idi Dimo isimli bir er

Bir oğlu iki kızı ber-â-ber (**Bedrika: 39**)

³ Efendi: Rumcadan. Sâhib, Mevlâ, Rab, hâce, seyyid, molla, monla, Hudâvend, çeledi gibi unvandır. Bir efendi adam, edîb, hamiyetli manâsına sıfat. Okumuşlara mahsûs vaz' olmuş şehzâdegâna dahi unvân olmuştur. Hükâm-ı şer'iyeye denir. İstanbul Efendisi. Efendilik efendiye yakışan lutf ve ihsân âtafet, fütüvvet – efendi pâyesi ve unvânı (Ahmed Vefik Paşa, (1293), Lehçe-i Osmânî, c.1, s.93); Efendi: (Yun. *afendis* < *authentês* "kendi kendine iş gören; mutlak hâkim") [Kelime Türkçe'den Arapça'ya, Çek diline ve İngilizce'ye de geçmiştir]. 1. Sâhip durumunda olan, buyruğu geçen, hükmünü yürüten, kendisine uyulan kimse, sâhip. 2. Erkek isimlerinden sonra bey yerine kullanılan unvan sözü [Eskiden saygı ifâdesi olarak şehzâdeler, din adamları, okumuş kimseler için kullanılırdı. Bugün ise beyden sonra gelen ikinci derecede bir unvan durumundadır]. 3. Erkekler için kullanılan hitap sözü. 4. *stf.* Terbiyeli, edepli, ölçülü, temkinli kimse. (Kubbealtu Lugati, <http://lugatim.com/s/efendi> Erişim Tarihi: 24.12.2021).

Oğlu Savnenin büyüğü Penka

Küçükleri duhter ise Minka (**Bedrika: 40**)

Hüseyin Râcî Efendî'nin *Bedrika* isimli eserinde olayların başladığı Kızanlık'a bağlı İsiva köyü özellikle ayrıntılı bir şekilde aktarılmaktadır:

Meşhûr tevâbi'-i Kızanlık

Her karyesi bâğ u gülsitânlık (**Bedrika: 33**)

Ez-cümle İsiva nâm köyü

Gâyet eyü verd-i müşk-bûyu (**Bedrika: 34**)

Cân-bahş havâsı rûh-perver

Esmârı latîf ü âbı kevser (**Bedrika: 35**)

Mebzûl suyu hafîf ü şîrîn

İnsânı kavî cesûr u bî-kîn (**Bedrika: 36**)

İki yüz evin ki rub'u tersâ

Bâkîsi Muhammedî ser-â-pâ (**Bedrika: 37**)

Yukarıdaki beyitlerde Kızanlık ve köylerinin güllük gülistanlık olduğu dile getirilmekte, İsiva isimli köyün ise suyu, havası, insanları ve doğası aktarılmaktadır. Bu durum Hüseyin Râcî Efendî'nin mahalli unsurları şiirine aksettirdiğini göstermektedir. Nitekim Kızanlık, gülleriyle tanınan bir şehirdir ve bu durumu yukarıdaki beyitlerde görebilmekteyiz.

Coğrafi mekânların yanında Hüseyin Râcî Efendî'nin eserlerinde başka mahalli unsurlar da göze çarpmaktadır. Bilindiği üzere 93 Harbi'nden sonra Bulgaristan özerklik statüsüne kavuşmuştur. Bu statü Bulgarlara kendi mahalli idarelerinde yerel yöneticiler atamalarına olanak sağlamıştır. Hüseyin Râcî Efendî yine *Bedrika* isimli eserinde mahalli Bulgar idarî isimlerine yer vermiştir:

Cândârla Pristof u Naçarnik

Müstantık ile ederdi tahkîk (**Bedrika: 259**)

Beyitte Pristof ve Naçarnik isimlerinde idareci isimler karşımıza çıkmaktadır. Burada Pristof zabtiye yüzbaşısı, Naçarnik ise kaymakam olarak değerlendirilen mahalli idareci isimleridir. Hüseyin Râcî Efendî'nin eserinde tarihî ve sosyo-kültürel mahalli unsurlara yer vermek suretiyle bir üslup özelliği oluşturduğu görülmektedir.

Hüseyin Râcî Efendî'nin şiirlerinde yer verdiği bir diğer mahalli unsur aşağıdaki beyitte yer almaktadır:

Erkence geçirmege hudûdu

Söz vermiş o Kırcalı 'anûdu (**Bedrika: 121**)

Yukarıdaki beyitte Kırcalı inatçısı olarak ifade edilen bir kişi birilerini erkenden sınırdan geçirmeye söz vermiştir. Bu beyitte üzerinde durulması gereken bir husus "Kırcalı 'anûdu" ifadesidir. Vezin gereği "Kırcalı" şeklinde ifade edilen Kırcalı

Bulgaristan'ın doğusunda yer alan bir Rumeli şehridir. "Kırcalı 'anûdu" ifadesi rehberlik eden inatçı, dik başlı kişinin Kırcaalili olduğuna işaret edebileceği gibi Kırcaali sakinlerinin inatçılıklarıyla bilindiğine de işaret edebilir.

Sonuç Yerine

Edebiyatımız, kültürümüzün söze bürünmüş hâlidir. Bu anlamda Rumelili şairlerin şiirleri yazıldıkları coğrafyanın kültürel özelliklerini aksettirmektedir. Hüseyin Râcî Efendi de Rumelili bir şair olarak bu coğrafyanın dil ve üslup özelliklerini başarılı bir şekilde şiirlerinde aktarmıştır. Özellikle günlük konuşma dilinin özellikleri, Rumeli bölgesine ait söyleyişler, atasözleri ve deyimlerin bu şiirlerde sıklıkla karşımıza çıkması şairin üslubuyla ilgili bir değerlendirmeyi zaruri kılmaktadır. Bu çalışmayla birlikte Hüseyin Râcî Efendi'nin elimizdeki eserleri doğrultusunda Rumeli üslubunu aksettiren hususlar ifade edilmeye çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- Ahmed Vefik Paşa (1293). *Lehçe-i Osmânî*, c.1, s.93
- Hüseyin Râcî (1326). *Tarihçe-i Vak'a-i Zağra*. (Neşr: Necmi Râcî), İstanbul: Hürriyet Matbaası.
- Yahya Kemal (Beyatlı). "Balkan'a Seyahat". *Dergâh Mecmuası*, 18 Teşrin-i Sani 1921, No: 14, s.17.
- Köprülü, M. Fuat (1988). "Türkler (Edebiyat)". *MEB. İslâm Ansiklopedisi*, C.XII/2. İstanbul: MEB Yay., s. 530-565.
- Çeltik, Halil (2013). *Rumeli Şairlerinin Şiir Dünyası*, Ankara: Kurgan Edebiyat Yay.
- Düzdağ, M. Ertuğrul (2015). *Zağra Müftüsünün Hatıraları (Târîhçe-i Vak'a-i Zağra)*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Kubbealtı Lugati, <http://lugatim.com/s/efendi> Erişim Tarihi:24.12.2021).
- Selçuk, Bahir; Algül, Mesut (2017). "Hüseyin Râcî Efendi'nin İlcâm-ı Hısâm ve İlzâm-ı Avâm'ı", *Journal of Turkish Language and Literature*, Volume: 3, Issue: 4, Autumn, s. 168-196.
- Algül, Mesut (2021). *Hüseyin Râcî Efendi'nin Bedrika Adlı Mesnevisi*. Doktora Tezi, Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uzun, Mustafa İsmet (1999). "Hüseyin Râcî Efendi". *DİA*, C. 19, İstanbul: TDV Yay., s. 10-12.

MANASTIRLI CELÂL'İN ŞİİRLERİNDE BİR ÜSLUP ÖZELLİĞİ OLARAK "TELMİH "

Murat KEKLİK*

Yusuf VURAN**

Giriş

Üslup, Doğu ve Batı edebiyatı üzerine yapılan inceleme ve araştırmalarda tartışılmış önemli konulardan biridir. Sözlükte kısaca "izlenen yol, benimsenen tarz" anlamına gelen üslup, "Dil ve edebiyatta kişinin kendi duygu, düşünce ve heyecanlarını dile getirme şekli, dili kullanma biçimi" (Durmuş, 2012: 383-385) olarak ifade edilir. Üslup, sözlerin kurulma düzeninden, anlam yoğunluğunun ağır veya yüzeysel olmasına, edebi sanatların kullanımından, söz diziminde devrik veya kuralcı tutuma, ele alınan konudan, takip edilen edebi akıma kadar pek çok faktörden etkilenir ve tüm bu özellikleri kapsar (Çalışkan, 2014: 32).

Başta Arap edebiyatı olmak üzere Doğu edebiyatlarında tarihsel süreç içerisinde "belagat" sözcüğü ile karşılanan "üslup" kavramı, Batı edebiyatlarında "stilistik" terimi ile ifade edilmektedir. Konu hakkında yapılan araştırmalar incelendiğinde kavramın, ilk tartışılmaya başlandığı dönemlerden itibaren konuşma ve hitabet sanatıyla ilişkisi ortaya konulmaktadır. Batı edebiyatlarında daha Antik çağda "retorik" kavramı içerisinde "Hitabetin etkileme, ikna etme, savunma amacıyla güzel konuşma" (Aytaç, 2009: 72) yönü vurgulanırken Doğu edebiyatında sözün düzgün, kusursuz, yerinde ve adamına göre söyleme (Olgun 1994: 45) hususu vurgulanmaktadır. Günümüzde, "üslupbilim" sadece edebi metinlerde değil diğer tüm görsel, işitsel sanatların yanı sıra mimari gibi estetik sanatlarda da sanatçının karakteristik özelliklerinden kaynaklanan ve kendine has kullanımlarını inceleyen bilim dalı olarak var olmaktadır.

* Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eski Türk Edebiyatı Anabilim Bilim Dalı.

** Doktora Öğrencisi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eski Türk Edebiyatı Anabilim Bilim Dalı.

Üslup ile ilgili yapılan çalışmalarda, şair veya yazar hakkında fikir verebilecek kelime, harf, ritim, kelime türü, eklerin kullanılışı, ölçü, kafiye, sanatların kullanışı gibi dışsal öğeler ve yazar/şairin yaşadığı dönemin özellikleri, takip ettiği edebi akım veya eserin yazarının kişisel özellikleri vb. her türlü husus göz önünde bulundurulur ve zaman zaman bu kavramlarla ilgili üslup hakkında değer ifade eden istatistiksel veriler kullanılır (Önal, 2008: 41).

Edebi eserleri bir tarafa bırakırsak günlük hayatta "kişinin üslubu", "konuşma üslubu", "davranış üslubu" gibi kavramları sıkça duyarız. Bu durum ve yukarıda verilen açıklamalardan da anlaşılacağı üzere üslup, kişinin kendine has özelliklerinden ve hayatı algılayış şekline bağlıdır. Dolayısıyla bir sanatçının üslubunu belirleyebilmek için o sanatçının hayat hikâyesini, yaşam koşullarını, hayatı algılayış biçimini, kültürel birikimini göz ardı etmemek gereklidir.

Bu çalışmada, Manastırlı Celâl'in *Divan*'ında yer alan telmihler incelenerek *Divân*'da önemli tarihi olaylar ve kişilere yönelik "lafzen" yapılan telmihlerin sayısı verilmiştir. Çalışmanın amaçlarından ilki şairin "telmih" tercihleri ile kültürel birikimi, yaşam koşulları ve hayat felsefesi arasındaki ilişkiyi örneklerle açıklamaktır. Çalışmanın ikinci amacı ise şairin telmih tercihlerinin üslubuna katmış olduğu farklılıkları ifade etmektir.

Manastırlı Celâl, 1517-1519 yılları arasında Manastır'da doğmuştur. Asıl adı Hüseyin'dir. Kalenderlerle birlikte Şam ve Halep şehirlerini dolaşan Celâl, Kanunî devrinde İstanbul'a gelerek defterdar İskender Çelebi'nin himayesine girer (Aksoyak, 2005:7). II. Selim'in şehzadeligi ve hükümdarlığı sırasında ona tabi olur ve aralarında sıkı bir dostluk kurulur. Ancak ilerleyen zamanlarda şairin içkiye ve esrara olan tutkusu, içkiyi haram görmediğini belirten sözleri ve Hurufiliğe olan meyli nedeniyle devrin önemli âlimleri olan Ebussuud Efendi, Şeyh vâiz Nureddinzâde, Şeyh Muhyiddin gibi âlimler tarafından eleştirilir. Manastırlı Celâl, tüm bu olaylardan sonra, padişah tarafından Şam beylerbeyliği varakalığı görevine atanır. Şam'da atandığı göreve gitmek istemeyen (Güneş, 2013: 60) Celâl, memleketi Manastır'a dönerek burada vefat eder (Aksoyak, 2005:7). Şairin *Divân*'ının yanı sıra *Sa'd u Sa'îd* adlı bir münazarası, manzum *Şerh-i 'Avâmil*'i ve *Hüsn-i Yusuf* adında bir de mesnevisi bulunmaktadır. (Solmaz, 2018: 58). Çeşitli tezkirelerde adından söz edilen Manastırlı Celâl, üslup açısından tezkire yazarları tarafından övülmüş ve takdir edilmiştir. Ahdî şairin üslubu ile ilgili *Gülşen-i Şuarâ*'sında aşağıdaki değerlendirmeleri yapmaktadır.

Ol bülbül-i gülîstân-ı ma'ânî'nün ve ol tutî-i şekerîstân-ı hoş-edânun güftâr-ı şeker-rîzi ve eş'âr-ı gülîbîzi bî-nazîr ve ma'ânî-i has bulmada ve sûz ü güdâz ile mânend-i Hassân ve vâdî-i nazmda her zamân bir tarz-ı nevpeydâ itmede dilîr ve şu'arâ-yı zamân ve zurafâ-yı cihân ekser-i gazel-i bî-nazîrlerine peyrev olup nazîre diyüp câizesine ve iltifât-ı bî-dirîgına mazhar düşüp manzur-ı ulû'l-ebîsâr olmuşlardır. Netâyic-i tab'ından münâzara tarîkıyla Sa'd u Sa'îd nâm bir kitâb-ı sürur-encâm ve bir manzum Şerh-i 'Avâmil ki makbul-i efâzıldur ve bir 'aruz-ı kavâ'id-güster ki pesendîde-i erbâb-ı hünerdür ve dahi Hüsn-i Yusuf nâm bir risâle tasnîf-i hub ve te'lîf-i mergubdur ki elfâz-ı ruh-efzâsı rengin ü hoş şîrîn-edâsı derece-i tahrîr ü takrîrden müberrâ vü mu'arrâdur. Ser-â-pâ a'zâ-yı şâhid-i ra'nâ vâsfinda yigirmi tokuz 'aded gazel-i bî-bedel ve birkaç nazm-ı pür-mesel ile sahîfe-i beyânı murassa' u mülemma' kılmışdur. Ol dürr-i nâ-süftelerün cümlesinden biri budur ki sıfât-ı dehendür ehl-i suhen olan yârâna ruşendür. (Solmaz, 2018: 58).

Celâl, II. Selim nezdinde gözden düştükten sonra defalarca ondan af dilemiş ve çeşitli vesilelerle sultandan ayrı düşmesine sebep olanları eleştirmiştir. Şair, eserde

bilhassa zahitlere eleştirilerde bulunmuş ve tasavvufi şiir terminolojisinin yanında rindane şiir dilini yoğun bir şekilde kullanmıştır. Dili sade bir biçimde işleyen Celâli, atasözü, deyim ve sosyal hayata ait unsurları yoğun olarak kullanmış, klasik edebiyatımızın bilinen mazmunlarının dışında hayatın her alanı ile ilgili sıra dışı mazmunlara yer vermiştir. Şairin belirtilen bu üslup özellikleri, telmih seçimine ve telmihleri şiirinde işleme biçimine de yansımıştır.

Telmih, kelime anlamı olarak “hatırlatma sanatı, anıştırma” anlamlarına gelmektedir. Belagatin bedi tabirlerinden olan "telmih", lügatta "parıl parıl parlatmak"; “bir şeye gizlice bakmak” manalarına gelir (Bilgegil, 1989: 267; <http://lugatim.com>). Edebi bir terim olarak telmih kaynaklarda şu şekillerde tarif edilmiştir:

Bir kıssa veya bir şiire işaret edilmesidir (Hatîb el-Kazvîni; Akdağ, 2018:394).

Bir kıssaya yahut bir mesel-i meşhûre işaret olunmaktır (Ahmed Cevdet Paşa, 1311: 163).

Bir hikâye-i meşhûreye, bir hadîs-i şerîfe, bir mesele, bir vak'aya, bir şahsa, bir şeye işaret etmektir ki bunlardan her biri ile tasvir olunan madde arasında bir müşâbehet ve mümâselet vardır (Süleymân Fehmî, 1325: 338).

Söz arasında meşhûr bir vak'a, yâhud mârûf bir fıkra ya veyâhud mûtâd bir usûle işaret etmektir (Tâhirü'l-mevlevî, 1973: 159).

Temsil yolu ile bilinen bir kıssaya, meşhûr bir fıkra ya, yaygın bir nükteye, tarihî bir hâdiseye, hâle uygun bir mesele, ilmî bir bahse işaret etmek demektir (Bilgegil, 1989: 267).

Söz arasında, herkesçe bilinen geçmişteki bir olaya, ünlü bir kişiye, bir inanca ya da yaygın bir atasözüne işaret etmek, onu anımsatmaktır (Cem Dilçin, 1983: 461).

Lügat anlamı bir şeye kısaca, göz ucuyla bakmak demek olan telmih, bir kıssaya, efsaneye, tarihî bir hadiseye veya bir ayete, hadise, meşhur bir darb-ı mesele, bir inanışa işaret etmektir (Saraç, 2014: 253).

Heyecana mukârin bir tedâî eğer birçok kimselerce mâlûm ve muayyen bir şahıs, bir şey veya bir vakia üzerinde olursa sanatkâr o tedâînin heyecana mülâyim olan cihetini alır veyahut bir işaret ile o şahsı, şeyi veya hâdiseyi, esasını zikretmeden hatıra getirir. Eğer bu telmih heyecanın tabîî istikametinden ayrı bir gâyeyi istihdâf ederse o zaman husûsî bir maksad tahtında yapılan san'atlar sırasına girer (Tarlan, 1981: 173-74).

Telmih, tek bir sözle yapılabileceği gibi bir kelime grubu ile de yapılabilmektedir. Tek bir kelime ile yapılan telmihe “müfret telmih” adı verilirken bir kelime grubu ile yapılan telmihe ise “mürekkap telmih” adı verilmektedir (Açıl, 2017:6).

Edebi sanatları detaylı bir şekilde inceleyen iki önemli kaynaktan Hatîb el-Kazvîni'nin *Telhîsu'l-miftâh* ve Ahmet Cevdet Paşa'nın *Belâgâtü'l-Osmânîye* adlı eserlerinde sunulan "telmih" örnekleri şu şekildedir:

Hatîb el-Kazvîni'nin *Telhîsu'l-miftâh*’ı;

عُيُوشُ الرَّكْبِ فِي كَأَمْ اِبْنُ الْمَتِّ نَائِمٌ أَمْ أَلْحَالُ أَذْرِي اِمَ اللّٰهُ فَو

(Vallah bilmiyorum! Rüyâ mı görüyoruz, yoksa kervanda Yûşa’ mı var.) (Shareef, 2015: 433).

Ahmet Cevdet Paşa'nın *Belâğâtü'l- Osmânîye'* sinde;

Bize arz-ı cemâl etmez mi **Belkıs**-ı emel âhir

Fehîmâ hâtem-i dâğ-ı mahabbette **Süleymânız**

Ahter-i matlabım mir'at-ı felekten doğmaz.

Günde bin şey doğurur **leyle-i hublâ**-yı adem (Cevdet Paşa, 1299: 176-177)

Ahmet Kartal, yukarıda bir kısmı gösterilen tanımlamalardan hareketle telmihlerin, okuyucu üzerinde bıraktığı etkiye paralel olarak üç şekilde değerlendirilmesini önermektedir. Buna göre; olayın kahramanının ya da olayın ifade edilmesi ile gerçekleştirilenler zayıf; olayı doğrudan hatırlatacak şekilde kelimelerin kullanılması ile gerçekleştirilenler nispeten zayıf; özellikle kelimelerin okuyucunun zihninde yaptığı çağrışımlarla yapılan işaretin belirmesiyle gerçekleştirilenler ise kuvvetli telmih olarak adlandırılmalıdır (2007: 421). Telmih sanatında bir olaya, efsaneye, hikâyeye, adet ve göreneğe, inanış veya atasözüne işaret edilmesi gerekmektedir. Bunun da doğrudan değil de çağrışım ve işaret yoluyla yapılması gerekmektedir. Eğer doğrudan olay, hikâye vs. zikredilirse zayıf bir telmih yapılmış olacaktır. Diğer taraftan hiç kimsenin bilmediği bir hadiseye işaret edilerek yapılan telmih de okuyucunun, sanatçının ruh haline ulaşmasına engel olacağı için başarısız olacaktır (Kartal, 2007: 422).

Telmih sanatının eserlerde çok önemli fonksiyonları bulunmaktadır. Bu fonksiyonlar, yazara, metine ve kültürel arka plana yöneliktir. Telmih, yazarın/şairin eğitim seviyesi, kültürel düzeyi ve olaylara bakış açısını yansıtmaları açısından okura önemli bilgiler sunmaktadır. Yine metinde anlamı taşıyan önemli bir vasıta haline gelerek -Açıl'ın anlatı ekonomisi olarak tanımladığı gibi- (2017: 13) şairin/yazarın birden fazla sözle anlatacağı bir durumu veya bir olayı bazen tek bir kelime ile anlatılmasını sağlamak suretiyle esere derinlik katmakta ve soyut duyguların somut bir şekilde ifade edilmesini sağlamaktadır. Aynı zamanda telmih sanatı etrafında oluşturulan mazmunlar sayesinde bazı olayların göz ardı edilen yönlerini farklı bir açıdan görmek ve toplumun bazı kültürel özelliklerini tespit edebilmek mümkün olmaktadır. Görüldüğü üzere telmih seçimleri bir taraftan yazarın kişisel özellikleri gibi üslubu oluşturan etkenlerden beslenirken diğer taraftan şairin üslubuna çeşitli farklılıklar katmaktadır.

Telmihe konu olan ibarelerin anlam çerçevesi ve çağrışım alanı onu yapısalcılığın dolayısıyla onunla ilgili diğer bir alan olan göstergebilimin malzemesi olarak değerlendirmeye elverişli kılar.

Yapı, öğelerin toplamı değil öğelerin genel dizge içinde tuttıkları değer, yapının dengesine katkısıdır. Yapısalcı düşünceden amaçlanan insanın bireysel eylemlerini, algılama biçimini, fikri ve hissi konumunu içeren değişmez yapıları bulmaktır. Gözlemlediği olaydan yola çıkarak olayı biçimlendiren temel dizge olan dile -biz buna şairin/yazarın dili kullanma biçimi yani üslup da diyebiliriz- ulaşabilmektir. Dili oluşturan birimler tek başlarına yapıdan yoksundurlar, bu birimler yalnızca birbirleriyle olan karşılıklı ilişkiler içinde tanımlanabilirler (Yüksel, 1981: 5-10).

Kökenini "kanıt", "belirti", "semptom" anlamlarına gelen Yunan kökenli "semyoloji" kelimesinden alan göstergebilim, gösterge yerine geçen bir kelime veya kavramın yorumlanıp anlamlandırılması süreçlerini belli bir sistem çerçevesinde

incelenmesine dayanan bir bilim dalıdır. “Sistemin başlıca kavramları “gösteren”, “gösterilen” ve “gösterge”dir (Aykanat, 2013: 993). Bu kavramlardan gösteren, bir anlam ifade eden işaret, söz veya kavramdır. Gösterilen ise bu kelime veya kavramın konuşmacının iletmek istediği veya muhatabının zihninde çağrıştırdığı anlamdır.

Dil yapılarının temel ögesi göstergedir. Göstergebilim göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyen bilimdir. Dilbilim göstergebilimin bir bölümünden başka bir şey değildir (Yüksel, 1981: 16).

Umberto Eco, “bir gösterge başka bir şeyin yerine anlamlı olarak geçebilecek herhangi bir şeydir” der (1976:7). Göstergenin bir çeşidi olan simge, gösterenin gösterilenle nedensiz ya da kurumlaşmış bir ilişki içinde olduğu göstergedir. Göstergebilimin amacı simge düzeyindeki göstergelerin gerisinde yatan kendi içinde tutarlı dizgeyi açıklayabilmektir. Edebi metinlerde gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki çok daha sezgisel, çapraşık ve öznel, iletilen anlam şifrelenmiştir. Göstergenin yoruma açık olduğu simgesel göstergelerde bir gösteren (biçim) birden çok gösterileni (kavram) çağrıştıracaktır. Edebiyatta yeni anlamlar bu çeşit göstergelerle üretilir (Yüksel, 1981: 17-19).

Barthes’e göre “dil masum ya da yansız değildir” (1968: 135). Esere yansıyan göstergeler hem sanatçının hem okurun bilincinde yerleşik kültürel, toplumsal bir birikimden biçimlenir (Yüksel, 1981: 43).

1. Manastırlı Celâl’de Telmih

Manastırlı Celâl, eserde telmih kullanımına farklı şekillerde başvurmuştur. *Divân*’da doğrudan doğruya telmih yapılan kişi ve olaya ilişkin tabirin metinde geçirilmesi ile yapılan telmih örnekleri çoğunlukta olsa da anıtsıracı tabirlerin kullanılıp telmih unsurunun zikredilmediği örnekler de mevcuttur. Örneğin aşağıdaki beyitte “sikkeyi mermerde nakş itme” deyiimi ile Ferhat ile Şirin hikâyesine telmihte bulunmaktadır:

Kûyna vardun Celâli heykel-i mahsûs ile

Gönline girsen iderdün sikkeyi mermerde nakş (G.305/7)

Şair, Allah’ın Hz. Musa’nın karşısında bir ağaçta tecelli etmesi olayını “şecer” ve “söyler” kelimelerinin çağrışımı ile hatırlatmakta ve beyitte yer verdiği “genc-i hafî” tabiri ile “gizli bir hazineydin bilinmek istedim” kutsi hadisini çağrıştırmaktadır:

Nice fâş olmaya her genc-i hafî fasl-ı bahâr

Her şecer Feth-i Metâlib gibi söyler oldı (G. 667/6)

Kur’ân-ı Kerim’de yer alan “Allah’tan başka varlıkların korumasına sığınanların durumu, örümceğin durumuna benzer: Örümcek, (ağını) kendine bir yuva edinir, ama yuvaların en çürüğü de örümceğin yuvasıdır.” mealindeki ayete aşağıdaki beyitte “târ”, “ankebût” ve “muhkem” kelimelerinin çağrışımı ile telmih yapılmıştır:

Kâbil degül dil anlarun ahkâm-ı ‘ilmine

Bir târ-ı ‘ankebût ola muhkem didükleri

Manastırlı Celâl’in telmih kaynakları kültürel birikiminin etkisi ile oldukça çeşitlilik göstermektedir. Bu telmihleri aşağıdaki başlıklar altında sıralamak mümkündür. Söz konusu bu sınıflandırma mutlak olmayıp telmihe getirilen “farklı bakış açılarıyla” çeşitlendirilebilir:

Kur'ân kaynaklı telmihler
 Çeşitli aşk hikâyeleri temelli telmihler
 İskender-nâme ve İran mitolojisine yönelik telmihler
 Diğer şahsiyet, varlık ve belirli sosyal olaylara dayanan telmihler
 Atasözlerine yönelik yapılan telmihler

*Dîvân'*da en çok Kur'ân'da yer alan peygamberler veya peygamberlerle ilgili anlatılan kıssalarda adı geçen kişilere yönelik telmihler yapılmıştır. Eser'de Peygamberlere yönelik yapılan telmihlerin sayısı şu şekildedir:

Peygamber İsimlerine Yönelik Telmihler

Hız. Yusuf	43	Hız. Yakup	8
Hız. İsa/Masih	58	Hız. Âdem/Havva	4
Hız. Süleyman	17	Hız. İbrahim/Halil	10
Hız. Nuh	11	Hız. Davut	2
Hız. Musa	15	Hız. İdris	7

Yukarıda isimleri belirtilen peygamberler dışında eserde toplam 8 defa anılan Hız. Meryem, 5 defa Hız. İsa ile birlikte toplam 8 defa anılan Hız. Yakup ise tamamında Hız. Yusuf ile birlikte ele alınmıştır. Yine Hız. Musa'nın hikâyesinde adı geçen "Karun"a 4 defa, peygamber olup olmadığı bilinmeyen Lokman'a ise 4 defa telmihte bulunulmuştur. Hızır ise peygamber kişiliğinden çok *İskender-nâme'*de anlatılan yönü ile âb-ı hayat ve İskender'le ilişkili olarak anılmıştır.

Peygamber Tarihine İlişkin Diğer Kişi veya Varlıklara Yapılan Telmihler

Azer	4	İblis	2
Bel'âm	1	Nemrûd	2
Cibrîl	2	Samîrî	2
Fir'avn	3	Âsâf	2

Eserde, *Leyla ile Mecnun*, *Ferhat ile Şirin* veya *Hüsrev ile Şirin*, *Vâmık u Azra*, *Yusuf ile Züleyha*, *Mahmut ile Ayaz*, *Şem u Pervane*, *Gül ile Bülbül* hikâyelerine defalarca telmihte bulunulur. Celâl'de aşk çoğu zaman ilahi aşk iken kimi zaman hükümdara duyulan aşk kimi zaman maddi aşkın esintileri görülmektedir. Şairin aşkı ifade ediş şekli sıklıkla telmih seçimlerine yansımıştır. Eserde geçen aşk kahramanlarının isimlerine yapılan telmihler şu şekildedir:

Mahmud u Ayas	7	Ferhâd u Şîrîn	26
Vâmık u Azra	4	Hüsrev u Şîrîn	21
Leyla ve Mecnun/Kays	39	Yûsuf u Züleyhâ	12
Şem u Pervane	42		

Eser'de İran mitolojisine yönelik anlatılara da sıkça telmih yapılmaktadır. Özellikle İskender anlatısına yönelik tabirler yoğun olarak kullanılmıştır. *Dîvân'*da İran mitolojisine ait olay, kişi veya varlıklara yapılan telmih sayıları şu şekildedir:

İskender	14	Cem-Cemşid	40
Hızır	25	Anka-Simurg	16
Dârâ	6	Zâl	2
Âb-ı hayat	49	Rüstem	6

Benzer şekilde zaman zaman halife, sahabe veya İslam tarihinde adı anılan Abdülhaşim, Ebu Cehil, Ebu Turab, Câbir, Ebû-Bekr, Ebû-Derdâ, Hamza, İbrahim b.

Ethem, Şeyh-i Ekber, Üzeyr, Zübeyr, Vakkas, Veyse'l Karânî gibi kişilere de telmihte bulunulmuştur. Ayrıca Sokrat ve Aristo, Hâkim-i Feylasof gibi Antik çağ bilginlerine; Şeyh Tuğrul, Kayser, Şeddad, Karamani, Aziz-i Mısır, zümre-i Mervan, Nu'man, Abbasi, Milket-i Osmani, Kureyş gibi devlet, devlet adamı, beylik ve kabile isimlerine; Revan, İsfahan, Hindistan gibi ülke isimlerine; Büt-i Ferhar, Büt-i Azer gibi put isimlerine; sure-i Kevser, Sure-i Rahman, sırr-ı Taha vb. ayet isimlerine de telmihte bulunulmuştur.

Manastırlı Celâl, sıklıkla atasözlerine veya atasözü gibi halka mal olmuş veciz ifadelerle yönelik hatırlatmalara da başvurur. Aşağıya alıntılanan ilk beyit, ölüm döşeğindeki hastalar için söylenen ve dua niteliğinde "Allah iki rahmetten birini versin" anlamında bir ifadeye göndermede bulunmaktadır. İkinci beyitte ise şair, "kadının akli kısa eteği uzundur" atasözünü hatırlatmaktadır:

Leblerün ölmelüsiyüz ey tabîb-i cân u dil
İki rahmetden biridür bize bir şâfi cevâb (G. 19/3)
Taşra çıkarmadı başdan harem-i hüsnünden
Olmasa 'aklı kısa zülfünün uzun eteği (G. 659/8)

2. Celâli'nin Telmih Tercihlerinde Rol Oynayan Etkenler

"Üslup" kişinin kendi yaşamından ayırt edilemez. Bir edebi eserde, "... Göndericinin mizacı, kültürü, içinde bulunduğu ruh hali, niyeti, alıcı durumundaki insan ve insanlarla ilişkisi onun, dilin sunduğu imkânlar arasından yapacağı tercihi etkiler." (Aktaş, 1993: 39). Her mesaj, bir taraftan ifade edildiği dilin gramerine ve sözlük servetine bağlıken diğer taraftan yazan insanın içinde bulunduğu şartların tamamına göre şekil alır (Aktaş, 1993:46). Tabii bu aşamada metinde ortaya çıkan anlamı belirtebilmek için göndericinin özelliklerini bilmemiz önem kazanmaktadır. *Dîvân'*da gönderici bazen âşık bazen Abdal bazen bürokrat olarak karşımıza çıksa da Manastırlı Celâl'in ta kendisidir. Manastırlı Celâl yukarıda ifade edildiği üzere bir dönem Kalenderlerle bir arada bulunmuş onlarla birlikte diyar diyar gezmiştir. Sonra bir şekilde yolu Cafer Çelebi ile kesişmiş ve II. Selim'le sıkı ilişki kurmuştur. Fakat bu ilişki ömrünün sonuna kadar devam etmemiş Hurufiliğe ve şaraba aşırı düşkünlüğü saraydaki diğer görevlilerce hoş karşılanmamış ve Padişah tarafından sürgüne gönderilmiştir. İfade edilen tüm bu arka plan şiirlerin ana mesajını oluşturmaktadır. Nitekim şair, eserinin çeşitli bölümlerinde şiirinin hayatının bir yansıması olduğunu vurgulamaktadır.

"Yeryüzünde ne kadar ağaç varsa hepsi kalem, deniz de mürekkep olsa ve bundan sonra da yedi deniz daha mürekkep olup o denize katılsa gene Allah'ın sözleri yazılıp tükenmez" (Lokman 31/27) mealine dayanan aşağıdaki beyitte şair, kendi hayat hikâyesinin anlatılamazlığını bir telmihle ifade etmekte ve çalkantılı hayatına işaretle bulunmaktadır:

Bir şemmesini yazmaya sergüzeştümün
Deryâ midâd ağaçlar olursa eger kalem (G. 403/3)

Bir başka beyitte de şair, şiirinin hayatından izler taşıdığını şu şekilde vurgulamaktadır:

Celâli her sözüm tasdik idün hengâme-i gamda
Ki kendü sergüzeştin nakl ider bir kıssa-hânam ben (G. 458/7)

Buraya kadar ifade edilen bilgilerden hareketle Manastırlı Celâl'in telmih seçimlerini sahip olduğu kültürel birikiminin dışında etkileyen unsurları aşağıdaki başlıklar altında sıralayabiliriz.

Şairin otoriteyle ilişkisi

Şairin tasavvufi dünya görüşü

Şairin Kalender yaşam tarzı ve zahitlerle mücadelesi

2.1. Şairin Otoriteyle İlişkisi

Manastırlı Celâl'in sarayla olan ilişkisi şairi önemli derecede etkilemiş ve şiirlerinin arka planına yansımıştır. Şair, çoğu zaman telmihte bulunduğu kişi ile kendisini özdeşleştirmiş ve bu kişiyi duygularını ifade etmekte araç olarak kullanmıştır. Örneğin, Hz. Yusuf'un kardeşleri tarafından kuyuya atılması, tüccarlar tarafından bulunup pazarda satılması, Mısır sarayına girmesi ve burada devlet yöneticiliğine kadar yükselmesi, Hz. Yakup'un oğluna duyduğu hasret nedeniyle ağlamaktan gözlerinin kapanması, aradan uzun yıllar geçtikten sonra Yusuf'un yaşadığını öğrenmesi ve ondan gelen gömleği koklaması ile gözlerinin açılması şeklinde özetlenmesi mümkün olan hikâyeye aşağıda alıntılanan beyitte telmih yapılmaktadır. Beytin alındığı şiir, "Ümmîd-i selâmetle Selîm hânuma geldüm/'Arz eylemege hâlûmi sultânuma geldüm" şeklinde başlamaktadır. Bu durum şiirin II. Selim için yazıldığını ortaya koymakta ve şairin hayatının telmih seçimlerine açık bir şekilde yansıdığını göstermektedir. Nitekim padişah tarafından gözden düşen Celâl, hâlini Yakup ve Yusuf peygamberlerle ilişkili olarak ifade etmektedir.

Hâk-i rehin andum gözüm açıldı Celâlî

Ya'kûb-sıfat Yûsuf-ı Ken'ânuma geldüm (G. 94/1)

Gösteren —————▶ Gösterilen

Ya'kûb

Âşık; gözlerin açılması, kavuşma

Yûsuf

Sevgili; Padişah

Manastırlı Celâl, Şam'da görevlendirildikten sonra atandığı göreve gitmek istemez ve Manastır'a doğru yola koyulur. Bu yolculuğu sırasında Celâl oldukça üzgündür. Bu psikolojiyle II. Selim'e gönderdiği şiirin son beyti şu şekildedir:

Olmadı dil Celâlî câh-ı elemden âzâd

Bî-kes olan esîr-i zindân olur kalur mı (G. 685/5)

Şair, beyitte Hz Yusuf'un kendisini çekemeyen kardeşleri tarafından kuyuya atılması orada yalnız başına kalması ve nihayet kuyudan kurtulduktan bir hayli zaman sonra Mısır'a sultan olmasına telmihte bulunmaktadır.

Divân' da yer alan ve İnebahtı Deniz Seferi'nde alınan mağlubiyet için II. Selim'i teselli etmek amacı ile yazılan tercî-i bent'in (Güneş, 2013:65) vasıta beytinde padişahın her türlü fitneye karşı İskender-Seddi gibi izzet ve ağırbaşlılıkla tahammül etmesi istenmiştir. Şair, II. Selim'e sunduğu bu tesellisini Ye'cûc ve Me'cûc saldırılarına karşı İskender'in bir set inşa ederek engellemesi olayına telmihte bulunarak ifade eder.

Kalb-i Selîme fitne-i Ye'cûc ararsa yol

Sen 'izzet ü vakâr ile sedd-i Sikender ol (Terci-Bent 1)

Gösteren —————▶ Gösterilen

Ye'cûc

Fitneler, zorluklar, ıstıraplar

Sedd-i Sikender

İzzet, vakar, sabır, dayanıklılık

Hiz. İbrahim oğlu İsmail'i kurban etmeye söz vermiş, ancak onun yerine kurban ettiği hayvanlar kabul edilmemiştir. Bu kıssaya yapılan telmihler *kabule geç-, bayram irtesi* göstergeleriyle ifade edilmiştir. Beyitte şairin ihsan veya af beklentisi içerisinde olduğu anlaşılmaktadır.

Niçe kez teslim ü cân itdüm kabûle geçmedi

Umaram mâyl ola kurbâna bayrâm irtesi (G. 640/2)

2.2. Şairin Tasavvufi Dünya Görüşü

Manastırlı Celâl'in tasavvufi dünya görüşü, telmih tercihlerini etkileyen diğeri bir unsurdur. Vahdet-i vücûd, bekâ, fenâ, ilahi aşk, tecelli gibi tasavvuf kavramları, Hz. İsa, Hz. Musa, Hz. Yusuf, Hz. İbrahim gibi peygamberler veya Hallâc-ı Mansûr gibi tarihi şahsiyetler üzerinden ifade edilmiştir.

Hiz. Musa'nın elini koynuna veya koltuk altına koyup çıkardıktan sonra elinin, göz alıcı bir şekilde beyaz ve parlak hale dönüşmesi mucizesi (Çakın, 2020: 109) "Yed-i Beyzâ" olarak anılmaktadır. Bu kavram, aşağıdaki beyitte, tamamen tasavvufi bir bakış açısı ile ilahi sırlara vakıf olmayı ifade etmektedir.

Sa'id-i sîmîn-i sâkîdür bizi mest eyleyen

Bâdeden sanman kerâmet ol yed-i beyzâ durur (G. 75/6)

Gösteren

→ Gösterilen

Yed-i Beyzâ

İlahi, aşk; ilahi sır, Allah'ın tecellisinin vermiş olduğu şaşkınlık

Hiz. İbrahim, putlara karşı çıkmış, tapınaktaki putları yıkmış ve Nemrut'a karşı mücadele vermiştir. Nemrut tarafından ateşe atılmış ancak Hiz. İbrahim'in atıldığı ateşlik, gül bahçesine dönüşmüştür. Manastırlı Celâl bu olaydan hareketle tasavvuftaki "tecelli" anlayışını ifade etmektedir. Şaire göre, putta veya mecazen put gibi güzel olan sevgililerde Allah'ın tecellisini gören kişiler, zahiren kâfir gibi olsalar da onların ateşi nura dönüşür.

Vech-i sânemde sûret-i Rahmânı seyr iden

Kâfir olursa savma'ada nârı nûr olur (G.148/2)

Kur'ân'da yer verilen *Ahsen-i Takvîm* kavramı, *Andolsun ki biz insanı en güzel şekilde yarattık* (Tîn, 95/4) mealindeki ayete dayanmakta ve tasavvufi manada yaratılışı hatırlatmaktadır:

Bilürüz anı ahsen-i takvîm

Cânverüz çıkmazuz bu kâlebdan (G. 502/2)

Gösteren

→ Gösterilen

Ahsen-i takvîm

Yaratılış özelliği

Hiz. Yusuf ile ilgili anlatılar, Züleyha'nın adı anılarak bir aşk hikâyesi biçiminde de işlenmiştir. Bu telmihlerde Züleyha'nın Hiz. Yusuf'a duyduğu aşka ve Hiz. Yusuf'un bu aşka iltifat göstermemesine yönelik telmihte bulunulurken şairin hayatı algılayış şekli yansıtılır:

Kâyinâtun sûret-i zîbâsına bakmaz Celâl

Emr ber- 'aks olıcak Yusuf Züleyhâdan kaçır (G. 196/2)

Gösteren —————> Gösterilen

Yusuf'un Züleyha'dan kaçması

Dünya zevklerine tamah etmeme.

Manastırlı Celâl'in *Dîvân*'ında 28 defa ismini zikrettiği önemli tarihi şahsiyetlerden biri de Hallâc-ı Mansur'dur. "Ene'l- Hak" sözüyle tasavvuftaki "Vahdet-i Vücûd" kavramı ile anılan Mansûr, klasik edebiyatımızın önemli kaynaklarından biridir. Eser'de Hallâc-ı Mansûr, şairin tasavvufi kişiliğini yansıtacak şekilde ilahi sırrı açığa vurma, aşk uğruna ölümü göze alma gibi durumları ifade etmede bir araç olarak kullanılmıştır:

Dâr-ı dünyâda Celâlî sırrun ifşâ eyleme

Kıldı Mansûrun bu hâlet başına dünyâyı dâr

Gösteren —————> Gösterilen

Mansûr

İlâhi sırları açığa vurma ve bu nedenle katledilme

2.3. Şairin Kalender Yaşam Tarzı

Manastırlı Celâl, özellikle sarayda görev almadan önceki yaşam diliminde Kalender yaşam tarzını benimsemiştir. Osmanlı toplumunda Kalenderlerin kendilerine has bir yaşam tarzı bulunmaktadır. Giyimleri, kuşamları, alışkanlıkları, tutumları ve fikirlerinde bu farklılıkları görebilmek mümkündür. Manastırlı Celâl'in telmih tercihlerine de bu farklılıklar yansımıştır. Diğer taraftan Kalender ve rindâne yaşam biçimi nedeniyle Manastırlı Celâl, dönemin önemli âlimleri tarafından eleştirilmiştir. Özellikle Ebussuûd Efendi ve Müftü Nûreddinzâde ile yaşam biçimi nedeniyle ciddi anlaşmazlıklar yaşayan Celâl'in şiirlerinde bu anlaşmazlıklar rind-zâhid çatışması şeklinde yer bulmuştur.

"Felek" ve "mücerred" kelimelerinin çağrışımı ile Hz. İsa'nın göğe yükselmesi hadisesine vurgu yapılan aşağıdaki beyitte Abdalların tecrit olmaya vermiş oldukları önem belirtilmektedir.

Her kim mücerred işigüne rûy-mâl ide

Evc-i felekde 'Îsî ile hem-civâr olur (G. 84/3)

Gösteren —————> Gösterilen

İsa

Mücerret; tecrit edilme, Allah'tan başka her şeyi gönülden atma

Felek; göğe yükselme hadisesi

Klasik Türk edebiyatında sıkça kendisine telmihte bulunan peygamberlerden biri olan Hz. Süleyman ise daha çok kuşlarla ve cinlerle konuşması ve hükümdarlık alameti olan "mührü" ile *Dîvân*'da yer almıştır. Hz. Süleyman'a yapılan telmihlerde çoğu zaman "mûr" yani "karınca" kelimesini de görmekteyiz. Böylece Kur'an'ın Neml Suresinde anlatılan Hz. Süleyman ve karınca diyaloguna telmihte bulunulur. Ayrıca Hz. Süleyman kıssası şairin hayatı boyunca çektiği zahitlere eleştiride bulunurken kullandığı mazmunlardandır. Aşağıdaki beyitte şair, zahitlerin anlayamayacağı gizli

ilimleri “Rumûz-ı Mantiku’t-tayr” ibaresi ile ifade eder. Bu dile hâkim olan kişiler ise Süleyman gibi kişiler, aslında rintlerdir. Şairin vurguladığı bu husus, aynı zamanda bir yaşam felsefesini yansıtmakta ve şairin dünya görüşünün seçtiği telmihlerde etkili olduğunu ortaya koymaktadır.

Şehâ güftâr-ı ‘uşşâkı nice iz’ân ider zâhid

Rumûz-ı Mantiku’t-Tayrî Süleymân olmayan bilmez (G. 268/4)

Gösteren —————> Gösterilen

Süleyman Rumuz-ı Mantiku’t-tayrî bilmek; gizli ilimlere hâkim olmak

“İns ü cân”, “baş eğmek” ve “nigîn-i hâtem” tabirleri ile Hz. Süleymân’ın yaşamına telmih yapıldığı aşağıdaki beyit, Kalender yaşam tarzını benimseyen şairin şarabı övmek amacı ile yazmış olduğu bir terci-i bentten alınmıştır.

Baş eger ins ü cân surâhi-misâl

Şöyle benzer nigîn-i hâtemsîn (Terci-i Bent 4/8)

Gösteren —————> Gösterilen
Nigîn-i hâtem Hükmetmek

Aşağıda yer alan iki beyitten birincisinde “*Namaz Müminin miracıdır*” şeklinde ifade edilen hadise telmih yapılırken ikincisinde, Kur’ân’da zikredilen önemli günlerden biri olan Kadir Gecesinin tam olarak hangi gün olduğunun bilinmemesine telmihte bulunmaktadır. Her iki beyitte de şairin, zahitlere karşı bir tutum içerisinde olduğu anlaşılmaktadır.

Zâhid-i hod-bîn kaşun mihrâbına kılmaz sücûd

Bilmemiş mi’râc-ı mü’min olduğunu her namâz (G. 274/3)

Gösteren —————> Gösterilen
Namazın Müminin miracı olduğunu bilmeme Cehalet; İlahi sırların farkında olmama

Zâhid-i hod-bîn ne bilsün kadr-i târ-ı zülfünü

Leyletü’l-kadri görür mi olmayan bîdâr çeşm (G. 424/7)

Gösteren —————> Gösterilen
Leyletü’l Kadr-i görmek Uyanık olmak, farkında olmak; İlahi sırların farkında olmama

Genel olarak âşığın sevgiliye beslediği tutkulu aşk, aşktan kendini bilememe ve sevgili uğruna canını verebilecek kadar fedakârlığı ifade etme anlamında ele alınan “Şem u Pervâne” hikâyesine eserde çok sık telmihlerde bulunulmuştur. Bu hikâye, zaman zaman tasavvufi manada ele alınmış ve “ilahi aşkı tatma” fikrini ifade etmek amacıyla da kullanılmıştır. Manastırlı Celâl kimi zaman zahitlere yönelik atışma amacıyla da bu hikâyeden faydalanmıştır.

Ta’n u dahl itme semâ’ ile safâya vâ’iz

Şem’-i cem’ olmayacak sanma ki pervâne döner (G. 135/5)

Gösteren —————> Gösterilen

Şem'-i cem'

Birleşme; kavuşma

Pervane

Âşık; Sevgiliyle bir olmak için canını verme

*İskender-nâme'*de geçen İskender ve Dârâ arasındaki mücadele, şairin dünya görüşüne paralel olarak makam ve mevkiye iltifat göstermeme vurgusu ile ifade edilir.

Genc-i vuslatda iken Feth-i Metâlib gibi dil

İltifât eylemez İskender ü Dârâ gelse (G. 599/3)

Gösteren

→ Gösterilen

İskender ü Dârâ

Dünyaya hâkim olmak için verilen mücadele

Telmihte bulunan diğer önemli tarihi kişilikler, başta Hz. Ali olmak üzere sahabelerdir. Eserde Hz. Ali kendi ismiyle veya "Haydâr", "Haydâr-ı Kerrâr, Haydâr-ı Celâl, Şâh-ı Merdân" isimleri ile anılarak çoğunlukla kahramanlığı yönüyle kendisine telmihte bulunulmuştur. Seçilen bu telmihlerin bir kısmında Manastırlı Celâl'in padişahı övme kastı göz ardı edilmemelidir. Benzer şekilde şiirlerde zaman zaman Hz. Hüseyin ve Kerbela olayına da göndermeler yapılır. Bu durum da şairin kendisini usul ve adap olarak çoğu zaman Alevilikle karışan- Abdal, Kalender, Haydârî olarak tanıtmalarının etkisi büyüktür.

Kerbela üstüne varup yakalar çâk idelüm

Meşhed-i âl-i Resûle yüzümüz hâk idelüm

Tîğ-ı mihnetler ile cânı ferah-nâk idelüm

Gel kalender olalum terk-i diyâr eyleyelüm (Murabba 13/3)

Gösteren

→ Gösterilen

Kerbela

Şehit olma, Hz. Hüseyin'e duyulan ıstırapla kendini parçalama, Kalenderlik

3. Telmihlerin Manastırlı Celâl'in Üslubuna Etkisi

Manastırlı Celâl, "telmihten sanatını düşüncesini güçlendirmek, kendi duygu ve yaşayışları ile telmihte bulunduğu kişi veya olaylarla ilişki kurmak, soyut bir durumu somut bir hale getirmek, sözü kısaltmak, ifadeyi derinleştirmek, eserine kültürel arka düzey oluşturmak ve mazmun oluşturmak gibi amaçlarla oldukça yoğun bir şekilde kullanmıştır.

Ser-te-ser oldu müsahhar kâf-ı istignâ bana

Ne vücûdı var cihânda öyküne 'ankâ bana (G. 11/1)

Şair içinde bulunduğu durum olan "istiğna" gibi soyut bir halin kendisini etki altına alışı ifade etmektedir. "istiğna", sözlüklerde "aza kanaat etme, ihtiyaçsızlık, tok gözlülük, gönül tokluğu" anlamlarına gelmektedir. Beyitte bu kanaat hâli Kaf Dağı ile somutlaştırılmaktadır. Kaf Dağı klasik edebiyatımızda kanaati sembolize etmektedir. Zira Anka Kuşu burada adeta inzivaya çekilmiş ve hiçbir şeyden beklentisi olmadan yaşamaktadır. İkinci mısırda Anka kuşunun kimse tarafından görülmemesi mübalağa sanatı ile birlikte ifade edilmektedir. Öyle ki şairin içinde bulunduğu hal eğer dünyada görülme imkânı olsa Anka'yı bile kıskandıracaktı.

Görüldüğü üzere şair belki birkaç sayfalık bir metinle ifade edilmesi mümkün olan ruh halini, “Kaf Dağı, kanaat ve Anka” ilişkisi üzerinden kurulan telmihler ile somutlaştırarak bir beyte sığdırmakta ve ifade etmesi güç ruh hallerini somutlaştırarak açıklamaktadır. Diğer taraftan bu sayede şiire kültürel bir altyapı katılarak orijinal bir imaj oluşturulmaktadır.

Bir diğer beyitte ise Celâl, İskender ile Hızır’ın yolculuğuna işaret etmektedir. Temeli Firdevsî’nin *Şeh-nâmesi*’ne dayanan anlatıya göre, İskender, yeryüzünde hâkimiyetini sağladıktan sonra ölüm korkusu içerisinde üzülmemektedir. Bunun üzerine kendisine türlü zorlukların bulunduğu bir yerde hayat suyunun bulunduğu ve onu içenlerin ölümsüzlüğe kavuştuğu söylenir. Ancak bu çetin yolculuğa Hızır ile çıkması tavsiye edilir. İskender, bu öneriyi tutar ve Hızır ile “âb-ı hayat”ı içmek için yolculuğa çıkar. İskender yolculuğu sırasında büyük zorluklarla karşılaşır ve hayat suyunu içemediği gibi Hızır’ın izini de kaybeder. Hızır ise yolculuğuna devam ederek hedefine ulaşır ve ölümsüzlüğe kavuşur. Bu hikâye, şairin aşağıdaki beytinde yer alan “telmih” vasıtasıyla bir cümle içerisinde ifade edilir ancak şairin vurgu yaptığı olayı anlamlandırmak için kültürel bir birikime ihtiyaç duyulmaktadır.

Çün Hızra irdi âb-ı hayâta irişmedi

İskender irdi çeşme-i hayvâna sanmanuz (G. 273/3)

Celâl, çoğu zaman düşüncesini güçlendirmek amacıyla da “telmih” sanatına yer vermiştir. Aşağıdaki beyitte şair, ne zaman sevgilinin yanağı ve yanağının üzerindeki ayva tüyleri hakkında konuşulsa âşığın gözünde ve gönlünde görülmesini Hızır’ın anıldığı yerde hemen hazır olması inancına bağlar. Şair böylece düşüncesini sosyal bir hayat inancına dayandırıp biraz daha somutlaştırarak hoş bir mazmun oluşturur hem de görüşünü güçlendirmiş olur.

Dile gelse hat u hâlün görünür didede dilde

Ne yirde ansalar hâzır durur ol yerde Hızr İlyâs (G. 287/2)

Telmihin bir esere katmış olduğu az sözle çok şey anlatmak, mazmun oluşturmak, ifadenin anlaşılmasını sağlayabilmek için ön bilgilere ihtiyaç duyulmasını gerektirmek gibi üslup özellikleri eseri sembolik anlatım tarzına yaklaştırır. Dolayısıyla şiirde yer alan telmihler okunduğunda aynı anda zihinde bazı çağrışımlara imkan verir. Örneğin aşağıdaki beyitte geçen “kurban” ve “îd-i vasl” kelimeleri ile her ne kadar ismi zikredilmese de okura Hz. İsmail’in kurban edilmesi hadisesi çağrıştırılmaktadır.

‘Îd-i vasluna tek irişmege imkân olsun

Bir başum var o dahı yoluna kurbân olsun (G. 440/1)

Aşağıdaki beyitte “Bâd-ı sabâ” ile özdeşleştirilen Hz. İsa, (Kiraz, 2014:13), “mürde”, “hayat vermek” ve “nefes” kelimeleri ile çağrıştırılarak Hz. İsa’nın ölümleri diriltmesi hadisesine göndermede bulunmaktadır.

Virdün hayât mürde-dile bûy-ı zülf ile

Ey bâd-ı subh sen olasın her nefes esen (G. 432/2)

Celâl, zaman zaman öğüt vermek, okurlarına öneride ve telkinde bulunmak amacıyla didaktik bir dil kullanır. Şiirlerde şairin öğüt verdiği kişi yine kendisi veya gönlü olsa da mesajın okura gittiği açıktır. Şairin telkinde bulunduğu konular genellikle dünyanın geçiciliği, dünya malına tamah edilmemesi yönünde olan

tasavvufi mesajlardır. Şair, bu anlamda nasihatlerini kuvvetlendirmek ve okuyucunun üzerinde etkiyi arttırmak için çeşitli anlatılardan alıntılar yapar. Aşağıya alınan bent esasen Necatî'nin bir beytine yapılan tahmistir. Dolayısıyla telmihler de Necatî'ye aittir ancak şairin *Divân*'ında yer alan bu bent, açıklanan konuya açıklık getirmektedir. Şair, bentte yer verilen dünyaya önem vermeme ve tecerrüd ile ilgili nasihatlerini telmihlerle güçlendirmiştir.

Kahbe dehrün merd isen hoş görmegil ikbâlini
Ol kalender kimsenün gûş itme kıl ü kâlini
Öl diril 'aynuna gösterme bu dünyâ mâlını
Mâl-ı dünyâ ile şerh eyler tecerrüd hâlini
Yirde Kârûn bir yana gökde Mesîhâ bir yana (Tahmis 6)

Nefsini görmeme ve ilahi tecellileri fark etmeye yönelik tavsiyeler aşağıdaki beyitte Süleyman ve karınca hikayesi etrafında işlenir.

Kendü istihkâk-ı zâtun görme 'ibret-bîn isen
Sâhib-i milket-i Süleymân dirilür mûra bak (G. 324/4)

Celâli telmihle birlikte özellikle teşbih, mübalağa, istiare ve tenasüp sanatlarını kullanmış ve şiire giren bu sanatlar, şairin anlatımını zenginleştirmiştir. Aşağıdaki beyitte şair, sevgilinin yüzündeki yeşilimsi ayva tüylerinin Hızır'a dudakları ise âb-ı hayat'a benzetir. Âşığın gam karanlığında gönlünün susaması ise İskender'in haline benzetilmiştir.

Hızra benzer hat-ı sebzi lebidür âb-ı hayât
Zulmet-i gamda dil-i teşne san İskenderdür (G. 146/2)

Ayrılığın gam tufanına kavuşmanın Nuh'un kurtuluşuna benzetildiği aşağıdaki beyitte şair, benzetileni bir telmihle ifade etmiştir.

Tûfân-ı gamdur fûrkatün vaslun necât-ı Nûhdur
Düşâm-ı la'lün 'âşıkâ cânâ gıdâ-yı rûhdur (G. 167/1)

Telmih sanatı ile birlikte yoğun olarak kullanılan bir diğer sanat ise mübalağadır. Şair kendi ruh halini veya tasvir ettiği kişi veya durumu mübalağalı bir şekilde çarpıcı bir şekilde sunmaktadır. Aşağıdaki beyitte şair, kendi aşkını o kadar abartır ki kendisini aşk gamının mülkünün padişahı olarak görürken Ferhâd ve Mecnûn'u ise kendisinin divaneleri olarak addeder:

'Âlemde menem pâdişeh-i mülk-i gam-ı 'aşk
Ferhâd ile Mecnun iki divânelerümdür (G. 210/2)

Manastırlı Celâl'in telmih sanatını birlikte kullandığı diğer sanat ise tenasüp sanatıdır. Tenasüp sanatı bilhassa mürekkep telmihlerin doğasında bulunmaktadır ve bu türden yapılan telmihlerin çoğunda bulunmaktadır. Ancak şairin *Divân*'ında en sık kullandığını tespit ettiğimiz telmihlerin hangi kavramlarla çok sık kullandığını aşağıdaki tablodan görmek mümkündür:

Hız. Âdem	Havva, Cennet, hûr u cinân, secde, mescûd-ı melek, melek, Şeytan, hased
Hız. Nûh	Mellâh, tûfan, keşti, deryâ, ömr, zevrak, dâmân, necât, gark
Hız. Mûsa	Yed-i beyza, Firavun, sihir/sâhir, ejderha, Yehuda, kâfir, nâr, Tûr, şecer, Kârûn, nûr, asa, Bel'am,
Hız. İsa, Mesih	Nefes, mürde, dehen, kucaklama, leb, el çekmek, mücerred, bî-cân, evc-i felek, memat, nutk (konuşma), göğçe çıkma vb. ifade eden sözcükler,
Hız. Meryem	Kucaklama, dest, pençe, buhûr-ı Meryem,
Hız. İbrahim	Nâr, nûr, Azer, yüzü koyun düşme, handân, gülistan, put, yerle yeksan, kurban, mancınık, Nemrût
Hız. Yusuf/Yakup/Züleyha	Cemâl, Ken'an, Mısır, sultan, hicr, ağlama, zindan, mir'at, göz, satılmak, çarşı, pazar, beyt'ül-hazen, dâmen, fîrâk
Hız. Süleyman	Tayr, mûr, milket, hatem/mühür, ins ü cin, sihir
Hızır	Âb-ı hayat, çeşm-i hayvan, zulmet, İskender, hazır olmak, la'l, kılguş
İskender	Hızır, âb-ı hayat, milket, mir'at, feth, feth-i metâlib, Dârâ, zulmet
Lokman	Şerbet, hikmet, dert/derman
Karun	Genc, metâ', cevher
Vamık ile Azra	İzâr
Mahmut ile Ayaz	Padişah/şâh, gedâ/bende/kul, ser-firâz
Şem ve Pervâne	Yanmak, şebistân, ateş, sûzân, bal, per, cemâl, dönmek, od, nâr
Ferhat ile Şirin	Leb, şah, dâğ, Bîsütun, zebân, rakîb, ser vermek
Leyla ile Mecnun	Kûy, saç/zülûf, zencîr, divâne, Kays, efsâne/destân, sahra, aşk

Sonuç

Çalışmada Manastırlı Celâl'in edindiği eğitim ve kültürel birikimini yansıtacak şekilde pek çok alandan çeşitli telmihlere başvurduğu görülmektedir. Aynı zamanda şairin padişahla ilişkisi, tasavvufi yaşam görüşü ve Kalenderilik üzerine kurulu hayat tarzı telmih seçimlerine yansımıştır. Şair, en zayıf telmihlerinde bile telmihe konu olan perde önündeki tarihi hadiselerden hareketle perde arkasında kendi hayat serencamıyla ilgili başka olaylara telmihler yapmaktadır.

Manastırlı Celâl telmihleri çok geniş bir alandan yoğun çağrışımlar oluşturacak şekilde seçmiş ve onları çeşitli hayaller, mazmunlar ve sanatlarla işlemiştir. Şairin eserinde bulunan telmihler, çoğunlukla İslam dini kaynaklıyken çeşitli aşk hikâyelerinden, İran mitolojisinden, Osmanlı sosyal ve kültürel yapısından da temel almaktadır.

Manastırlı Celâl'in üslubundaki telmihlerin rolü ve etkisi şüphesiz divan şairlerinin büyük bölümüne teşmil edilebilir. Manastırlı Celâl; düşüncesini güçlendirmek, kendi duygu ve yaşayışları ile telmihte bulunduğu kişi veya olaylarla ilişki kurmak, soyut bir durumu somut bir hâle getirmek, sözü kısaltmak, ifadeyi derinleştirmek, şiirlerinde kültürel arka düzey oluşturmak, mazmun oluşturmak gibi

gayelerle telmihlere şiirlerinde sıkça başvurmuş ruh hâlini telmihe konu olan kavram ve hadiselerle mübalağalı bir şekilde somutlaştırmıştır.

KAYNAKÇA

- Açıl, Berat (2014). "Telmih'e Telmih: Klasik Türk Edebiyatında Geleniğin İnşası", *Erdem*, Sayı: 67, 5-18.
- Ahmed, Cevdet Paşa (1299). *Belâgat-ı Osmâniyye*, İstanbul.
- Akdağ, Ahmet (2018). *Telhîsü'l-Miftâh'ın Türkçe Tercümeleri ve Mütercimi Bilinmeyen Türkçe Bir Tercümesi (Metin-İnceleme)*, Doktora Tezi, Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aksoyak, İ. Hakkı (2005), "Manastırlı Celâl'in Satranç Terimleri ile Yazdığı Gazeli", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, Sayı: 18, 7-16.
- Aktaş, Şerif (1993). *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Aykanat, Timuçin (2013). "Bir Şiiri Göstergebilimsel Açıdan Okumak Ya da Şeyhi'nin Bir Gazelinin Semiotik Analizi", *International Journal of Social Science*, Cilt: 6, Sayı: 3, 991-1008.
- Aytaç, Gürsel (2009). *Üslup Bilgisi (Stilistik)*, Genel Edebiyat Bilimi, İstanbul: Say Yayınevi
- Barthes, Roland (1963), *Writing Degree Zero* (Çev. A. Lavers-C. Smith), Fransa.
- Bilgegil, M. Kaya (1989), *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgat)*, İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Çalışkan, Adem (2015). "Üslûp ve Üslûpbilim Üzerine-2: Üslûp ve Üslûpbilimin Tarihçesi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 8 Sayı: 36, 27-80.
- Dilçin, Cem (1983). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara: TDK Yayınevi.
- Eco, Umberto (1976). *A Theory of Semiotics*, ABD: Indiana University Press.
- Güneş, Murat (2013). *Manastırlı Celâl Bey Dîvânı*. Yüksek Lisans Tezi, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.
- Kartal, Ahmet (2007). "Türk Edebiyatında Belâgat Çalışmaları ve "Tezâd" ve "Telmih" Sanatlarına Eleştirel Bir Bakış", *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 16, Sayı: 1, 413-428.
- Kiraz, Seydi (2014). "Türk İslam Edebiyatında Bir Peygamber Portresi: Hz. İsa", *Ekev Akademi Dergisi*, Cilt: 18 Sayı: 60, 261-280.
- Öksüz, Mert (2015). "Telmih ya da Geçmişe Göz Ucuyla Bakma", *Türk Dili Dergisi Dilin Perdeleri Özel Sayısı*, 767-768.
- Olgun, Tâhir (el-Mevlevî) (1994). *Edebiyat Lügati*, (hızl. Kemâl Edib Kürkçüoğlu), İstanbul: Enderun Yayınevi.
- Önal, Mehmet (2008). "Edebi Dil ve Üslup", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 32, 23-47.
- Örkün, Berkant, & Sivri, Medine (2012) "17. Yüzyıl Halk Şairi Karacaoğlan'ın Bir Şiiri ile 18. Yüzyıl Divan Şairi Nedim'in Bir Gazeline Göstergebilimsel Açıdan Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım", *Folklor/Edebiyat*, Sayı: 71, 165-183.
- Saraç, M. A. Yekta (2014). *Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat*, İstanbul: Gökkuş Yayınevi.
- Solmaz, Süleyman (2018). *Ahdi ve Gülşen-i Şuarası*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Shareef, Mohammed Ali (2015). *el-Hatîb el-Kazvî'nin Telhîsü'l-Miftâh Eseri Işığında Klasik Türk Edebiyatı Belâgat Terimlerinin Tasnîfi*, Basılmamış Dr. Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Tâhirü'l-mevlevî (1973). *Edebiyat Lügati*, İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Tarlan, Ali Nihat (1981). *Edebiyat Meseleleri*, İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Yüksel, Ayşegül (1981). *Yapısalcılık ve Bir Uygulama Melih Cevdet Anday Tiyatrosu Üstüne*, İstanbul: Yazko Yayınevi.

KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE SENKRONİK SÖYLEYİŞ ÖRNEĞİ OLARAK FUZÛLÎ'NİN BAZI GAZEL MATLA'LARI

Namık AÇIKGÖZ*

Edebî metinlerde üslubu belirleyen bir takım özellikler ve kelime kullanımları söz konusudur. Kelimelerin tür ve çeşidi, semantik özellikleri, cümlede kullanılış şekilleri, doğrudan, dolaylı veya ironik anlatım yönleri, cümle yapısı, kelimelerin birbirleriyle semantik ve fonksiyonel ilişkisi, metnin üslubunu belirler. Klasik Türk şairleri, şiirlerinin ilk beyitlerinde üslup özelliği olarak başta cümle kuruluşu olmak üzere kelimelerin anlam, fonksiyon ve hatta yapı özelliklerini de göz önünde bulundurarak, okuyucuyu âdetâ geometrik bir kurguya dâhil ederler. Klasik gelenekte **tarsî'** (Durmuş 2011: 110; Bilgegil 1980: 340; Saraç 2007: 238; Dilçin 1995: 488) olarak adlandırılan bu geometrik kurguya, teknik olarak **leff ü neşr'**in de eşlik ettiği âşikârdır. Beyitlerde kelimelerin pek çok açıdan mısralar arasında dikey veya mısra içinde yatay ilişkisinin kurgulanması, daha ilk beyitte, okuyucuyu bir "kurgu farklılığı"na sevk eder. Öncelikle kelimelerin mısralar arasında dikey ilişkileri, kurgunun ilk fark edilen boyutunu teşkil eder. İkinci aşamada, kelimelerin yatay ilişkisi göze çarpar. Bazı beyitlerde kelimelerin dikey ve yatay ilişkileri dairevî bir döngü sağlayarak anlamda da bir dairevî hareketlilik sağlar.

* Prof. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, MUĞLA.

Fuzûlî, (1480?-1556), bazı şiirlerine başlarken, matla' beyitlerinde geometrik kurguyu kullanmıştır. Senkronik veya paralel ifade kullanımı (Yalçınkaya 2007: 529-549) Fuzûlî için sistemli ve iyi düşünülmüş bir teknik tercih olduğu söylenebilir. Çünkü, Fuzûlî, şiirlerinde basit tekrarlardan ziyade yeni söyleyiş şekilleri peşinde koşan bir şairdir. 16 gazelinde matla beytini senkronik söyleyiş kurgulamasıyla ifade eden Fuzûlî, ilk grup beyitlerde, mısra başına kısa cümleler koyarak senkronik bir kurgulama yapar. Bu kısa cümleler, beytin anlam yönünü oluşturan ifadelerdir:

Can çıkar tenden gönül zikr-i leb-i yâr eylegeç
Ten bulur can yenleden ol lâfzı tekrar eylegeç (51/1)¹

Girip mey-hâneye mûğ meşrebiyle kim ki hû eyler
Olup mü'min behişte kâfirim ger ârzû eyler (81/1)

Perişân halk-i âlem âh ü efgân ettiğimdendir
Perişân olduğum halkı perişân ettiğimdendir (103/1)

Âh eylediğim serv-i hırâmânın içindir
Kan ağladığım gonce-i handânın içindir

Ser-geşteliğim kâkül-i müşğinin ucundan
Âşüfteliğim zülf-i perişânın içindir

Bîmâr benim nergis-i mestin eleminden
Hûnin ciğerim lâ'l-i dür-efşânın içindir (105 1,2,3)

Âlem oldu şâd senden ben esîr-i gam henüz
Âlem etti terk-i gam bende gam-i âlem henüz 121/1

Dürçdür lâ'l-i revan-bahşın dür-i şeh-vâr lâfz
Dürçden dürler dökersin eylesin izhâr lâfz 141/1

Yakma cânım nâle-i bî-ihtiyarımdan sakın
Dökme kanım âb-i çeşm-i eşk-bârımdan sakın (223/1)

Karartır âf-tâbı sâye çeksen perde ruhsâre
Diriltir gonce halkın dürc-i lâ'lin gelse güftâre (253/1)

Kılma her sâ'at beni rüsvâ-yi halk ey berk-i âh
Eyleme rûşen şeb-i gam külbe-i ahzânımı (263/4)

Ne görür ehl-i cefâ bende vefâdan gayrı
Ne bulur şem' yakan kimse ziyâdan gayrı (272/1)

Hâsılım yok ser-i kûyunda belâdan gayrı
Garazım yok reh-i aşkında fenâdan gayrı (273/1)

Ne yanar kimse bana âteş-i dilden özge
Ne açar kimse kapım bâd-i sabâdan gayrı (273/5)

Bıraktı hâke hüsnün âf-tâb-i âlem-ârâyı
Götürdü yer yüzünden mu'ciz-i lâ'lin Mesihâ'yı (278/1)

Giriyedir her dem açan kandan tutulmuş gönlümü
Eşktir hâlî kılan kan ile dolmuş gönlüm (288/1)

11 beyitte mısra başı kısa ve senkronik ifadeler fiil cümlesiyken, 6 beyitte isim cümlesidir. Ayrıca “içindir” ve “gayrı” gazellerinde senkronik cümle kurgulaması, takip eden beyitlerde de kullanılmıştır. Anlaşılan, şair bu gazellerde, ilk beyitteki geometrik kurgulamayı devam ettirerek, okuyucuyu daha güçlü bir tesir altında bırakma çabası gütmüştür.

Mısra başı senkronik ifadelerde kelimelerin fonksiyonu, türü ve aldığı ekler itibariyle bir senkronik olma durumu da söz konusudur.

Mısra başı kısa senkronik cümleleri takip eden ifadelerde de senkronik cümle kurgulamaları devam eder. Özellikle aşağıdaki beyitlerde, cümledeki fonksiyonları açısıyla kelimeler arasındaki senkronik kurgulama belirgindir:

Âh eylediğim **serv-i hırâmânın** içindir
Kan ağladığım **gonce-i handânın** içindir

Yakma cânım **nâle-i bî-ihtiyarımdan** sakın
Dökme kanım **âb-i çeşm-i eşk-bârımdan** sakın

Ne görür **ehl-i cefâ bende vefâdan** gayrı
Ne bulur **şem' yakan kimse ziyâdan** gayrı

Hâsılım yok **ser-i kûyunda belâdan** gayrı
Garazım yok **reh-i aşkında fenâdan** gayrı

Ne yanar kimse **bana âteş-i dilden** özge
Ne açar kimse **kapım bâd-i sabâdan** gayrı

Yukarıdaki beyitlerde dikkati çeken bir husus da, kelimelerin mısralar arası dikey ilişkilerle beraber, yatay ilişkilerinin olmasıdır.

Âh eylediğim **serv-i hırâmânın** içindir
Kan ağladığım **gonce-i handânın** içindir

Beytinde ilk mısradaki “ah eylemek” ile “serv-i hıraman arasındaki renk ve şekil ilişkisiyle beraber ikinci mısradaki “kan ağlamak” ile “gönce-i handan” arasındaki renk, şekil ve tezat ilişkisi, şairin bilinçli bir tercihini göstermektedir. Şair bu beyti şu şekilde kurgulayamazdı:

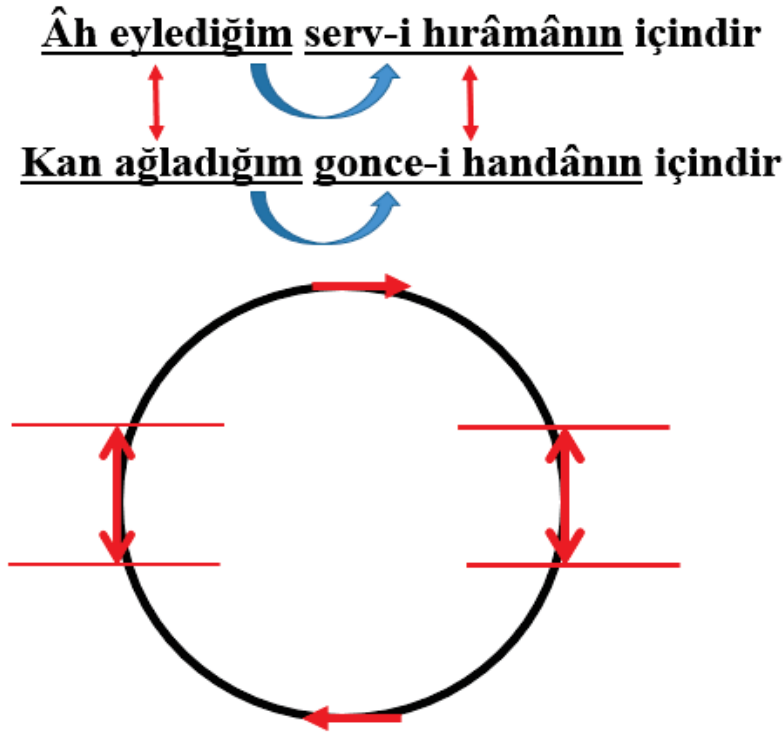
Âh eylediğim **gonce-i handânın** içindir
Kan ağladığım **serv-i hırâmânın** içindir

Bu şekilde bir kurgulama kelimeler arası ilişkide mantık hatasına yol açardı. “ah eylemek” ile gönce-i handan” arasında ve “kan ağlamak ile “serv-i hıraman”

arasında, renk, şekil, muhteva, nahiyet, fonksiyon, kaligrafik ve göndergesel hiçbir ilişki olmadığı için, şair böyle bir beyit ve mısra kurgulaması yapmayacaktır.

Beytinde “Âh eylediğim-Kan ağladığım” arasındaki ilişki pek çok açıdan kurulmuştur. Şöyle ki: “ah-kan” kelimeleri Türkçe isimdirler ve “eylemek” yardımcı fiiliyle fiil hâline getirilmiştir; eklenen -dik/-dik geçmiş zaman sıfat fiili eki ve sona getirilen -m birinci tekil şahıs eki, her iki mısra da senkronik bir durum arz etmektedir. Mısraların ikinci kısmını oluşturan “serv-i hırâmânın” ve “gönce-i handânın” ifadelerinin ikisi hem kelime kökeni ve terkip yapısı itibariyle, hem de türetme açısından Farsça’dır ve sonlarına gelen ikinci tekil şahıs eki Türkçe’dir. Mısra sonundaki “içindir” kelimelerinin redif olması hasebiyle, kurgulamaya dahil edilmeden ele alınması gerekir.

Görüldüğü gibi bu beyitte kelimeler arası ilişki hem anlam, hem yapı ve hem de cümle kuruluşu ve fonksiyon açısından bir senkronik durum gösterir. Beyitteki kelimeler arası ilişkileri çizimle şöyle gösterilebilir:



Fuzûlî'nin benzer kurgudaki diğer beyitleri için de aynı çizim yapılabilir ve aynı dairevi hareketliliğin o beyitlerde de olduğu görülebilir. Aynı çizim başka şairleri için de yapıldığında görülecektir ki, beyit içinde kelimelerin dikey ve yatay ilişkileri hem senkronik hem de dairevî bir geometri oluşturacaklardır.

Aşağıdaki beyitte, kelimeler arası dikey ve yatay ilişki söz konusudur. İlk beyitte “yanmak” ile “nâle/ağlamak” arasında “acı verme, acı çekme” mahiyeti

açısından bir ilişki vardır; “dökmek, kan” ile “âb, çeşm” arasında da sıvı olmaları itibariyle yatay bir mahiyet ilişkisi vardır. Aynı zamanda “yakma-dökme; canım-kanım” arasında da ilkinin fiil türünden kelimeler olması; ikincisinin isim türünden kelimeler olup aynı şahıs eklerini alması açısından dikey bir yapı ve cümle fonksiyonu ilişkisi söz konusudur. “nâle-i bî-ihhtiyarımdan” ile âb-ı çeşm-i eşk-bârımdan” ifadeleri arasında da hem anlam, hem de cümle fonksiyonu açısından bir dikey ilişki vardır. Bu beyitteki kelimeler arası ilişki diyagram olarak ifade edildiğinde, yukarıdakiyle aynı olan bir görünüm çıkar.

Yakma cânım nâle-i bî-ihhtiyarımdan sakın
Dökme kanım âb-i çeşm-i eşk-bârımdan sakın

Şu beyitte de ilk mısra da “yanmak-ateş”, kapı açmak-bad-ı saba” arasında yatay bir mahiyet ilişkisi söz konusudur. İki mısra arasında kelimeler arası dikey bir cümle kuruluşu ilişkisi görülmektedir:

Ne yanar kimse bana âteş-i dilden özge
Ne açar kimse kapım bâd-i sabâdan gayrı

Fuzûlî'nin kullandığı bir diğer senkronik kurgulama tekniği de mükerrer kelime grubu tekrarlarıdır. 4 beyitte görülen ve genellikle zarf grubu kelimelerden oluşan bu tekrarlar, Fuzûlî şiirine belirgin bir üslup özelliği katar:

Lâhza lâhza lebin anıp edicek efganlar
Katre katre sacılır dîdelerimden kanlar (67/1)

Katre katre deme kandır ki çıkar çeşmimden
Dem-be-dem gönlüm oduyla eriyen peykânlar (67/,2)

Lâhza lâhza ham kadim peykânın ister ya kılar
Zerre zerre mâh-i nev hürşiddin nûr iktibâs (124/5)

Lâhza lâhza hûblar gördüm ki dil kasdındadır
Pâre pâre eyledim ben hem dil-i sûzânımı (263/2)

Bu tür senkronik/paralel kullanım elbette Fuzûlî'ye özgü bir tavır değildir. Klasik Türk şairlerinin hemen hepsinde böyle bir senkronik/paralel beyit kompozisyonu vardır:

Yârdan cevri ü cefâ lutf u kerem gibi gelür
Gayrdan mihr ü vefâ derd ü elem gibi gelür (Baki 146/1)

Laleyi pür-hun iden gülün yanağın rengidir
Nergisi bî-hâb iden cazu gözün nîrengidir (Ahmet Paşa 8171)

Bâğ-ı dehrin hem hazânın hem baharın görmüşüz
Biz neşâtın da gamın da rüzgârın görmüşüz (Nabi 319/1)

Bir devlet için çerhe temennadan usandık
Bir vasl için ağyara müdaradan usandık (Nabi 395/1)²

Özellikle gazel başı matla beyitlerinin senkronik/paralel bir kompozisyonla kurgulanmasını, basit bir leff ü neşr tekniği olarak görmemek lazımdır. Bu tür kurgulamalarda tarsi' tekniğinin özellikleri daha baskındır ve böyle bir teknik de şâire geometrik bir kurgulama ve anlamda dairevî bir hareketlilik sağlama imkânı verir.

Sonuç olarak şöyle bir tespitte bulunulabilir: Fuzûlî, şiir kurgulama konusunda çok büyük bir hassasiyet gösterdiğini Farsça Divan'ının dibâcesinde dile getiriyordu. Orada söylediği daha çok mazmun kurgulaması şeklinde anlaşılmıştır; oysa onun sadece mazmun kurgulamada değil, cümle yapısı ve beyit kompozisyonu konusunda da hassas olduğu; bu hassasiyetini sergilemek için bazı gazellerinde şiirine başlarken geometrik bir kurgu şeklinde simetrik-senkronik ve dairesel bir kurgulama yaptığı, ele alınan beyitlerden anlaşılmaktadır. Aynı beyit kurgusunu başka şairlerinde yaptığı göz önünde bulundurulursa, bu geometrik tekniğin klasik Türk şiirinde bilinçli bir kurgulama ve tercih olduğu ortaya çıkar.

KAYNAKÇA

Divanlar

Ahmet Paşa, Divan, (Hz.: Ali Nihat Tarlan), İstanbul 1966.

Nâbî, Divan, (Haz.: Ali Fuat Bilkan), Ankara 1990.

Fuzûlî, Divan (Hazırlayanlar: Kenan Akyüz, Süheyl Beken, Sedit Yüksel, Müjgan Cunbur, Ankara 1994.

Diğer Kaynaklar

Cem Dilçin, Örneklerle Türk Şiir Bilgisi, Ankara 1995.

İsmail Durmuş, Tarsi' maddesi, TDV İslam Ansiklopedisi

<https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/40/C40013049.pdf> (Erişim tarihi:15.11.2021)

M. Kaya Bilgegil, Edebiyat Bilgi ve Teorileri-1, Belagat, Ankara 1980.

Şerife Yalçınkaya, "Klâsik Nesirde Türkçe Paralelliği Üzerine -Fuzûlî'nin Türkçe Divân Dibâcesi". Prof. Dr. Tunca Kortantamer İçin (Ed. Y. Akpınar). İzmir 2007.

Yekta Saraç, Klasik Edebiyat Bilgisi-Belagat, İstanbul 2007.

TANZİMAT DEVRİ EDEBİYATINDA ÜSLÛP PROBLEMİNE DAİR

Mustafa ÖZSARI*

GİRİŞ

Tanzimat edebiyatı terimi, Şinasi'nin Fransa'dan döndükten sonra hamisi Reşit Paşa için yazdığı dört kaside ile başlayan ve ara nesil sanatçılarının eserlerini verdiği 1890'lı yılların ortalarına kadar geçen sürede gelişen edebî anlayışa verilen genel bir adlandırmadır. Bu dönem edebiyatına sadece Tanzimat edebiyatı değil; yeni Türk edebiyatı, yenileşme devri Türk edebiyatı, modern Türk edebiyatı, Batı tesirinde gelişen Türk edebiyatı vb. adlar altında pek çok isim önerilmiştir. Prof. Dr. Ömer Faruk Akün'ün sadece Tanzimat edebiyatı sözünün doğru olup olmadığını tartışan kapsamlı bir makalesi olduğu alanın erbabının malumudur. Gerek Akün'ün makalesinden gerekse 1850-1895 yılları arasında gelişen Türk edebiyatına yönelik farklı adlandırmalardan, esasen bu dönem edebiyatı ile ilgili bir adlandırma probleminin mevcut olduğu bir gerçektir.

Aşağıda görüleceği gibi, Tanzimat Devrinde gelişen edebî yönelimlerle ilgili yapılan adlandırmalar genellikle edebiyat dışı alanlarla ilgilidir. Bu çelişkili durumun geri planında edebiyatı sosyoloji, tarih, ideoloji hatta psikoloji gibi alanlardan gelen verilerle değerlendirme anlayışı bulunmaktadır. Bu durum modern edebiyat eleştirciliği açısından sürdürülebilir değildir. Çünkü modern edebiyat eleştirciliğinin en önemli müşterek noktası *edebîlik* kavrayışıdır. *Edebîlik* ise edebiyatın doğasından gelen bir özelliktir. Bir metnin *edebîlik* vasıflarına sahip olup olmadığını anlamak için o metnin üslûp özelliklerini tespit etmek gerekir. Bu durum edebiyat tarihi içinde yer alan akım, devir, topluluk vb. gruplaşmaların adlandırılmasında da geçerlidir. Dolayısıyla Tanzimat devri edebiyatına yönelik adlandırmaların da üslûpla veya en azından üslûp incelemeleri ile ilgili olması beklenir. Fakat söz konusu döneme dair adlandırmalarda üslûba ait hususiyetler değil, ideoloji, tarih vb. alanlardan gelen ölçütler dikkate alınmıştır. Bu tutum edebiyat araştırmacılığının doğasıyla uyumlu

* Prof. Dr., Balıkesir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, TDE Bölümü,
mustafaozsari@hotmail.com

değildir. Bu sebeple Tanzimat edebiyatına dair adlandırmalar yapılırken, felsefe ve estetik tarihinden biriken üslûp ile ilgili kavramlar çerçevesinde yeni bir değerlendirmeye ihtiyaç vardır.

1. Tanzimat Devri Edebiyatı ile İlgili Adlandırmalar

Edebiyat araştırmacıları Tanzimat edebiyatı ile ilgili adlandırmalarda genellikle Ahmet Hamdi Tanpınar, Mehmet Kaplan, Ömer Faruk Akün ve Kenan Akyüz gibi yeni Türk edebiyatı disiplinin önde gelen bilim adamlarının kullandıkları terminolojiyi takip etme eğilimindedirler. Söz konusu isimler Tanzimat devri edebiyatını tasvir ederken uzlaşmamış, her biri bu dönemi farklı adlarla adlandırmışlardır. Tanzimat Devri edebiyatına yönelik adlandırma sorununun geri planındaki asıl sebep acaba nelerdir? Yaklaşık 45 yıllık bir dönemde gelişen edebî hareketliliği adlandırırken, edebiyat araştırmacıları neden fikir ayrılığına düştüler? Yeni Türk edebiyatı araştırmalarında hemen her biri önemli bir ekolün temsilcileri sayılan söz konusu araştırmacıların adlandırma yaparken farklı isimleri tercih etmelerinde, onların benimsedikleri bakış açılarının etkisi olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar bir şair, bir edip tavrına sahiptir. Tanpınar'ın yapmış olduğu değerlendirmelerde, inceleme nesnesine ilmî objektiflik ilkeleriyle yaklaşan bir bilim adamı tavrı değil, tam tersine, yüksek edebiyatın zevk süzgecine sahip bir şairin tavrı öne çıkmaktadır. Buna karşılık Ömer Faruk Akün, Tanzimat devri edebiyatına dair verdiği hükümlerde kesin belgeye dayalı ve kanıtlanabilir argümanlardan hareket etmiştir. Mehmet Kaplan ise yapısalcılığa dayanan Yeni Eleştiri yöntemi başta olmak üzere 20. yüzyılda gelişen metin merkezli bakış açılarının tesirindedir. Nitekim Mehmet Kaplan, Tevfik Fikret'e dair yazdığı kapsamlı analizde Tanzimat edebiyatı ile ilgili tasnif çalışmalarını yaparken metin merkezli bakış açılarının etkisinde kalmıştır. Buna ilave olarak edebiyat tarihimizi doğu tesiri ve batı tesiri şeklinde görme arzusunda olan Kenan Akyüz ise ister istemez; adlandırmalarını batıcılık ve şarkiyatçılık kavramları çerçevesinde yapmayı tercih etmiştir. Tanpınar, Akün, Kaplan ve Akyüz'den sonraki dönemlerde ise Tanzimat edebiyatı ile ilgili araştırma yapan edebiyat araştırmacıları haklı olarak bu dört büyük edebiyat tarihçisinden birinin veya birkaçının adlandırmalarına bağlı kalmışlar ya da en azından öyle görünme zorunluluğu hissetmişlerdir.

Şu hâlde Tanzimat edebiyatına yönelik adlandırmalarda; 1. Şiiriyeti esas alan bakış, 2. saf belgeye dayalı edebiyat tarihçiliğini esas alan bakış, 3. metin merkezli bakış, 4. ideolojik bakışın tesirleri vardır. Yapılan adlandırmalar ise kendi içlerinde belirli bir tutarlılığa sahiptir; anlamlıdır; belirli bir bilgi birikimine dayanır. Bu bakımdan her biri epeyce taraftar da bulmuştur. Fakat bunlar, hangi bakış açısının ürünü olursa olsun; edebiyatın üslûba ait niteliklerini içeren yeterince işaretler taşımamaktadır. Daha açık bir ifadeyle siz ister Yeni Türk edebiyatı deyiniz, ister politik fikirler devri deyiniz, isterse Namık Kemal-Ziya Paşa-Şinasi Mektebi deyiniz; bu adlandırmaların söz konusu dönemde gelişen edebiyatın üslûp özelliklerine dair bir göndermede bulunmadığı görülecektir. Halbuki bir edebî eserin edebiyat tarihi içindeki yerini tespit etmek veya bir edebiyat topluluğunun adlandırılmasını yapmak için en belirgin ölçüt *edebîlik* ölçütü, yani *üslûptur*. Bu durumu sadece dünya edebiyatlarında değil, Türk edebiyatının herhangi bir devrine ait dikkatli bir gözlemlenmede rahatlıkla görebiliriz. Nitekim *sebk-i hindî üslûbu*, *nedîmane üslûp*,

hâşimâne üslup, servet-i fûnûn üslubu ya da *garip üslûbu* gibi adlandırmalar hepimizin aşına olduğu kavramlardır.

Edebiyat tarihinde adlandırmaların genellikle üslûba ait nitelikler dikkate alınarak yapılması gerçeği, Tanzimat edebiyatı için de geçerlidir ya da öyle olmalıdır. Kanaatimizde Tanzimat devri edebiyatı ile ilgili adlandırmaların farklı olması, bu dönem edebiyatının üslûba ait niteliklerinin tam olarak belirlenmemiş/belirlenememiş olmasından ileri gelmektedir. Daha doğrusu Tanzimat devri edebiyatının üslûp anlayışında müşterek hususiyetlerin olup olmadığı, eğer varsa bunların neler olduğu tam olarak açık değildir. Edebiyat tarihçileri arasında Tanzimat edebiyatı ifadesinin doğru olup olmadığı konusunda dikkat çekici görüş ayrılıklarının geri planında da bu belirsizlik bulunmaktadır. Nitekim Şinasi-Namık Kemâl-Ziya Mektebi'ne mensup sanatçıların "*toplum için sanat*"; buna karşılık Hamit-Ekrem-Sezaî Mektebi'ne mensup sanatçıların ise "*sanat için sanat*" anlayışını benimsediği hükmü, herkesin kabul ettiği genel geçer bir özellik olarak görülmüştür. Tanzimat devrinin iki anlayışı arasındaki en önemli fark olarak kabul edilen bu hükmün pedagojik kaygılar dikkate alınarak verildiği ortadadır. Tanzimat devri edebiyatının adlandırılmasında karşımıza çıkan ikilem, doğal olarak bu dönem edebiyatının üslûba ait niteliklerinin belirlenmesinde de kendisini göstermektedir.

Mesele şudur: Tanzimat'ın birinci dönem sanatçıları ne yapmışlardır da "*toplum için sanat*" üretmişlerdir? Ya da ikinci dönem sanatçıları niçin "*sanat için sanat*" ilkesini öne çıkarmışlardır? Söz konusu adlandırmaları yapanların buradaki sorulara verecek makul cevapları elbette vardır. Fakat bu sorgulamalar ve cevaplandırmalar konumuzun sınırları dışındadır. Burada asıl amacımız; Tanzimat'ın birinci devir sanatçıları, ikinci devir sanatçıları ve ara nesil sanatçılarının ürettikleri edebiyat birikimine modern edebiyat nazariyelerinin ışığı altında yeniden bakılması gerektiği düşüncesini tartışmaya açmaktır. Türk edebiyatının Batıya yönelişinin başlangıcı kabul edilen Tanzimat devri edebiyatının üslûba ait müşterekliklerini tespit edebilmek için, 18. ve 19. yüzyıldaki Avrupa felsefesinin ve estetiğinin gelişim seyrini genel hatlarıyla bilmek gerekir. Avrupa'da 18. ve 19. yüzyılda üç ayrı estetik anlayışın hâkim olduğu görülecektir. Bunlar; Aydınlanmacı rasyonalistler, estetik özerklik anlayışını kabul eden Kantçı kavramsız güzellik anlayışı ve ifade-muhteva uyumuna dayalı yeni Hegelci estetik. Tanzimat devri edebiyatının gelişim seyri ile kronolojik olarak da uyumlu olan bu üç estetik anlayış, aynı zamanda bu dönemde gelişen Türk edebiyatın *hakim/dominant* üslûp özellikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Şimdi ilk olarak aydınlanma çağı rasyonalistlerinin estetik anlayışının Türk edebiyatını nasıl etkilediğine kısaca bakalım:

1.1. Rasyonalist Üslûp: Şinasi-Namık Kemal-Ziya Paşa

Şinasi, Namık Kemâl ve Ziya Paşa'nın temsil ettiği Tanzimat'ın birinci nesli diye adlandırdığımız grup üzerinde 18. yüzyıl Avrupa aydınlanma çağı rasyonalizminin etkin bir rolü vardır. Prof. Dr. Mehmet Kaplan, Tanzimat'ın birinci nesil sanatçılarını anlatırken, bu devri sosyal ve politik fikirler devri olarak nitelemiştir (Kaplan, 1992: 14). Yahya Kemâl Beyatlı da bu dönemde yazılan edebî eserlerde, *içtimâî ve insânî kaygıların* ön plana çıktığını vurgulamaktadır (Beyatlı, 1997: 41-42). Sosyal ve siyasal fikirleri aşılama ve beşeri kaygıları edebî eserler yoluyla ifade etme anlayışının arkasında, topluma edebiyat yoluyla yararlı olma düşüncesi yatar. Bu düşünce, Garbî

tanımaya başlayan bazı münevverlerimizin, zaten hayatiyetini kaybetmiş olan eski Divan edebiyatının yeni Türk cemiyetinin arzularını, duygularını, düşüncelerini aksettirmeye yaramayacağını görerek yeni bir edebiyat vücûda getirmeye teşebbüs etmeleriyle (Özön, 1945:18) ortaya çıkmıştır. Batı aydınlanma düşüncesinin tesirinde gelişen bu yeni edebiyat anlayışında edipler, akla önem veren, var olmayı akılla birleştiren aydınlanmacı bir görüşü benimsemişlerdir. Bundan sonra edebiyatın amacı, toplumu eğitme ve topluma yararlı olma düşüncesinden başka bir şey değildir.

Burada asıl üzerinde durulması gereken ölçüt yararlılık ölçütüdür. Genelde sanatın, özelde edebiyatın topluma yararlı olması gerektiği düşüncesi ve edebiyatın didaktik yönünün vurgulanması Batı'da Aydınlanma Çağı (Enlightenment Period) rasyonalistlerinin savundukları bir anlayıştır (Zima, 2006: 30). Rasyonalist düşünceyi ve rasyonalist estetiği ise Fransa'da Montesquieu, Voltaire ve Rousseau gibi düşünürler temsil etmektedir (Storing, 2011: 342-59). Rasyonalistler sanatın didaktik yarar ölçütünü esas alan bir anlayışı benimsemişlerdir. Rasyonalizm ise felsefî terim olarak, doğru bilginin duygularla değil, akıl yoluyla elde edileceği, akla uygun olanın doğru, doğru olanın da akla uygun olduğu ön kabulüne dayanır (Okay, 2005:25). Nitekim eserlerinde her fırsatta aklın üstünlüğünü öne çıkaran, mazmun yerine fikri esas alan Şinasi, elbette akılcılığa dayalı rasyonalizmin tesiri altındadır (Kaplan, 1992:274). Şiirlerinde belirli fikirleri yaymayı temel amaç olarak gören, roman kahramanlarının davranışlarında bile okuru faydalıya yöneltten, tiyatrolarıyla her fırsatta faydalı olduğunu düşündüğü toplumsal değerleri aşıl原因an Namık Kemâl ise kendisini bir bakıma içinde yaşadığı toplumu eğitmeye adanmış bir sanat ve kültür havarisidir. Eski şekillerle bir takım yeni fikirleri topluma empoze etme gayreti içinde olan Ziya Paşa'da da estetik anlayış ve ideoloji bakımından rasyonalizmin izleri görülmektedir. Bilinenleri tekrarlamak gerekirse Tanzimat'ın birinci nesil sanatçıları daha çok muhteva düzeyi bakımından yeniydiler; anlamı öne çıkardılar; *logocentrik/söz merkezci* bir edebiyatı benimsediler. Onlar ifade düzeyi üzerinde fazla düşünmediler. Eski formlar ve eski ifade vasıtalarıyla yeni fikirleri aktarma yoluna gittiler. Bu fikirler ise Aydınlanma Çağı rasyonalist filozof ve estetikçilerinin fikirlerinin yüzeysel bir görünümünden başka bir şey değildir. Bu durumda Tanzimat'ın birinci dönem sanatçılarının yarattıkları edebiyatı üslûp açısından adlandırırken, bu grubun rasyonalist üslûbun tesiri altında olduklarını herhalde rahatlıkla söyleyebiliriz.

Burada Şinasi, Namık Kemâl ve Ziya Paşa'nın Aydınlanma Çağı rasyonalist filozof ve edebiyatçıları okuduklarını, onların eserleriyle doğrudan diyaloga girdiklerini ve tamamen onlardan etkilendiklerini söylemek istemiyorum. Fakat Türk aydınlanmasının bu üç öncüsünün kendi dönemlerinde Avrupa'da gelişen felsefî ve estetik anlayışlardan habersiz olmaları mümkün değildir. Kaldı ki Şinasi'nin Hristiyanlığı akıl yoluyla değerlendiren Ernest Renan ile tanıştığı ve görüştüğü bilinen bir gerçektir. Namık Kemâl'in sadece *Renan Müdafaaanamesi*, onun Renan'ın yazılarını takip ettiğini açıkça göstermektedir. Ziya Paşa ise çeşitli Avrupa başkentlerinde uzun yıllar ikamet etmiş, buralarda gazeteler yayımlamıştır. Bütün bunlar Tanzimat devri Türk edebiyatının ilk dönem sanatçılarının edebî ve estetik temellerinin, diğer yerli düşünce biçimlerinin yanı sıra rasyonalist düşünceye dayandığını ortaya koymaktadır. Bu durumda Tanzimat'ın birinci devre sanatçıları üslûp özellikleri açısından yeniden adlandırmak gerekirse, bu grubun yarattığı üslûba *rasyonalist üslûp* adı yakışmaktadır. Nitekim Temelde *özne-nesne ayniyetine* dayanan *rasyonalist üslûp* Tanzimat devrinde gelişen Türk edebiyatında dolaylı olarak epeyce etkili bir felsefî ve estetik yaklaşım

biçimidir. Bu husus Tanzimat'ın birinci nesil sanatçıları, ikinci nesilden ayıran en temel özelliktir.

1.2. Estetik Özerklik ve Grotesk Üslûp: Ekrem-Hamid

Tanzimat'ın birinci nesil sanatçılarının edebiyatta akli öne çıkarmalarının aksine, ikinci nesil sanatçıları duyguya ağırlık vermişlerdir. Zaten Mehmet Kaplan da, Ekrem ve Hamid'in, şiirde duyguya önem veren anlayışlarını dikkate alarak, bu dönemi ferdiyetçilik, büyük ihtiraslar ve ızdıraplar devri olarak adlandırmaktadır (Kaplan, 1992: 17).

Ekrem ve Hamid'in akli ikinci plâna atıp duyguyu ön plâna almalarını, onların çeşitli metinlerinde görmek mümkündür. Örneğin, Hamid akılla bir yere varılamayacağını sıklıkla tekrarlamıştır. *Ne âlemdir bu âlem akl u fikri bî-karâr eyler/ Tilmîz bu fende akl-ı üstâd/ Akl olma ile kasîr ü mahdûd/hariçte kalan olur mu merdûd* gibi aklın acziyetini ifade eden pek çok mısraı Hamit kaleme almıştır. Söz konusu mısraları bugünün diline şöyle aktarabiliriz. Bu dünya öyle bir dünyadır ki akli ve fikri kararsızlaştırır. Bu bilimde üstat olan akıl öğrencidir. Akıl sınırlı ve yetersiz diye, akıl dışında kalanlar ret mi edilecek? Hamid'in akli ikinci plana alan düşüncelerine romantik bir ironiyle, şu soruyu ilâve edebiliriz: Acaba, arzularımız icabı her şeyi akılla açıklığa kavuşturunca, bu dünya daha mı anlaşılır bir hâle gelir? (Özsarı, 2013: 19-20).

Tanzimat'ın ikinci devir sanatçıları içinde edebiyatta akli ikinci plana alma anlayışında Abdülhak Hamit Bey yanlı değildir. Bu düşünce ve estetik anlayış aynı zamanda Recâizâde Mahmut Ekrem'in yazılarında da karşımıza çıkar. Nitekim Ekrem Bey, çeşitli yazılarında edebiyatta akli ve mantıksal düşünceyi öne çıkarmanın lüzumsuzluğunu defalarca vurgulamıştır. Örneğin Ekrem, Menemenlizâde Tâhir Bey'in şiirlerinin yayımlanması vesilesiyle yazdığı *Takdîr-i Elhan* adlı eserinde edebiyatın mantıkla ilişkisi olmadığını aşağıdaki pasajda şu cümlelerle ifade eder:

Edebiyatta mantık iltizâm olunmaz. Çünkü maksad-ı edebiyat fikir u hiss u hayâlce olan mehâsin u bedâyii meydan-ı zuhûra çıkarmaktadır. Bu maksat husûl bulurken yazılan şeylerde mantıka mutâbakat olup olmadığını aramak -kimi imlâ bilmeden, kimi mânâ anlamadan mesâil-i edebiyeye karışmak.. temyîz-i âsâr u eş'âra kalkışmak cür'et-i câhilânesini ızhârdan çekinmeyen nev-zuhûr tenkitçilerden başka - kimsenin hatırına bile gelmez (Recâizâde Mahmut Ekrem, 1301:17-18).

Yukarıdaki pasajda, Recâizade, bir *ilm-i âlet* olan mantığın edebiyatta lüzumsuzluğunu, edebî eserlerde mantıkla mutabakatın gereksizliğini açıkça ifade etmektedir. Edebiyatta bunları arayanların da cahil eleştirmenler olduğunu ortaya koymaktadır. *Zemzeme* müellifi şiirde bir akıl ürünü olan fikrin derecesini şu cümlelerle ifade eder:

Âsâr-ı edebiyede ve bilhassa şiirde üç nev'i güzellik takdîr olunur ki birincisi mehâsin-i fikriye, ikincisi bedâyî-i hayâliye, üçüncüsü de sünûhât-ı kalbiyeye mahsûstur. Bu güzelliklerden rûha nâfiz olan sünûhât-ı kalbiyeye mahsûs güzellik olduğundan diğerlerine takaddüm eder. Bundan sonra gelen bedâyî-i hayâliyedir. Mehâsin-i fikriye üçüncü derecede güzel addolunur (Recaizade Mahmut Ekrem, 1301:11).

Yukarıya aldığımız pasajdaki Recâizâde'nin güzellik ile ilgili düşünceleri oldukça açıktır. Ekrem Bey, ruha nüfûz eden güzelliğin akli değil, kalbi etkileyen güzellik

olduğunu vurgulamıştır. Aynı zamanda şiirin bir his işi olduğunu kabul eden Recâizâde, fikir güzelliğini, yani kavramsal düşünceyi sınırlayarak üçüncü sıraya yerleştirmiştir (Özsarı, 2013: 21).

Ekrem Bey'in şiirde kavramsal düşünceyi, daha geniş anlamda aklın ürünü olan fikri üçüncü sıraya alması, onu felsefi kaynak bakımından *estetik özerklik/aesthetic outhonomy* kavrayışını (notion) keşfeden ilk estetikçi ve filozof olan Imanuel Kant'ın sanat ve estetik ile ilgili görüşlerine yaklaştırmaktadır. Kant (1724-1804), *Yargı Eleştirisi* adlı eserinde, güzelliği kendi doğasıyla birleştirmiştir (Storing, 2011: 391-6). O, güzelliğin kavrama indirgenemeyeceğini ileri süren bir estetikçidir. Kant'a göre, güzellik bir nesne kategorisi olmadığı gibi bilişsel bir hüküm de değildir. Güzellik, gerekli bir zevk nesnesidir; aklın tanıklığına indirgenemez. Fikir güzelliği ile neyin ifade edildiği değil, fikir güzelliğinin ne ile ilişkili olduğu önemlidir. Güzelliğe yönelik bu bakış, güzellik ile ilgili kavramsal tanımlamaları dışta tuttuğu gibi, sanatın amacında toplumsal yarar ilkesini öne çıkaran bütün algılayışları reddeder (Zima, 2006:22-23). Başka bir ifadeyle Kant'ın estetiği, sanattan ve dolayısıyla şiirden, ekonomik, siyasal, didaktik, ideolojik yarar uman anlayışları dışta tutar. Buna paralel olarak Kant'ın estetiği, sanat eserinin konusunu siyasal ve öğretici konulara çeken Aydınlanma devri filozoflarının sanata yönelik toplumsal yararcı bakışlarını dikkate almaz.

Görüldüğü gibi, Hamit, aklı küçümsemekte, ferdiliği ve duyguyu öne çıkarmakta, Recâizâde ise şiirin kalbe hitap etmesi gereğini vurgulamakta, şiirde his güzelliğini öne çıkarmakta, fikir güzelliğini şiir için üçüncü sıraya koymaktadır. Öte yandan Ekrem Bey, her güzel şeyin şiire konu olabileceğini de ifade ederken, aslında konunun şiirde önemli olmadığını açıklığa kavuşturmaktadır. Bu durumda sanatta ekonomik, siyasal, didaktik ve ideolojik yarar uman anlayışları dışta tutmak suretiyle, güzellikle ilgili özerk bir nesneler kategorisi geliştiren Kant'ın düşünceleriyle, Tanzimat'ın ikinci nesil sanatçılarının şiir ile ilgili düşünceleri arasında estetik ve felsefi anlayış bakımından ciddi paralellikler vardır.

Yukarıdaki hükümden, Tanzimat'ın ikinci nesil sanatçılarının Kant'ın estetik ile ilgili eserlerini okudukları, Kant'tan ders aldıkları ve Yargı Eleştirisi müellifinin estetik ile ilgili düşüncelerinin Türkiye'deki temsilcileri oldukları sonucu çıkarılmamalıdır. Çünkü Tanzimat edebiyatının arkasında devasa bir Divan şiiri kültürü durmaktadır ve Tanzimat şiirinin en önemli kaynağının, hemen her devir sanatında olduğu gibi Divan şiiri olduğu bir gerçektir. Bununla beraber, Batılılaşma devri Türk edebiyatının ikinci evresini oluşturan Ekrem-Hamit Mektebi'nin aşağıya sıraladığımız özellikleri de gözden kaçırılmamalıdır (Özsarı, 2013:23).

Tanzimat'ın ikinci nesil sanatçıları, Danimarkalı dilbilimci Louis Hijelmslev'in terminolojisiyle *ifade düzeyine (expression plane)* önem vermişlerdir; muhtevayı yani anlamı şiirde ikincil bir unsur olarak görmüşlerdir. Şiirde ferdîyetçiliği öne çıkarmışlar, tamamen bireysel konuları işlemişlerdir. Bu durum belki kişisel bir tercihle açıklanabilir ki bazı edebiyat tarihçileri değerlendirmelerini kişisel tercih ve biyografi ile sınırlandırmışlardır. Fakat Yeni Türk şiirinin iki öncü isminin birbirine paralel ve birbirleriyle eşzamanlı olarak şiir anlayışı bakımından benzer düşüncelere ve uygulamalara sahip olmalarını, sadece şahsi biyografik hayatlarıyla açıklamak kolaycı bir yaklaşımın ürünüdür.

Halbuki Tanzimat'ın ikinci devir sanatçılarının fikri ikinci plana atıp, estetik özerklik düşüncesinin benimsemelerinin geri planında başka gerekçeler aramak sanırım edebiyatın doğasına daha yatkındır. Nitekim, Tanzimat'ın ikinci nesil sanatçılarının Kant'ın dualist bilgi teorisinde kullandığı terimle, *estetik vukufa* (aesthetic notion), modern semiyotikçilerin terminolojisiyle *işaretleyenin* (signifier) kendisine veya Hjelmslev'in ifadesiyle *ifade düzeyine* (expression plane) yöneldiklerini göstermektedir. Ayrıca hem Hamid hem Ekrem Bey, çeşitli yazı ve şiirlerinde edebiyatta *akıldışılık* terimini de zaman zaman kullanmışlardır. *Akıldışılık* ise Avrupa romantik estetikçilerinden Theodor Vischer'in *grotesk estetik* terimi ile benzerlik göstermektedir. Daha doğrusu görüp görmediklerini bilmiyorum fakat Ekrem ile Hamid çağdaşları olan Alman filozofu Theodor Vischer'in görüşlerini edebî anlayışlarına bir şekilde yansıtmıştır. Vischer ise üslûp ve estetikte tam Kantçı olarak değerlendirilmese bile *estetik özerklik* anlayışını benimseme bakımından Kant'ın düşünceleriyle paralellik göstermektedir. Bütün bunlar Tanzimat'ın ikinci nesil sanatçılarının üslûpta estetik özerklik anlayışını benimsediklerini göstermektedir.

1.3. İfade-Muhteva Uyumu/Ses Merkezci Üslûp: Muallim Naci ve Takipçileri

Şiirde fikri ikinci plâna alma ve ifade güzelliğine önem verme anlayışı, sadece Hamit'e ve Ekrem'e has bir özellik değildir. Muallim Naci ve edebiyatta onun takipçileri olan sanatçılarda da fikir ikinci plâna atılmasa bile, en azından duygu ile eşit seviyede kabul edilmiştir. Dahası Muallim Naci'nin ve takipçilerinin üslûpta söz ile mananın uyumunu esas alan bir anlayışı benimsediklerini söylemek mümkündür.

Tanzimat devri Türk edebiyatı üzerine yapılan araştırmalarda Muallim Naci'nin ve Naci'nin takipçilerinin, bazı kuşkularla beraber, Eski edebiyatı ihyâ etmek isteyen bir düşünceye sahip oldukları gibi bir hükümle değerlendirilmektedir (Enginün, 2006: 534). Bu görüş, şiirde sadece ifadeye ait unsurlar esas alınrsa, büyük ölçüde doğrudur. Fakat edebî metinler, ifadeye ait unsurların yanı sıra, semantik ve fonetik bileşenleri de bünyesinde taşır. Bu bakımdan, metni biçimsel bileşenlerinin yanı sıra, semantik ve fonetik bileşenlerden oluşmuş yapısal bir bütünlük olarak kabul edersek, Naci'nin şiirine yönelik verilen eski edebiyatı ihya etme ile ilgili hükümler büyük ölçüde geçerliliğini kaybeder (Özsarı, 2013: 24).

Ahmet Hamdi Tanpınar, Muallim Naci'ye dair mutlak eski taraftarlığı ile ilgili hükmü bir masal olarak niteler (Tanpınar, 599). Tanpınar'a göre Naci, iyi ve güzel manalarında şark ile garp arasında bir fark olabileceğine inanmaz. Milliyetçiliği bir tür gelenek fikriyle yorumlar. Tanpınar'ın da belirttiği gibi Naci, yenilik karşıtı bir sanatçı değildir. Batı ile Doğu'yu birleştirme taraftarıdır. Daha doğrusu Batı'nın aklı ile Doğu'nun hissini bir araya getirmeye yönelik bir edebiyatın peşindedir. Kısaca Muallim Naci, edebiyatta aklı temsil eden kavramsal düşünce/muhteva düzeyi ile duyguyu temsil eden ferdiyetçilik ve etkileycilik niteliğini birleştirmeyi denemiş bir sanatçıdır.

Muallim Naci, genel edebiyat ile ilgili düşüncelerinde de şiire dair düşüncelerine benzer bir duruş sergilemiştir. O, edebiyatı güzel sanatların sesle ilgili bir kolu olarak kabul eder. Bu durumda Muallim Naci, şiiri *phone* yani sese yaklaştırmıştır. Hatta Naci Bey, Ekrem-Hamid neslinin benimsediği, estetik açıdan ifade düzeyine önem verme anlayışının bir derece ötesine geçmiştir.

Naci'ye göre, edebiyat belîğ sözlerdir. Belîğ söz fenn-i edebiyata uygun sözdür. Sözün güzelliği için zevk-i selîme ihtiyaç vardır (Tarakçı, 1994:22). Muallim Naci'nin bizzat kendisine ait şu cümleleri Naci'nin sanat anlayışının estetik ve ideolojik temellerine dair önemli ipuçları içermektedir: *Zevk-i selîm sahiplerinin hoşlandığı, beğendiği ve güzel saydığı sözler, manası ile lafzı birbirine uygun olanlardır. Yalnız lafzı cihetiyle uygun olan sözler, nazar-rubâ elbise ile donatılmış mankene benzerler. Bunlar dış görünüşe ehemmiyet verenleri aldatır* (Tarakçı, 1994: 23). Burada Naci'nin mana ile lafzın yani ifade düzeyi ile muhteva düzeyinin uyumunu esas alan bir sanat anlayışını benimsediğini söylemek mümkündür.

Muallim Naci'nin, edebiyatı estetik bakımdan, güzel sanatların sesle ilgili bir kolu olarak görmesi ve sese önem vermesi dikkati çekmektedir. Daha açık bir ifadeyle, Naci'nin *phonecentrik/ses merkezci* yaklaşımının, Muallim Naci ile aynı dönemde gelişen Batı estetiğinde bir karşılığı vardır. Peter V. Zima'nın *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi* adlı eserinde belirttiğine göre, 19. Yüzyılın ikinci yarısında sanatı ve edebiyatı sese yaklaştıran isim Friedrich Nietzsche'dir. Nietzsche, müziği sanatın en yüksek formu olarak görmektedir. Burada müzikten kastedilen husus ses/phonedur (Zima, 2006:37-39). Nietzsche de sesi temel alan bir şiir anlayışını savunmaktadır. Anlamın istiarelerin gezici bir ordusu olduğunu ileri süren Nietzsche, estetik açıdan edebiyatta asıl önemli olan unsurun ses olduğu görüşünü ileri sürmektedir.

Nietzsche'nin estetik anlayışı, 19. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Yeni Hegelci eğilimlerin tamamının bir toplamıdır. Nietzsche'nin sanatta sesi esas alan bakışıyla, Muallim Naci'nin edebiyatı güzel sanatların sesle ilgili bir kolu olarak görmesi arasında dikkat çekici benzerlik vardır. Hatta Muallim Naci'nin şiiri lafz ile mananın yani ifade düzeyi ile muhteva düzeyinin uyumu olarak kabul etmesi, onu Nietzscheci estetiğe daha da yaklaştırmaktadır. Bu bakımdan, Tanzimat'ın ikinci nesli, ifade düzeyine veya işaretleyene önem verirken, Muallim Naci estetik anlayış bakımından ifade ile muhtevanın uyumunu esas alan bir estetik anlayışı kabul etmiştir.

SONUÇ

Yukarda özetle belirtildiği gibi, Tanzimat devri edebiyatının devir ve dönemlerine yönelik adlandırmalarda çoğunlukla siyasî, ideolojik ve kısmen estetik ölçütler dikkate alınmıştır. Bu adlandırmalarda edebiyatın bir estetik zevk nesnesi olduğu düşüncesi göz ardı edilmiştir. Bu bakımdan Tanzimat devri edebiyatının üslûba ait niteliklerinin belirlenmesinde felsefî ve estetikten gelen ölçütlerin dikkate alınmasında yarar vardır. Özellikle 18. Yüzyılda gelişen *rasyonalist estetik* Tanzimat'ın birinci dönem sanatçılarını etkisi altına almış, Şinasi-Namık Kemâl ve Ziya Paşa rasyonalist üslubun tesiriyle eserlerini vermişlerdir. Buna karşılık Tanzimat'ın ikinci nesil sanatçıları ise şiire ve güzelliğe bakışları dikkate alındığında Immanuel Kant'ın sanat ve estetik ile ilgili görüşlerinden etkilenmişler, *estetik özerklik* düşüncesini keşfeden ilk filozof olan Alman filozofun bu düşüncesine bağlı kalmışlardır. Ayrıca yeni Kantçı olarak da nitelenebilecek olan Theodor Vischer'in *grotesk estetik ve akıldışılık* kavrayışlarını edebiyata uyarlamışlardır. Bu bakımdan ikinci Tanzimatçıların üslûba ait özellikleri tespit edilirken, hem estetik özerklik hem de grotesk estetik ve akıldışılık kavrayışlarını dikkatle incelemekte yarar vardır. Üçüncü olarak, Muallim Naci ve arkadaşlarının edebiyat tarihimizdeki yeri belirlenirken, hep bir eski taraftarlığı tekrarlanıp durmuştur. Bu ifade külliye spekülasyondur ve manipülasyondur. Muallim Naci sanat ve edebiyatta eski taraftarı değil, bilakis kendi devrinin moda

sanat ve estetik anlayışlarını bilen, sanat ve şiirde söz-mana uyumunu esas alan ses merkezci üslûbu benimsemiş bir sanatçı olarak öne çıkmaktadır. Benzer yanlış hükümler servet-i fûnûn edebî topluluğu şiiri için de geçerlidir. Onlar da hep dekadan, topatan vb. yakıştırmalarla yanlış değerlendirilmiştir. Bu bakımdan Avrupa’da gelişen felsefî ve estetik tartışmaları bilmeden, örneğin anarşistler ile Max Stirner, Arnold Ruge, Theodor Vischer, hatta Nietzsche ve Feuerbach gibi Yeni Hegelci düşünürlerin estetik anlayışına vakıf olmadan Servet-i Fünun edebî topluluğu sanatçılarının üslûbuna dair yapılan değerlendirmeler bizi yanlış sonuçlara götürebilmektedir. Bu da bir başka çalışmanın konusudur.

KAYNAKÇA

- Akerson, Fatma Erkman (2010). *Edebiyat ve Kuramlar*, İstanbul: İthaki.
- Beyatlı, Yahya Kemâl (1997). “Eski ve Yeni Şiir”, *Edebiyata Dair*, İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Enginün, İnci (2006). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimattan Cumhuriyete*, İstanbul: Dergâh Yayınları
- Kaplan, Mehmet (1992) “Şinasi’nin Türk Şiirinde Yaptığı Yenilik”, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-I*, İstanbul: Dergâh Yayınları, ss. 253-274.
- Kaplan, Mehmet (1993). *Tevfik Fikret (Devir-Şahsiyet-Eser)*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Okay, Orhan (2005). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Özön, Mustafa Nihat (1945). *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: MEB Basımevi.
- Özsarı, Mustafa (2007). *Müstecabizade İsmet: Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: 3F Yayınları.
- Özsarı, Mustafa (2013). *Ondokuzuncu Yüzyılın İkinci Yarısında Yaşamış Bir Neo-Klasik: Şeyh Vasfî*, Ankara: Altınpost Yayınları.
- Recâizâde Mahmut Ekrem (1301). *Zemzeme*, III. Kısım İstanbul.
- Recaizâde Mahmut Ekrem (1301). *Takdîr-i Elhân*, Dersaadet.
- Störüng, Hans Joachim (2011). *Dünya Felsefe Tarihi*, (çev. Nilüfer Epçeli), İstanbul: Say Yayınları
- Tanpınar, A. Hamdi (1988) *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tarakçı, Celâl (1994). *Muallim Naci*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Zima, Peter V. (2006). *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi* (çev. Mustafa Özsarı), Ankara: Hece Yayınları.

‘ADNÎ DÎVÂNÎ’NDA RİTMİK UNSURLAR

Günay TULUM*

Doğum yılı ve yeri bilinmeyen Mahmûd Paşa’nın Beyânî Tezkiresi, Kühnü’l-Ahbâr, Meşâ’irü’ş-Şu‘arâ ve Kınalızâde’nin Tezkiretü’ş-Şu‘arâsı’nda Sırbistan-Alacahisarlı olduğu kayıtlıdır. (Kutluk, 1997: 167, İsen, 1994: 140, Kılıç, 2010: 1057, Kutluk, 1989: 613)¹. İslam Ansiklopedilerinde Mahmûd Paşa’nın biyografisini yazan Tekindağ da Babinger’in verdiği bilgilere dayanarak babasının Novo Brdo’dan Sırp despotu Michael Angelus olduğu; ailesinin de Teselya’nın Sırp despotlarından Angeliler’e mensup bulunduğunu söyler (1997: 183, 2003: 366, Yücel 2002: 20). Heşt Bihişt de ise babasının adının Abdullah olduğu yazılıdır (İpekten vd., 2017: 27).

Kardeşi Michael Angelovic’tir. Kuzeni Georgios Amiroutzes, Trabzon Rum imparatoru David’in başmabeyincisidir (Tekindağ, 1997: 183, Altuntaş, 2002: 6). İlk eşi Zagonos Paşa’nın kızıdır. Bu evliliğinden bir kızı bir oğlu olmuştur. Mahmûd Paşa’nın ikinci bir evlilik yaptığı ikinci eşin, Paşa’nın ilk evliliğinden olan çocuklarına vakfettiği malların iptali için açtığı davadan ve varislerin buna itiraz için Padişaha yazdıkları arızadan anlaşılır. Üstelik bu arızada ikinci eşin Paşa’yı Şehzade Mustafa ile aldattığı ileri sürülmüştür (Altuntaş, 2002: 7). Menâkıbname’sinde babasının kasap, kendisinin rahip olduğundan söz edilse de burada tanımlanan şahıs kendisiyle karıştırılan Bursa subaşı Kasabzade Cübbe Ali Bey’in oğlu Mahmûd Bey’dir. Savaş esiri olarak ya da intisap yoluyla 1427 dolaylarında Osmanlı beylerinden Mehmet Ağa’nın himayesine girip, Edirne Sarayı’nda “tertîb üzere” öğrenim gördüğü ve II. Murâd’a sunulduğu bildirilir (Yücel, 2002: 20).

Mahmûd Paşa’nın asıl sergüzeşti, II. Mehmed’in ikinci kez tahta çıkışıyla başlar; çünkü 1451’deki ocak ağalığı onun vezîriazamlığa giden yoldaki ilk adımıdır. İstanbul kuşatması dahil Fâtih Sultan Mehmed’le birçok savaşa katılan Mahmûd Paşa’ya

* Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, gcelikelden@anadolu.edu.tr, orcid: 0000-0003-3409-7341

¹ Beyânî ve Kınalızâde’nin tezkirelerinde Adnî, “‘Adlî” başlığıyla kayıtlıdır.

Belgrad Seferi’ndeki başarıları üzerine 1454’te vezirlik ve Rumeli Beğlerbeği unvanı verilmiştir. Osmanlı hakimiyetini güçlendirdiği Sırbistan (1458, 1463-1464), Mora (1460), Amasra, Sinop ve Trabzon (1461), Eflak ve Midilli (1462), Arnavutluk (1465) seferlerinden sonra 1468’de yine Fâtih’le çıktığı Karaman seferinde Pîr Ahmed’i yakalayamayışı ve görevlendirildiği tehcir işinde yanlı davranıp rüşvet aldığı iddiaları üzerine vezirlikten ve beğlerbeğlikten azledilir; ancak 1469/70’te donanma komutanı olur ve kendisine Gelibolu sancağı verilir. Eğriboz (1470) fethinden sonra 1471’de yeniden veziriazamlığa getirilir. Uzun Hasan’a karşı hazırlanan ordunun komutanlığını kabul etmeyişinden dolayı Fâtih’le arası açılır. 1473’te Şebinkarahisar’ın alınma önerisi kabul görmez ve Otlukbeli savaşında ikinci dereceden bir göreve getirilir. Şehzade Mustafa’nın öldürülmesiyle ilişkilendirilince de ikinci kez azledilerek, Yedikule’ye hapsedilir ve orada öldürülür (Tekindağ, 1997: 183-187; Yücel, 2002: 20-21, Tekindağ, 2003: 366-367, Kufacı, 2006: 1-4).

İstanbul’un fethinden hemen sonra Ali Kuşçu ile Tetimme ve Sahn-ı Semân medreselerini kurmuş; İstanbul, Hasköy, Sofya ile Mekke ve Medine’de medreseler yaptırmış; kurduğu vakıflarla yoksullara yardım etmiştir (Yücel, 2002: 22, Şentürk ve Kartal, 2017: 244). Eşrefiyye ya da Zeyniyye tarikatine mensup olduğu ileri sürülen Paşa (Altuntaş, 2002: 22, Tekindağ, 2003: 377), Fâtih’in Hurûfiliğe duyduğu ilginin, Molla Fenârî ile birlikte hareket ederek, önüne geçmiştir (Yücel, 2002: 22). Siyâsî ve sosyal önderliği yanında Fâtih’in Hurûfiliğe duyduğu ilgiyi bitirmesi, halk nazarında Paşa’nın dinî alandaki otoritesinin de artmasına vesile olmuş ve Paşa, muhtelif çevrelerce velilik mertebesine layık görülmüştür. Böylece II. Mehmed’in sadık hizmetkârı ve onun merkezîyetçi imparatorluk projesinin önemli bir savunucusu olarak, Osmanlı tarihinde devşirmelikten veziriazamlığa giden yolun sonunda adına menâkıbnâme yazılan tek isim hâline gelmiştir (Altuntaş, 2002: 83).

Mahmûd Paşa, 1456-1468 yılları arasında veziriazamlık ve Rumeli Beğlerbeğliği göreviyle taçlandığı yirmi yılı aşan üst düzey devlet adamlığının yanı sıra ‘Adnî mahlasıyla kaleme aldığı biri Türkçe diğeri Farsça olmak üzere iki divanı ve Farsça inşaları bulunan bir ediptir. Hacimli olmayan bu eserlerin müellif hatları ya da ilk kopyaları elde değildir. Farsça Dîvânı Türkçe Dîvân nüshalarında ayrı bölümler halinde yer alır. İnşaları da Türkçe Dîvân’ı ve çeşitli münşe‘at mecmû‘alarında bulunur. Enverî, Hayâtî, Karamanî Mehmed Paşa, Sarıca Kemal, Tursun Bey gibi şahsiyetlerle kendi etrafında bir şiir mahfili oluşturan Mahmûd Paşa, Alaaddin Ali’nin Tuhfetü’l-Mahmûdiye fî Nasîhati’l-vüzerâ’sı, Enverî’nin Düstûrnâme’si, Şükrullah’ın Behcetü’t-tevârih’i, Tursun Bey’in Târih-i Ebu’l-Feth gibi eserlerin yazılmasına da önayak olmuştur (Yücel, 2002: 23-24, Okumuş, 2011: 95).

Tursun Bey’in şu sözleri Mahmûd Paşa’nın çevresinde olmayı anlatır niteliktedir:

“Tâbe serâhü ve ce‘ale‘l-cennete mesvâhü anun gibi ‘azîzün hizmet-i isti‘dâd-bahşı ile on iki yıl mîkdârı müşerref oldum ve atyeb-i ‘ömrüm anun semerât-ı terbiyeti ile ve mevâid-i fevâid-i sohbeti ile geçti. Ve hakkâ elezz-i zindegânî oldur ki bir ehl-i fazl mahdûmun hizmetinde nakd-i ‘umr sarf ola.” (Tulum, 2020: I. C/21)	“(Toprağı hoş olsun, Allah yerini Cennet eylesin.) Onun gibi azizin yetenek geliştirici hizmetiyle on iki yıl kadar şeref buldum ve ömrümün en güzel günleri onun eğitim meyveleri ile sohbetinin sağladığı yararların sofralarında bulunmakla geçti. Ve hiç şüphesiz hayatın en lezzetli yanı ömür nakdinin bir erdemli büyüğün hizmetinde harcanmasıdır.” (Tulum, 2020: II. C/38)
---	--

Mahmûd Paşa’nın hayatı ve eserleri ile tarihî ve siyâsî kişiliği gibi çeşitli yönleri hakkında bilgiler bulabileceğimiz çalışmalardan bazıları şunlardır:

- Ortaylı, İlber (1974). “Osmanlı Toplumunda Yönetici Sınıf Hakkında Kamuoyunun Oluşumuna Bir Örnek: Menâkıb-ı Mahmûd Paşa-i Velî”, *Türkiye ve Ortadoğu Amme İdaresi Enstitüsü Dergisi* (Prof. T. Bekir Balta Armağanı), Ankara.
- Uçman, Abdullah (1977). “Menâkıb-ı Mahmûd Paşa-yı Velî Ma’a Ebü’l-Feth Mehmed Han Gazi”, *Hareket Dergisi* (115), s. 27-37.
- Tekindağ, Şahabeddin (1997). “Mahmut Paşa”. *İslam Ansiklopedisi-MEB*, C. VII, s. 183-18:
- Çelik, Neşe (1998). Menâkıb-ı Mahmûd Paşa. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Stavrides, Theaharis (2001). *The Sultan of Vezirs (The Life and Times of The Ottoman Grand Vezir Mahmûd Paşa Angelovi)*, Brill.
- Cunbur, Müjgan (2002). “‘Adnî”, *Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi*, C. I, s.118-119.
- Altuntaş, Mehri (2002). Devşirmelikten Evliyalığa: Osmanlı Vezir-i azamı Mahmûd Paşa, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Tekindağ, Şehabeddin (2003). “Mahmûd Paşa”, *İslâm Ansiklopedisi-TDV*, C. 27, s. 376-378.
- Erdem, Mehmet Dursun, M. Kuzubaş (2007). “Menkıbe-i Sultân Murâd (Giriş-Dil İncelemesi-Çeviriyazı Metin) Mahmûd Paşa Menkıbesi”, *Turkish Studies Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 2/2, s. 218-229.
- Aslan, Ferhat ve Enfel Doğan (2010). “Mahmûd Paşa Menkıbesi Üzerine Dil Bilgisel ve Halk Bilimsel bir İnceleme”, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* XXXIX, s. 47-102.

Âşık Paşa-zâde (ö.1484), Sinan Paşa (ö.1486), Cem Sultan (ö.1495), Ahmed Paşa (ö.1496), Hamdullah Hamdi (ö.1503) gibi şahsiyetlerle çağdaş olan ‘Adnî’nin üslubu üzerine doğrudan bir çalışma yapılmamış olsa da ‘Adnî’nin Türkçe Divânı’nın metni, dil notları, dizini ve içeriğiyle alakalı değerli çalışmalar bilim çevresine sunulmuş, sunulmaktadır:

- Dirioz Meserret (1945-1946). ‘Adnî (Mahmûd Paşa-yı Veli), Hayatı ve Edebi Şahsiyeti. Mezuniyet Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Demirbaş nr. 1356.
- Miskioğlu Bercis (1951). ‘Adnî Divanı. Mezuniyet Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi. Demirbaş nr.2123.
- Yücel, Bilal (2002). Mahmûd Paşa-‘Adnî Divanı. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Kufacı, Osman (2006). ‘Adnî Divanı ve ‘Adnî Divanı’nda Benzetmeler. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Danışman: Prof. Dr. Ahmet Atilla Şentürk.
- Ağzıkara, Remzi (2016). 15. Yüzyıl Divan Şairlerinden ‘Adnî, Avnî, Cem Sultan, Mihrî Hatun ve Cemalî’de Ayet ve Hadis İktibasları. Yüksek Lisans Tezi. Kırklareli: Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Danışman: Yrd. Doç. Dr. Niyazi Adıgüzel.
- Aksoy, Turhan (2018). Ali Şir Nevâyî’nin Bedâyi’ü’l-Vasat’ı İle Mahmûd Paşa’nın ‘Adnî Divanı Arasında Ses Bilgisi ve Ekler Bakımından Bir Karşılaştırma. Yüksek Lisans Tezi. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Danışman: Prof. Dr. Bilal Yücel.
- Keklik, Murat (2021). “‘Adnî’nin Şiirlerinde Toplum Hayatı”. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi* [Journal of Academic Literature]. Yıl 7. Sayı 14. s. 80-114.

‘Adnî Dîvânı’nda Ritim

Şâir ve nâsirlerin üslûplarını belirlemede kullanılan araçlardan biri sayılan ritmi/âhengi oluşturan unsurlar *ses, gramer, vezin, kelime uyumları* ile *cümle üyelerinin sayı ve sıralanışının meydana getirdiği bakışumlu kullanımlar* yani *paralellikler*dir.

Sesten başlayarak cümleye kadar uzanan aslında permütasyondan başka bir şey olmayan ritim, “Sinan Paşa’nın Nesrinde Ritmik Unsurlar (Tazarru’nâme Üzerinde Tahlil)” adlı eserde yepyeni ve son derece pratik bir şablonla ele alınmıştır. Teklif edilen bu yeni metotla ritim “Ses Yinelemeleri”, “Vezin Yinelemeleri”, “Kelime Yinelemeleri” ve “Cümlede Bakışım” başlıklarıyla matematiksel bir sistematige oturtulmuş, paralelliklerin daha da net görülebilmesi için bu başlıklar altındaki her bir ritim unsuruna bir renk tayin edilmiştir (Tulum, 2021, s. 2-3.).

Sinan Paşa’nın yakaladığı ve en belirgin üslup özelliği haline getirdiği ritmin ayrıntılarıyla gözler önüne serilmesi ve ileride bu konuda yapılabilecek üslup/stil çalışmalarına öncü bir çalışma olabilmesi gayesiyle telif edilen, şiir için de geçerli olan bu ritmik şablon, “Sinan Paşa’nın Şiiri” başlıklı bildiri (Çelikelden, 2019a) ile “Sinan Paşa’nın Şiir Cümlelerinde Bakışım” başlıklı makalede (Çelikelden, 2019b) Tazarru’nâme’nin apayrı bir çalışmanın konusu olarak bir kenara bırakılan şiir parçalarına da uygulanmıştır.

Özetle eski nesrin kurucusu Sinan Paşa, eserini sestten başlayarak cümleye kadar çıkardığı ritmik yinelemelerle örmüştür. Başta, ortada ve sonda ses uyumları olmak üzere nesirde 51, şiirde 38 ses tipi denkliği kurmuş, kökteş kıyâsî masdarların ism-i fâ’illeri ile ism-i mef’ûllerini ve mimli masdarlar ile müştereklik gösteren kalıplarla oluşan kalıpça ses denkliliklerini de kullanmış, aynı işlevdeki Arapça, Farsça, Türkçe her türlü ek ve bağlam tekrarından doğan gramer uyumlarından faydalanmış, kelime vezinleriyle sağlanan uyumla birlikte toplam 10 farklı şekilde kelime yinelemesine yer vermiş ve son olarak isim ve fiil cümlelerinin meydana getirdiği nesirde 224, şiirde 125 bakışumlu/paralel cümle tipi ile Türk diline edebî bir yazı dili niteliği kazandırarak, dilimizin söz dizimi yetkinliğinin sınırlarını tanımamız için adeta bir anayasa oluşturmuştur (Çelikelden, 2019a, Tulum, 2021).

‘Adnî Dîvânı’nın ritmi ile ilgili bir çalışma yapılmadığı fark edildiğinden bu yazıda, Mahmûd Paşa’nın dîvânında ritim “Ses Yinelemeleri”, “Vezin Yinelemeleri”,

“Kelime Yinelemeleri” ve “Cümlede Bakışım” başlıklarından oluşan yukarıdaki şablonla incelenerek, değerlendirilecektir.

Yazımızda kullanılacak sayfa, şiir ve beyit numaraları için Kufacı (2006) kullanılmıştır; çünkü Kufacı, ek nüshalar ve mecmualar üzerinden Yücel (2002)’in yayımındaki 93 gazel sayısını 96’ya çıkarmıştır². Buna göre ‘Adnî Divanı’nda 1 kaside 96 gazel bulunmaktadır.

1. Ses Yinelemeleri

Birinci Bölüm olan “Ses Yinelemeleri” başlığı altında beyti oluşturan mısraların ya da mısra içindeki kelimelerin ilk sesleriyle (en fazla iki ses) yapılan tekrarlar yani *başta uyum*, beyit ya da mısra boyunca seslerin tekrarları yani *çte uyum* ve mısra sonlarındaki ya da beyit içindeki kelimelerin sonlarındaki ses/seslerin tekrarları yani *sonda uyum* ile kalıpça ses uyumu ve gramer uyumlarına bakılmıştır. Bu bölümde

- Sarı vurgu rengi ünlüyü,
- Pembe vurgu rengi ünsüzü,
- Açık yeşil vurgu rengi uzun ünlüyü,
- Açık gri vurgu rengi kalıpça ses uyumunu,
- Kırmızı yazı rengi Arapça ve Farsça son ekler ile ön ekleri; Türkçe için de son ekler ve bağlamları gösterir (Tulum 2021: 2-3).

1.1. Başta Uyum (→ başta kafiye/head-rhyme/ters kafiye/reverse rhyme)

Mısra başındaki kelimelerin ilk sesleri ve cümle içindeki kelimelerin ilk sesleriyle (en fazla iki ses) yapılan tekrarlardır. Türkçe, Arapça ve Farsça’da başta çift ünsüz ve çift ünlü olmadığı için şu altı madde dışında ses uyumu görülemez: ünlü, ünlü+ünsüz, uzun ünlü, ünsüz, ünsüz+ünlü, ünsüz+uzun ünlü.

1.1.1. ünlü

Ay diler kim gün yüzünden hüsn ugurlaya gice
Anunıçun revzenünden kasruna girer şehâ 20/1-6³

‘Adnî hadeng-i gamzesin andukça cân virür
Allâh ana ne turfe mahabbet virüp-durur 25/5-7

Öldüreliden yâr işiginde rakîb-i kâfiri
Asdılar ‘arş ayagında ‘Adnî’nün şimşirini 122/93-7

1.1.2. ünlü+ünsüz

Oı kadar oıdı gam-ı hecrünle ‘Adnî nizâr
Kim anı bilmezdi kimse âh u efgân olmasa 102/75-7

² Yalnızca Kufacı’nın yayımında bulunan gazeller şunlardır: “Bulsa bir zerre gözüm sürmeyiçün gerd-i rehün/Terbiyet nûrına yüz yıl viredi mihr-i mehün” matla’lı 77. sayfa/52. gazel, “Hecründe katı haste yatur dil n’ideyin âh/Olmadı visâlün ana hâsıl n’ideyin âh” matla’lı 97. sayfa/71. gazel ve “İreli cân kulagina senün ‘ışkun nidâsından/Urup lebbeyk işüğüne tavâf eyler safâsından” matla’lı 124.sayfa/96. gazel.

³ sayfa/şiir (yani gazel) numarası-beyit numarası. Eserde tek bir kaside olduğundan kasideden alınan örnekler “sayfa/kaside-beyit numarası” şeklinde gösterilmiştir.

Ol sun iki cihânda gam u derde mübtelâ
Ol dil ki hurrem olmaya cevri habibile 108/80-6

1.1.3. uzun ünlü

‘Âşıklarun günün şeb-i târ eylemek diler
Âyînesine gün yüzünün karşı âh iden 93/67-4

Âh kim cân hâne iken derdüne
Anı da dil bigi vîrân eyledün 75/50-6

Cân u dil derd ü gamunla âşinâ olalıdan
İki ‘âlem anlarun bîgânesidür dostum 84/59-3

1.1.4. ünsüz

Rezm-i rûstem idicek alsa ele tîr ü kemân
Ugradur sehm-i kazâ vü kadere Tehmeten’i 17/kaside-20

Düşmenün tıflını emzürdüğü dem dâye-yi dehr
Zehr-i mâr olur anun sedy içinde lebeni 17/kaside-26

1.1.5. ünsüz+ünlü

Semen-i sîm-beden gül yüzini yumagıçun
Sebze nergis elinde dutar altun leğeni 14/kaside-5

Gonce-veş çâk-ı kabâ itmişem ü yaşumı cûy
Görelî sen yüzi gül serv-i semen-pîreheni 16/kaside-15

Bîd-i huşke ire lutfı nesimi yaşarup
Şecer-i nahl bigi bite hemân-dem Peren’i 17/kaside-23

Hatt ü haddün hasretinden ger ölürse ‘Adnî’nün
Sini üzre bitiserdür lâle-yi mihr-i giyâ 20/1-7

Cevr ü cefâsı cân u dil-i mübtelâyadur
Kismet ezelde buyıdı minnet Hudâ’yadur 58/35-1

1.1.6. ünsüz+uzun ünlü

Nite hâl ola Ya’kûb-ı dil aglamakdan
Ki dahî Yusûf-ı cân çâh-ı zenahdânda yatur 36/15-6

Ser-sebz ola diyü boyunun servinün gözüm
Her lahza pâyına suyıçun bağbân salar 37/16-5

Tîr ü yâ tîg ile kasd-ı cân u ser itmek neden
Her nefes bu hîdmeti derd-i dil-i şeydâya sal 78/53-3

Yüzünle yanagun variken bâg-ı cihânda
Bî-vech-durur yâd-ı gül ü yâsemen itmek 88/62-5

1.2. İçte Uyum (→ içte kafiye/internal rhyme)

Mısra ya da beyit içinde/boyunca seslerin tekrarıdır.

1.2.1. ünlü

İtdügi hükmile Hak sını Süleyman-hâtem
Bu ki râm ola senün emrüne dehr ehrimeni 18/kaside-29

Subh-dem gün gibi yüzün 'arz idüp
Gülleri gülşende hândân eyledün 75/50-4

1.2.2. uzun ünlü

Düşdügi yirde boyun sâyesi ey gülşen-i nâz
Nârven zâhir olur serv-i hırâmânda biter 39/18-2

1.2.3. ünsüz

Ki dil ü cânı gözün gâret idüpdür nite kim
Düşmenün kalbini dehrün şeh-i leşker-şikenî 16/kaside-17

Terahhum it dile cânâ ki bi-karârundur
Esîr-ı silsile-yi zülf-i müşg-bârundur 41/20-1

1.2.4. ünsüz+ünsüz

İki aynı ünsüz tekrarıdan doğan uyum olduğu için Arapça ve Farsça kelimeler için geçerlidir. Muzafer-gaffâr gibi. Türkçe bir kökte aynı iki ses kelimeye yan yana gelmez. Türkçe kökte /lt/, /nç/, /nt/, /rt/, /st/, /rk/, /lç/, /nk/, /rp/, /lp/, /rs/, /lk/, /rç/ çift ünsüzleri bulunabilir (Tulum 2021: 145).

Kaddi gibi togruyıdı va'demiz lîkin sıdı
Turre-yi tarîâr bigi ebrû-yı kejrâ-yı dost 22/3-5

1.3. Sonda Uyum

Kelimeler veya kelime gruplarının son seslerinde ya da mısraların son seslerindeki uyumdur.

1.3.1. ünlü+ünsüz

Ol serv-i lâle-çihre ki gonçe- dehen durur
Bir mâh-ı mihr-i tal'at ü nesrîn-beden durur 31/11-1

Olmaz beşer bu resme meger sana ey melek
Gün mâder ü kamer peder ü zühre dâyedür 58/35-5

1.3.2. ünlü+ünsüz+ünsüz

Mihri nice benzedem yüzüne ey meh kim degül
Serv-kadd ü lâle-hadd ü gül-ruh ü gonçe-dehân 95/68-4

1.3.3. ünlü+ünsüz+ünsüz+ünlü

Lâlenün benzemege gül yüzüne çihresi yok
Goncenün anmaga la'lîn lebüni zehresi yok 70/46-1

1.3.4. ünlü+ünsüz+ uzun ünlü

Zülfüne benzer girü meşşât olmuştur sabâ
Kim ayagunda dil ü cânlar yatur olup hebâ 19/1-1

‘Adnî şikâyet eyleme cevrenden ol mehün
Yârün cefâsı mihr ü vefâdur cefâ degül 81/55-8

1.3.5. uzun ünlü

Bâg-ı hüsn içre boyun tek serv-i dil-cû bitmeye
Gülşen-i cânda ruhun-veş verd-i hoş-bû bitmeye 99/72-1

1.3.6. uzun ünlü+ ünsüz

Ebr-i nîsân nem-i bârânıla niçe kim ide
Gûşvâra sadefün gûşına dürr-i ‘Aden’i 19/kaside-34

Kanda kim yüz nazıla bir dil-rübâ cânân kopar
Çevre yanından hezâran nâle ü efgân kopar 26/7-1

1.3.7. uzun ünlü+ ünsüz+ ünlü

Tîg-i derdile dilersin dilümi hâme miyem
Dest-i cevriye bükersin bilümi nâme miyem 85/60-1

1.3.8. ünsüz+ uzun ünlü+ ünsüz+ ünlü

Cân cemâlün şem’inün pervânesidür dostum
Dil müselsel zülfünün dîvânesidür dostum 84/59-1

1.4. Gramer Uyumu

Aynı işlevdeki Arapça, Farsça, Türkçe her türlü ek ve bağlam tekrarıdır. Türkçe için son ekler ve bağlamlara örnek bulunmuştur.

Gözüm yaşına rahm it sürme derden
Ki merdüm-zâdedür düşmüş nazarndan 95/69-1

Bana bir ‘ilm keşf oldu senün hüsnün kitabında
Ki yüz bin ‘akl ‘âcizdür anun bir fasl-ı babında 100/73-1

Bini musâhib olmaga komaz habîbile
Yâ Rab ne çâre eyleyeyim ol rakîbile 107/80-1

Yâ yâre irürem virürem yâ gam ile cân
Gözüm segürdüğü bilürem bî-sebeb degül 115/87-4

Gözüm görelî kâmet-i serv-i revânunı
Me’vâ idindi cân u gönül asitânunı 119/91-1

Gönlümü dîvâne itdi zülf-i pür-sevdâ-yı dost
Cânımı pervâne kıldı şem’-i bezm-ârâ-yı dost 22/3-1

Kaddün hırâmı tûbiye hayret virüp durur

Haddün gül-i cinâna hacâlet virüp durur 24/5-1

2. Vezin Yinelemeleri

İkinci bölümde aynı vezindeki kelimelerle sağlanan uyuma bakılmış, bulunan örnekler için **turkuaz vurgu rengi** kullanılmıştır.

Gülşende gül yüzünçün bülbül bigi **terennüm**
Gerçi ki eyledüm çok hiç itmedün **terahhum** 83/58-1

Gamzesin tîz eyler imiş cânım almaga gözün
Hak muvâfık eylesün **tedbirine** **takdirini** 121/93-4

3. Kelime Yinelemeleri

Bu bölümde ön ve art yineleme, çok ekli yineleme ile çift kapsamlı yineleme görülmüştür. **Kırmızı vurgu rengi ile ön yinelemeleri ve art yinelemeler**, **koyu gri vurgu rengi de çok ekli yinelemeler**, **mor vurgu rengi ve beyaz yazı rengi çift kapsamlı yinelemeler için kullanılmıştır.**

3.1. Ön Yineleme

Gün diyeydim sana ey meh-rû eger
Gün geyüp câme urınsaydı külâh 105/78-4

Gül yüziyle kâmet-i dil-cû-yı cânân variken
Gülşen içinde ne gam ger serv ü nesrîn olmaya 110/82-4

3.2. Art Yineleme

Ey gözüm gün yüzine rûşen nazar **kıl dâyimâ**
Lîkin ol çeşm-i siyâhından hazer **kıl dâyimâ** 20/2-1
Gönlümü dîvâne itdi zülf-i pür-sevdâ-yı **dost**
Cânımı pervâne kıldı şem'-i bezm-ârâ-yı **dost** 22/3-1

Kaddün hırâmı tûbiye hayret **virüp durur**
Haddün gül-i cinâna hacâlet **virüp durur** 24/5-1

Her seher dilden bu remzi bülbül-i gûyâ **geçer**
Câm-ı mey nûş eyle kim devr-i gül-i hamrâ **geçer** 25/6-1

Nâzüklîgi güle ruh-ı zîbâsı **öğredür**
Serve salınmağı kadd-ı bâlâsı **öğredür** 27/8-1

Ol serv-i lâle-çihre ki gonçe- dehen **durur**
Bir mâh-ı mihr-i tal'at ü nesrîn-beden **durur** 31/11-1

Hândân degül ol dil ki derûnında gamun **yok**
Lezzet ne bilür cân ki teninde elemün **yok** 68/44-1

'Anberîn-zülfün ham idüp gün yüzüne sâye **sal**
Lutfıla müşğîn kemendün halkasını aya **sal** 78/53-1

3.3. Çok ekli yineleme (→iştikâk)

Aynı kökten kelimelerin eklerle genişletilmesi ya da farklı vezinlerde kullanılmasına bakılmıştır.

Bir hûr-ı dil-rübâyı yine ‘Adnî sevdi kim
Hulki **Hüseyn**-i cân bigi hüsni **Hasen** durur 31/11-5

Câm-ı mey sun sâkî itme güneşden ihtirâz
Devr-i güldür yire gökden **rahmet**-i **rahmân** yağar 53/30-4

Yolında dilberün cân virmeğiçün
Eyâ ‘Adnî **hazer** eyle **hazir**den 96/69-7

Gözüm **görelî** kâmet-i serv-i revânunı
Me’vâ idindi cân u gönül asitânunı 119/91-1

Didüm âhumdan yüzün zülfünle pinhân eyleme
Didi gice bâd esse şem’i iderler nihan 95/68-5

3.6. Çift Kapsamlı Yineleme (→müşâkele)

Kelimenin iki ayrı anlamda kullanılarak yinelenmesidir.

Çün şanavber kâmetün yâdına dil sahbâ **çeker**⁴
Serv-i şâdî gülşen-i cânda bitüp bâlâ **çeker** 48/26-1

sahbâ çekmek: kadeh çekmek, kafaya dikmek; *bâlâ çekmek*: uzamak, boy atmak.

Tâ la’l-i lebün ‘aksi dil-i sagara **düşdi**
‘Uşşâk-ı cihân cümle mey-ı ahmere **düşdi** 118/90-1

1. *-a düşmek*: yansımak, belirmek; 2. *-a düşmek*: aşırı meyletmek.

Mihrünile âhum ey meh-rû Süreyyâ’dan **geçer**
Eşk-i çeşmüm katresi mevc urdı deryâdan **geçer** 23/4-1

1. *-dan geçmek*: delip geçmek; 2. *deryadan geçmek*: deryadan geçmek, yüzüp gitmek.

Dil mürgin ol ki dâm-ı belâya nihân **salar**
Cân hırmenine âteş-ı ‘ışkı ‘ıyân **salar** 36/16-1

1. *salmak*: yollamak, göndermek; 2. *Salmak*: bırakmak, bir şeyi bir şeye atmak.

⁴ Yücel (2002)’de bu ve buna benzer kullanımlar cinâslı kâfiye sayılmıştır (136-137); ancak bu, isabetli bir tespit değildir. Cinâs, anlamları farklı sözcükler arasındaki yazılış ve söyleyiş benzerliği anlamına gelir. Bir ibarede cinâs bulunması için o ibarede en az iki söz arasında kısmen ya da tamamen yazım ve ses benzerliği bulunması gerekir (Dilçin 1983: 467). Örneğin Kufacı’nın metninden ilki muharref cinâs, ikincisi hattî cinâs olan cinaslı kullanımlar şunlardır:

Perişân zülfüne özin meger kim misk benzetmiş/Yüzi kara olup düşdi **Hıtâ**’ya ol **hatâ**sından 124/96-2
Başda geh zülfî hayâlidur u geh **hâl** ü hattı/Şâkirem her ne ise **hâl**ine baht-ı siyehün 77/52-2

4. Cümlede Bakışım

Cümle üyelerinin sayı ve sıralanışının meydana getirdiği bakışma bakılmıştır. Cümlelerin unsurlarına göre birbirine mütenâzır yani simetrikli veya diğer bir ifadeyle paralel cümlelerle kurulmuş mısra, beyit ya da beyitler aranmıştır. **Cümle bölümünde**

- Açık yeşil vurgu rengi kimseyi (= özne)
- Turkuaz vurgu rengi zarflamayı (=zarf tümleci, belirteç tümleci)
- Koyu kırmızı vurgu rengi ile beyaz yazı rengi isimlemeyi (=dolaylı tümleç, yer tamlayıcısı)
- Pembe vurgu rengi nesneyi (=düz tümleç)
- Sarı vurgu rengi yüklemi göstermek için kullanılmıştır.

Ayrıca üyenin müşterek kullanımını belirtmek için büyük M harfi, üst simge olarak müşterek kullanılan üyeye iliştilmiştir. Mesela Kimse^M demek, bakışimli cümlede “kimse” üyesinin ortak olması demektir.

4.1. İsim Cümlelerinde Bakışım

4.1.1. Kimse+Yüklem

Yüzün bir nârdur âb akıdıcı
Lebün câm-ı mey-i nâb akıdıcı 120/92-1

Yüzün dil bülbülinün gülsitâni
Boyun cân bagının serv-i revânı 122/94-1

4.1.2. Kimse+Yüklem+Seslenme

Cân cemâlün şem'inün pervânesidür dostum
Dil müselsel zülfünün dîvânesidür dostum 84/59-1

4.1.3. Seslenme^M+Yüklem+Kimse

Nigârâ çeşme-yi cândur zülâl-i la'l-i şîrinün
Sevâd-ı dîde-yi dildür hayâl-i hâl-i müşğînün 73/49-1

4.1.4. Kimse_A+Zarflama+Kimse_B+Yüklem

Lâlenün benzemege gül yüzüne çihresi yok
Goncenün anmaga la'lîn lebüni zehresi yok 70/46-1

4.1.5. İsimleme+Zarflama+Kimse+Yüklem

Zülfün ucından dil ü cânâ belâ eksük degül
Serv-kaddün hasretinden gözde mâ eksük degül 79/54-1

4.1.6. Zarflama+Yüklem+Nesne, Yüklem

Tîg-i derdile dilersin dilümi hâme miyem
Dest-i cevriye bükersin bilümi nâme miyem 85/60-1

4.2. Fiil Cümlelerinde Bakışım

4.2.1. Kimse+Yüklem

Gören kamer yüzünü meyl-i âfitâb itmez
Soran şeker lebüni yâd-i la'l-i nâb itmez 59/36-1

4.2.2. Kimse^M+Yüklem

Ol hatt-ı gâliye-sâ kim ruh-ı cânânda biter
Çemen-i bâg-ı İrem’dür ki gülistânda biter 39/18-1

4.2.3. Zarflama+Yüklem

Dildârıçun endîşe-yi cân eylemek olmaz
Yok nesneyiçün bunca ziyân eylemek olmaz 62/39-1

4.2.4. Yüklem+Kimse

Çıksun ol göz kim yaşı derd ile hûnîn olmaya
Görmesün şâdî yüzün her dil ki gamgîn olmaya 109/82-1

4.2.5. Nesne+Kimse+Yüklem

Şekerün zehresini şehd-i lebün çâk eyler
Kamerün çihresini mihr-i ruhun hâk eyler 30/10-1

4.2.6. Kimse+İsimleme+Yüklem

Kaddün hırâmı tûbiye hayret virüp-durur
Haddün gül-i cinâna hacâlet virüp-durur 24/5-1

4.2.7. İsimleme+Kimse+Yüklem

Bâg-ı hüsn içre boyun tek serv-i dil-cû bitmeye
Gülşen-i canda ruhun-veş verd-i hoş-bû bitmeye 99/72-1

4.2.8. Nesne+İsimleme+Kimse+Yüklem

Nâzûklığı güle ruh-ı zîbâsı ögredür
Serve salınmagı kadd-ı bâlâsı ögredür 27/8-1

4.2.9. Zarflama+İsimleme+Kimse+Yüklem

Şerefde gün yüzüne mâh-ı âsmân iremez
Revişde kâmetüne serv-i gülsitân iremez 63/40-1

4.2.10. Nesne+Kimse+Zarflama+Yüklem

Dili zülfünde bulan bendile dîvâne sanur
Cânı yüzünde gören şem’ile pervâne sanur 49/27-1

4.2.11. Yüklem+Nesne, Nesne+Yüklem

Götür nikâbı yüzün nûrın âşikâr eyle
Zevâle sal günü vü mâhı şerm-sâr eyle 112/84-1

4.2.12. Kimse^M+Nesne+Yüklem

Mihr-i ham-ı ebrûsı kaddümi dü-tâ itdi
İyd ayı bigi binî engüş-t-nümâ itdi 113/85-1

Değerlendirme ve Sonuç

Uygulanan ritmik şablon neticesinde ‘Adnî Dîvânı’ndaki ritim ile ilgili şunlar söylenebilir:

1. Birinci bölüm olan “Ses Yinelemeleri” başlığı altında *başta, içte ve sonda uyum* ile toplamda 18 ses denklığı tespit edilmiştir. ‘Adnî, en çok kelimeler veya kelime gruplarının son seslerinde ya da mısraların son seslerindeki uyumdan yararlanmıştır. *Sonda uyumdan* çıkarılabilecek bir başka sonuç da 97 şiirin 50’sinde mürdef, geri kalanında mücerred kâfiye kullanılmış olmasıdır.

2. Yine “Ses Yinelemeleri” başlığı altında verilen “Kalıpça Ses Uyumu”nda eski yazıda imlâsı birbirinden farksız olan kökteş kıyâsî masdarların ism-i fâ’illeri ve ism-i mef’ûllerinden oluşan ses uyumları aranmıştır, ancak ‘Adnî’nin eserinde bu tür bir kullanıma rastlanmamıştır. Ayrıca mimli masdarlarla (mef’al-mef’il-mef’alet-mef’ilet) müştereklik gösteren ism-i mekân ve ism-i zamân kalıpları da ses uyumu yaratmak için kullanılmamıştır.

3. “Ses Yinelemeleri” başlığı altındaki “Gramer Uyumu” ile aynı işlevdeki Arapça, Farsça, Türkçe her türlü ek ve bağlam tekrarına örnek aranmış; Türkçe için son ekler ve bağlam tekrarından doğan uyumlar bulunmuştur yani ‘Adnî ses birimlerin yanında biçim birimleri de ritme dâhil etmiştir.

4. İkinci bölüm “Vezin Yinelemeleri”nde, kök harfleri ayrı olan fakat aynı kelime kalıbındaki kelimelerin ritim unsuru hâline getirildiği görülmüştür. ‘Adnî diğer bir deyişle ortak kelime kalıbının hece sayısından faydalanmıştır.

5. Üçüncü bölüm “Kelime Yinelemeleri”nde, mısraların başında ve sonunda kelime tekrarlarının ritmik unsur olarak kullanıldığı görülür. Ses yinelemelerinde sonda uyumu daha çok tercih ettiği gibi kelime yinelemelerinde de art yinelemeleri tercih eden ‘Adnî’nin 97 şiirinden yalnızca 8’i redifsizdir. ‘Adnî’nin ekten ibarelere uzanan redif tercihlerine bakıldığında 18 şiirde redif, eklerden meydana gelir. Kalan şiirlerde ise rediflerin “bir kelimeli”, “iki kelimeli”, “ek+bir kelimeli”, “ek+iki kelimeli” olarak kullanıldıkları görülür (sanur, olmaz; kıl dâyimâ, eksük degül; -dan geçer, -ı n’eylerem gibi).

6. ‘Adnî, bir sözü ikinci defa ilkinden farklı bir anlamda kullanmak olan müşâkele (Saraç 2000: 191) ile de mısra sonlarında kelime tekrarından yararlanmıştır.

7. ‘Adnî, kelime yinelemelerini sadece mısra sonlarında değil iştikâk yoluyla mısra içinde de kullanır.

8. ‘Adnî’nin ritim için cümle üyelerinin sayı ve sıralanışlarından yararlandığı da söylenebilir. 6 isim cümlesi tipi, 12 fiil cümlesi tipi ile beyitte yani mısralar arasında bakışım kurulduğu gözlenmiştir. Bu cümleler gerek Farsça ki’li birleşik yapılarla gerek Türkçe’ye özgü yapılarla basit ve sıralı cümleler hâlinde kurulmuştur. Kimse+Yüklem sıralamasındaki gibi

Yüzün dil bülbülinün gülsitânı
Boyun cân bagının serv-i revânı 122/94-1

Kimse^M+Yüklem sıralamasındaki gibi
Ol hatt-ı gâliye-sâ kim ruh-ı cânânda biter
Çemen-i bâg-ı İrem’dür ki gülistânda biter 39/18-1

Yüklem+Nesne, Nesne+Yüklem sıralamasındaki gibi
Götür nikâbı yüzün nûrn âşikâr eyle
Zevâle sal günü vü mâhı şerm-sâr eyle 112/84-1

9. Tam bakışumlu cümlelerde üyelerin dizilişi aynıdır ve de bu dizilişteki kelimeler sayıca birbirine eşittir. Nesne+Kimse+Yüklem sıralamasındaki gibi

Şekerün zehresini şehd-i lebün çâk eyler
Kamerün çihresini mihr-i ruhun hâk eyler 30/10-1

10. Cümlelerin üyelerini oluşturan kelimelerin sayıca birbirini tutmaması, cümlede fazladan ya da eksik üye olması ve cümle üyelerinin “takdîm tehîr”i cümledeki tam bakışımı bozar. Ayrıca müşterek unsurlar da bakışımındaki üye sayılarının tutmama sebeplerindendir.

Seslenme^M +Yüklem+Kimse sıralamasındaki gibi

Nigârâ çeşme-yi cândur zülâl-i la’l-i şîrînün
Sevâd-ı dîde-yi dildür hayâl-i hâl-i müşgînün 73/49-1

Zarflama+Yüklem sıralamasındaki gibi

Dildârıçun endîşe-yi cân eylemek olmaz
Yok nesneyiçün bunca ziyân eylemek olmaz 62/39-1

Nesne+İsimleme+Kimse+Yüklem sıralamasındaki gibi

Nâzûklığı güle ruh-ı zîbâsı öğredür
Serve salınmagı kadd-ı bâlâsı öğredür 27/8-1

Kimse^M+Nesne+Yüklem sıralamasındaki gibi

Mihr-i ham-ı ebrûsı kaddümi dü-tâ itdi
İyd ayı bigi bini engüş-tümâ itdi 113/85-1

Ayrıca ‘Adnî’nin eserinde kullanım sıklığına göre 3 adet remel, 2 adet muzârî, 4 adet hezec, 1 adet müctes ve 1 adet hafî bahrine ait toplamda 11 adet aruz vezni kullanılmıştır. 26 şiirle en çok kullandığı vezin fâ’ilâtün/fâ’ilâtün/fâ’ilâtün/fâ’ilün ve 22 şiirle ikinci en çok kullandığı vezin mef’ûlû/fâ’ilâtü/mefâ’ilü/fâ’ilün’dür. Bunlar, Türk şiirinde en çok kullanılan kalıplardandır (Çetin 1991: 435-436). ‘Adnî’nin şiirlerinde, her devirde ve her tür nazım şeklinde şairlerin kullanmakta sakınca görmediği türden yapay ses değişiklikleri de mevcuttur.

Mikro ölçekte ritim unsurları yani ses, gramer, vezin ve kelime uyumları ile makro ölçekte ritim unsurları yani bakışumlu cümleler edebî bir eserde estetik etkinin bütünleyici parçalarıdır. Eski Anadolu Türkçesini Osmanlı Türkçesine bağlayan geçiş döneminin eserleri arasında sayılan ‘Adnî Dîvânı’nda her iki ölçekteki ritim unsurlarından yararlanılarak, şiire ritmik bir çeşni katılmıştır; ancak ‘Adnî’nin şiirinde en çok öne çıkan sonda ses uyumları ile art yinelemeler olmuştur. Kısaca bu ritmik şablon uygulaması sonucunda ‘Adnî’nin Divan şiiri temsilcilerinin üst düzeyinde yer alabilecek bir şair olmadığını söyleyebiliriz. Ancak elimizde ‘Adnî’den daha fazla yazılı materyal kalsaydı, bugün bambaşka sonuçlar üzerinden konuşuyor olabilirdik.

KAYNAKÇA

- Ağzıkara, Remzi (2016). 15. Yüzyıl Divan Şairlerinden ‘Adnî, Avnî, Cem Sultan, Mihrî Hatun ve Cemalî’de Ayet ve Hadis İktibasları. Yüksek Lisans Tezi. Kırklareli: Kırklareli Üniversitesi.
- Altuntaş, Mehri (2002). Devşirmelikten Evliyalığa: Osmanlı Vezir-i azamı Mahmûd Paşa. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

- Aksoy, Turhan (2018). *Ali Şir Nevâyî'nin Bedâyi'ü'l-Vasat'ı ile Mahmûd Paşa'nın 'Adnî Divanı Arasında Ses Bilgisi ve Ekler Bakımından Bir Karşılaştırma*. Yüksek Lisans Tezi. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.
- Aslan, Ferhat ve Enfel Doğan (2010). "Mahmûd Paşa Menkıbesi Üzerine Dil Bilgisel ve Halk Bilimsel bir İnceleme". *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* XXXIX. s. 47-102.
- Banguoğlu, Tahsin (2007). *Türkçenin Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Cunbur, Müjgan (2002). "'Adnî". *Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi*. C. I. İstanbul: AKM Yayınları. s.118-119.
- Çelik, Neşe (1998). *Menâkıb-ı Mahmûd Paşa*. Yüksek Lisans Tez. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Danışman: Prof. Dr. Halil Ersoylu.
- Çelikelden, Günay (2019a), "Sinan Paşa'nın Şiiri". Editörler: Prof. Dr. Ferruh Ağca-Doç. Dr. Adem Koç. *Atebetü'l-Hakâyık'ın Basılışının 100. Yıl Dönümü Adına X. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu, 17-19 Ekim 2018, Bildiri Kitabı*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınları No: 312.
- Çelikelden, Günay (2019b). "Sinan Paşa'nın Şiir Cümlelerinde Bakışım". *SOBİDER Sosyal Bilimler Dergisi/The Journal of Social Science*. Yıl: 6. Sayı: 33. Ocak. s.320-340.
- Çetin, M. (1991). "Arûz". *İslâm Ansiklopedisi*. C. 3. İstanbul: TDV Yay. s.: 424-437.
- Dilçin, Cem (1983). *Örneklere Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Diriöz Meserret (1945-1946). 'Adnî (Mahmûd Paşa-yı Veli), Hayatı ve Edebi Şahsiyeti. Mezuniyet Tezi. İstanbul Üniversitesi.
- Erdem, Mehmet Dursun, M. Kuzubaş (2007). "Menkıbe-i Sultân Murâd (Giriş-Dil İncelemesi-Çeviri-yazı Metin) Mahmûd Paşa Menkıbesi". *Turkish Studies Türkoloji Araştırmaları Dergisi* 2/2. s. 218-229.
- <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/adni-Mahmûd-pasa> madde yazarı: Dr. Leyla Alptekin Sarıoğlu. Erişim tarihi: 02.09.2021
- İpekten, Halûk, Günay Kut, Mustafa İsen, Hüseyin Ayan, Turgut Karabey (2017). *Heşt Bihişt-Sehî Beg*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56165,hestbihistpdf.pdf?0&_tag1=03EE5380B678F1063BF0A9ED54D2FA0DD771F0E5&crefer=80582C4D3F29E8551CB7F501E7A7070763E2953C28CDDE101D8C7F113819A65 Erişim tarihi: 28.09.2021.
- İsen, Mustafa (1994). *Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısım*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Kaplan, Hasan (2013). *Bâkî'nin Ses Dünyası*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Keklik, Murat (2021). "'Adnî'nin Şiirlerinde Toplum Hayatı". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*. Yıl 7. Sayı 14. s. 80-114.
- Kılıç, Filiz (2010). *Âşık Çelebi-Meşâ'irü's-Şu'arâ-İnceleme-Metin*. 2. Cilt. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Kufacı, Osman (2006). *'Adnî Divanı ve 'Adnî Divanı'nda Benzetmeler*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kutluk, İbrahim (1997). *Beyânî Mustafa Bin Carullah-Tezkiretü's-Şu'arâ*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kutluk, İbrahim (1989). *Kınalı-zâde Hasan Çelebi-Tezkiretü's-Şu'arâ*. II. Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Miskioğlu Bercis (1951). *'Adnî Divanı*. Mezuniyet Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Okumuş, Sait (2011). "Klasik Türk Edebiyatında XV. ve XVI. Yüzyıl Nesir ve Nâsirlerine Bakış". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 4 (18): 86-119.
- Ortaylı, İlber (1974). "Osmanlı Toplumunda Yönetici Sınıf Hakkında Kamuoyunun Oluşumuna Bir Örnek: Menâkıb-ı Mahmûd Paşa-i Veli". *Türkiye ve Ortadoğu Amme İdaresi Enstitüsü Dergisi* (Prof. T. Bekir Balta Armağanı). Ankara.
- Saraç, M.A. Yekta (2000). *Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat*. İstanbul: R Yayınları.
- Stavrides, Theaharis (2001). *The Sultan of Vezirs (The Life and Times of The Ottoman Grand Vezir Mahmûd Paşa Angelovi)*. Brill.
- Şentürk, Ahmet Atilla ve Ahmet Kartal (2017). *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*. 12. Baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları. s. 244-245.

- Tekindağ, M. C. Şahabeddin (1997). “Mahmut Paşa”. *İslam Ansiklopedisi*. C. VII. İstanbul: MEB Yayınları. s. 183-188.
- Tekindağ, Şehabeddin (2003). “Mahmûd Paşa”. *İslâm Ansiklopedisi*. C. 27. Ankara: TDV Yay. s. 376-378.
- Tulum, Mertol (2020). Târîh-i Ebü'l-Feth-Fetih Babası'nın Tarihi-Tursun Beğ-I. Cilt: Çeviriyazılı Metin. Mertol Tulum Kitaplığı-3. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Tulum, Mertol (2020). Fetih Babası'nın Tarihi-Târîh-i Ebü'l-Feth-Tursun Bey-II. Cilt: Günümüz Diline Aktarılmış Metin. Mertol Tulum Kitaplığı-3. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Tulum, Günay (2021). *Sinan Paşa'nın Nesrinde Ritmik Unsurlar (Tazarru'nâme Üzerinde Tahlil)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Uçman, Abdullah (1977). “Menâkıb-ı Mahmûd Paşa-yı Velî maa Ebü'l-Feth Mehemed Han Gazi”. *Hareket Dergisi* (115). s. 27-37.
- Yücel, Bilal (2002). *Mahmûd Paşa- ‘Adnî Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

SADE NESİRLE YAZILMIŞ METİNLERDE DİL-ÜSLÛP İLİŞKİSİ: CEVÂMÎ'Ü'L-HİKÂYÂT VE LEVÂMÎ'Ü'R-RİVÂYÂT ÖRNEĞİ

Nurten ÇELİK*

Bahir SELÇUK*

Giriş

Üslup; Türkçe sözlükteki karşılığıyla sanatçının görüş, duyuş, algılayış ve anlatıştaki özelliği veya bir türün, bir çağın, kendine özgü anlatış biçimi, biçem, tarz, stildir. Başta edebiyat olmak üzere musiki, mimari gibi hemen her sanat dalında özgünlük söz konusu olduğunda kullanılan üslup kavramı üzerine birçok tanım yapılmıştır. Edebî üslupla ilgili tanımların üslubun çeşitli yönlerine ışık tuttuğu görülür. Dili özel ve özgün bir kullanım biçimi olan üslup; konuyu, duygu, düşünce ve hayalleri anlatış, ifade ediş, dile getiriş tarzıdır (Çetin, 2009: 271). Dolayısıyla "...üslup içeriğin (düşünüşün) formudur. Yazı, dış dünyayı temsil etme şeklidir, hâlbuki üslup yazıda bir kavramı açıklar (Aktaş, 2014: 42). Dil ve üslup arasında güçlü bir ilişki söz konusudur. Mehmet Önal (2008: 23) "Bir edebî eser takdim edilirken birbiri içine kenetlenmiş üç önemli teknik ile donatılmalıdır: ifade, edebî dil ve üslup." der. Bir edebî metinde iç içe geçmiş bu unsurları birbirinden ayırmak imkânsız gibidir.

Üslup, bilim veya stilistik olarak anılan bilim dalı, sanatkârın duygu ve düşünceleri ifade etme biçimi, kelimeleri seçme ve kullanma tarzı, terkip ve cümleleri oluşturma şekli, îcâz-ıtnâb gibi belâgat türlerinde gösterdiği özgünlükler, edebî sanatlar ve dilsel sapmalar gibi biçimsel ve bireysel özellikler üzerinde durur. Bu yüzden üslûp hem teknik hem estetik bütünlük arz eden bir olgudur (Durmuş, 2012: 383; Kahraman 2012: 387).

Üslup; genelde bir yazar veya şairin dili kendine özgü kullanım biçimi olan şahsi üslubu çağrışırsa da üslubun biçim, düzey, edebî ekol, edebî tür ve edebî devirlere, ayrıca metne ve şair/yazara göre değişen çeşitleri vardır. Devir/dönemlere

* Dr., Millî Eğitim Bakanlığı

* Prof. Dr., Fırat Üniversitesi İnsani Bilimler ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

bağlı (Divan şiiri üslubu, Câhiliye-Emevî üslubu), metne ve sanatkâra bağlı (sade/yalın, orta-yüksek, yumuşak-sert, sakin-âteşin üslûp, objektif-sübjektif üslûp, zihnî-hissî üslûp, edebî, ilmî üslûp), edebî akımlara/yönelimlere bağlı (Edebiyât-ı Cedîde üslûbu, Sebk-i Hindî üslubu), konuya bağlı (mizahi, lirik, övgü, yergi üslubu), okura bağlı (popülist) üslup çeşidinden söz edilebilir. Yine üslup söz konusu olduğunda “akıcı, bayağı, canlı, çocuksu, özensiz, yapmacık, tasvirî, renkli, lirik, sürükleyici” sıfatlarının sıkça zikredildiği görülür (Durmuş, 2012: 383; Kahraman 2012:387).

Üslup, bir edebî terim olarak XIX. yüzyılda yenileşme dönemiyle beraber edebiyatımızda sıkça kullanılmaya başlamış olsa da klasik Türk edebiyatında şair ve yazarların dil, ifade ve anlatım yollarını ifade sadedinde “üslûb, edâ, tarz, şîve” göstergelerine sıkça başvurdukları görülür. Edebiyatımızda üslupla ilgili kavramların kullanımı çok eski dönemlere uzansa da üslupla ilgili çalışmaların çok yeni ve emekleme aşamasında olduğu söylenebilir. Hatta günümüzde teorik anlamda üslup ve üslup bilimi ilgili çok şey söylense de uygulamada durumun pek de iç açıcı olmadığı görülür.

Türk edebiyatı özellikle klasik Türk edebiyatı sahasındaki akademik çalışmalara göz atıldığında dil ve üslup konusunda hatalı veya yetersiz tasnifler, klişe ifadeler, dil-üslup ilişkilendirmelerinde belirsizlikler dikkat çekmektedir. Bunda üslup çalışmalarının henüz emekleme seviyesinde olmasının, uzun bir zaman dilimine yayılmış klasik edebiyatın şahsiyet, devir, tür, dil gibi üslupla ilgili hususlarının henüz sağlam bir zemine oturtulmamış olmasının, önceki dönem araştırmacılarının yaklaşımlarının ve bu araştırmalar ışığında yaptıkları tasniflerin aynen aktarılabilmesinin etkili olduğu söylenebilir.

Klasik edebiyatımızdaki üslup çalışmalarıyla ilgili problemleri konumuz gereği nesir seviyesinde ele aldığımızda da benzer problemleri görürüz. Sözelimi klasik nesir üslubu denildiğinde hemen akla “sade, orta ve süslü nesir” şeklindeki klişe tasnif gelir. Bu tasnif, her ne kadar zihinlerde birtakım soru işaretlerini giderse de terkip kullanımı, uzun cümle gibi bazı kriterleri esas alan bu yaklaşımının altı asırlık bir zaman diliminde üretilmiş metinlerin tamamını sınıflandırmada yetersiz kalacağı tartışma götürmez bir gerçektir.

Kelime, terkip ve cümlelerin anlaşılabilirliğinin esas olarak alındığı ve çoğumuzun bir şekilde başvurmuş olduğu bu üslup, tasnif ve çözümlemesinin eksik ve yetersiz olduğu aşîkârdır. Edebiyatımızdaki birtakım şablonlarla yapılan üslup çalışmalarının Batı’daki üslûp çalışmalarının çok gerisinde olduğuna işaret eden Coşkun (2010: 72) bu husuta şunları ifade eder: “Eserlerin üslûplarını tasvir ederken araştırmacıların kullandıkları sâde üslûp, orta üslûp, süslü üslûp ve âlî üslûp gibi terimler, eserleri temsil bakımından yetersizdir. Bu üslûp adları, âlî üslûp hariç, eserlerde kullanılan dilin, kelime ve tamlamaların anlaşılabilirliği esas alınarak belirlenmiştir. Hâlbuki sadeliğin ve süslülüğün dil ve kelimelerle ilgili bir yanı olduğu gibi anlatımla ilgili bir yanı daha bulunmaktadır. Dili sade, anlatımı edebî olan veya anlatımı sade, dili ağır olan birçok eser vardır.”

Klasik Türk edebiyatında asırlar boyunca hemen her konuda kaleme alınmış binlerce metin bulunmaktadır. Yakın zamana kadar klasik edebiyat araştırmalarında daha çok manzum metinler öncelenmiş, bu yüzden mensur metinlerin tespit, tenkit ve tahlili üzerinde yeterli çalışma yapılmamıştır. Son dönemlerde özellikle manzum metin

neşirlerinde sona gelinmiş olması hasebiyle mensur metin neşir çalışmalarının hız kazandığı görülmektedir. Metin neşri çalışmalarıyla birlikte yapı, muhteva ve üslup konusundaki çalışmalarda da elbette artış olacaktır.

Bu kapsamda klasik tercüme hikâyeleri ihtiva eden *Cevâmi'ü'l-hikâyât ve Levâmi'ü'r-rivâyât* adlı eser, dil-üslup ilişkisi bağlamında irdelenecektir.

1. Cevâmi'ü'l-hikâyât ve Levâmi'ü'r-rivâyât Hakkında

Cevâmi'ü'l-hikâyât ve Levâmi'ü'r-rivâyât, İranlı yazar Cemâleddin Muhammed Avfi tarafından Farsça olarak kaleme alınmıştır. Nâsırüddin Kabâce'nin emriyle yazılmış eser, Muhammed b. Ebû Sa'd el-Cüneydî'ye takdim edilmiştir (Yazıcı, 1993: 439). Dört bölüm hâlindeki eserin her bir bölümü 25 bâb olmak üzere toplamda 100 bâbdan oluşmaktadır. İlk bölümde peygamberlere, çeşitli idarecilere ve meslek erbabına dair rivayetlere yer verilmiştir. İkinci bölümde iyi huylardan, üçüncü bölümde kötü huylardan, dördüncü bölümde ise kara ve denizlerdeki canlı ve cansız varlıklardan ve bunların özelliklerinden söz edilmiştir. Tarihi, dinî, ahlaki, mitolojik, menkıbevi konuların ele alındığı hikâyelerin bugüne kadar ulaşamamış birtakım kaynaklardan istifade edilerek yazılmış olması *Cevâmi'ü'l-hikâyât*'ın değerini artırmaktadır. Eserde, Moğollardan önce İran'daki hanedanlar ve müellifin gezip gördüğü yerler hakkında da bilgiler bulunmaktadır.

Hasan Hüsnü Paşa Yazma Eser Kütüphanesi 720 numaralı arşiv kaydında yer alan *Cevâmi'ü'l-hikâyât ve Levâmi'ü'r-rivâyât* Muhammed Avfi'nin eserinden tercümedir. Eserin tamamı fihrist sayfaları dahil 310 varaktır. Sayfaları genellikle 29 satırdan oluşan eserde 97 bâb bulunmaktadır. Eserin mütercimi ve yazılış tarihi ile ilgili herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. İstinsah tarihi olarak 1539 yılı verilmektedir. Eserin fihrist sayfasında 1385 hikâye bulunduğu kayıtlıdır. Kaynak eserin hacimli olması dolayısıyla mütercim, hikâyelerin tamamını tercüme edememiş, kimi hikâyeleri de aşağıdaki örneklerde görüldüğü gibi özetleyerek vermiştir:

Hikâyet: Bir vakt bir kişi 'Ömer-i Haţţâb katına geldi "Bir düş gördüm senüñçün." didi ve düşini hikâyet itdi. Haţret-i 'Ömer aytdı: "*Beşşirü evlâ velâ tuneffirü.*" eyü düş göricek şâd oluñ ammâ mağrûr olmañ ki düş sürûra yarar, gürûr[a] yaramaz. (143b-13/14)

Hikâyet: İyâs bin Mu'âviye Başra'nuñ kâdîsı idi. Cümle 'Arab anuñ zihn u zekâsını ögerlerdi. Bir vaktin bir yirden geçerlerdi. Bir kelb âvâzını işitdi. Aytdı: "Bu kelb bir kuyu kenâresinde bağludur." Gördiler vâkı' â bu vechle idi. Aytdılar: "Neden bildüñüz?" Aytdı: "Ürdüğünden soñra bir nesne yanķulanurdi, bildüm ki kuyudur." didi. (134a-22/24)

2. Cevâmi'ü'l-Hikâyât ve Levâmi'ü'r-Rivâyât'ın Dil ve Üslup Özellikleri

2.1. Dil Kullanımı

Hikâyelerde Türkçe kelimeler ağırlıklı olsa da günlük dilde yaygın olan Arapça ve Farsça sözcüklere sıkça yer verilmiştir:

...Uzun uzak fikrler idersin. Ol kuluñ benüm yanumda teğarrubüne sebep budur ki serâyumda bir kız qarındaşı vardır. Aña haylî maḥabbetüm vardır. Anuñ rızası için bu kulu ri‘âyet iderin. Vezîr aytdı: Pâdişâh bu bâbda iki ḥatâ iderlerimiş. (190a-23/25)

Türkçe, Arapça ve Farsça gramatik unsurlar bir arada kullanılmıştır.

Âḫirü’l-emr ‘ilm-i İslâm ser-efrâz ve muẓaffer olup Cānân bir ‘Arab elinde esîr oldu, diledi ki öldüre. (37a-4/5)

Cümleler kısa ve açıktır; yer yer bağlaç veya fiilimsilerle cümleler uzatılmıştır.

Deve kuşu perîlerüñ merkebidür. Anı öldüricek ol perî piyâde alur. Merkebinî öldüreni yaramaz ider.” (37a-14/15)

Eger göñlünde senüñ şübhe varsa inandüğüñ kimesneyi gönderesin tâ kim anuñ ḥuzûrunda ‘ahd idüp and içem ki hiç vechle saña aşdum olmaya.” (52a-18/19/20)

Eserde Farsça cümle yapılarına sıkça raslanamaktadır. Özellikle çün, çünkü, şol vakt, ol vakt, tâ kim gibi cümle başı edatlarıyla kurulu cümleler dikkat çekmektedir.

Çün ‘Acem bu sözi işitdiler, ğâyet incindiler. (38b-13)

Çünkü şitâ eyyâmı geçüp nehârı ṭalı‘aları bisât-ı ‘âlemde yigürüşmege başladı, Müslimânlar ucuzlığa ve rahatlığa yetişdiler. (39a-20/21)

Şol vakt ki ‘Amr-ı Leyş Nişâbü’r’a geldi, leşkerini şehir ḥalkınuñ evlerine ondurdu. (83a-24/25)

Eski Anadolu Türkçesinin dil özellikleri dikkat çekmektedir. Emir kipi çekiminde “-gıl, -gil” eki kullanılmıştır.

“Eger anı göresin imân **getürgil**” (5b-18), “**Bilgil** ki imâmet ayetle” (33a-10)

Eski Anadolu Türkçesine ait dil özelliklerden biri de fiillerin şahıs çekim eklerinde 1. tekil şahıs eki olarak -ın/-in, 1. çokluk şahıs eki olarak ise -vuz/-vüz şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

“Beni öldürmeñ size beşâret haberini **vireyin**” (43b-18), “Seni velî-‘ahd **idineyin**” (46a-28), “biz aña nice ad **oyavüz**?” (50b-1), “Ol vakt biz anları **bulavuz**” (96b-24/25)

Karşılaştırma anlamı katan “-rak/-rek” eki kullanıldığı görülür:

“Nedür cemî‘ nesnenüñ **azrağı**?” (2b-16)

“Her nesnenüñ temîz**reği** nedür ve pelîd**reği** nedür?” (2b-21)

Didaktik bir amaç güden ve halka hitap eden hikâyelerde genel olarak sanatlı söyleyişten uzak durulmuş, yalın bir dil kullanılmıştır. Sadece mukaddime ve bâb girişlerinde sanatlı bir üsluba yer verilmiştir.

Sanatlı söyleyişin esas olduğu kısımlarda Arapça, Farsça sözcük ve terkiplerin yoğunlaştığı, cümlelerin uzadığı, edebî sanatlara başvurulduğu, ayet, hadis iktibaslarına ve ibarelere yer verildiği görülür.

Şükr-i bî-nihâyet u ḥamd-i bî-ğâyet ol pâdişâhlar pâdişâhına olsun ki gûşe-i sâkinlerini ve serây-ı ıdem mukîmlerini “ihbitü minhâ cemî‘an” emriyle muḥâtab kılp a‘lâ-yı derecât-ı ervâḥdan esfel-i derekât-ı ecsâma indirdi ve teşrîf-i ḥıl‘at-ı “ve le-ad kerremnâ benî Âdeme” şerefiyle müşerref kıldı ve ‘inâyet-i bî-pâyân vâsıtasıyla elsine-i efrât-ı insânda nuṭṭ-ı “entaana’llâhu’llezî entaa kulli şey’in” ‘itâ kılp envâ‘-i ğarâyib-i belâğat ve eşnâf-ı ‘acâyib-i feşâḥat birle uvvet-i “ve kulle şey’in faşşalnâhu tafşîlâ”

ihsân buyurdu ve emsâl u hikâyât-ı milel-i kadîmi vü aqvâl-i rivâyât-ı tavâ-yif-i mâziyyeyi bu heft tāk-ı zeberced-ı devvâr-ı mütera‘ id-i lâciverd-i sitemkârdan irişen ğam ğubârlarını zâyil itmekîçün kelâm-ı mecîdden yâd idüp “naħnu naķuşşu ‘aleyke aħsene’l-ķaķaşı” diyü buyurdu. (IIb-1/7)

Mukaddime ve bâbların giriş kısımlarındaki yoğun girift dil ve anlatımla teşekkül eden sanatlı üslubun hikâyelerde genelde gayet yalın ve sade üsluba evrildiği, konuşma dilinin canlılığının aksettirildiği görülür. Eser boyunca görülen bu münavebeli sanatlı ve sade üslup esere estetik bir boyut katmaktadır.

Hikâyet: Aydurlar ki Fârs beglerinden birisi ‘adl u dādla ser-âmed-i ‘âlem idi. Bir gün anuñ havâşından birisi bir köye indi. Köyüñ ketħudâsı öñine yoğurd u ekmek getürdi ve ‘özü diledi ki şehre bu kadar et ele girmez didi. Hâşuñ hışım itdi ketħudâya birkaç ağaç urdu. Ketħudâ feryâd itdi ki: “Ah Fârs pâdişâhı vefât itmiş yoğsa anuñ gibi ‘adl-i pâdişâh eyyâmında bu zulm olmazdı ve zâlimler bu cür’eti idemezdi.” Fi’l-vâķı‘ teftiş itdiler. Ol günüñ şabâhında ol yirüñ pâdişâhı vefât itmişti. Hemân ol gün ki anuñ ‘adli getirildi. Eşeri zâlimlerüñ göñline sirâyet itdi.” (61b-4/9)

Yaygın olmasa da bazı hikâyelerde de Arapça ve Farsça terkiplerin arttığı, cümlelerin uzatıldığı, ayet ve hadis iktibaslarına başvurulduğu dolayısıyla sanatlı bir üslup sergilendiği görülür. Sultan Sencer’e arz edilen bir meseleyi dile getiren hikâyedeki aşağıdaki parça bu hususa örnek olarak verilebilir.

...Bu kıandan ki Sultân Mu‘izzü’d-dîn, Zü’l-ķarneyn-i Şânî Sencer e‘aza’llâhu enşârahu veza‘if-i iktidârenüñ cihândarlığı zamânında küfr sancağı ve tuğyân mancûķı ‘ayyûka yetişe. Zamân-ı evvelde Müslimânlar mesken-i hāmî olup mesâcid u menâbirle müşerref ü müzeyyen olan yirler mezbele-i hanâzir ü ma‘âdin-i şurb u fażîhat vâķı‘ ola. Meger pâdişâh bunı işitmedi mi ki: *Kullukum râ‘in ve kullukum mes‘ûlun ‘an ra‘iyyetihi*. Âferîdkâr-ı ‘âlem vâķı‘ dur ve cemî‘ bilürler ki her evvelüñ âķiri ve her lezzetüñ şiddeti vardır. Sultân-ı ‘âlî-iķdâr re‘y-i ‘âlem-ârâyileriyle ma‘lûm itmişlerdür ki selâtin-i mâzî vü ecdâd-ı ‘azâmları pâdişâhlık vü dîndarlık hıuşuşunda ne kadar kûşış u sa‘y itmişlerdür ve yevm-i kıyâmetden ki *Yevme yefirru’l-mer’u min eķih. Ve ümmihi ve ebihî*’dür. Ne vechle ihtiyâd eylemişlerdür şöyle ki bir sultânüñ saltanatı eyyâmında mazlûm bî-huzûr u rencide yata yevm-i kıyâmetde ol pâdişâh muvâķiz u mu‘âtib olsa gerekdür. Biz bî-ķâreler vü avâreler ki kıız oğlanlardan ve irkek oğlancıklardan ma‘şûm u murâhık, pîr u civân, (13) za‘if u nâ-tüvân, Müslimân bin Müslimân, ‘âlim u câhil, nâ-dân u fâzıl, elli biñ kadarı adam ki kâfir-i bî-dînü zâlim-i hilâf-âyîn elinde maħbûs u giriftâr vâķı‘ olmuşuzdur. Ciger kıanın göz yaşına kıarup âh-ı sehergâhla vâcibü’l-vücûd hâzretine niyâz idüp ol hâzrete ki: *lâ te’huzühu sinetun ve-lâ nevm* anuñ şaffetidir, sultân-ı zamânüñ ğafletinden şikâyet iderüz... (137a-3/16)

2.2. Atasözleri ve Deyimler

Günlük konuşma dilinin sıcaklığının hissedildiği hikâyelerde Türkçe deyimlere sıkça başvurulmuş yaygın Arapça ve Farsça atasözlerine yer verilmiştir.

‘Abdu’llâh’ı atasısınıñ eli ayağı arasından **çekdi çıkardı**. (5a-5)

Eşrâf-ı Mekke fırsat u ğanîmetdür diyü **el urdılar**. (6b-7)

Şîrîn’nüñ kıyununda yaturken bunı işdüp **cihân gözine kıaragu oldu**. Ve **cân hıvından** piyâde kıup kıaçdı. (31b-5/6)

Pārsā oluñā yā ‘avretlerüñüz dañı pārsā ve şālih olalar. “*Men daḡḡa duḡḡa*. (132b-19/20)

Bir hoş meşel vardır ‘Arab’un ki “*El-mülku ‘aḡimun...* (49a-2)

‘Arab ne hoş dimişdür “*Semmen kelbeke ye ‘külke*” Ya‘nī iti besle, seni yiye...” (100a22/23)

2.3. Ayet ve Hadisler

Hikâyelerde anlatımı güçlendiren ayet ve hadis iktibaslarına sıkça rastlanır.

Qur‘ân-ı ‘Azîm’de düşün şîḡhatine beyân çokdur. Ḳavluhu Te‘ālā: *le-ḡad şadāḡa ‘llāhu resūlehu ‘r-ru ‘yā*. Ve ḡavluhu Te‘ālā: *le-hümü ‘l-büşrā fi ‘l-ḡayati ‘d-dünyā*. (143b-4/5)

Ḥazret-i Resūl şallāllāhu ‘aleyh anuñ ḡaḡḡında: “*Allāḡümme faḡḡḡḡhu fi ‘d-dini ve ‘allimḡu t-te ‘vīl*.” dimedi mi?” (135a-25/26)

Melik-i Rüm güldi, aytdı: “*El-mālu ‘arazün fe-in ve zıllün zā ‘ilüñ melā ‘alleme veledü meḡarimü ‘l-aḡlākı fe besu ‘de bi-hā ḡabben va yaḡfirü bi-hā meyyiten*.” (76a-2/3)

2.4. Manzum Parçalar

Hikâyelerin çoḡunun sonunda yer alan Arapça, Farsça beyitler, mensur kısımları yeknesaklıktan kurtararak anlam bakımından destekleyip pekiştirmekte, metne akıcılık katmaktadır.

Hikâyet: Bir gün pâdişāḡ Rażi şabāḡ namāzından öyle vāḡtine deḡin kimseye söz söylemedi ve kimseye ol mecāl olmadı ki su ‘āl eyleye ki ḡāḡrı şerifede bu nev‘ kedere bā‘ iş nedür diye. Āḡir ḡavāşından birisi yir öpüp aytdı ki: “Bugün ḡullaruñuñ ḡayātı ḡitmişdür. Sebeb-i fütür-ı ḡāḡır ne idü ki eger mümkün pâdişāḡ bu bendelerine i ‘lām buyursa luḡfdan ḡāric olmaya.” Pâdişāḡ āḡ idüp aytdı: “Zevraḡ-ı ḡayāt sāhil-i memāta yaḡın olmışdur. Nice zamāndur fikr iderin, veli-‘ahd idüp ḡā‘im olıcaḡ kimesne bulımaızın. Żarūret bunı icāb ider ki işi bir tā ehle işmarlayup gidevüz. ḡavāş aytdılar: “Her kim himmet idüp ḡaldurursañ cemī‘ ululuḡlara lāyık u sezāvār olur.” Pâdişāḡ aytdı: “Olur ammā terbiyyet dañı istiḡḡāḡ u istimdād lāzımdur.” Şöyle ki dimişlerdür.

Beyt:

Mest-i şimşir pâre-i āhen

Bī-riyāzet ez‘ü çı kār āyed

Çün riyāzet keşid bisyārī

Ān-gehī mülk-rā medār āyed (66a-13/21)

2.5. Diyalog Tekniḡi

Gündelik dilin önemli özelliklerinden olan karşılıklı konuşmalara hikâyelerde sıkça rastlanır. Olayı/durumu kahramanların konuşmalarıyla göz önünde canlandıran bu anlatım biçimi genelde “aytdı, aytdım” şeklindeki ifadelerle verilmektedir.

Ḥazret-i Dāvud **aytdı**: “Nedür cemī‘ nesnenüñ azraḡı?”,

Süleymān **aytdı**: “Baḡlādur.”

Ḥaḡḡ-ı ‘ālem içinde **aytdı**: “Nedür her nesnenün artuḡraḡı?”,

Süleymān **aytdı**: “Şükrdür.”

Evlād-ı ādem içinde **aytdı**: “Nedür her nesnenüñ acırağı?”,

Aytdı: “Dervîşlük.”

“Ġanîlükden soñra ve her nesnenüñ tatlurağı?": “İmān.”,

“Küfrden soñra her nesnenüñ münisrağı?”,

Aytdı: “Cān.”

“Bedenüñ vaḥşırağı?”,

Aytdı: “Ten ki cānsız ola.”,

Aytdı: “Her işüñ katırağı?”.. (2b-15/18)

Bu diyaloglarda kimi zaman hikāye kahramanının iç dünyasını yansıtan iç monolog diyebileceğimiz ifadeler de yer verilir.

‘Abdu’llāh Rāzī aydur: Bir gün İbnü’l-E[n]bārī bir cübbe virdi, giydüm. Ebū Bekir Şiblī meclisine vardum. Şeyḥuñ başında bir külāh gördüm. **Kendüzüme aytdum: “N’olaydı ol külāh benüm olaydı ki bu cübbeye münāsib idi.”** Şiblī baña aytdı, cübbeyi çıkardum, aldı. Külāhı çıkarup cübbeye şarup tennūra atdı, yandı. (87a-25/28)

[E]bū Sa’īd Ḥarrāz aydur: “Bir vaḫt Mescid-i Ḥarām’da bir dervîş gördüm iki hırkayı bir biri üzerine giymiş ilden yürüyüp nesne dilenür. **Ben kendüzüme aytdum, eger bu şahş tarîḫ-ı fakrda şādık olaydı iki hırkanuñ birisini şatup nefisine virüp dilencilik zilletini kendüye lāyık görmezdi.** Def’i yüzüme bakdı, aytdı: İneallāhe ya’lemu mā fī enfusikum feḫzeruhu (87a-20/23)

Eserde soru-cevap şeklinde ilerleyen bir hikāye örneği de bulunmaktadır. Uzun olduğu için sadece bir kısmı verilen hikāyede sembolik dil ve kelime oyunları dikkat çekicidir.

Girü kız aytdı: **Su’āl**: Ol nedür kim azken bir nesneyi ol çoğ ider? Girü bir zerre kadar taḡyir gelmez, hîç aña. Ol nedür kim çokları az itmedür anuñ işi. Kendü daḫı yoğ olup eksülmededür dā’imā. **Cevāb**: Ol ki azı çoğ ider dā’im, ḫara toprakdur. Ol ‘ādetidür dānenüñ, birine on ider, ‘atā. Ol birisi oddur kim nice yük odunları kül ider, yaḫar, giderür. Kendü de olur hebā. **Su’āl**: Ol nedür kim şan’atı üstādla yüz gösterür? Ol nedür kim kār itmez, şan’at-ı üstād aña? Bu su’ālüme cevāb ayıdan kişiye ḫuluñı ḫol ḫavşurup tura biliş ü yād aña. **Cevāb**: Ol biri āyinedür kim düzdi üstādān-ı Çin. Birisi düşdür ki uyḫuda ehl-i yaḫin. Birisi üstād işidür, şāf- pāk u dil-pezi. Ol birisi şorarsañ şun’-ı Rabbü’l-‘ālemīn. **Su’āl**: Ol ne işdür kim anı bir kerre işlerse ḫişi zevk-i rāḫatla geḫe, bir haftaya deñlü tamām yā bunca işdürür kim anı bir ay işlesüñ, bir yıla deñlü saña nef’i irişe. Ey hümām yā bunca fi’l ola kim bir yıl işlersüñ anı? Raḫat u cān bulasın ‘ömrüñce andan ve’s-selām. **Cevāb**: Fi’l kim bir haftaya dek ola anuñ rāḫatı şöyle bil ḫammāmdur ol. Ey nigār-ı dil-nüvāz, şuḡl kim bir ay iderse bir kimesne müstemir ekin eksün, ‘işret itsün bir yıla dek ḫış ve yaz. Bir yıla dek sa’y idüp ‘ömrince rāḫat olmaḫa vaşl-ı cānānıyla bir oḫuldur re’y-i serv-i-nāz. (150b-11/23)

2.6. Tasvir Tekniği

Hikâyelerde anlatıma canlılık katan ve anlatıcının dile getirdiği olayların okucuyu/dinleyicinin zihninde ayrıntılı ve somut bir biçimde canlanmasını sağlayan olay tasvirlerine sıkça yer verilir. Bu tasvirlerin yapıldığı bölümlerde “kısa cümleler, sıfatlar, eylem cümleleri, diyaloglar, merak unsurları” dikkat çekmektedir.

Faẓl aramağa sa‘y-ı belîğ gösterüp Faẓl ele girmezdi. Eglendi çok zemân geçdi. Ele girmede. Bir gün deveciler şüretine girüp bir çuvâlî omuzına urup önden çıkup tedbîre dahı giderdi. Bir atlu ve bir piyâde yolca giderken bunu buldılar. İki de ardına düşdiler. Faẓl çuvâlî bir omuzından dahı atınca at ürkti. Üzerindeki[ni] yire urdı. Faẓl kaçmağa ta‘cîl idüp açık kapu gördi. Öñinde bir karıcı oturdı. Ana, “Hiç beni şaklamağa mecâlün var mıdır ki birkaç gün bunda gizlenem?” Karıcı aytdı: “Yüri çâr-tâka çık, otur. Yukarı çıktığı gibi ol atlu çıka geldi. Karıcığün yanında oturdı. Aytdı: “Bugün elümden bir şikâr çıktı ki Hâlıfe Hâzreti’ne iledeydüm ölinceye degin yoğsul olmazdum. Faẓl-ı Rebî’i ele getirüp dururdum. Atun yaramazlığından öñümden kaçdı, kurtuldı.” Faẓl bunu işidüp müteğayyir ü mütehayyir oldı. Nâ-gâh aksuracağı geldi. Ol atlu aytdı: “Yukaruda kim vardır?” Karıcı aytdı: “Bir ‘aceb vâkı’amuz oldı. Bir karındaşum oğlu vardır. Deñiz seferinden gelmişdür. Yolda haramiler soymışlar, cıblakdur. Ol sebebden kimseye görünmez.” Atlu aytdı: “Benüm bir kaftanum giysün gelsün, bir sa‘at kelimât idelüm.” Aytdı: “Niçe gündür açdur, ta‘âm yiyememişdür, oturmağa tâkati yokdur. Evümden dahı ta‘âm yokdur ki yiye ammâ luṭf itseñ bir yüzücüğüm var iledüp tutukoyup bir miḳdâr ta‘âm getürseñ yise kendüzine gelse.” Ol kişi yüzügi alup bâzâra gidince karıcı Faẓl’a gidüp işte ahvâl[i] işitdün başuñ al çık git, didi. Faẓl andan dahı çıkup kande gidecegin bilemez. Mütehayyir iken bir kapu öñine geldi. Yorulmuş idi, bir pâre şol divâr gölgesinde dinleneyin diyü oturdı. Atlular çıka geldiler. Nâ-gâh beni bulalar diyü ol evün içine girdi. Kapu ardında şaklanayın, şol atlular geçüp gidince, didi. (159a-5/21)

Olay tasvirleri ayrıntılı olsa da mekân, şahıs ve eşya tasvirlerinde ayrıntılara girilmediği, âdeta sadece bir bakış atıldığı görülür.

Muzaffer aytdı: “N’idersiz?” Aytdılar: “Bizi kondursun, kaydumuz görsün.” Aytdı: “Bi’smi’llâh işde ev, gelün, inün.” Bi-tekellüf indiler, içerü girdiler. Sultân gördi ki **bi-mükellef ev, mermerden ferşler ve ra’nâ kâlılar**, oturduğu gibi münâsib mâ-ḥazır getürdi (136a-20/22)

İskender’ün **heykeli za‘if, kaddi kütâh**. For, şâd oldı, kendünün şalâbetine ve kavî heykel olduğına mağrûr idi... (20b-20/21)

Aydurlar ki bir gün Nüşirevân’ün şarâb-dârı bir ruḳ’a yazdı ki “Zamân-ı evvelde **hamâmede gümüş kurnalar ve altun kürsiler, muraşsa‘ mücmerler ve buḫûrla tolu tabaklar ve qarablarla tolu gül-âblar olurdu. Her kim ki hamâmeden çıkaydı gül-âb saçınur, buḫûr idinür** idi. (81a-22/24)

2.7. Edebî Sanatlar

Halkın anlayacağı sadelikte yazılan sanat gayesi gütmeyen eserde söz sanatlarına pek rastlanmaz. Hikâyelerde daha çok, “nida, teşbih, teşhis, intak, iktibas ve irsal-i mesel, tezat, iştikak” sanatlarına denk gelinir.

“Ey imâm-ı Müslümân! (153a-11), “Ey kardaşlar! (33b-4), Ey za‘îfe, ‘Ömer saña n’eyledi?” (61b-20) (**nida**)

“Mâl virdükleri bir bî-vefâ ma‘ şûk gibidir.” (76a-3/4) (**teşbih**)

“Şıgır aytdı: Âdem oğlanlarının yolu ol ancak işte ben niçe müddetdür ki âdemi-zâd elinde giriftâr olup her yılda bir buzağı toğurup bunda süd ü yoğurd u yağ virdüm şöyle ki evi beslerdüm” (191a/12-14) (**teşhis**)

“Bir gün bir dilkü geldi. “Bir yavrucağum vardır, küçücekdür. Etrâfda düşmanlarum dağı vardır.” (124b-11) (**intak**)

“Küffârûn i‘ tîkâdı buydu ki **âşkârâtı** Allâh görür, **gizlüyi** göremez.” (8b-24) (**tezat**)

“Hiç size bir hasta geldi marazına ‘ilâc şordı mı ve siz dağı fülân ağâcuñ köki senüñ zahmetüñe **mu‘âlicdür** diyü cevâb virdiñüz mi?” (133b-14/15) (**iştikak**)

Mensur metinlerde sıkça karşılaştığımız seci sanatına *Cevâmi’ü’l-hikâyât ve Levâmi’ü’r-rivâyât*’ta pek rastlanmamakta, çeşitli ses uyumlarıyla karşılaşılmaktadır.

‘Unfuvân-ı şebâb ve **şevket-i şâhî** (23) ve **kuvvet-i merdânî** ki bunı iktizâ itdi ki pâdişâh ola ve atasını def‘ ide meşhûrdur.” (16a-22/23)

...**ekyât-ı şâfiyyât ekrem-i mevcûdât** ve **eşref-i mahlûkât** Muḥammed Muṣṭafâ’nuñ **münevver rûhuna** vü **mu‘aṭṭar kâlibına** olsun... (IIb-9/10)

2.8. Tercüme Tekniği

Cevâmi’ü’l-hikâyât ve Levâmi’ü’r-rivâyât’ın kaynaklarda belirtildiğine göre, üç tercümesi mevcuttur. Bunlardan en kapsamlısı Celâlzâde Salih Çelebi’ye aittir ve eser günümüze kadar gelmiştir. Şair Necatî¹ ve İbn-i Arabşah’ın da bu eseri tercüme ettiklerinden bahsedilse de bunlara ulaşamamıştır. Çalışmamıza konu olan tercümenin Celâlzâde’nin tercümesinden daha önce olduğu istinsah kaydından anlaşılmaktadır. Eserin 308a’da yer alan istinsah kaydındaki “*Temmeti’l-kitâb[et]u bi-‘avni’l-Meliki’l-Vehhâb, fî evâsîti min şehri Şa‘bân fî yevmi’l-Cum‘a, sene sitte ve erba‘îne ve tis‘a-mi‘e.*” şeklindeki ifade nüshanın 946 (Aralık 1539)’da tamamlandığına işaret etmektedir. Celâlzâde’nin tercümesi için Bülbül (2017: 16) “Sâlih Çelebi eseri tercümeyle Ramazan 963/Temmuz 1556’da başlamış, Üçüncü Cildinin tercümesini Ramazan 964/Haziran 1557’de, Dördüncü Cildinin tercümesini de Muharrem 965/Ekim 1557’de tamamlamıştır. Bir başka deyişle Çelebi bu büyük eserini 15 ay gibi kısa bir zamanda tamamlamıştır.” der. Bu bilgiler doğrultusunda Hasan Hüsnü nr. 720 arşiv kaydında bulunan *Cevâmi’ü’l-hikâyât ve Levâmi’ü’r-rivâyât* tercümesi tamamlandıktan 17 yıl sonra Celâlzâde, eseri tercüme etmeye başlamıştır.

Mütercim, eseri tercüme ederken bablarda birtakım değişikliklere gitmiş, bazı hikâyeleri tam olarak tercüme etmiş, bazılarını tercüme etmemiş, zaman zaman özetleme tekniğine başvurmuştur. Avfî’nin eserindeki 2000’in üzerinde hikâyeye (Kavruk, 1998: 47) karşın bu eserde 1385 hikâyenin bulunması mütercimin hikâyelerin tercümesinden seçici davrandığını göstermektedir.

¹ Ramazan Şeşen çalışmaya konu olan Hasan Hüsnü nr.720 kayıtlı nüshanın Şair Necatî’ye ait olduğunu ifade etmiştir. (Bk. Ramazan ŞEŞEN, (1990). “On Beşinci Yüzyılda Türkçeye Tercümeler”, XI. Türk Tarih Kongresi, C III, Ankara s. 905.

Hemen her bâbda eksik hikâyeler tespit edilmiştir. Mütercim muhtemelen ayrıntılara girmemiş, benzer konuları içeren hikâyelerden sadece birini tercüme etme yolunu seçmiştir. Mütercimin “*Andan mağrîbe gıtdi ve bu hikâyetüñ tafşili tefsîrde meşûrdur. Bunda dağı icmâle beyân olsun tâ kim kitâb muṭavvel olmaya...*” (20b-28/29) ifadeleri onun özellikle ayrıntılara girmeme sebebine delil olarak gösterilebilir.

Tercüme tekniği bakımından Celâlzâde’nin tercümesi, çalıştığımız eser ve yine mütercimi belli olmayan Milli kütüphanede “06 Mil Yz A 4837”² arşiv kaydıyla bulunan bir *Cevâmi’ü’l-hikâyât ve Levâmi’ü’r-rivâyât* daha bulunmaktadır.³ Farsça nüsha ile bu üç tercüme nüshalardan ortak bir hikâye alınarak mukayesesi yapılmıştır. Her üç nüshada da tercümede farklılar tespit edilmiştir.

Müş u Mâr Ğaşıb: Der-işâret-i kütüb-i Hind âverdend ki vaḳti mârî ber-divârî mî reft, nâ-gâh ḥâne-i müşî dîd ki der-ân divâr-ı müretteb kerde bûd ve naẓar-ân ḥâne-i der-bâğ-ı pâdişâh nihâde vü müdâhil u meḥâric ân-râ-ber u çi ḥikmet perdâhte. Mâr râ-ân ḥâne hoş âmed; der-kemîn be-nişest, çend-ân ki müş ez-ḥâne birün âmed mâr der-sürâḥ reft ü sâkin şod. Müş çün be-resîd ü dîd ki ḥaşmî kavî der-ḥâne-i u istilâ âverde, ez renc-i bî-ḳarâr şod ve çün imkân-ı mukâvemet ne-daşt, be-zarûret, pîr-i müşân reft ü hâl bâ-vey goft. Mihter-i müşân goft: “Tu ne-şenide ey ki her kes ki der-ḥişâr bâşed, ü-râ pây-ı şikeste bâyed? Şavâb ân-bûdî ki ḥâne ne-reftî, ü eknün çün ḥâne güzâştî vü düşmenî dest istilâ âverd, cüz teslim çâre ne-bûd; ḥâne-i diger bâyed sâht u dil ez endâşte be-perdâht.” Müş goft: “İ’tikâd-ı	Hikâyet: Hindûlaruñ hikâyetleri kitâbında getürmişlerdür ki bir vaḳtde bir yılan bir divârdan yukarı giderken ittifâkan divârda bir fâre delükin gördi ki anı fâre bir vaẓ’-ı makbûl ile delüp divârda yurt tutmuş. Her yañadan girüp çıkacağı yirleri hep ḥikmet üzerine tertib idüp bir ḳapusını divâruñ öte yüzinden bir pâdişâh bağı var imiş aña açmış. Yılan, fârenüñ bu yuvasını göricek begenür. Orada bir yirde şaklanur. Fâre delüğünden çıkduğı gibi tîz fârenüñ delüğine sürter, kendünüñ idünüp içinde yatur. Bir zamândan fâre evine gelür, görür bir kavî düşmen evin elinden almış yirine geçmiş yatur. Ḳorkısından girü döner. Görür ki mukâvemet kâdir olacaḳ ‘adû degül. Zârürî fârelerüñ ulusu yanına gider, varur aḫvâlini aña ‘arz ider. Yılanuñ zulmi elinden dâd çağurur. Ol dâḫi	Hikâyet: Getürmişlerdür ki bir zamân bir yılan bir divâr üzerinde giderdi. Bir şıçan delüğünü gördi. Müretteb olmuş giricek ve çıkacaḳ delükleri ḥikmet üzerine düzilmiş ve derîçesi var pâdişâh bağına açulur. Yılana gâyet hoş geldi, bir küşede gizlendi. Şuñ degin ki şıçan çıkdı, hemân sâ‘at yılan girdi, ötiri vardı. Şıçan dönüp gelicek gördi ki bir kavî düşman evine girmiş, oturmuş. ‘Âciz olup şıçanlaruñ begine, ulusına vardı. Ḳazıyyesini ve ıztırabını ‘arz itdi. Şıçanlaruñ ulusu aytdı: “İşitmedün mi ki ḥişârda olanün ayağı şınuḳ gerekdür. Sen kendü evüñi ḳomış, gitmişsin. Bir kavî düşman girmiş, oturmuş. Ben aña nice itsem gerekdür? Bir ev dağı kayur.” Şıçan aytdı: “Bunca yıldır ki saña ḥizmet iderin. Bu evümdeki bir müşkil iş düşdüğü vaḳt ḥüsn-i kifâyetüñ ve yümni	Hikâyet: Hindiler kitâbında getürmişlerdür ki bir yılan bir divârda giderdi. Bir şıçan delüğine uğradı. ‘Azîm hoş geldi. Ol divâr pâdişahuñ bağçesine bakardı. Yılan anca gözetdi ki sıçan, deliginden çıkdı. Yılan vardı delüğe girdi, yatdı. Sıçan geldi gördi yılan yatur, yurdın elinden almış, ‘azîm perişân oldu. döğündi, yuvalandı. Çün şıçan bildi ki yılan ulu düşmendür, başa çıkamaz, nâ-çâr oldu sıçanlaruñ ulusu ḳatına vardı. Hâlini ‘arz iyledi, olurı iyitdi. İşitmedün mi ki dimişlerdür ḥişâr ehlinüñ ayağı şınuḳ gerek. Yigrek oldur ki sen evüñden çıkmayıduñ. Ulu düşmen eline girmiş. Şimdi çâre oldur kim bir yurt dağı tutasın. Sıçan iyitdi ki [30a] benüm saña dağı yigrek i‘timâdum varıdı. Bunca yıldır ki saña ra‘iyetlik iderem, ḥarâc virürem ola ki bir
---	---	---	--

² Bu nüsha Fatih Elçi tarafından çalışılmış olup “Çeviri Yazı-İnceleme-Tıpkıbasım” olarak yayına hazırlanmaktadır.

³ Bu konu hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız: Fatih Elçi, “Mütercimi Bilinmeyen İki Muhtasar Cevâmi’ü’l-hikâyât ve Levâmi’ü’r-Rivâyât Tercümesi”, Atatürk Üniversitesi Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, S.69, Erzurum, 2020, s. 61-78.

men bih siyâset u kiyâset tu ez-în ziyâdet bûd ve çendîn sâl'est ki mâ tu-râ hîdmet mî-konîm u hârac be-tu mî-güzârîm ve makşûd ân-bûde'st tâ eger mâ-râ kârî efted be-yümn-i kifâyet u şehâmet tu inşâf hîd ez düşmen sitânîm, ve bezer-gân goftend ki "<i>El-cibâyetu bi-ğadri'l-himâyeti</i>". Pâdişâh-râ ber-ra'yyet-i cibâyete be-ğadr-i himâyeti müteveccihen şod. Ve eknûn çün ez-tu nev-mîd şodem, men hergiz be-dîn u şamt-ı ten der-nedeheem ve in-i 'âr-râ ber-hîd ne-keşem, ve be-hîlet mâr-râ def' konem." Pes muntazır bûd tâ mâr ez sūrâh birûn âmed, ve der-bâğ-ı pâdişâh reft, ve der-zîr-i gülbinî be-ğuft. Mûş bî-âmed u gerd-i bâğ ber-âmed, bâğbân-râ ber-leb-i havûz hufted dîd, be-ğuvvet ber-şikem vey-i cüst, çünân ki bâğbân ez-h'ub der-âmed, ve ber-'akab mûş mî-dîd. Mûş be-ğaraf gülbin mî-devîd, çend-ân ki ne zî-dîk mâr resîd, ez pîş ü birûn şod. Bâğbân çün mâr-râ be-dîd bîli ber-ser ü zed u mâr-râ be-şikeşt, ve mûş be-neşât revî be-hâne âverd. Düşmen mağhûr geşte vü renc-i dil ez ü dūr şoden. Ve fâ'ide-i in-i hikâyet ân est ki kâr-hâ tâ be-hîlet-i kifâyet kereded be-leşker u hizâne pîş ne-bâyed reft, ve tâ	"İşitmedün mi, her kimse ki hîşârda ola anuñ ayağı şınuk gerek, dirler." Cevâb bu idi ki evün bekleye çıkup taşra gitmeyidün çün koyup gitmişsin kavî düşmen eline düşmüş çäre ne? Ol evden vazgiç, var bir ev dağı düz, anda sâkin ol." dîdi. Fâre benüm feraset ü siyâsetünden umduğum bu degüldi. Niçe yıldur ki ulumuzdur, diyü saña hîdmet iderin. Elüme girenden saña taşır, hârac virürin, bundan makşûdum başuma bir iş gelürse senün şehâmet ü kudretünle şerr-i düşmeden halâş olup kurtulam dirüm. Şimdi baña böyle mi dîrsin? 'Arab'un meşhûr meşelîdür: ya'nî pâdişâhların için ra'yyetlerün hizmeti anları hîfz itdügi mikdârı müteveccih olur, dirler. Sende hîd nesne yoğ imiş. Çün senün siyâset ü mu'âvenetünden nev-mîd oldum. Varayın bârî kendü hîlem ucına yapışayın, yılanı def' ideyin, evümi yine elinden alayın. Yoğsa ben 'ârı kabûl idemeyin ki gözümeye karşı mülkümde düşmenlerüm otura." dîdi ve def'i vardı delüginün pâdişâh bağı cânibine açılan kapısı câniblerinde bir mağfî yirde siñüp muntazır oldı. Aña degin yılan delükden çıkup bağa aşağı indi. Vardı bir	dirâyetün ile iyilüğe döne ki ulular dimişlerdür: "<i>El-cibâyetu bi-ğadri'l-himâyeti</i>." Çünki senden baña fâ'ide gelmezmiş. Ben bu zâlimi kendüzüme revâ görmezim. Bir hîle ile yılanuñ şerrini üzerümden def' iderin." Vardı fırsat gözetdi. Şuña degin ki yılan bâğa girdi. Bir gül ağacı dibinde yatdı. Şıçan bâğbânı aradı, gördi bir havûz kenârında yatmış, uyur. Yukarıdan aşağı gögsi üzerine düşdi. Bâğbân uyandı gördi ki bir şıçan hızla gögsi üstüne düşdi, bir ağaç alup şıçanuñ ardına düşdi. Şıçan dağı âheste âheste kaçdıcağ yılanuñ üzerine ilettdi. Bâğbân yılanı göriceğ şıçandan vaz gelüp yılanı öldürmeğe meşgûl oldı. Bâğbân yılanı öldürdi. Bu hîleyle şıçan fârigü'l-bâl olup evine girüp huzûr eyledi.⁶	günümeye karşı gelesin, düşmenümden kînum alayın ki ulular dimişlerdür ki <i>el-cinâyetu bi-ğadari'l-himâyeti</i>. Ya'nî, pâdişâhlar ra'yyeti sahladığı kadar zahmet degüre. Dağı ben saña muñ' olmazam. Düşmeni ben varam ele getürem, dîdi. Dağı gitti şol kadar fırsat gözetdi ki yılan delükden çıkdı. Vardı gölgelükde yatdı pâdişâh bâğçesinde. Şıçan geldi bâğçeyi tamâm gezdi. Gördi ki bâğubân yatmış, segirtti. Bâğubânın karnı üstüne çıkdı. Bâğubân belînledi. Bil aldı eline, şıçan ardına düşdi. Şıçan yilandan yaña kaçdı. Bâğubân çün yılanı gördi, şıçanı kodı yılanı depeledi. Şıçan sevindi. Yurtcığazı eline girdi. Bu hikâyetden fayide oldur kim mâ-dâm ki işler hîleyle ilerü vara, altun akçe tağıdup çeri ardurmamak gerek. Düşmen düşmeni eliyile olmak gerek. Dostlara zahmet irişdürmemek gerek.⁷
--	--	--	---

⁶ Cevâmi'ü'l-Hikâyât ve Levâmi'ü'r-Rivâyât, Hasan Paşa Yazma Eser Kütüphanesi, Hasan Hüsnü nr. 720, vr. 106b

⁷ Terceme-i Cevâmi'ü'l-Hikâyât ve Levâmi'ü'r-Rivâyât, Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 4837, vr. 29b-30a

düşmen-râ be-düşmen mâliş-i tüvân dâd, dostân-râ zahmet ne- bâyed dâd; Çünân ki goftend: “Be-dost kesân mâr bâyed girift.” ⁴	gül ağacı dibinde uyudu. Tîz fâre siñdügi yirden çıkdı. Segirdüp bâğ için tolandı. Bâgbân bir havuz kenârında kırnın açup yatmış uyur. Cüst muhkem tutdı. Bâgbânun kırnı üzerine başup geçdi. Bâgbânı uykusından beliñletdi. Kalkınca gördi bunı iden bir fâredür. Eline bir ağaç alup fâreyi öldüreyin, diyü kıovaladı. Fâre kıuvveti bâzûya getürüp yılan yatduğı yire toğrı bâgbânun önünce kaçdı, yürüyüvirdi. Bâgbân yılanun yanına varduğı gibi yılanı göricek fâreyi kıoyup anı öldürmek ardınca oldı. Başına bir bil urup ezdi. Orada anı helâk itdi. Ol aña meşğül iken fâre selâmet yakasına çıkdı. Vardı sürür-ı neşât ile yine yuvasına girdi. Bu hikâyetden buña tenbih vardur ki işler hîle ile itmek mümkün olan yirlerde kıarb u kıarb cânibine yapışmak olmaz. Düşmeni düşmen ile def mümkün olıcağ dostlara zahmet kıirmek tekellüfdür. ⁵		
---	--	--	--

Yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi üç farklı tercüme tekniğı yer almaktadır. Örneğın Farsça hikâyenin ilk cümlesi “*Der-işâret-i kütüb-i Hind âverdend ki vaqti mâri ber-divâri mî refî, nâ-gâh hâne-i mûşî dîd ki der-ân divâr-ı müretteb kerde bûd ve nazar-ân hâne-i der-bâğ-ı pâdişâh-nihâde vü müdâhil u mehâric ân-râ-ber u çi hikmet perdâhte.*” şeklindedir. Celâlzâde’nin tercümesinde aynı cümle: “*Hindûlarun hikâyetleri kitâbında getürmişlerdür ki bir vaqtda bir yılan bir divârdan yukarı giderken ittifâkan divârda bir fâre delûkin gördi ki anı fâre bir vaz’-ı makbûl ile delüp divârda*

⁴ Doktor Cafer Şiâr, *Güzîde-i Cevâmi’ü’l-Hikâyât ve Levâmi’ü’r-Rivâyât*, Sedîdeddîn Muhammed Avfi, Mihran Matbaası, Tahran, 1373, s. 109-110.

⁵ Celâlzâde Sâlih Çelebi, *Cevâmi’ü’l-Hikâyât ve Levâmi’ü’r-Rivâyât*, Topkapı Revan K. No.1085. vr. 265b-266a.

yurt tutmuş, her yañadan girüp çıkacağı yirleri hep hikmet üzerine tertib idüp bir kapusını dīvârıñ öte yüzinden bir pâdişâh bağı var imiş aña açmış.” şeklinde yer alır. Hem Celâlzâde’de hem de Farsça hikâyede cümleler bağlaçlar vasıtasıyla uzatılmıştır. Farsça hikâyede yer alan kelimelerle tercüme arasında birtakım farlılıklar görülmüştür. Örneğin Celâlzâde “nâ-gâh” sözcüğü yerine “ittifâkan”, “mürettep” yerine “vaz-ı makbul” kelimelerini kullanmıştır.

Hasan Hüsnü nüshasında Celâlzâde’nin yaptığı gibi birleşik cümleler kullanılmamıştır. Mütercim hikâyenin kaynağını yazmamış fakat hikâyenin özüne sadık kalınarak net ve kısa cümlelerle ifade etmiştir.

Mütercimi belli olmayan Milli kütüphanede “06 Mil Yz A 4837 kaydında yer alan nüshada da aynı ifade “*Hindîler kitâbında getürmüşlerdür ki bir yılan bir dīvârda giderdi. Bir şıçan delüğine uğradı. ‘Azîm hoş geldi. Ol dīvâr pâdişâhuñ bāğçesine bakardı.*” şeklindedir ve çalışmamızın kaynağını oluşturan nüshada olduğu gibi bunda da cümleler kısa ve nettir. Celâlzâde’nin tercümesine ve Hasan Hüsnü nr. 720’ye göre eksik tercüme yapılmıştır. Örneğin “*müdâhil u mehâric ân-râ-ber u çi hikmet perdâhte.*” ifadesini Celâlzâde’de “*çıkacağı yirleri hep hikmet üzerine tertib idüp...*” şeklinde, Hasan Hüsnü nr. 720’de “*giricek ve çıkacak delükleri hikmet üzerine düzilmiş...*” diye tercüme edilmiştir. Ancak bu ifadeye bu nüshada yer verilmemiştir.

Sonuç

Avfî’ye ait Farsça *Cevâmi’ü’l-hikâyât ve Levâmi’ü’r-rivâyât* tarihî, dinî, ahlaki, mitolojik ve menkıbevi konuların ele alındığı sade bir dil ve üslupla kaleme alınmış hikâyelerden oluşmaktadır. Hikâyeler genellikle müstakil olsa da özellikle tarihî ve mitolojik konuların işlendiği hikâyelerin birbirinin devamı niteleğinde olduğu görülür.

Üzerinde çalıştığımız tercüme eser de kaynak eserle paralel olarak halkın anlayacağı bir biçimde sade ve yalın bir dil üslupla kaleme alınmıştır. Yalnızca mukaddime kısmında ve bâblarda Arapça, Farsça kelimelerin yoğun kullanımına, terkipli kullanımlara, uzun cümlelere ve sanatlı ifadelere rastlanmaktadır. Eserin genelinde sade, açık ve anlaşılır bir dil kullanılmıştır.

Kaynak eserde 2000’den fazla hikâye yer alsa da üzerinde çalıştığımız tercüme eserde 1385 hikâye bulunmaktadır. Bu, mütercimin hikâyelerden seçkiler yaptığını göstermektedir. Dolayısıyla kaynak eserdeki hikâyelerin bazıları çevrilmemiş, bazıları da özet şeklinde çevrilmiştir. Eserde birkaç satırlık hikâyelerin bulunması bu durumu göstermektedir.

Eserde Eski Anadolu Türkçesi dil özelliklerinin hâkim olduğu görülür. Gündelik konuşma dilinin canlılığını yansıtan hikâyelerde cümleler kısa tutulmuş, kimi zaman fiilimsi ve bağlaçlarla uzatılmışsa da sanat gayesi güdülmemiştir. Yer yer Arapça ve Farsça unsurlar, terkipler kullanılmış olsa da Türkçe unsurlar baskın durumdadır. Zaman zaman Arapça, Farsça ve Türkçe gramatik unsurlar bir arada kullanılmıştır. Eserdeki Arapça, Farsça yapı ve unsurların dönemin genel okuyucu kitlesinin anlayabileceği seviyede olduğunu düşünüyoruz.

Hikâye sonlarında genellikle Arapça veya Farsça manzumeler ve ibareler yer almaktadır. Bazı hikâyelerde konuyu destekleyici, pekiştirici mahiyette ayet ve hadislerden yararlanılmıştır. Türkçe deyimlere sıkça başvurularak anlatıma zenginlik

katılmıştır. Hikâyeler genellikle diyaloglar üzerine kuruludur. Bu diyaloglarda kimi zaman kahramanın iç dünyasına dair işaretler de söz konusudur.

Cevâmi'ü'l-hikâyât ve Levâmi'ü'r-rivâyât zengin ve renkli muhtevasıyla dil ve edebiyat sahasının olduğu kadar kültür, din, tarih, felsefe ve sosyoloji gibi alanlar için de zengin bir kaynak niteliğindedir.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Şerif (2014). *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Bülbül, Tuncay (2017). *Celâl-zâde Sâlih Çelebi Cevâmi'ü'l-Hikâyât ve Levâmi'ü'r-Rivâyât Tercümesi (İnceleme-Metin)*, Nevşehir.
- Celâlzâde Salih Çelebi, *Cevâmi'ü'l-Hikâyât ve Levâmi'ü'r-Rivâyât*, Topkapı Revan K. No.1085.
- Cevâmi'ü'l-hikâyât ve Levâmi'ü'r-rivâyât*, Hasan Paşa Yazma Eser Kütüphanesi, Hasan Hüsnü nr. 720.
- Cevâmi'ü'l-hikâyât ve Levâmi'ü'r-rivâyât*, Milli Kütüphane, 50 Damad 39.
- Çetin, Nurullah (2009). *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara: Öncü Kitap.
- Coşkun, Menderes (2012). "Üslûp Çalışmaları Üzerine." *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları V, Nesrin İnşası: Düzyazıda dil, üslup ve türler*, (Haz., Hatice Aynur vd.), İstanbul: Turkuaz Yayınları, s. 72-83.
- Durmuş, İsmail (2012). "Üslup, Türk Edebiyatı", *DİA*. C. 42, İstanbul: TDV Yayınları. 383-385
- Elçi, Fatih (2020). "Mütercimi Bilinmeyen İki Muhtasar Cevâmi'ü'l-hikâyât ve Levâmi'ü'r-Rivâyât Tercümesi", *Atatürk Üniversitesi Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Erzurum, S. 69, s. 61-78.
- Kahraman, Âlim (2012). "Üslup, Türk Edebiyatı", *DİA*. C. 42, İstanbul: TDV Yayınları, 387-388.
- Kavruk, Hasan (1998). *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Önal, Mehmet (2008). "Edebî Dil ve Üslup", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 36, s. 23-47.
- Şeşen, Ramazan (1990). "On Beşinci Yüzyılda Türkçeye Tercümeler", *Ankara: XI. Türk Tarih Kongresi*, C. III, s. 889-919.
- Şiâr, Doktor Cafer (1373). *Güzide-i Cevâmi'ü'l-Hikâyât ve Levâmi'ü'r-Rivâyât*, *Sedîdeddîn Muhammed Avfî*, Tahran: Mihran Matbaası.
- Terceme-i Cevâmi'ü'l-hikâyât ve Levâmi'ü'r-rivâyât*, Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 4837.
- Yazıcı, Tahsin (1993). "Cevâmi'ü'l-Hikâyât", *DİA*, C. VII, İstanbul: TDV Yayınları, s. 439-440.

SEBK-İ HİNDÎ NEDİR VE KLÂSİK TÜRK EDEBİYATI METİNLERİNDE NASIL TESPİT EDİLMELİDİR?

İsrafil BABACAN*

Giriş

Klâsik Türk Edebiyatı'nda spekülâtif değerlendirmelere tabi tutulan konulardan biri Sebk-i Hindî'dir. Hint üslubu anlamına gelen bu tabir, ortaya çıktığı Hint-İran sahası ve Osmanlı sahasında farklı zaman dilimlerinde etkili olmuş ve kimi nitelikleriyle birbirinden ayrılmıştır. Sebk-i Hindî, Hint-İran coğrafyasında XVI-XVII. yüzyıllarda yoğun biçimde görülürken, Osmanlı sahasında XVII. yüzyılın ikinci yarısında belirgin biçimde etkili olmaya başlamış ve XVIII. yüzyılda zirve dönemini yaşamıştır. XIX. yüzyıldaki durumu ise net değildir. Bu tabir ilk defa muhtemelen, "Melûkü's-şu'ara" lakaplı İranlı üslup bilimci ve edip Muhammed Tâkî-i Bahâr (1886-1951) tarafından biraz da söz konusu üslubu küçümsemek maksadıyla kullanılmıştır. Çünkü İranlılar, kendi ülkeleri dışında -bilhassa Hindistan'da- gelişen Farsça edebiyatı, millî kültürlerinin parçası saymaz ve ciddiye almazlar. Ülkemizde ise, yaptığımız incelemeye göre, ilk kez M. Fuat Köprülü'nün (1890-1966) edebiyat araştırmalarına dair yayınlarında İran'daki kullanımıyla aşağı yukarı aynı zamanda zikredilmiştir. Ancak Sebk-i Hindî'nin Türk edebiyatında hangi şairleri etkilediği ve ne gibi edebî nitelikleri olduğu hususu, A. Nihad Tarlan (1898-1978) ve Haluk İpekten'in (1926-1992) çeşitli çalışmalarında dile getirilmiştir.

İran'da ve ülkemizde üslup araştırmalarına dair kaynakların çoğu, Sebk-i Hindî'nin "devir üslubu" olduğu hususunda müttetikler. Devir üslubu İran kaynaklarınca, "bir grup şairin veya yazarın, ortak bir dil ve içerikle eser oluşturmaları

* Prof. Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. ibabacan76@gmail.com

(Gulamrızâî, 1377/1997: 23), “bir grup şair ve yazarı diğer gruptaki şair ve yazarlardan farklı kılan benzer ayrılıkların toplamı (Mîrsâdîkî, 1373/1994: 125) veya “belirli bir zaman periyodundaki edebî hareketin dil, gramer anlam, belagat, nahv ve diğer açılardan ayırt edici ortaklıkları” (Enûşe, 1376/1997: 786) biçiminde tarif edilmiştir. Ülkemizde, Klâsik Türk Edebiyatı Araştırmalarında üslubun net bir tanımına rastlanmaz. Ancak son zamanlarda yapılan bir çalışmada, “belli bir şahsiyetin veya dönemin edebî ürünleri kendi içinde karşılaştırıldığında, sürekli öne çıkan ve sıklıkla tekrarlanan bazı ortak özelliklerin ön plana çıktığı görülür” düşüncesi beyan edilmiştir (Mum, 2007: 372). Dolayısıyla dönem açısından ön plana çıkan niteliklere devir üslubu denebileceği kastedilmiştir. Bize göre devir üslubu, belirli bir dönemdeki edebî eserlerin ortak özellikleriyle oluşan üsluptur. Başka bir deyişle belirli bir tarihî dönemde, diğer devirlerdeki eserlerde görülmeyen ya da çok az görülen lafzî, manevî ve edebî ortaklıklar vardır ve bunlar devir üslubunu oluşturur. İşte bu nitelikler göz önüne alındığında, Sebk-i Hindî’ye devir üslubu demekle bir sakınca görünmemektedir.

Öte yandan çağdaş üslup araştırmalarında devir üslubu incelenirken edebî eserlerdeki nitelikleri, ses/âhenk/şekil (nazım birimi ve biçimi), dil unsurları ve mânâ-muhteva özellikleri şeklinde gruplar halinde ele almak, genel temayül haline gelmiştir. İşte biz bu makalemizde söz konusu temayüle istinaden, Klâsik Türk Şiiri’nde vücuda getirilmiş metinlerde Sebk-i Hindî özelliklerini önce teorik açıdan sunduktan sonra örnek iki gazelin, üslup çözümlemesine yer vereceğiz.

I. Klâsik Türk Şiiri’nde Sebk-i Hindî’nin Özellikleri

Daha önce konu hakkında kitap boyutunda yaptığımız çalışmaya göre (Babacan, 2012: 173-215) Sebk-i Hindî Osmanlı sahasında, ses/âhenk ve nazım birimi/biçimine dair kimi belirgin niteliklere sahip olmasına rağmen, bu bakımdan onu diğer üsluplardan kesin olarak ayıran özelliklere sahip değildir. Örneğin redifli şiir sayıları -bilhassa Arapça/Farsça orijinli- artan Sebk-i Hindî şiirindeki bu artış çok belirgin değildir. Kâfiye türü açısından da onu diğer üsluplardan ayıran net bir durum yoktur. Ya da bilinenin aksine Sebk-i Hindî şairlerinin divanlarında gazeller, ekseriyeti teşkil etmez. Tam tersine müstezâd, musammat ve rübâilerde Klâsik Üslup’ta yazılmış divanlara kıyasla artış vardır. Yine bu üslupta geçmişe göre redd-i matla veya mısra sayısındaki artış da ciddi bir oran değildir. Kezâ, Sebk-i Hindî şiirinde ilk dönem Divan şiirine nispetle geniş ses ve söz tekrarlarından ziyade daha küçük yinelemelere yer verilmiştir. Ancak bu durum Sebk-i Hindî’ye has olmayıp, o dönemdeki her türden şairde görülen tabii bir gelişimdir. Dolayısıyla Klâsik Türk Şiiri’nde bir şairin Sebk-i Hindî ile şiir yazıp yazmadığını belirlerken ses-âhenk ve şekil özellikleri, tek başına bizi belirli bir neticeye ulaştırmaz. Çünkü bütün Ortaçağ şiir geleneklerinde olduğu gibi Klâsik Türk Şiiri’nde de en zor ve en son değışen vasıflar, dış unsurlardır.

Edebiyatımızda bir şairin Sebk-i Hindî ile yazıp yazmadığının tespiti, dil malzemesinin tasnifine dayanan kelime, gramer ve nahvi içeren anlatımdan yani dil ve lafız özelliklerinden başlar. Ayrıca, şairleri belirli dil unsurlarını kullanmaya iten mânâ ve muhteva nitelikleri de, dil unsurları kadar mühimdir. Zira Klâsik Türk Edebiyatı araştırmacılarınca bilindiği gibi, na’t türünde yazılan bir şiir ile âşıkâne gazelin aynı dil ve anlatım niteliklerine sahip olamayacağı âşikârdır. Ya da tasavvufu önceleyen ve öncelemeyen iki şairin, farklı mazmunları kullanmaları garip değildir. İşte biz bu noktadan hareketle, daha önce bahsettiğimiz kitap çalışmamızda, Osmanlı sahasında

bir şairin Sebk-i Hindî'ye mensup sayılabilmesi için asgarî olarak şu dil ve muhteva özelliklerine sahip olmaları gerektiğini tespit ettik: 1) Genişletilmiş tamlamalar ve birleşik yapılar. 2) Yeni-orijinal kelime ve terkipler. 3) Somutlaştırma, alışılmamış bağdaştırmalar ve duyular arası geçiş içeren ifadeler (hiss-âmîzî) 4) Şiir dilinde sapmalar (özellikle dilbilgisel sapmalar). 5) İnce hayaller ve yeni mazmunlar (mânâ-yı bîgâne). 6) Hayal atlaması ve çağrışım zenginliği. 7) Tasavvufî muhtevanın Sebk-i Hindî'ye has işleniş. 8) Kurbân, girdâb ve birengî gibi kavram ve imajların ön plana çıkması. Anılan bütün bu özelliklerin bir Sebk-i Hindî şairinde nasıl ve ne oranda bulunması gerektiği hususunu, ilgili çalışmamızda izah ettiğimiz üzere (bkz: Babacan, 2012: 215-458) göz önünde bulundurmak gerekir. Biz burada sadece, Sebk-i Hindî şiiri hakkında sıklıkla söz konusu edilen yukarıda zikrettiğimiz birkaç özelliğin üzerinde duracağız.

Örneğin, genişletilmiş tamlamalar içeren her şiirin, Sebk-i Hindî vasfı taşıdığı söylenemez. Bir tamlama ya da tamlama gurubunun Sebk-i Hindî'ye has sayılabilmesi için: 1. Eğer birden fazla tamlamadan müteşekkilsen, genellikle isim ve sıfat tamlamalarının iç içe geçmesi gerekir. 2. Normal tamlamalardan oluşmuşsa, öncelikle izâfet-i tahsîsiyye yerine, izâfet-i maktûb tercih edilmeli ve izâfet-i teşbihîyye yerine izâfet-i istiâriyyeye yer verilmeli (bilhassa bunun hususî şekli olan izâfet-i itibâriyye yani alışılmamış bağdaştırmaya yer verilmeli. 3. İsim ve sıfat arasında teşkil edilen tamlamalarda, izâfet-i maktû' yani kesik tamlamalardan oluşan isim-sıfat birleşimli ikili tamlamalar kullanılmalıdır. Konuyu daha iyi kavramak için, öncelikle Sebk-i Hindî şairlerinin benzer bir konuda, klâsik şairlerden farklı biçimde genişletilmiş tamlamaları nasıl kullandıklarını izah edelim:

Aşağıdaki ilk beyitte Mesîhî serviye benzettiği sevgilinin, sadece boyunu (kâmet-i dil-ber) söz konusu etmiştir. Oysa ikinci beyitte Fehîm, canını yaralayan şeyin sevgilinin bakış okunun yarası (zahm-ı tîr-i nigâh-ı dilber) olduğunu söylüyor. Yani sevgilinin bakışı oka benzetilerek zihindeki imaj somutlanıyor. Böylesi bir somutlama da doğal olarak zincirleme tamlama oluşturmaktadır. Yani ister istemez lafızda genişletilmiş tamlama teşkilini gerekli kılmaktadır:

Kâmet-i dil-berlere karşı bu eşk-i cûy-bâr

Benzer ol havza ki durmuş servler dîvân ana

(Mesîhî, G 5/3, s. 116)

Tîr-i kazâya ey çarh itme nişâne sen de

Yitmez mi cânâ zahm-ı tîr-i nigâh-ı dil-ber

(Fehîm, G L/4, s. 370)

Aşağıdaki örneklerde ise Sebk-i Hindî şiirinde sıklıkla rastlanan kesik ve ters çevrilmiş tamlama (izâfet-i maktû' ve izâfet-i maktûb) örnekleri yer almaktadır. Buna göre, Fehîm ve Arpaemînizâde Sâmî'den alınan beyitlerde, "âyîne-dil" ve "âteş-çehre" ters çevrilmiş tamlamalarında, her iki unsurun/kelimenin de temel anlamlarını yitirerek mecâzî anlamlar kazandıklarına dikkat etmek gerekir. Yani bu tamlamalarla anlatılan, kalbi ayna veya ayna gibi olan ya da yüzü ateşten veya ateş gibi olan değildir. Birinci tamlamada anlatılmak istenen gönlün temizliği, berraklığı, iyi niyet ve ikinci tamlamada anlatılmak istenen, kızgınlık ile öfkedir. Demek istediğimiz ters

çevrilmiş tamlamaların yer yer şiirdeki mecâzî anlatımı artırdığı ve bunun da Sebk-i Hindî şiirinin soyut mânâyâ önem veren anlayışına uygun olduğudur:

Sensin ol âyîne-dil kim iltifâtun âleme
Dîvi hûrî zümre-i nesnâsı insân gösterür
(Fehim, K 10/35, s. 164)

Gelse hoy-kerde-cebîn bâğa o âteş-çehre
Gül olur mevc-i teh-i jâlede mânende-i dâğ
(Arpaemînizâde Sâmî G 63/5, s. 497)

Son olarak şu örnekte Bâkî, her iki mısra da üçlü genişletilmiş tamlamalar kullandığı halde bunlar, kesik ve ters çevrilmiş biçimde olmamaları ya da mecazlaşmış birleşik yapılar teşkil etmemeleri bakımından Sebk-i Hindî niteliği göstermezler. Ayrıca söz konusu tamlamalar, Divan şiirinde sık görülen isim tamlamalarıdır ve sırf peş peşe gelmeleri bakımından Sebk-i Hindî şiirine münhasır kılınmazlar¹:

Sâgar-ı gül-gûn-ı işret vâye-i Kâvûs-ı hâr
Hançer-i hâr-ı melâmet behre-i Behrâm-ı gül
(Bâkî, G 286/7, s. 277)

Sebk-i Hindî şiirinde mutlaka rastlanan niteliklerden hayal atlamasına da önemi açısından değinmek istiyoruz². Aslında bu konu Mine Mengi tarafından “Divan Şiirî’nde Tedâî’den Tenevvü’e Ya da Çağrışımın Çeşitlemeye” adıyla (2001: 75-88) yeniden ele alınmıştır. Buna göre Sebk-i Hindî’de sıkça görüldüğü üzere bazı Klâsik Türk Şiiri şairleri, kimi kelime ve ifadelerle çoklu anlam, türlü hayaller ve başka mazmunları hatırlatıcı mânâlar yüklerler. Böylesi durumlarda şairin ikinci, üçüncü ya da daha fazla sayıda anlatmak istediği anlam katmanlarına ulaşmak zorlaşır. Bu da bilhassa Sebk-i Hindî’nin “dolaylı anlatım” amacına uygun düşer. Örneğin aşağıda Şeyh Gâlib’ten alınan beyitlerde böylesi bir katman mevcuttur:

Sünbül-i hattları tarf-ı külelden görünür
Şerha-i nâhun-ı gam ârız-ı mehden görünür
(Gâlib, G 78/1, s. 569)

Murg-ı kafes-âmûz-ı şifâhâne-i mevciz
Zencîr-be-gerden nice dîvâneleriz biz
(Gâlib, G 130/3, s. 625)

¹ Ancak bu durum, Klâsik ya da başka üsluba mensup şairlerin hiçbir zaman Sebk-i Hindî benzeri tamlamalar kullanmayacakları anlamına gelmez. Sebk-i Hindî’ye has tamlamalar dediğimiz zaman, bu tür tamlamaların söz konusu üslupta yoğun kullanılmış olmalarını kastetmekteyiz. Çünkü üslup bilim kaidelerine göre bir niteliği üsluba ait saymamız için, metinlerde sık görülmesi gerekir.

² Bu konuda, Mehmed Çavuşoğlu’nun ders notlarını yazılaştıran Ahmet Mermer’in ilgili çalışmasını (Mermer, 1992: 26-27) göz önünde bulundurmak gerekir.

İlk beyitte şair, kelimelerin türlü mânâlarındaki tedâillerle hayal atlamasına geçer. Örneğin “âriz” kelimesi, hem sonradan çıkan bir kusur hem de yanak anlamındadır. Öte yandan Ay’ın hilâl şekli, ayın on dördünden sonra ortaya çıkan “ârizî” bir haldir. Yârin yanağı da ayın parlaklığını andırır; özellikle dolunay şeklinde olduğu zamanlardaki gibi. Ay’ın hilâl şekli, sevgilide gençlikten sonra ortaya çıkan yüz hatları ve boyunun bükülmesinde olduğu gibi ârizîdir. Ayrıca hilâl, tırnağı andırır. Tırnak yüze ya da vücudun başka bir organına sertçe sürülürse acı verir. Gam da yüreği yaraladığı için “şerha-i nahun-ı gam” (gam tırnağı yarığı) ifadesi kullanılmıştır. Burada önce hüsn-i talil yoluyla, sevgilinin külâhının kenarından görünen ve sümbüle benzetilen ayva tüyleri/zülûfler ile ayın üzerindeki siyah lekeler arasında benzerlik kurulmuştur. İkinci beyitte, türlü hayal atlamalarını sağlayan kelime, “mevc”tir. Bilindiği gibi fırtınalı denizde dalga (mevc) ortaya çıkar. Deniz fırtınasız olursa bu sefer girdaplar meydana gelir. İnsan ruhu da keder, gam ve güvensizliğe maruz ise, fırtınalı deniz misali gönlünde dalgalanmalar yani huzursuzluklar ortaya çıkar. Ancak manevî huzur içindeyse, sakin deniz gibi manevî girdaplar belirir. Bu girdaplar onun manevî yaralarını tedavi eder. Bilindiği gibi yara da girdap şeklinde oyuk oyuktur. Aslında tasavvufta, bizzat insanın aşk acısı ve yarası kendi devasıdır. Diğer yandan, tarikat yolunda manevî acılarla ilerleyen derviş, pirinin azad kabul etmez zincirli kölesidir. Eskiden delilere zincir bağlandığı vâkidir. Dolayısıyla beytin tamamı düşünüldüğünde, sarsıcı manevî dalgalarla dolu dünya hayatında huzur girdaplarına kavuşmak için yaban kuşu gibi değil, manevî liderin korumasında yani kafeste bağlı olmanın gerekliliği ve şairin de zaten böyle olduğu anlatılmaktadır; ama nice hayal atlaması zincirlerinden sonra!

Sebk-i Hindî şiirinde mutlak surette bulunması gereken özelliklerden bir diğeri ise, tasavvufî muhtevanın bu üslup anlayışına göre işlenmesidir. Sebk-i Hindî şairlerinin tasavvufu araç olarak kullandıklarına dair genel bir kanaat mevcuttur. Biz bu konuda biraz ihtiyatlı olunması gerektiğini düşünmekteyiz. Çünkü birincisi; Osmanlı sahası Hint üslubu şiirinin en önemli temsilcilerinden Şeyh Gâlib’in, doğrudan mutasavvıf şair olması bir tarafa, Galip, devrinde resmen, Mevlevîlik tarikatının mübelliği ve hayatıyla uygulayıcısıdır. Yani bir Mevlevî Şeyhidir. Gâlib, gazelleri dâhil hemen her şiirinde bir şekilde Mevlânâ ve Mevlevîliğe doğrudan ya da dolaylı atıfta bulunur. Ayrıca, Mevlevî dergâhında önemli bir makamda olan dergâh aşçılarına dahi medhiye veya tarih yazacak kadar bu tarikata gönülden bağlıdır. Böylesi bir şairin şiirlerinde tasavvufun araç olduğunu söylemek biraz iddialı olur kanaatindeyiz. İkincisi; özellikle Gâlib ve Nâilî’nin şiirlerinde tasavvufî anlatımın fazlaca sembolizme kayması ve temsili anlatım ile üslûb-ı muâdelenin yer yer ön plana çıkması, tasavvufî gayelerin biraz geç anlaşılmasına neden olmuştur. Bu yüzden Sebk-i Hindî şairlerinin tasavvufu araç olarak kullandığı sanılmıştır. Öte yandan, söz konusu şairlerin, klâsik bir mutasavvıf şair gibi tasavvufu açıkça işledikleri şiirleri de vardır.

Örneğin Gâlib meşhur bir beytinde şöyle demektedir:

Bağlanıp zülfünde bozdum ahdi de peymânı da

Çeşmini gördüm unuttum derdi de dermânı da

(Gâlib, G 313/1, s. 829)

Beyitten ilk çıkan anlam şöyledir: “Verilen ve sonra bozulan söz ve yemin, aşkın acısını tadıp bir daha âşık olmamak içindir. Şair yârin gözünü görünce, o kadar kendisinden geçmiştir ki aşkın bir dert ve bundan kaçmanın derman olduğunu

unuttuğunu söylemiştir. Oysa beyitte tasavvufî açıdan bakıldığında, gönül ve canın saça bağlanmasının eski bir mazmun olduğu görülür ve saç ile gözün tasavvuftaki kesreti temsil ettiği bilinirse, saça bağlanmanın kesrete düşmek, dünya ilişkilerine kapılmak” (İpekten, 2000: 103) olduğu açıkça anlaşılır. İşte tasavvufî anlamları beyitlerin yüzeysel mânâlarının altına saklayan, onları çeşitli sembol ve temsillerle şiire aktaran Sebk-i Hindî şairlerinin, tasavvufî terimleri ve konuları araç olarak kullanmak bir yana, beşerî aşkı terennüm ettikleri düşünülen beyitlerini dahi tasavvufî açıdan yorumlamak mümkündür. Kısacası, *Sebk-i Hindî şairlerinin şiirlerindeki tasavvufî ya da gayrî tasavvufî manalar denince, temkinli olmakta fayda vardır.*

Sebk-i Hindî şairlerince ilk defa kullanılmamakla beraber belirgin bir tekrar sıklığıyla rastlanan nitelikler, bu üsluba mensup şairlerinin ekseriyetinin şiirlerinde yer alan niteliklerdir. *Bu nitelikler, Sebk-i Hindî şairi sayılmada orta derecede gerekli şartlardandır.* Fakat bunlardan bir kısmı, bütün Sebk-i Hindî şairlerinde görülürken, bir kısmı bazılarında görülür. Bütün Sebk-i Hindî şairlerinde görülen orta derecede gerekli nitelikler şunlardır: 1) Yer yer Farsça-Arapça ağırlıklı bir dil. 2) Kelime kadrosundaki değişim. 3) Örneklemeli beyit sistemi (üslûb-ı muâdele). 4) Mübalağa ve aşırı hayalcilik. 5) Tezat ve paradoks. 6) İnsanın iç dünyasına yöneliş, acı, bedbinlik ve ben dili.

Bazı Sebk-i Hindî şairlerinde görülen orta derecede gerekli niteliklerse şunlardır: 1) Dilde incelme ve az sözle çok şey anlatma. 2) Eşadlı ve çok anlamlı öğelerden faydalanma. 3) Kelimelerle oynama (kârikelimator). 4) Sıfatların sıralanması (tensikü’s-sıfât). 5) Cümlede Farsça dil unsurlarının, Türkçe dil unsurları yerine kullanılması. 6) Teşbih ve istiâre mekânizmasındaki farklılık. 7) Günlük tecrübeler, tabiat, eşya ve halk hikmetinden faydalanma. 8) Realizm (vakâgûyî) ve sevgiliden yüz çevirme (vâsûht). 9) Ateş, hayret, Tûr-Mûsâ-Tecellî ve vahşet gibi kavram ve imajların ön plana çıkması.

Üçüncü grupta yer alan, yani Sebk-i Hindî şiirinde sadece fonksiyonel kullanılan nitelikler, gerekli ama yardımcı unsurlardır. *Bunlar, Klâsik şiirin her döneminde, hemen her şairde görülebilir.* Söz konusu yardımcı nitelikler şunlardır: 1) Ad aktarmalarının (mecâz-ı mürsel) sıklıkla kullanımı. 2) Konuşma diline yer verme ve avâma ait tabirleri kullanma. 3) İnce ve nazik bir dil için arkaik unsurların terk edilmesi. 4) Cümle kalıplarının bir anlatım şekli olarak tekrarlanması. 5) Kısa ve eksilteli anlatım. 6) Dilde yer yer sadeleşme eğilimi. 7) Kelimelere yeni anlamlar katma. 8) Teşhis ve tecsîm. 9) Konu çeşitliliği (muhteva sapmaları).

Öte yandan, Edebiyatımızda bir şairin Sebk-i Hindî şairi olup olmadığını tespit için, yukarıda zikredilen nitelikler -özellikle zorunlu nitelikler- yeterli olmakla beraber, ele alınan şairin Hint üslubunu hatırlatan özel isimleri yani Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şairlerini, edebî nitelikleriyle beraber şuurlu bir şekilde zikretmesi de önemli ölçülerden biridir.

Son olarak Hint üslubu, her şeyden önce, edebiyatımızda şuurlu bir şekilde işlenmeye belirli bir dönemden sonra başlamıştır. Dolayısıyla onu Türk şiirinde, XVII ve XVIII. asırlarda aramak gerekir. Çünkü Osmanlı sahası Hint üslubu şairlerinin Hint-İran sahası Hint üslubu şairleriyle şuurlu edebî bağları, bu asırlarda başlamıştır. *XVII ve XVIII. asırlardan önce bazı Klâsik Üslup şairlerinde görülen Sebk-i Hindî’ye ait nitelikler, ya nadir görülen özellikler ya da şairlerin ferdî eğilimleri olarak değerlendirilmelidir. Şairler bu tür nitelikleri yeni bir üslup denemesi amacıyla kullanmamışlardır. Örneğin Necâtî’de görülen ve Sebk-i Hindî’deki üslûb-ı muâdeleyi andıran irsâl-i meseller ya da Bâkî’nin genişletilmiş*

tamlamalarla örölü bazı şiirleri veya Fuzulî’de yer yer ön plana çıkan “ben dili”, belli bir gruptaki şairin, aynı üslubu oluşturma çabası değildir. Zikredilen özellikler şairlerin daha çok ferdî özelliklerinden kaynaklanmakta ve şiirlerinin ekseriyetinde değil, fonksiyonel olarak belirli bir kısımda yer almaktadır.

Şimdi, yukarıda ana hatlarıyla izah edilen veya adı zikredilen Sebk-i Hindî’ye ait üslup özelliklerini tespit ettiğimiz şiir örneklerine geçelim.

a. Neşâtî, G. 83 (Kaplan, 1996: 134-135)

fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün

1. Levh-i pür-nakş³-ı safâyem⁴ harf-i gamdan⁵ sâdeyem⁶
Hem giriftâr-ı mahabbet⁷ hem yine âzâdeyem⁸
2. Şu’le-i şevkam⁹ ki tâb-efrûz-ı¹⁰ şem‘-i hâverem¹¹
Neşve-i ‘ışkam¹² ki şûr-efzâ-yı¹³ keyf-i bâdeyem¹⁴
3. Nûr-ı idrâkem¹⁵ ki ‘akl-ı feyz-bahş-ı dânişem¹⁶
Gûy-ı sevdâyem¹⁷ cünûn-ı ‘ışk¹⁸ ile ser-dâdeyem¹⁹
4. Cilvegâhum²⁰ evc-i istiğnâ²¹ iken dâ’im yine
Turfa²² şeh-bâzem²³ ki dâm-ı turreye²⁴ üftâdeyem²⁵

³ **Levh-i pür-nakş:** Yazı, resim, süs dolu levha, temiz kalp.

⁴ **Safâ:** Temizlik, saflık, huzur, eğlence.

⁵ **Harf-i gam:** Gam, keder harfi, sözü.

⁶ **Sâde:** Arınmış, süssüz, temiz.

⁷ **Giriftâr-ı mahabbet:** Muhabbetin, sevginin esiri olmuş.

⁸ **Âzâde:** Özgür, hür, serbest.

⁹ **Şu’le-i şevk:** Coşku, heyecan ve arzu alevi.

¹⁰ **Tâb-efrûz:** Tutuşturan, güç veren.

¹¹ **Şem‘-i hâver:** Doğunun mumu, güneş.

¹² **Neşve-i ‘ışk:** aşk sevinci, coşkusu ve sarhoşluğu.

¹³ **Şûr-efzâ:** Gürültü, şamata ve coşku artıran.

¹⁴ **Keyf-i bâde:** İçki zevki.

¹⁵ **Nûr-ı idrâk:** Anlayış ışığı, kavrayış gücünün parlaklığı.

¹⁶ **‘Akl-ı feyz-bahş-ı dâniş:** İlim, irfan veren akıl.

¹⁷ **Gûy-ı sevdâ:** Sevdayı, aşkı dile getiren, şâir.

¹⁸ **Cünûn-ı ‘ışk:** Aşk deliliği.

¹⁹ **Ser-dâde:** Baş vermiş, kendini feda etmiş, serdengeçti.

²⁰ **Cilvegâh:** Görünülen yer.

²¹ **Evc-i istiğnâ:** Gönül tokluğu zirvesi.

²² **Turfa:** Yeni, tuhaf, acemi.

²³ **Şeh-bâz:** İri doğan, şanlı, gösterişli kimse.

²⁴ **Dâm-ı turre:** Saç lülesi tuzağı.

²⁵ **Üftâde:** Düşmüş, düşkün.

5. Sîne-çâk-ı dest-i şevk²⁶ olsam Neşâtîves²⁷ n'ola

Nakd-i cân-ber-kef²⁸ hadeng-i gamze²⁹ âmâdeyem³⁰

Yukarıdaki gazeli *şekil ve âhenk özellikleri* bakımından incelediğimizde, veznin Hint üslubunda en çok kullanılan ikinci vezin olduğunu görmekteyiz. Ancak gazelde redifin yer almaması, Sebk-i Hindî biçim özellikleriyle çelişmektedir. Buna rağmen, kâfiyeden önceki kelimelerin isim ya da isim kökenli olması Hint üslubundaki tasvirî anlatım tarzıyla uyumludur. Bu gazelde ses tekrarları bakımından iki nokta dikkat çekmektedir: İlki, -em ekiyle teşkil edilen birinci şahıs mülkiyet eklerinin tekrarı ve ikincisi, zincirleme tamlamalardan dolayı ortaya çıkan doğal -ı/-i sesi tekrarı. Bu durum, daha önce belirttiğimiz gibi, Sebk-i Hindî şairlerinin şiirin mânâ cephesine önem vermekle birlikte, âhenk özelliklerini de ihmal etmediklerini göstermektedir.

İncelenen gazelin *dil ve lafız özellikleri* açısından dikkat çeken ilk vasfı, “dâm-ı turre-i üftâde” ve “cân-ber-kef” örneklerinde olduğu gibi, zincirleme tamlama ve birleşik yapıların ön planda olmasıdır. Bu tür yapılar Sebk-i Hindî şiirinde, bilindiği üzere, şiirde hece tasarrufu sağlayarak icâz vasfı artan bir şiir dili meydana getirmektedir. Gazeldeki “levh-i pür-nakş, şem'-i hâver, gûy-ı sevdâ” tamlamaları ve “ser-dâde, sîne-çâk” birleşik yapıları, Farsça mecâzî kalıplar olup Hint üslubunun yeni-orijinal terkip ve yapıları sık kullanma niteliğini yansıtır. “Ser-dâde” ve “sîne-çâk” birleşik yapılarının izâfet-i maktû' (kesik tamlama) biçiminde olması, gazelde zikredilen Hint üslubu niteliğini daha belirgin hale getirmektedir. Gazelin geneline hâkim olan zincirleme tamlamalar ve birleşik yapılar aynı zamanda, Hint üslubu şiirinde sık kullanılan tensikü's-sıfatları meydana getirmektedir. Çünkü şâir, “tâb-efrûz-ı şem'-i hâverem” ve “şûr-efzâ-yı keyf-i bâdeyem” örneklerinde olduğu gibi pek çok sıfatı, kendi vasıfları hakkında sarf etmiştir. Gazelde zikredilen dil yapısının doğal olarak Arapça-Farsça ağırlıklı bir anlatımı teşkil ettiği de açıkça görülmektedir.

Dil ve lafız özellikleri açısından gazelde dikkat çeken bir başka nokta, “levh-i pür-nakş-ı safâ” ile “şu'le-i şevk” tamlamalarında Sebk-i Hindî şiir diline uygun olarak soyut-somut birleşimi yani dilsel somutlama yapılmasıdır. Burada, soyut anlamlı safâ ile şevk kelimeleri, levh-i pür nakş (yazı, süs dolu levha) ve şu'le (alev) kelimeleriyle somutlaştırılıp okuyucunun zihninde canlandırılmıştır. Yani safâ (huzur, eğlence) kelimesi süs ve yazı dolu bir tahtaya, şevk (coşku, heyecan, arzu) ise şuleye teşbih edilmiştir. Böylece safânın canlılığı ve şevkin doğurduğu içsel coşku, kendisine benzetilen unsurlar yardımıyla zihinsel olarak daha kolay kavranmaktadır.

İlk beyitteki nakş kelimesi “yazı, süs” gibi anlamları dışında, “oyun, hile”; ikinci beyitteki şevk kelimesi eğer şavk biçiminde okunursa “coşku, heyecan” mânâları haricinde ışıık anlamına gelmektedir. Kısacası tevriyeli kelimelerle, Hint üslubu şiir dilinin eşadlı ve çok anlamlı öğelerden sıklıkla faydalanma özelliği oluşturulmaktadır. Gazelde dikkat çeken bir diğer Hint üslubu dil özelliği de dördüncü beyitte, “gûy-ı

²⁶ **Sîne-çâk-ı dest-i şevk:** Coşkuyla elini göğsüne vurarak parçalayan yüreği yaralı.

²⁷ **Neşâtîves:** Neşâtî gibi.

²⁸ **Nakd-i cân-ber-kef:** Canını, ruhunu vermeye hazır.

²⁹ **Hadeng-i gamze:** Gamzenin, yan bakışın oku.

³⁰ **Âmâde:** Hazır.

sevdâ" (sevdayı söyleyen, dile getiren) tamlamasıyla şairliğin kastedilmesi yani mecâz-ı mürsel teşkil edilmesidir. Bu sanat, Sebk-i Hindî şiirinde sık yer alan bir sanattır.

Mânâ ve muhteva özellikleri açısından gazelin dikkat çeken en önemli yönü, teşbihleridir. Çünkü gazelin ilk dört beytinde şair, kendini birden çok varlığa benzeterek Sebk-i Hindî teşbih anlayışına uygun biçimde, mürekkep ve yer yer hayalî teşbihler oluşturmıştır. Bu teşbihler şu şekildedir: Birinci beyitte kendini nakış dolu bir levhaya ya da kitap sayfasına ve sade bir kâğıda; ikinci beyitte şu'leye ve güneşe; üçüncü beyitte nura ve bilgiye; dördüncü beyitte Anka kuşuna ve doğana benzetmiştir. Bu teşbihlerin hemen tamamı belîğ olması hasebiyle de Hint üslubu teşbih anlayışına uygundur. Çünkü bilindiği gibi belîğ teşbihler, Hint üslubu şiirinde sıkça kullanılır. Öte yandan "şem'-i hâverem" ve "şehbâzem" diyen şair, teşbih-i tahayyülî yani hayalî teşbihler kurmuştur. Çünkü şairle doğunun mumu, güneşi (şem'-i hâver) ve doğan (şehbâz) arasındaki benzerlik hayalî bir kurguya dayanır.

Neşâtî beşinci beyitte, "dest-i şevk" tamlamasıyla, tahyilî yani hayalî bir istiâre teşkil etmiştir. Burada "şevk"e el (dest) özelliği verilmek suretiyle insana benzetilmiştir. Bu yapı aynı zamanda, Sebk-i Hindî'nin dil özelliklerinden somutlama, alışılmamış bağdaştırmalar ve teşhisi yansıtmaktadır. Ayrıca ikinci beyitteki "şem'-i hâver" tamlamasıyla, mürekkep yani temsili istiâre yapılmıştır. Çünkü bu tamlamadan kasıt güneş olup şairin yakıcı duyguları, güneşe benzetilmek suretiyle kuvvetlendirilmiştir. Üçüncü beyitte ise, "cilvegâh"ının "evc-i istiğnâ" olduğunu söyleyen şair, Hint üslubu şiirinin temel istiâre tercihi olan kapalı istiâre yoluyla kendini "Ankâ"ya benzetmektedir. Görüldüğü gibi bu gazelde Neşâtî, dil ve mânâ özellikleri açısından mecâz-ı mürsel, teşbih ve istiârenin soyut türlerine yönelerek Sebk-i Hindî anlayışına uygun bir anlatım tarzı meydana getirmiştir.

İlk beyitte, nakış dolu bir levha olmakla birlikte gam harflerini, sözlerini barındırmadığını iddia eden ve hem muhabbete tutkun hem de özgür olduğunu söyleyen şair, tezada dayalı bir ilgi kurar ki bu ilgi, Sebk-i Hindî şiirinde sık görülür. Ayrıca bu ifadenin aşırı mübalağa ve hayal ifade etmesi Hint üslubu şiirine uygundur. Dikkat edilirse diğer beyitlerde de benzer ifadeler vardır: Nûr-ı idrâk, akl-ı feyz-bahş-ı dâniş, sîne-çâk-ı dest-i şevk vs. Daha önce gazelin dil özelliklerinde değindiğimiz gibi, -em ekine dayalı birinci şahıs mülkiyet yapısı şiire, Sebk-i Hindî muhteva özelliklerinden "ben dili" anlatımını kazandırmıştır. Yani şair karşımıza, Klâsik üslubun aksine, ortak bir şahsiyet biçiminde değil kişisel nitelikleriyle çıkmıştır. Son beyitte ise, Klâsik üslupta olduğu gibi, "sevgilinin gamze oklarına hazır" olduğunu söyleyen şair bu defa canını, ruhunu vermeye âmâde (cân-ber-kef) beklediğini belirtmesi, Hint üslubu şairlerinin eski bir mazmun ya da hayali, yeni bir unsurla canlandırma yoluyla ince hayal/mazmûn oluşturmaları yoluna bir örnektir.

b. Arpaeminizâde Sâmi, G. 55 (Kutlar, 2004: 491)

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1. Sayd-ı murg-ı ma'nîye³¹ fikr-i müjendür³² tîrümüz

Gerdiş-i çeşm-i bütândur³³ halka-i zih-gîrümüz³⁴

³¹ **Sayd-ı murg-ı ma'nî**: Mânâ, iç, ruh kuşunu avlama.

³² **Fikr-i müje**: Kirpik fikri, hayali.

2. Rişte-i âmâlden³⁵ kat'-ı ta'alluk³⁶ itmedük
Çeşm-i süzendür³⁷ çü³⁸ Îsâ halka-i zencîrimüz³⁹
3. Tayy-ı nişterzâr⁴⁰ ider dilden irişince lebe⁴¹
Sanma beyt oldı dü pâre⁴² sîne-i takrîrimüz⁴³
4. Ol za'îfüz k'eyleseک 'azm-i reh-i maksûd⁴⁴ olur
Sâye-i müjgân-ı çeşm-i mûr⁴⁵ dâmen-gîrimüz⁴⁶
5. Cûybâr-ı safhada⁴⁷ berg-i gül-i sîr-âbdur⁴⁸
Ma'nî-i rengîn⁴⁹ ile Sâmî ruh-ı ta'bîrümüz⁵⁰

Bu gazelin vezni, *şekil ve âhenk özellikleri* bakımından Sebk-i Hindî'de sıklıkla kullanılan vezinler gurubunda yer almaktadır. Gazelin redifi, Hint üslubunda çok tercih edilen kelime redifi biçiminde değil -îmüz şeklinde ek redifidir. Ancak rediften önce gelen kelimelerin isim veya isim kökenli olması, bu üslubun edilgen tasvirici anlatımına uygundur. Gazelin geneline hâkim olan genişletilmiş tamlamalardan dolayı -i/-ı seslerinin tekrarı, şiirde düz dize ilerleyen nisbî bir âhenk oluşturmuştur.

Gazelde *dil ve lafız özellikleri* daha belirgindir. Her Sebk-i Hindî metninde olduğu gibi genişletilmiş tamlamalar ve birleşik yapılar bu gazelde de ilk göze çarpan niteliklerdir. Sayd-ı murg-ı ma'nî, gerdiş-i çeşm-i bûtân, 'azm-i reh-i maksûd, Sâye-i müjgân-ı çeşm-i mûr genişletilmiş tamlamaları ve nişterzâr, dâmen-gîr, sîr-âb birleşik yapıları gazelin muhtelif beyitlerinde yer alan söz konusu nitelikteki dil unsurlarıdır. Bunlardan neşter vurulan yara anlamındaki nişterzâr ve eteğe yapışan, tutan, tutucu,

³³ **Gerdiş-i çeşm-i bûtân:** Put gibi güzellerin göz süzüşüyle bakışı, teveccüh etmesi.

³⁴ **Halka-i zih-gîr:** Ok atanların parmaklarına geçirdikleri yüzük.

³⁵ **Rişte-i âmâl:** Umutlar, istekler ipliği.

³⁶ **Kat'-ı ta'alluk:** İlgiyi kesme.

³⁷ **Çeşm-i sûzen:** İğne başındaki delik, çok dar olma.

³⁸ **Çü:** Gibi.

³⁹ **Halka-i zencîr:** Zincir halkası.

⁴⁰ **Tayy-ı nişterzâr:** Neşterin geçtiği yerler, yaralar.

⁴¹ **Leb:** Dudak.

⁴² **Dü pâre:** İki parça.

⁴³ **Sîne-i takrîr:** Karara, sükûna ermiş göğüs yani rahatlamış gönül.

⁴⁴ **'Azm-i reh-i maksûd:** Amaçlanan yola çıkma.

⁴⁵ **Sâye-i müjgân-ı çeşm-i mûr:** Karınca gözünün kirpiğinin gölgesi.

⁴⁶ **Dâmen-gîr:** Eteğe yapışan, tutan, tutucu, zahmet verici, ayrılmaz parça.

⁴⁷ **Cûybâr-ı safha:** Safha akarsuyu, akarsuya benzer safha, satıh.

⁴⁸ **Berg-i gül-i sîr-âb:** Taze gül yaprağı.

⁴⁹ **Ma'nî-i rengîn:** Renkli, derin, zengin mânâ.

⁵⁰ **Ruh-ı ta'bîr:** Beyan, anlatış, açıklayış yüzü.

zahmet verici, ayrılmaz parça mânâlarındaki dâmen-gîr, Sebk-i Hindî şiirinde diğer üsluplara göre daha sık görülen yeni-orijinal yapı ve terkiplerdendir. Bu yapıları oluşturan unsurlar temel anlamlarını yitirerek mecâzî anlamlar kazanmıştır. Bilindiği gibi söz konusu yapıların, Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şiirinden alınma ihtimali kuvvetlidir. Sîr-âb birleşik yapısı, mecâzî anlam taşımaya rağmen Hint üslubu dışında da fazla kullanılmak bakımından yeni-orijinal yapı ve terkipler gurubuna girmez. Metindeki murg-ı ma'nî, rişte-i âmâl ve reh-i maksûd tamlamaları Hint üslubunun somutlaştırma ve alışılmamış bağdaştırmalar özelliklerini yansıtır. Çünkü ma'nî (mânâ, ruh, iç) kelimesi murg (kuş), âmâl (umutlar, istekler) kelimesi rişte (iplik), maksûd (amaç) kelimesi reh (yol) ile somutlanmıştır. Böylece teşbih yoluyla somutlanan bu soyut kavramlar, okuyucunun zihninde daha iyi canlanmıştır. Ayrıca Hint üslubu şiir dilinin soyut-somut kavramları bir araya getirme niteliğine uygun örnekler verilmiştir. Son beyitteki ma'nî-i rengin tamlamasında, zihinle algılanan mânânın gözle algılanan renge atfedilmesi, Sebk-i Hindî şiirinin hiss-âmîzî (duyu algılarının karıştırılması) niteliğini yansıtır. Bu tip tamlama ve yapılarla örülü olan gazelin, doğal olarak, az sözle çok şey anlatma (îcâz) ve yer yer Arapça-Farsça ağırlıklı bir şiir dili oluşturmak gibi tipik Sebk-i Hindî özelliklerini taşıdığı da açıktır. Özellikle ikinci beyitte "Îsâ" ve "sûzen" (iğne) kelimelerinin kullanılması, telmih yoluyla Hazret-i Îsâ'nın göğsü çıkarken yanında bulundurduğu iğne dolayısıyla en yüksek feleğe ulaşamaması inancını hatırlatıp özetlemesi bakımından, az sözle çok şey anlatma (îcâz) usulünün açık bir örneğidir.

Orijinallik iddiasında bulunan hemen her üsluptaki şiirde görülen dilsel sapmaların bir örneğine, bu gazelde de rastlanır. Üçüncü beytin ilk mısraındaki "nişterzâr" kelimesinin birleşenlerinden -zâr yer bildirme ekinin, "nişter" kelimesiyle bir araya gelmesi nadir görülen bir durumdur. Zira bu ek genellikle gülzâr (gülistan), lâlezâr (lâle bahçesi, lâle yetişen yer) ve çemenzâr (çimenlik) birleşenlerinde görülür. Gazeldeki belirgin Sebk-i Hindî dil özelliklerinden biri de kısa ve eksilteli anlatımdır. Dikkat edilirse her beyitte yer alan redif ekinin (-imüz) aslında, -imüzdür biçiminde olması gerekir. Ek redif, vezin gereği bu şekilde kullanılmıştır. Ancak bu gereklilik, metindeki anlamın okuyucunun zihninde tamamlanmasıyla şiire imaj zenginliği katma fırsatı vermektedir.

Gazelde mânâ ve muhteva özelliklerine geldiğimizde, ilk olarak teşbih ve istiâreler bakımından kimi tipik Sebk-i Hindî özellikleri karşımıza çıkar. İncelediğimiz bu gazeldeki murg-ı ma'nî, rişte-i âmâl ve reh-i maksûd tamlamaları tahayyülî, temsilî ve belîğ teşbihler olmak bakımlarından Hint üslubu şairlerinin tercihlerini yansıtır. Klâsik üslupta bu tip teşbihlerin yerine, sâde/âmîyâne, mufassal ya da mücmel teşbihlerin tercih edildiği bilinmektedir. Zikredilen tahayyülî ve temsilî teşbihlerde mânâ kuşa, umutlar/beklentiler ipliğe ve amaç/hedef ise yola benzetilmiştir. Benzeyen ve benzetilen unsurlar arasındaki ilgi hayalîdir. Çünkü mânânın kuş gibi kararsız, beklentilerin iplik gibi uzayıp gitmesi ve hedefin yol gibi uzayıp gitmesi hayalî bir durumdur. Dolayısıyla mânâ kuş, umutlar iplik ve amaç ise yol ile temsil edilmektedir. Ayrıca bu benzetmeleri oluşturan tamlamalarda sadece benzeyen ve benzetilenin yer almasıyla teşbih-i belîğler oluşmuştur. İstiâreler bakımından ise, "çeşm-i sûzen" tamlamasıyla iğne insana ve "sâye-i müjgân-ı çeşm-i mûr"un (karınca göz kirpiğinin gölgesi), "dâmen-gîr" (eteği tutan) olduğunun söylenmesiyle karınca, kapalı istiâre yoluyla insana benzetilmiştir. Bilindiği üzere kapalı istiâre, okuyucunun hayal gücünü harekete geçiren ve Sebk-i Hindî şâirlerince açık olanına nispetle daha fazla tercih

edilen bir istiâre türüdür. Öte yandan, ayırıcı bir özellik olmamakla birlikte, bu üslupta sık kullanılan teşhis (kişileştirme) sanatını da sağlamaktadır.

Arpaeminizâde Sâmî incelediğimiz bu gazelde, 3, 4 ve 5. beyitlerde ince hayaller ve yeni mazmûnlara (mânâ-yı bîgâne) yer vermiştir. Üçüncü beyitte, “*Sükûna ermiş gönlümüz(deki mânâ) gönülünden dudağa ulaşınca beyit iki parça (iki msra) oldu sanma. (Aslında bu mânâ) dudakta (iki parçalı) neşter yarısı açar*” demektedir. Yani beytin ve dudağın iki parça olmasını sükûna ermiş gönülünden gelen mânâyı bağlayan şair, önce orijinal bir hüsn-i ta‘lil kullanarak mânâ-yı bîgâneye ulaşmıştır. Aynı zamanda, Klâsik üsluptan farklı biçimde dudağı beyte benzeterek kendisine benzetileni değiştirmek suretiyle mânâ-yı bîgâneye ulaşmıştır. Dördüncü beyitte, “*Öylesine zayıfız ki amaç yoluna düşsek karınca gözünün kirpik gölgesi, eteğimize yapışıp bizi göndermez*” diyen Arpaeminizâde Sâmî, zayıflığı gulûv derecesinde mübalağa ederek ince bir hayale ulaşmıştır. Beşinci beyitte ise, akarsuyu temiz sayfa ve satıha (cûybâr-ı safha), renkli mânâyı (mâ‘nî-i rengîn) taze gül yaprağına (berg-i gül-i sîr-âb) ve tabiri yanağa (ruh-ı ta‘bîr) teşbih eden şair, bu teşbihlerinde orijinal benzetilen ile benzetme yönleri bularak mânâ-yı bîgâneye ulaşmıştır. Zaten beyitteki “mâ‘nî-i rengîn” tabiri, şairin şuurlu biçimde Sebk-i Hindî’nin bu hususiyetine yöneldiğini göstermektedir.

İkinci beyitte Arpaeminizâde Sâmî, “*umutlar, istekler ipliği ili ilgimizi kesmedik. Bizi bağlayan zincir halkası, İlsâ örneğinde olduğu gibi, iğnenin başındaki deliktir*” demektedir. İlk bakışta anlamsız gibi görünen bu beyit, aslında barındırdığı telmih ve tedâî/çağrışım içerikli kelimelerle Sebk-i Hindî’nin seçkin özelliklerinden hayal atlaması barındırmaktadır. Öncelikle tasavvufta, dünyaya ait isteklerin arzuların kesilmesi gereklidir. Şair bu durumu (kat‘-i ta‘alluk) başaramadığını belirtmektedir. Zira dünyaya ait arzuları iplik yumağı gibi uzayıp gitmektedir. Öte yandan beyitte, Hazret-i İsa’nın üzerinde dünyaya ait bulundurduğu tek eşya olan iğneden dolayı, göğe yükselmesi sırasında istediği noktaya ulaşamadığına telmih vardır. Ayrıca şair ikinci mıradaki “halka-i zencîr” tabiriyle eskiden delilerin zincirle bağlanması olayına da işaret etmektedir. Yani bir taraftan iğne gözü/deliği (çeşm-i sûzen) kadar küçük ve değersiz arzular için dünyaya bağlanıp kalmak, öte yandan bu bağlılığın âhirette ulaşılacak nimetleri yok etmesine mukabil yine de dünyanın tercih edilmesinin delilik olarak nitelenmesi söz konusudur. Ancak bu anlatılanlar açıkça söylenmemiş, telmih ve tedâîler arasında gizlenmiştir. Kısaca, tasavvufî inanç ve muhtevâ Sebk-i Hindî’ye uygun biçimde doğrudan değil dolaylı aktarılmıştır. Dördüncü beyitte ise “karınca göz kirpiğinin gölgesi”nin, eteğinden tutunca onları durduracak kadar zayıf olmaları”, Hint üslubunun mübalağa ve aşırı hayalcılık uygulamasına tipik bir örnektir.

Sonuç

Türk şiirinde XVII ve XVIII. asırlarda etkisini gösteren Sebk-i Hindî, şiirimizdeki ilk önemli kırılma noktasıdır. Sebk-i Hindî bir devir üslubu olarak nitelendirilebilir. Ancak klâsik şiir geleneklerinde devir üslubu, Tanzimat sonrasında görüldüğü gibi, şairlerin bilinçli bir şekilde anlaşılarak edebî bildiri sunmaları şeklinde değil, başka bir şiir geleneğinden etkilenmeleri ya da birbirini emsal edinmeleri neticesinde ortaya çıkar. Bu bakımdan Sebk-i Hindî’nin hakkıyla değerlendirilmesi, örneklerden yola çıkarak üslup biliminin gereklerine riayetle mümkündür.

Bizim daha önce kitap boyutunda ele aldığımız Klâsik Türk Şiiri’nde Sebk-i Hindî, bu güne değin genelde âfâkî değerlendirmelere tabi tutulmuş bir konudur. Burada, adını andığımız çalışmamızda geniş bir şekilde teorisini ele aldığımız konuyu,

ana hatlarıyla hatırlatarak örnek çözümlemelere yer verdik. Böylece Sebk-i Hindî'nin metinler üzerinde nasıl tespit edileceğini daha müşahhas biçimde getirdik. Dolayısıyla geleneksel ve çağdaş üslup biliminin temel gereği olan metinlerin ses-şekil, dil-lafız ve mânâ-muhteva açılarından ayrı ayrı değerlendirilmesinin, Sebk-i Hindî metnlerinin doğru çözümlenmesine de yardımcı olduğunu gösterdik. Ancak öncelikle, söz konusu kitabımızdan Türk Şiirî'nde Sebk-i Hindî özelliklerinin dikkatle gözden geçirilmesinde fayda vardır.

Gelecekte inceleyecekleri metinleri Sebk-i Hindî açısından değerlendirecek araştırmacıların, bu yazıda uyguladığımız sistemi örnek alarak yeni metotlarla daha net sonuçlara ulaşmaları, en büyük temennimizdir.

KAYNAKÇA

- Babacan, İbrahim (2012). *Klâsik Türk Şiiri'nin Sonbaharı Sebk-i Hindî*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Enûşe, Hasan (1376/1997). *Ferhengnâme-i Edeb-i Fârsî*. C. I, Tahran: Sâzmân-ı Ferheng ve İrşâd.
- Gulamrızâî, Muhammed (1377/1997). *Sebk-Şinâsî-i Şi'r-i Pârsî*. Tahran: Kitabhâne-i Tahûrî.
- İpekten, Haluk (2000). *Şeyh Gâlib-Hayati, Sanatı, Eserleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kaplan, Mahmut (1996). *Neşâtî Dîvânı*. İzmir: Akademi Kitabevi.
- Kutlar, Fatma Sabiha (2004). *Arpaemînz-zâde Mustafa Sâmi Dîvân*. Ankara: Özel Baskı.
- Küçük, Sabahattin (1994). *Bâkî Dîvânı*. Ankara: TDK Yayınları.
- Mengi, Mine (1995). *Mesîhî Dîvânı*. Ankara: AKM Yayınları.
- Mengi, Mine (2001). "Divan Şiirinde Tedâ'idî Tenevvü'e ya da Çağrışımından Çeşitlemeye". *İlmî Araştırmalar*, S. 11, 75-88.
- Mermer, Ahmet (1992). "Sebk-i Hindî ve Hayal Atlaması". *Yedi İklim*, S. 2, 26-27.
- Mîrsâdîkî, Meymenet (1373/1994). *Vâjenâme-i Hüner-i Şâirî*. Tahran: Kitâb-ı Mihnâz.
- Mum, Cafer (2006). "Sebk-i Hindî'de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama". *Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebk-i Hindî*, İstanbul: Turkuaz Yayınları.
- Okçu, Naci (1993). *Şeyh Gâlib Dîvânı*. Ankara: KTB Yayınları.
- Üzgör, Tahir (1991). *Fehîm-i Kadîm Hayati, Sanatı, Dîvân'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*. Ankara: AKM Yayınları.

GELENEKTEN GÜNÜMÜZE HAMAMNAMELERDE METAFORİK ÜSLÛP

Nagehan UÇAN EKE*

İletişimin en önemli aracı olan dil, asırlardır mercek altında olmasına rağmen günümüzde daha önce hiç olmadığı kadar önem kazanmış ve farklı disiplinler tarafından insanın bilişsel yapısına bağlı olarak bilimsel araştırmaların odak konusu hâline gelmiştir. Özellikle dil-söz ayrımı tartışmaları, üst bir dille yaratılan edebî eserler üzerinde pek çok yöntemle gerçekleştirilen üslup incelemeleri bu çalışmaların başında gelir. Nitekim edebî metinleri anlamak ve yorumlamak için öncelikle bu metinlerde kullanılan dili incelemek gerekir. Edebî bir eserin olmazsa olmazı ve en belirgin özelliği olan üslubun kavranması ise eserin anlaşılmasının gereğidir. Bir yazar ya da şair bilinen kelimelerden yararlanır ancak o, bilinen kelimeleri herkesin bilmediği anlamlarla zenginleştiren, kelimelere bellek ve duygu katan, dilin içinde yabancı bir dil yaratarak üslup ortaya koyan kimsedir. Yazar ya da şair bu noktada imgeler, metaforlar ve benzetmelerle zenginleşmiş sözün büyüünden yararlanır. Söz konusu Klasik Türk edebiyatı olduğunda ise kendisine geleneğin sunduğu hazır unsur ve malzemeden hareket etmek durumunda olan Klasik Türk şairi, belirli konu ve duygular etrafında değişmez metaforlar üretmiştir. Dilin imkânlarının sınırını ortadan kaldıran, alışılmış kelime ve mana birliklerine yeni ve özgün çağrışımlar yüklenmesi sonucu oluşan metaforlar, üslubun en önemli yapı özelliğidir. Esere üslup ve ifade güzelliği sağladığı için edebiyat, metaforsuz düşünülemez. Bir şairin ya da yazarın hayal gücü ve yaratıcılığının ürünü olan metafor, estetik işlevinin yanı sıra tefekkür sürecini belirleyerek yazarın düşünme biçimini de ortaya koyan önemli bir anahtardır. Geleneğe sıkıca bağlı Klasik Türk şairlerinin eserlerinde ise ortak bir metaforik üsluptan rahatlıkla söz edilebilir. Okuyucunun tasavvur ve tahayyül imkânlarını zenginleştiren metaforun tesir gücünü en iyi hissettiğimiz türlerin başında ise hamamnameler gelir. Hamam, hamam kültürü ve eğlenceleri Osmanlı toplumunun bir ferdi olan Klasik Türk şairine zengin malzeme sunmuştur. Osmanlı sosyal hayatının

* Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Muğla, nucaneke@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1699-9395>

zevkleri arasında önemli bir yer tutan hamam, hemen her şairin divanında hiç olmazsa birer manzumeye konu olurken günümüz şair ve yazarları da eserleriyle bu kültürü yaşatmayı sürdürürler. Bu çalışmada, on sekizinci yüzyıl şairi Seyyid Vehbî'nin gazel nazım şekliyle yazılmış hammamiyyesi ile geleneği güncelleştiren günümüz şair ve yazarı Murathan Mungan'ın 2020 yılında yayımlanan Hamamname adlı eseri örneğinde metaforik üslup incelemesi yapılarak geçmişten günümüze değişen ve değişmeyen üslup özellikleri dikkate sunulacaktır.

Eski çağlarda toplu hâlde kamusal alanlarda yapılan yıkanma eylemi bu yönüyle bir hamam kültürünün oluşmasını sağlamıştır. Arapça "ısınmak; sıcak olmak" anlamındaki hamm/hamem kökünden türeyen hamam/hammâm kelimesinin sözlük anlamı "ısıtan yer" demek olup "yıkanma yeri" manasında kullanılmaktadır (Kaplan 2015: 15). Antik çağlardan beri kent yaşamının vazgeçilmez bir parçası olan Yunan, Roma ve ardından Türk hamamları, yıkanma işlevinin yanı sıra sanatın ve edebiyatın konuşulduğu entelektüel ve eğlence mekânı olarak kamusal alana hizmette daima önemli bir konuma sahip olmuştur (Uçan Eke 2021: 99). Temizliğe verdikleri kıymet ile Türkler, hamamlarla erken dönemde Orta Asya'da tanışmışlar ve ardından vücut temizliğini ibadetin ilk şartı sayan İslamiyet'in de tesiriyle zengin bir hamam kültürü vücuda getirmişlerdir. Bu doğrultuda oluşan gelenek, hamam mimarisinde de kendini hissettirmiş, bilhassa Osmanlılarla birlikte "Türk hamamı" bir marka olarak dünyada haklı bir şöhret sahibi olmuştur (Kaplan 2015: 19). Elbette böyle derin köklere sahip bir kültürün edebî eserlere yansımaması düşünülemez. Sosyal hayatın önemli bir parçası durumundaki hamam kültürü, Klasik Türk edebiyatında "hammâmiyye" türünün doğmasına vesile olmuştur. Hamam ile ilgili halk arasında yaşayan gelenek görenek, inanış ve birçok uygulama bu eserlerde kendine yer bularak nesilden nesle taşınmıştır.

Bu çalışmada geleneği temsilen hammâmiyyesini inceleyeceğimiz on sekizinci yüzyıl Osmanlı sahasının tanınmış şair ve nâsirlerinden olan Seyyid Vehbî, önceleri Nâbî'yi kendisine üstat olarak seçmiş, onun yolunda hikmete dönük şiirler yazmış, daha sonra ise Nedîm'in tesiri altında kalmıştır. Birçok şairin gazellerini tanzir ve tahmis eden Vehbî'nin kasidelerinde ise Nef'î'nin tarzı hâkimdir. Ancak Seyyid Vehbî, ne Nâbî ne Nedîm gibi bir edebî mektep kurabilmiş ne de Türk edebiyatına dil, üslup, ifade ve buluş bakımından esaslı bir yenilik getirebilmiştir. Bununla beraber muhtelif konularda hayli başarılı kaside ve gazeller yazabilmiş; bilhassa nesir vadisinde sağlam bir beyan üslubu içerisinde fikirlerini mükemmel bir şekilde ifadeye muvaffak olarak kalemine tamamıyla hâkim bir sanatkâr hüviyeti göstermiştir (Karahana 1997: 547). Şairin gazel nazım şekliyle söylediği "hammâm" redifli hammâmiyyesi ise bu türün dikkate değer örneklerindendir:

fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

Sûz-ı aşkıyla ider dîdelerin ter hammâm
Gör ki aynıyla dil-i âşıka benzer hammâm

Halveti olmaz idi mecma'-ı ehl-i tecrîd
Nefs-i külheniye olmasa mazhar hammâm

Pes degül mi ten-i sîmînini uryân itmek
O perî-rûyî çeküp sineye n'eyler hammâm

Aks-i pehlû-yı bûtân âbın idüp sîm-i müzâb
Kubbesin eyledi çün pûte-i pür-zer hammâm

Germ olup yâr ile çok işler ider ey Vehbî
Bu amellerle cehennemliğe benzer hammâm (Dikmen 1991: 611-612)

Beş beyitten oluşan Vehbî'nin "hammâm" redifli bu hammâmiyyesinde hamam etrafında şekillenen metaforik üslup, beytin anahtarı daha ilk mısraın ilk sözlerinden kendini hissettirmektedir. Aşk, hemen bütün sanat dallarının en önemli kaynağıdır. Ancak neredeyse hiçbir sanat, Klasik Türk edebiyatı kadar temelini aşk üzerine kurmamıştır. Divan şairi, aşkın her hâlini ipe inci dizer gibi nazma çekmede üstattır. Seyyid Vehbî de "sûz-ı aşk" diye başladığı gazelin ilk mısraında AŞK ATEŞTİR kavramsal metaforundan hareketle aşkın yakıcılığı ile hamamın sıcaklığı arasında ilişki kurar. Hamam mimarisinde "filgözü" adı verilen hamamın aydınlatmasını sağlayan kubbedeki cam pencerelerin buhardan terlemesi ile gönlü aşk ateşiyle yanan âşığın gözlerinin yaşarması arasında kurulan benzerlik, şaire AŞIĞIN GÖNLÜ HAMAMDIR metaforunu ilham etmiştir.

İkinci beyitte ise şayet bu hamam, "nefsin kor ateşe dönüştüğü mahal olmasa kendilerini dünyadan soyutlayan dervişlerin toplanma yeri olmazdı" denilerek Külhâni-i Layhar'a telmihte bulunulmuştur. Devrin kaynaklarında Külhâni-i Layhar'ın Gazne'de Hakîm Senâi zamanında yaşadığı öne sürülür. Rivayete göre üstü başı perişan yarı meczup bir şekilde Gazne'de bir hamam külhanında yaşamını sürdürmeye çalıştığı ve aynı zamanda hamama gelip gidenlerden arta kalan şarap tortularını içtiği için "Şarap Tortusu İçen (Çamur Yiyen) Külhânî" anlamında Külhânî-i Layhar adıyla anılır (Zavotçu 2013: 448). Ona asıl şöhretini kazandıran ise Hakîm Senâi gibi kudretli ve zengin bir adamın Layhar'ı gördükten sonra ona özenerek, hatta onu şeyhi kabul ederek izinden gitmesidir. Beyitte de buradan hareketle tasavvufun iki kavramı hamamın iki unsuru ile birlikte düşünülmüştür. Tasavvufta kulun kötü huy ve çirkin vasıflarını temsilen eden "nefs" kişinin en büyük düşmanı sayıldığından onun yok edilmesi hedeflenir. Burada da nefsin yakılarak yok edilmesi için hamam ocağı "külhan", mahal seçilirken dervişlerin nefsten kurtulmak üzere riyazet yapıp çile çıkardıkları, tecride girdikleri halvet ile hamam halveti arasında ilişki kurulduğu görülür. Tasavvufta "halvet", mâsivâdan ilgiyi kesip tamamen Tanrı'ya yönelmek ve kendini ibadete vermek iken kelimenin ıssız yerde baş başa kalmak anlamından hareketle hamamlarda tek kişinin yıkandığı çok sıcak ve küçük bölmeler "halvet" olarak adlandırılmıştır. O hâlde beyitte tasavvufa dair "halvet, tecrîd, nefis" kelimeleri ile hamama ait "halvet, külhen, hammâm" kelimeleri arasında tenasüp kurularak NEFS KÜLHANDIR kavramsal metaforu desteklenmiş olur.

Üçüncü beyitte de Seyyid Vehbî, "gümüş tenini soyduğu yetmezmiş gibi peri yüzlü güzeli bir de koynuna çekiyor" diyerek hamamın sevgiliyi kucaklamasından dolayı âdeta kıskançlığını dile getiriyor. İlk çağda paganizm etkisiyle su kaynaklarının çevresinde perilerin bulunduğu inancı yaygındır (Sezen 2020: 65). Cinlerin dışısı olan perilerin en iyi bilinen hususiyeti çok güzel olmalarıdır. Bu doğaüstü yaratıklar genelde kuyu başı, su kenarı, ırmak yatağı, bataklık, çeşme önü, terk edilmiş değirmen, hamam gibi su kaynaklarının çevresini mekân tutarlar. Klasik Türk şiirinde de pek çok kez perilerin güzel olmalarına ve herkese görünmemek için tenhada dolaşmalarına

dair inanışa gönderme yapılır. Su ve hamam ile bağlantısı dikkate alınarak SEVGİLİ PERİDİR kavramsal metaforu sayesinde şairin aynı zamanda teşhis ettiği hamamın kıskanılması hayali beyitte çok katmanlı bir mana birliği sağlamıştır.

Dördüncü beyte gelindiğinde ise bu defa puta benzeyen sevgililerin aksiyile hamamın suyu eriyen gümüşe, kubbesi de altınla dolu kuyumcu potasına dönmektedir. Hamamın adeta bir kimya laboratuvarı gibi tahayyül edildiği beyitte Seyyid Vehbî, kimya ilmine dair “âb, sîm, pûte, zer” gibi kelimeleri tenasüp içerisinde kullanır. Sevgilinin teninin suya yansıyan aksi hamam suyunu gümüşe dönüştürürken burada hem sevgilinin teninin ne kadar beyaz olduğu hem de bir simyacı gibi suyu gümüşe, gümüşü altına çeviren mahareti vurgulanmış olur. Hamamın mimari özellikleri ve yapısı ile sevgilinin vasıflarının metaforik olarak bir potada eritildiği bu beyit, asonans ve aliterasyonu ile de şairin üslubunun dikkate değer örneklerindendir.

Son beyitte ise Vehbî, kinayeli bir şekilde sevgiliyle ısınarak çok işler yapan hamamın, bu ameller nedeniyle cehennemliğe benzediğini söyler. Burada “cehennemlik” kelimesi hem cehennemi hak eden anlamı ile hem de hamamın bölümlerinden olan hamam ocağı, külhan kastedilerek tevriyeli kullanılmıştır. Osmanlı döneminde âşıkların sevgili ile vuslata ermeyi hayal ettikleri mekânlar olarak dikkati çeken hamamlar bu anlamda gizli saklı, hatta yasaklı ilişkilere ev sahipliği yapması nedeniyle şairlerin HAMAM CEHENNEMLİKTİR metaforunu kullanmalarına vesile olmuştur.

Daha çok şair kimliği ile ön plana çıkmış olmasına rağmen tiyatro, senaryo, hikâye ve roman türlerinde de başarılı eserlere imza atmış yirmi birinci yüzyıl sanatçısı Murathan Mungan, geleneği güncellediği ve Klasik Türk edebiyatı türlerinden hamamnamelere bir zeyl olarak kaleme aldığı Hamamname’de zengin çağrışımlı bir dil ve üslup ortaya koyar. Postmodern bir tarih anlatısı olan Hamamname’nin en önemli özelliği hiç şüphesiz Osmanlı’nın son birkaç yüzyıllık dönemini yansıtan kelime ve terimlerin ağırlıklı olarak kullanılmasıdır. M. Mungan, tarihî bir eser yazmanın bilinciyle bu dile bilhassa yer vermiş ve günümüz okurunu kelime dağarcığı bakımından zorlamıştır. Özellikle metinlerarasılık bağlamında alıntılanan Divan şiiri örneklerinde günümüzde pek çok genç okuyucunun anlamayacağı Osmanlı Türkçesi kelimeler başta olmak üzere, su ve hamam kültürü etrafında kullanılan birçok terim ve deyim okuyucuyu sözlük kullanmaya yönlendirmektedir. Bu durum, kitabı okuyanlara geçmişin izini sürerek geleneği tanıma, kültür ve kelime dağarcıklarını artırma imkânı sağlaması açısından kitabın en başarılı yönlerindedir (Uçan Eke 2021: 15). M. Mungan, Hamamname’de modernle geleneği birleştirmiş ve “modern mesnevi” diyebileceğimiz bir form oluşturmuştur.

Adından başlayarak geleneğin sesini oldukça güçlü işittiğimiz M. Mungan’ın bu eseri, daha çok mesnevilerin bir bölümü olarak kaleme alınan ve eski hayatın zevkleri arasında önemli bir yere sahip hamam sefalarının ve Osmanlı sosyal hayatının anlatıldığı hamamnamelerin modern edebiyatta yaratılan son temsilcisi mahiyetindedir.

Hamamların semtine göre müşterilerinin de değiştiğini belirten M. Mungan, misal Gedikpaşa Hamamı avama mahsusken, Beyazıd Hamamı’nın müşterilerinin ekseriyetle futanın ipeklisini kuşanan bey, ağa, efendi takımından olduğunu söyler ve eserin sayfaları arasında okuru panoramik bir hamam seyrüseferine çıkarır. İlk olarak,

abdestini aldıktan, son suyunu dökündükten, peştamalı kuşandıktan sonra ıslak zeminde kayıp düşmemek için temkinli adımlarla harareden soğukluğa çıkan müşterinin peşine takılıp hamam sahanlığına varılır. Burada hamamcıların müşterileri karşılama ve uğurlama teşrifatına, bazen bir natırın, bazen ortalık toplayan yamağın müşteriyi nasıl kuruladığına, belinden çözdüğü peştamalı yerine nasıl futa doladığına dikkat çekilir. Artık hamam geleneğinin unutulmaya yüz tuttuğu günümüzde yazar, bu kültürü yeniden anımsatmış, Divan şiirinde bilhassa hammâmiyelerde geçen deyim ve terimleri kullanarak postmodern bir anlatıda geleneği okuyucuyla yeniden buluşturmuştur. Örneğin bu terimlerden “soğukluk”, hamamlarda vücudu asıl yıkanma yeri olan sıcaklığa alıştırmak için beklenen ılık bölüme verilen addır. Ayrıca M. Mungan, Hamamname’de hamam kültürüne dair deyim örneklerine ve hamam argosuna da yer vermeyi ihmal etmez ve Türklerin “su kültürü” etrafındaki geleneğin taşıyıcısı pek çok atasözü ve deyimini anlatıma zenginlik kazandırmak ve metaforik katman yaratmak amacıyla bilhassa kullanır (Uçan Eke 2021: 255). “Su küçüğüdür”, “Su gibi aziz olmak” bunların başında gelir:

“‘**Su gibi aziz olun,**’ diye teşekkür etti” küçüğün hakkı” ilk tas suyu kana kana içen kişi ve bu sefer kendisi meylettii çeşmenin duvarına zincirlenmiş tasın ikinci seferine, elindeki tası birkaç kez özenle çalkalayıp suyun ikincilik hakkını ikram etti büyüğüne. ‘**Su gibi aziz olanı, sudan aziz bilmek gerek,**’ diyerek kendisine uzatılan tası ettiğı lafa keramet biçer bir tavırla kabul etti diğeri.” (Mungan 2020: 22)

Kimi zaman da M. Mungan, bir deyimle okurlarını suyun hafızası eşliğinde çocukluklarına götürür: “Suda akan hafıza değdiği yeri diriltir, geçmiş uyanır, şimdi uyanmaz, o kendi suyum sanır gün içinde akanı... ‘Sayım suyum yok’ demek bir saklambacın ortasında, acaba bilmeden söylemek midir hakikatte saklı olanı?” (s. 17). “Sayım suyum yok”, çocuk oyunlarında, özellikle de saklambaç oyununda çocukların “kısa bir süre için oyun dışıyım” anlamında kullandıkları, daha çok da oyunun “sayılmaz, geçersiz” olduğunu ifade eden bir deyimdir (Uçan Eke 2021: 168).

Osmanlı’da en önemli hizmet kollarından biri olan hamamcılık, atasözlerinde de kendine yer bulmuştur. Bilhassa hizmetin nitelikli, kaliteli ya da üstün olup olmadığı ve tüketicilerin, ustalığı olmayan kişilerle alışveriş yapmanın risklerine karşı açıkça uyarıldığı ve hizmet verenin ustalık düzeyiyle verdiği hizmet arasındaki ilişkiye gönderme yapan atasözleri mevcuttur. M. Mungan da Hamamname’de “‘Berberin solumazı, tellağın terlemezi,’ dermiş devrin adamları, berberini, tellağını, hamamını ona göre seçermiş.” (s. 78) diyerek iyi bir hizmet için tellağın terlemezinin makbul olduğunu vurgular. Esasen atasözünün tamamı “Berberin solumazı, tellağın terlemezi, kahvecinin söylemezi (makbuldür).” (Başfıncı 2015: 103) şeklindedir. M. Mungan yalnızca eserin konusuyla daha ilintili olan kısmını kullanmayı tercih etmiştir.

M. Mungan kimi zaman da eserin anlatıcısı Su Cini’ne, bugün kullanmakta olduğumuz “gözünü budaktan esirgememek” anlamındaki “kelle koltukta gezmek” sözünün kaynağının hikâyesini naklettirir. Hamamname’nin “Cellat çeşmesi” bölümünde cellatların öncelikle, Müslümanların kesik başlarını cesedi sırt üstü yatırarak koltuğunun altına, Müslüman olmayanlarınkini ise yüzükoyun yatırarak kışlarının üzerine koyduklarından bahseder. Hatta bu noktada ölülerin de diriler gibi “din” ile ayrıldıklarının altını çizerek. Sonra da deyimini arka planına dair şunları ekler:

“Derler ki, imparatorluğun üst makamlarında görev yapan Müslüman zevatın tedirginliğini, korkularını ‘Kelle koltukta geziyoruz’ ifadesiyle tabir etmesi enselerinde her daim o keskin kılıcın soğuk demirini hissetmeleri yüzündenmiş. Bu insanlar ne kadar makam, mansıp sahip olsalar da demirle boyun arasında kıl payı sürdürülen bir ömrü yaşarlarmış.” (Mungan 2020: 117)

Hamamname’de M. Mungan, anlatının manasını derinleştiren pek çok metafor kullanır. Bunlar arasından en dikkat çekici olanlarından biri “söz”e dairdir: “Bugünkü hâlimize eyvah edenlere söz pazarında tezgâh açan hazır cevap: Dün neydik ki?” (s. 175) diyen yazar, geleneğe uygun bir metafor kullanmıştır. Bir yazar olarak “söz”ün alınıp satılan değerli bir meta olduğunu vurgulayan yazarın kullandığı bu metafor, benzer şekilde Divan şairleri tarafından da oldukça rağbet gören metaforlardandır. Hamamname’de ayrıca “En çok su gösterir insanın zaman dediği hayalin geçip gittiğini, boşuna ‘zaman su gibi akıp geçer,’ denmemiştir. Bu nedenle insan bedeninin kaçta kaç sudur, durup hatırlamalı. Tartıya gelmez, ölçüsü bilinmez zaman tek tek her insanın içinden nasıl su olup geçerse onun geçtiği yer kadardır bütün hatırladıklarımız. Her hayat kururken ardında kendi nemini bırakır. Tabiat sudan alır ilhamını.” (s. 88-89) denmekte ve âdeta ZAMAN SUDUR kavramsal metaforu okuyucuya izah edilmektedir (Uçan Eke 2021: 244).

M. Mungan da tıpkı on sekizinci yüzyıl şairi Seyyid Vehbî gibi Hamamname’nin levhalarında Külhani-i Layhar’a geniş yer ayırarak geleneği sürdürmüştür:

“Tarihin itimat edilen ağızlarınca Gazneli Mahmud zamanında yaşamış olduğu söylenen, şarap tortusu yediğinden adı ‘çamur yiyen’ anlamında ‘Layhar’a çıkmış, bazıları tarafından hakikati seslendirmeye elçi seçildiğine inanılmış, ‘Kızılcinli’, ‘Kaygusuz’ gibi nice şarap çeşidiyle kafa bulan gönüldaşlarının katında adı efsane olmuş ve yavaş yavaş nihayetine ermekte olan elinizdeki kitapta bir hamam külhanında kefeniyle hikâye ettiğimiz Layhar’a selam niyetine bir horoz uçuralım. Dünya düz değil yuvarlaktır, demekle kalmamış, üstelik alıp onu kâinattaki döner durur yerine oturtmuş, bir gözü yerde, bir gözü gök kubbede o büyük İtalyan âlimi bile, ‘Şarap güneş dolu bir sudur,’ diye şaraba can veren bağa şerh düşerken, Layhar’ın çamuruna, Kızılcinli’nin, Kaygusuz’un tadına, nice Bektaşî’nin nefesine söz söylemek kime düşer? Geçelim.” (Mungan 2020: 180)

Layhar’ın Klasik Türk edebiyatına akseden efsanevi şahsiyetinin yanı sıra Osmanlı toplumsal hayatına da büyük tesirleri olmuştur. Özellikle on sekizinci yüzyıldan sonra onun yaşam biçiminden hareketle “Külhanbeyliği Ocağı” kurulmuş, annesiz babasız, kimsesiz çocuklar Külhani-i Layhar’ı kendilerine pir kabul ederek onun gibi hamam küllüklerinde yaşamışlardır. Tarihî kaynaklarda özellikle 1683’te İkinci Viyana bozgunundan sonra padişah ve sadrazamların Edirne’de ikameti tercih etmelerinden dolayı İstanbul’un idaresinde birtakım bozulma ve ihmallerden söz edilir (Uçan Eke 2021: 178). Bu dönemde hırsızlık, cinayet, şehir şekaveti gibi zabıta vakalarının artmasının yanı sıra fuhuşun bir salgına döndüğü belirtilir (Koçu 2016: 76). Sekiz on sene içinde doğan gayrimeşru çocuklar, devrin âdetince cami avlularına bırakılmış ve yaşayabilenleri de haneberduş olmuştur. Ardından hamam külhanlarında toplanan kimsesiz bu çocuklar ve nevhat delikanlılar “Hamam Hamalı Beyler” adı altında maskelenerek tarikatın kalenderler baziçesi müritleri olurlar (Koçu 2016: 76). Hamamname’nin bu bölümünde tören için hazırlanan Layhar gömleğinin

yıkandığı küllü sudan ipteki gömleğe geçen Su Cini, külhanbeyliğinin usul ve esasları ile Layhar kefeninin işlevini, külhanlarda yatıp kalkan kimsesiz çocukların hikâyelerini okuyucuya bir bir nakleder:

“O zamanlar hamam külhanlarını tekke edinen anasız, babasız öksüz-yetim çocuklar, haneberduş oğlanlar, mürâhik dedikleri yeniyetme gençler, zina veletleri, yadigârlar imiş. Derler ki her külhanda on bir-on beş yaş arası sabiler kül üstünde koyun koyuna yatarmış. Bir külhan tekkesinde barınan on nefer külhanbeyine bir deste denir, bunların başına da bir deste başı atanırmış. Külhanda barınanların her biri kadılık defterlerinde tane tane kayıtlıymış. Her gelen alınmazmış külhana, kapısına gelenlerin, ocağına düşenlerin burada kalmalarına ancak belli kurallar dâhilinde izin verilirmiş, dahası külhana kabulün de kendince bir töreni, töresi varmış. Bu avare çocukların kimi külhanın kapısına kendi varır, ortada kalmış evsiz yurtsuz kimilerini de külhancılar sağdan soldan toplar, onlara baş üstünde bir dam verir, külhanda kül üstünde yatırırır.” (Mungan 2020: 161)

Hamamname’de, tekke belledikleri hamam külhanında yata kalkan “Lehçe-i Külhaniye” denilen bir gizli lisana vakıf olan ve dillerinin altına bu şifreli lisani saklayarak çiğ güneşin altında ya da gece fenerinin alacasında artık külhanbeyi ağzıyla konuşan külhanbeyleri de anılmadan geçilmez. Ardından da bu dilin bol çağrışımlı zengin metaforik lûgatinden örnekler okuyucuya takdim edilir (Uçan Eke 2021: 237-238):

“Hamama ‘gülistan’, natıra ‘giyininik’, tellağa ‘soyunuk’, peştamala ‘edeblik’, hamam nalınına ‘kayık’, ziyafete ‘çamur’, hemen hiçbir ana-baba yüzü görmemişken külüne, kucağına sığındıkları külhana ‘ana’, külhancıya ‘baba’ diyeceklerdir.” (Mungan 2020: 180)

M. Mungan tıpkı on sekizinci yüzyıl şairi Seyyid Vehbî gibi Hamamname’de; orman kuytularında, su başlarında güzellik ayini yapan perilerden söz eder. Bu perilerin kimi zaman ormanın gözünde fokur fokur kaynayıp bayır aşağı akan bir suyun peşine takıldıklarını ve nerede kuytu bir hamam var oraya indiklerini belirtir. Böylelikle M. Mungan, perilerin güzel olmalarına ve herkese görünmemek için tenhada dolaşmalarına dair inanışa, geleneğe uygun şekilde telmihte bulunur. M. Mungan Hamamname’deki “Perili hikâye”de, peri kadar güzel Elmas’a “gelecekte olacakları görmek belası”nın hamamda karşısına çıkan bir periden kendisine nasıl geçtiğini şu şekilde aktarır:

“Lakin onların bile peri sandığı meğer insan güzeli bir huri değil miymiş?.. Gördükleri güzelliğe asıl şaşıp kalan periler iken, on insankızı şakk! diye düşer bayılır perileri görünce... Sonradan demesine bakılırsa, o periyi görünce hamamda sular aynalanmış... bu âlemle başka bir âlem karşı karşıya durup ayaklanmış... o günden sonra Elmas’a gelecekte olacakları görmek belası kalmış... meğer eski bir tarihte Elmas’ın annesi de Sarajevo’da gene böyle bir hamamda gene böyle bir periye yakalanmış... o da görür görmez düşüp bayılmış taşın çıplağına... o günden sonra hiç suya bakamamış bir daha ne akanına ne duranına, hep anadan kıza mı gaptten el verir periler, elmas güzellikler... inanıp inanmamak artık size kalmış.” (Mungan 2020: 45-46)

Görüldüğü üzere hammâmiyelere zeyl olarak okunabilecek Hamamname’de, hamama dair her türden âdet, gelenek, deyim ve mekânsal öge bu kültürün canlı bir

şekilde yaşadığı Osmanlı döneminde kaleme alınmış Divan şiirindekinden farksızdır. Geleneği çok iyi bilen yirmi birinci yüzyıl sanatkarı M. Mungan, postmodern bir anlatı olan Hamamname’de onu kimi zaman doğrudan kimi zaman değiştirip dönüştürerek ustalıklı kullanmıştır. Her ne kadar hammâmiyelerin yazıldığı Klasik Türk edebiyatı, varlığını fiziksel olarak devam ettirmiyorsa da, M. Mungan gibi yazarlar sayesinde “ebedî şimdi (Tökel 2008: 413)”de olmayı sürdürür.

Sonuç

Hamam, hamam kültürü ve eğlenceleri nasıl ki Osmanlı toplumunun bir ferdi olan Klasik Türk şairi için zengin malzeme sunup kaynak olduysa geleneği iyi okuyan yirmi birinci yüzyıl sanatkarı Murathan Mungan’a da aynı yoğunlukta ilham olmuştur. Osmanlı sosyal hayatının zevkleri arasında önemli bir yer tutan hamam ve kültürü bu vesileyle farklı bir perspektiften ve yazarın maksadı doğrultusunda günümüz okuruna aktarılmış olur. Bu çalışmada, on sekizinci yüzyıl şairi Seyyid Vehbî’nin gazel nazım şekliyle yazılmış hammamiyyesi ile geleneği güncelleştiren günümüz şair ve yazarı M. Mungan’ın Hamamname adlı eseri hamam metaforları bağlamında incelenmiş ve geçmişten günümüze değişen ve değişmeyen metaforik üslup özellikleri dikkate sunulmuştur.

KAYNAKÇA

- Dikmen, Hamit (1991), *Seyyid Vehbî ve Divanının Karşılaştırmalı Metni*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Tezi, s. 611-612.
- Kaplan, Yunus (2015), *Klasik Türk Edebiyatında Hammâmiyeler*, Ankara: Akçağ Yay.
- Karahan, Abdülkadir (1997), “Seyyid Vehbî”, *İslam Ansiklopedisi*, C. 10, Eskişehir: MEB Yay., s. 547.
- Koçu, Reşat Ekrem (2016), *Patrona Halil*, İstanbul: Doğan Kitap.
- Mungan, Murathan (2020), *Hamamname*, İstanbul: Metis Yay.
- Sezen, Gülşen (2020), *Klasik Türk Şiirinde Su*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Tezi.
- Tökel, Dursun Ali (2008), “Bir Modern Var-Olan ya da Ebedî Şimdi Olarak Divan Şiiri”, *Hece (Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı)*, S. 138-139-140, s. 401-414.
- Uçan Eke, Nagehan (2021), *Suyun Hafızası/Murathan Mungan’ın Hamamname’sinde Geleneğin Yansımaları/Postmodern Anlatı ve Gelenek*, İstanbul: Kesit Yay.
- Uçan Eke, Nagehan (2017), *Klâsik Türk Edebiyatında Metaforik Üslup*, Ankara: Akçağ Yay.
- Zavotçu, Gencay (2013), *Klasik Türk Edebiyatı Sözlüğü*, İstanbul: Kesit Yay.

NEDİM'İN ÜSLÛBUNDA KİLK

Emel NALÇACIGİL ÇOPUR*

Özelikleri açısından geniş yelpazede ele alınan üslûp, TDK sözlüğünde oluş, deyiş veya yapış biçimi olarak tanımlanmasının yanında bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme, söyleyiş özelliği şeklinde tanımlanır. Edebî terim olarak sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatıştaki özelliği gibi açıklamalar ile bir dönemin kendine has anlatış biçimi, biçem, tarz ve stil kelimeleriyle karşılık bulur (1988: 2/2313). Klasik Osmanlı belâgat kitaplarında ise konuyu aktarmanın vasıtasıdır. Bu özelliği ile üslûbun akıcı olma, kolay anlaşılma hali gibi mana ve konunun ötesinde bir musiki meziyeti yani mecazî ifadelerin zarif beyanında ayrıca yüce bir kıymet olması gerektiği bildirilir. Eserde kullanılan kelimelerin oluşturduğu anlam katmanının incelenmesi olan üslûbun üslûb-u sâde, üslûb-u müzeyyen ve üslûb-u âlî olmak üzere üç çeşidinden söz edilir. Kullanılan kelimelerinin musiki meziyetinin olması üslûbun bir niteliğidir. Bu durum edibin konuya yaklaşımı, onu ifade edişinde seçtiği kelimeleri ve onlardan oluşan söz dizimlerini bildireceği için üslûbun zekâyâ dayalı üstün bir meziyet olduğu belirtilir (Rey, 2018: 205-206, 234). Türk edebiyatında oldukça yeni bir inceleme alanı olan üslûp üzerine değerli öneriler sunan Aktaş'a göre üslûp; *ne soyut bir gösterge, ne dile ait farklı unsurları düzenleyen kurallar bütünü ne de anlamlama olayının mantıkî ve psikolojik yönüdür. Edebîliği doğuran benzetme, mecaz ve sapmaların sınırlarını, sebeplerini ve şartlarını belirli prensipler etrafında izaha gayret sarf etmektir* (Aktaş, 1986: 23, 31). Tanımlarda da bildirildiği gibi üslûb; sanatlar, devirler, çevreler, kişiler, işlevleri, biçim ve türlerinin yanında diğer üslûp çeşidi olmak üzere yedi çeşitte incelenen bir terimdir (Çoban, 2004: 21-26). Psikoloji biliminin kurulmasından önce cereyan eden, var olan belli konular üzerinde eser vermeye mecbur bırakılan yani gelenekten aldığı *hüner ve sanatını ortaya koyarak arının peteğini işlediği gibi işleyen* klasik Türk edebiyatı edipleri (Akün, 1994: 9/421) belirli

* Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü, Konyaaltı/Antalya, emelcopur@akdeniz.edu.tr.

konular ve duygular etrafında değişmez metaforlar meydana getirmiştir. Bu metaforların Klâsik Türk şairinin üslûbu içinde mühim bir yer tuttuğu muhakkaktır (Uçan Eke, 2017: 19). Yazının en önemli aracı olan kalem, Farsça'dan geçen kilik ve hâme kelimeleriyle de karşılanarak (Derman, 2001: 24/245) klasik Türk edebiyatında elbette şairler tarafından çeşitli metaforlar etrafında sunulmuştur.

Bilimin öğrenilip kayda geçirilmesine vesile olan kalem, Türk milletinin din ve kültür tarihinde oldukça önemlidir. İslâmî kaynaklarla beslenen klasik Türk edebiyatında öncelikle Kur'ân-ı Kerîm'in indirilen ilk ayetinin kalem ile öğrenilmesini bildirmesi, altmış sekizinci suresine ad olması ve üzerine yemin edilmesi kaleme verilen önemi göstermektedir. Kur'ân'dan hareketle gayb âlemine ait bilgileri barındıran levf-i mahfuzun İlâhî kalemle yazılması da kalemin değerini bildirir. Nitekim yaratılan ilk nesnenin kalem olması gibi hususlar da Türk milletinin edebiyat ve düşünce dünyasının kalem üzerine yoğunlaşmasını sağlamıştır. Osmanlı Devleti'nde de yukarıda belirtilen nedenlerden dolayı bürokratlara kalemiye isminin verilmesi Türk kültüründe kalemin önemini bildirmektedir (Güler, 2016: 139).

Kalem hakkında klasik Türk edebiyatında şimdiye kadar değerli çalışmalar yapılmıştır (Şengün, 2008: 730-758; Şengül, 2019: 1-309; Kaya, 2020: 90-112). Ancak kalem üzerine yapılan bu çalışmalar bir edibin duygu ve düşüncelerini ifade ederken dil malzemelerini kullanmasında özgünlük olan üslûp üzerine yoğunlaşmamıştır. Oysa her edebiyat alanında olduğu gibi klasik Türk edebiyatında da edibin poetikasının en önemli aracı şiirlerinin yazıldığı kalemdir. Ayrıca Batı edebiyatlarında üslûp Latince kalem anlamındaki stylus, style kelimesiyle karşılanan terimdir. Üslûbun bu terim anlamından hareketle insanın kendisini yazıyla dile getirme biçimi, zihinde, hayalde beliren hususları döneminin kültür inşasında yoğurarak terkip ve kalıplara dökme, onlardan özgün bir yapı oluşturma işlemidir. Bunun ötesinde üslûbun bir çeşidi olan, temeli estetik zemine dayalı edebî üslûpta kuvvetli hayal, dakik tasvir, nesne ve olaylar arasındaki ilgi; sanatçının psikolojik durumunu yansıtan sübjektif bakış açısıyla somutu soyut, soyutu somut şekilde beyân ve bedî' sanatlarla ortaya koymaktır (Durmuş, 2012: 42/383). İşte bu bağlamda klasik Türk edebiyatınınengin anlam katmanında farklı teşbihlerle örülen kalem, her şairin hayal dünyasını süsleyerek şiirine konu olmuştur. Kalemin farklı teşbihlerle şiirde buluşmasında şüphesiz klasik Türk edebiyatının katkısı yadsınamaz. Dolayısıyla bir edibin, şairin üslûbunu ortaya koymada üslûbun olmazsa olmaz aracı olan kalem üzerinden ele alınması gerekir. Verilen bilgilerden hareketle bu bildiride 18. yüzyıl divan şairi, divanı klasik divan nazım şekillerini ihtiva etmeyen (Akün, 1994: 9/398), adeta zamanının İstanbul'unu okuyucuna tablolar halinde sunan, vak'anüvist, Acem dilini çok iyi bilen, Nef'î ve Nâbî'nin etkisinin fazlasıyla görüldüğü dönemde Nedîmane bir tarz geliştiren ve Lâle Devri'nde kurulan tercüme heyetlerinde görev alan (Macit, 2006: 32/511-512) Nedim'in üslûbunda kilik ibaresi incelenmiştir. Bu inceleme ile üslûbun olmazsa olmaz aracı olan Farsça kilik ibaresinin; Nedim gibi İstanbul'da doğup klasik Türk edebiyatı geleneğinde yetişen ancak kendine özgü sitil oluşturan bir aydının düşünce dünyasında kalemi nasıl ele aldığı gözler önüne serilmiştir. Böylece Nedim'in üslûbu; sanatsal ve dönemsel olarak incelenmeye tabi tutulmuştur. Dolayısıyla şairin içinde bulunduğu sanatsal ekolün yanında onun mekân ve içinde bulunduğu çevreden nasıl etkilendiği, psikolojisinin düşünce dünyasını nasıl etkilediği, üslûbuna nasıl çeşitlilik kattığı gibi unsurlar çalışmanın özünü oluşturmaktadır. Bu yazı ile üslûp çeşitliği çalışmalarına da katkıda bulunulması amaçlanmıştır.

Çalışmamızda Nedim'in üslûbunda incelenen kilk, iki bölümde incelenmiştir. Birinci bölümde şairin Nedîmane tarzına ait tasavvurlarla şekillenen kilk ibaresini içeren manzumeler ele alınmıştır. İkinci bölümde ise klasik Türk edebiyatının hayal dünyası sınırlılığında şairin eserinde ifade ettiği kilk kelimesinden müteşekkil şiirler açıklanmıştır. Yazıda klasik Türk edebiyatında kalemin ele alınışı, Şengül tarafından yüksek lisans tezi olarak hazırlanan çalışma baz alınarak yapılmıştır. Çalışmada örnek alınan manzumeler Kültür ve Turizm Bakanlığı öncülüğünde 2017 yılında Muhsin Macit tarafından e-kitap olarak hazırlanan *Nedim Divanı*'ndan, istifade edilen ayet mealleri de Türkiye Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları'ndan alınmıştır.

Nedim'e Has Yorumlarda Kilk

Memduhu övmeye kullanılan kilki anlatan aşağıdaki beyit Nedîane üslûba bir örnektir. Zarif, nadir düzenleyen, kalemin dokumacısı bir yeni kumaş ile vasfını artırdı. Şeklinde açıklanan aşağıdaki manzumede Nedim Sadrazam İbrahim Paşa'yı metheden kilki, kumaş dokumada kullanılan mekik (Komisyon, 1970: 2/991) adı verilen alete; o kalemle yazılanları dokunmuş yeni bir kumaşa benzetir. Tenâsübü uygular:

Vasfın müzeyyel eyledi bir nev-kumâş ile

Nessâc-ı kilk-i nâdire-perdâz-ı nüktedân (K 22/12)

Sultan III. Ahmed, İstanbul'da pek çok imar faaliyetinde bulunmuş bir padişah'tır. Ayasofya meydanında bulunan âbide çeşmenin yanında Üsküdar'da da İskele Meydanı'nda yaptırdığı çeşmeler günümüze kadar gelen değerli mimarî eserlerdir (Aktepe, 1993: 2/38). Üsküdar'ın susuzluk sorununa çözüm getirildiğini anlatan, hüner dolu kalemine seslenen Nedim, Şehzade Abdülhamid çeşmesine tarih düşer. Bu yüce çeşmenin şehzade Abdülhamid'in babası III. Ahmed tarafından yapıldığını bildirir:

Olmuşdu çokdan Üsküdar leb-teşnelikle bî-karâr

Ol şeh bulup bir cûy-bâr yaptı ona râh-ı medîd

Kilk-i Nedîm-i pür-hüner târîhini bu resme der

Bu çeşme-i vâlâ peder şehzâde-i Abdü'l-hamîd (T, 62/2, 4)

Beyitte bu kez kalem, siyah diz şeklinde hayal edilmiştir. Şairin talihinin yolunda gitmediği anlatılmaktadır. Bu gönül arayan âşğın gidişi yani bahtı kalemin dizinin siyahlığı ve hizmet edilen kaleme uyulduğundan kaynaklandığı düşünülmüştür:

Nedîmâ hâme-i mahdûma pey-revlik midir bilmem

Siyeh-zânû-yı kilkin kasdı bu reftâr-ı dil-cûdan (107/5)

Klasik Türk Edebiyatı Hayal Dünyasında Nedim'in Kilki

Nedim Divanı'nda kasidede methedilen devlet erkânından biri de Kaptan-ı Deryâ ve Atlamacı unvanlarıyla anılan Kaymak Mustafa Paşa'dır. XVIII. yüzyılda kaptan-ı deryalık makamının önemli temsilcisi olan Mustafa Paşa, Nevşehirli İbrahim Paşa'nın damadı olmasıyla Osmanlı bürokrasisinin önde gelen simalarından olmuştur. Mustafa Paşa'nın Osmanlı ricalinde önemli bir kişi olması onun sosyal kişiliğinden de kaynaklanmaktadır. Lâle Dönemi'nde düzenlenen eğlencelere, helva gecelerine kayınpederi İbrahim Paşa ile katılan Kaymak Mustafa Paşa, Anadoluhisarı'nda bulunan sahilhanesinde de çeşitli ziyafetler tertip ederek saray erkânı arasında ün yapmış kişiliktir (Atak, 2020: 169). Nedim, Mustafa Paşa için yazdığı kasidede onun sahil köşkünü, ilkbaharın kokusu ve rengi ile özdeşleştirir. Köşkü, feyiz dolu gül bahçesinin bir goncası olarak teşbih eder. Daha sonra köşkün olağanüstü seyirlik özelliğine dikkatleri çeker. Feyiz dolu gül bahçesi şeklinde tasvir ettiği köşkün, yedi cennetin bir yalnızlık köşesi olduğunu bildirir. Ardından yanlış söz söyleyen kaleme seslenir. Onu تنها köşe tabir etmenin gayet hatalı olacağından dem vurur:

Habbezâ sâhil-serâ kim reng ü bûy-ı nev-bahâr

Gülşen-i pür-feyzinin bir gonca-i ra 'nâsıdır

Habbezâ gülzâr-ı pür-feyz-i temâşâ-yı garîb

Kim behîşt-i heşt onun bir gûşe-i tenhâsıdır

Ana tenhâ gûşe ta 'bîr etmek ey kilki-i sakîm

Hak bu kim gâyet hatânın zirve-i a 'lâsıdır (K 36/9, 11-12)

Nedim Divanı'nda kasidede methedilen devlet erkânından bir diğeri Kaptan-ı Deryâ ve Atlamacı unvanlarıyla anılan Kaymak Mustafa Paşa'dır. XVIII. yüzyılda kaptan-ı deryalık makamının önemli temsilcisi olan Mustafa Paşa, Nevşehirli İbrahim Paşa'nın damadı olmasıyla Osmanlı bürokrasisinin önde gelen simalarından olmuştur. Mustafa Paşa'nın Osmanlı ricalinde önemli bir kişi olması onun sosyal kişiliğinden de kaynaklanmaktadır. Lâle Dönemi'nde düzenlenen eğlencelere, helva gecelerine kayınpederi İbrahim Paşa ile katılan Kaymak Mustafa Paşa, Anadoluhisarı'nda bulunan sahilhanesinde de çeşitli ziyafetler tertip ederek saray erkânı arasında ün yapmış kişiliktir (Atak, 2020: 169). Nedim, Mustafa Paşa için yazdığı kasidede onun sahil köşkünü, ilkbaharın kokusu ve rengi ile özdeşleştirir. Köşkü, feyiz dolu gül bahçesinin bir goncası olarak teşbih eder. Daha sonra köşkün olağanüstü seyirlik özelliğine dikkatleri çeker. Feyiz dolu gül bahçesi şeklinde tasvir ettiği köşkün, yedi cennetin bir yalnızlık köşesi olduğunu bildirir. Ardından yanlış söz söyleyen kaleme seslenir. Onu تنها köşe tabir etmenin gayet hatalı olacağından dem vurur:

Habbezâ sâhil-serâ kim reng ü bûy-ı nev-bahâr

Gülşen-i pür-feyzinin bir gonca-i ra 'nâsıdır

Habbezâ gülzâr-ı pür-feyz-i temâşâ-yı garîb

Kim behîşt-i heşt onun bir gûşe-i tenhâsıdır

Ana tenhâ gûşe ta 'bîr etmek ey kil-k-i sakîm

Hak bu kim gâyet hatânın zirve-i a 'lâsıdır (K 36/9, 11-12)

Padişah III. Ahmed, Mora yarımadası ile Akdeniz'de Venediklilerin hâkimiyetinde olan bazı adaların alınması için sadrazam Ali Paşa'yı görevlendirir. Padişah bizzat Osmanlı ordusunu Edirne'ye kadar uğurlar. Kısa zamanda Mora yarımadası tekrar Osmanlı topraklarına katıldığı gibi Girit'teki bazı kaleler de ele geçirilir. Bu zafer üzerine 1715 yılında Edirne'den İstanbul'a dönen III. Ahmed, büyük bir coşkuyla karşılanır (Aktepe, 1993: 2/36). Nedim bu tarihî bilgileri, döneminin astroloji telakkisiyle bütünleştirerek ifade eder. Nitekim eski inanış doğrultusunda çarh; iç içe geçmiş dokuz kattan/felekten ibaret gökyüzüdür. Bu tabakalardan en üstteki iki tabaka boştur. Bunların üstünde Tanrı'nın kürsüsü olduğuna inanılan yedi kat gökyüzü sisteminin her birinde bir gezegen vardır. Dördüncü felekte gök cisimlerinin en büyüğü, ısı ve ışık kaynağı güneş olduğuna inanılır. Güneş bu temel özelliğine kinâye ile sevgi anlamında da şiirlerde kullanılır. Beşinci felekte Merih, Mirrîh Mars gezegeni bulunur. Gökyüzünün kâtibi ve güneş sultanının başkomutanıdır (Zavatçu: 2013: 492). Nedim, Sultan III. Ahmed için yazdığı kasidesinde yukarıda ifade edilen zafere de göndermede bulunarak anlatır. Kahramanlık esaslarının ululuk unsuru, saldırma stratejilerini bilen Sultan III. Ahmed'in zorlu zaferi gerçekleştirdiğini dolayısıyla sultanın temiz vasfını, dünyanın kâtibinin mana besleyen kaleminin, güneş/sevgi levhasına böyle yazdığını söyler:

Böyle tahrîr etdi levh-i mihre vasf-ı pâkini

Kâtib-i çarhın ser-i kil-k-i ma 'ânî-perveri

Hırz-ı cân-ı saltanat nîrû-yı bâzû-yı zafer

Rûkn-i saolet unsur-ı haşmet esâs-ı saf-deri (K 4/11-12)

Diğer Osmanlı padişahlarının bir konuda üstat oldukları gibi Sultan III. Ahmed'in iyi bir hattat olduğu tarihi bilgilerde mevcuttur. Üsküdar'daki çeşmenin kitabeleriyle Sarây-ı Hümayun'da Arz Odası üzerindeki besmele bizzat III. Ahmed'in kendisine aittir. Ayrıca celî hat ile yazdığı levhalar bazı camilerde asılmış ve yazdığı iki Mushaf da Ravza-i Mutahhara'ya gönderilecek kadar ustalık eseridir (Aktepe, 1993: 2/37). Osmanlı hat sanatında mürekkebin içine amber, misk gibi güzel kokulu maddeler konulması kaleme ve yazıya verilen önemi gösterir eski bir gelenektir (Şengül, 2019: 191). Nedim bu geleneği padişahın hat sanatındaki mahareti ile birleştirir. *Kilk* ve *ser-safha* kelimelerinin tenâsübü ile anlatır. Padişah, amber saçan kalemini eline aldıkça yazılmış sayfanın gül bahçesini ilkbahara döndürdüğünün söylendiğini bildirir:

Ele aldıkça kil-k-i anber-efşân-ı hümayûnun

Döner ser-safha gûyâ nev-bahâr ermiş gül-istâna (K 15/21)

Eski gök bilime göre Utârid, göğün ikinci katında bulunur. Utârid'in de Güneşin kâtibi olduğuna dair inanış söz konusudur. Bu feleğin etkisinde doğanların zeki, neşeli ve sanatçı kişilikler olduğu yaygın bir telakkidir (Zavatçu, 2013: 182). Yukarıda açıklandığı üzere Sultan III. Ahmed, cihân hükümdarı olarak güneşe ve onun hat sanatındaki hüneri güneşin kâtibi ile ilişkilendirilmiştir. Beyitte Sultan III. Ahmed'in ney gibi ses çıkaran kalemin ele alınıp güzel sesler çıkarması istenir:

Utârid lâf ururmuş hüsn-i hattan âsmân üzre

Kalem al deste onun nây-ı kilkin bî-sadâ eyle (K 5/8)

Sultan III. Ahmed, sanatın değerini bilen ve özellikle Nedim gibi sanatçılarla sohbetler eden padişah'tır (Aktepe, 1993: 2/37). Padişah tarafından değeri takdir edilen Nedim, klasik Türk şiirinde ekol olmuş bir sanatçıdır. O adeta döneminin İstanbul'unu kalemiyle ilmek ilmek kumaşa dokur gibi kâğıda dokumuştur. Şairlik kudretinden oldukça emin olan Nedim, Nef'i, Bâkî, Atayî gibi Türk şairlerini beğendiğini ifade etmiş, bunların yanında Hindistanlı Örfî ile İranlı Enverî'yi de takdir etmiştir (Macit, 2017: 11). Beyitte ismi zikredilen şairlerden Örfî, Urî adıyla da bilinen XVII. yüzyıl İran edebiyatında kasideleriyle öne çıkmış bir şairdir. Kasidelerinde gulüvvun yanında aklın sınırlarını zorlayan şiirleriyle bilinir. Şair bu özelliğinden dolayı İran'daki aşırı baskılara dayanamayıp Hindistan'a gitmiştir. Beyitte ismi geçen diğer şair Enverî de Fars edebiyatında kaside üstadı olarak tanınır. Şairlik yeteneği sayesinde dönemin sultanının iyiliklerine mazhar olmuştur. (Zavotçu, 2013: 746, 222). Nedim, III. Ahmed'e sunduğu kasidesinde eğer şair merhamet, iyiliğe yakın olsa onun kalemini, sanatçının kumaşını icat eden/ortaya koyan olarak nitelendirir. Merhûn beyitte hattat ve Necîb mahlasıyla şiirler yazan III. Ahmed'in bu konuda adeta onayını almak isteyen bir tavır takınır. Padişahım diye seslenerek Hindistan'da Örfî ile İran'da Enverî isimli iki şairin nazma değer verdiklerini telmihle bildirir:

Olsa bir şâ'ir eger makrûn-ı lutf u re'fetin

Böyle eyler kilki îcâd-ı perend-i şeşterî

Pâdişâhım iki şâ'irdir veren nazma revâc

Merzbûm-ı Hindde Örfî Acemde Enverî (K 4/37-38)

III. Ahmed, devrinde şair Nedim'le beraber Yanyalı Esad Efendi, Heratlı Kâbzî Efendi, Mansûrizade müderris Fasihî Efendi, İshak Efendi, şam kadısı Medhi Efendi, Halep kadısı İlmi Efendi, Selanik kadısı Müstecirzade Abdullah Efendi, Kara Halilzade Mehmed Said Efendi gibi devrin ilim insanlarıyla toplantılar yapan, bilim ve sanata meraklı bir padişah'tır (Aktepe, 1993: 2/37). Nedim, bayram teşbihiyle başlayan kasidede bir Osmanlı geleneği olan bayramlarda etek öpme geleneğinden bahtiyar olduğunu bildirmektedir. Böylece bu gelenek ile insanların saray erkânına yakınlıkları ifade edilir (Tunç, 2012: 80). Aşağıdaki manzumede bayramda padişahın eteğini öpme merasimine mazhar olan Nedim, padişahın yüce vasfı ile onurlandırıldığı bu tarz hakkında inci saçan kalemi eline alıp bir kaside söylediğini anlatır. Şair mahlasını sohbet, meclis arkadaşı anlamında kullanarak hüsn-i tehallûs sanatını gerçekleştirirken şairliğinin parlayan inci gibi kelimelerden oluştuğunu da ima eder:

Bu gûne bir kasîde söyledi vâsf-ı şerîfinde

Nedîmâ benden alup destine kilki dîr-efşânı (K 10/28)

Aşağıda Sultan III. Ahmed'in oğullarına yazılan kasidenin tâc beytinde Nedim, şehzadelerin talih ve ululuklarının yükselmesi için dua eder. Çünkü gül bahçesi olarak görülen Osmanlı Devleti tam bir bolluk içindedir. O gül bahçesinde Nedim'in kaleminin cızırtıları bülbül gibi şakırmaktadır:

İkbâl ü izz ü i'tilâ olsun çü gülşen pür-nemâ

Anda çü bülbül dâ'imâ kil-k-i Nedîm etsin negam (K 11/33)

Nedim, yine eşsiz kilki aracılığıyla Sultan III. Ahmed'in vasfına bu güneş gibi duran matla beyitle şanına unvan kılma zamanı olduğunu bildirir:

Demdir ki yine kil-k-i bed'îm kıla unvân

Evsâfına bu matla '-ı hurşîd-nişânı (K 25/6)

Tarihî kaynaklar Damat Ali Paşa'nın şiir inşa etmede mahir olduğunu ve bir divançe oluşturacak kadar şiir yazdığını bildirir (Özcan, 2010: 38/434). Damat Ali Paşa'nın kalemini methetmeyen, yeşillikteki gül ne ile süslenir şeklinde açıklanan aşağıdaki beyitte tenâsüb ve istifham sanatı gerçekleşmiştir:

Neyle zîb-efken olur gül çemen-i medhinle

Etmeyen kilkini yek-pâre zebân-ı süsen (K 1/68)

Nedim, kilki teşhis sanatıyla verir. Ali Paşa'ya yazdığı kasidesinde kalemin sakisinin temeli kuvvetli bu kafiyeyle beyti alıp içtiği bilim şarabının üstüne meze olarak sunduğunu söyler. Dolayısıyla Ali Paşa'nın şairlik gücünü methederken kendi şiirlerini de bilim üzerine inşa ettiğini dile getirir:

Râsihin bu matla 'ın tazmîn edüp sâkî-i kil-k

Nukl sundu çekdiğim sahbâ-yı irfân üstüne (K 2/16)

Kasidenin aşağıdaki beytinde zikredilen Hârût; Bakara suresi 102. ayette bildirilen meleğin ismidir. Ayet mealine göre Hz. Süleyman döneminde Yahudilerin çoğu, onun hükümdarlığının cinler tarafından sihirle oluşturduğuna inanmışlardır. Ayette her işin Yüce Allah'ın izniyle gerçekleştiği bildirilerek bu durumun uydurma söz olduğu vurgulanır. Gerçekte ise sihri bunun günah bir eylem olduğunu bildiren, insanları iyiliğe davet etmekle görevlendirilmiş, Babil'de bulunan Hârût ve Mârût adlı melekler aracılığıyla şeytanların insanlara öğrettiği beyan edilir (Râzî, 2008: 3/283). Ayetten esinlenerek sihrin yanlış bir iş olduğunu anlatmak amacıyla mezûr iki meleğin cezalandırıldığı rivayet edilir. Rivayet doğrultusunda bu durumu bilen insanlar, Hârût ve Mârût adlı iki meleğin Babil'de suyla dolu kuyuda demir zincirlerle baş aşağı asılı olduklarını anlatır (Zavotçu, 2013: 325). Klasik Türk edebiyatında sihrin yazılması ile kalemin yazma eyleminde başının yerde olması arasında ilişki kurulur. Nedim de İbrahim Paşa için yazdığı kasidesinde parmaklarının üzerinde Hârût gibi başı aşağıda olan kil-k ile paşaya bir sözünün olduğunu onu da söylemek istediğini belirtir:

Hidvâ bir sözüüm var onu dahı söyleyim bârî

Çü Hârût eylemişken ser-nigûn kilki benân üzre (K 5/44)

XVIII. yüzyılda Rusya ile Avusturya, Osmanlı topraklarını paylaşmak istemişlerdir. Rusya Karadeniz'e inmeyi arzularken Avusturya Balkanlar'daki toprakları ele geçirme isteğindeydi. Rusya ile Avusturya iki cepheden Osmanlı Devleti'ne savaş açmıştı. Buna rağmen Osmanlı iki ülkeye karşı büyük bir başarı kazanmıştır. Damat İbrahim Paşa, öncülüğünde Osmanlı Avusturya arasında Belgrad Antlaşması imzalanmıştır. Bu antlaşmaya göre Osmanlı Devleti, önceden imzalanan Pasarofça Antlaşması'nda kaybettiği Belgrad'ı yeniden almıştır. Yapılan bu antlaşmadan dolayı Avusturya'nın geri çekildiği dönemde İsveç Rusya'ya karşı savaş başlatmıştır. Bu durumda Ruslar da barış istemek zorunda kalmış, Karadeniz'de savaş ve ticaret gemileri bulundurmamayı kabul etmiştir. Böylece Rusların Karadeniz'e

inmeleri bir süreliğine ertelenmiş, otuz yıl sürecek olan barış dönemine girilmiştir. Batıda sükûneti sağlayan Osmanlı Devleti doğu siyasetinde de başarılı olmuş, İran savaşlarının sona ermesini sağlamıştır (Güler, 2016: 79). Nedim, Osmanlı Devleti'nin Damat İbrahim Paşa aracılığıyla elde ettiği barıştan dolayı dört köşe, yedi iklimin onun emrine boyun eğdiğini bildirir. Bu dünyada kaleminin sihrinin daim olmasını temenni eder:

Mutî'-i emrin olup çâr gûşe heft iklîm

Ola müсахhar-ı kilkin bu kubbe-i devvâr (K 6/72)

Nedim, aşağıdaki manzumesinde Damat İbrahim Paşa'yı izlediği başarılı dış politika sebebiyle över. Paşanın parlak zihninin vasıflarını yazdıkça geceler, kaleminin etrafında küçük kelekler gibi dönmektedir. Şairin şiirlerini yazma zamanını bildirdiği beyitte geçen *pervâne* ibaresinin haberci, kılavuz (Devellioğlu, 2007: 861) anlamını da düşündüğümüzde geceler şairin kaleminin etrafına gelen haberci, kendisine yol gösteren kılavuz olmuştur:

Zihn-i vekkâdının evsâfını yazdıkça senin

Geceler kilkinin etrâfına pervâne gelir (K 14/25)

Şair, yine İbrahim Paşa'yı methetmek için her ne zaman kalemini eline alsa gönlü dinlendiren bu beyit veya uygun şiirin elbette düşeceğini bildirir. Şairlik yeteneğine dikkatleri çeker:

Hidâvâ her ne dem kim kilkin vâsfin için deste

Düşer elbette bu beyt-i dil-ârâ yâda erzâni (K 21/20)

Şeker üretiminin kaynağı olan şeker kamışı, geniş alanlara ekilen bir bitkidir. Şeker kamışları, çiçek açtıktan üç ay sonra dipten kesilerek şeker elde edilir (Komisyon, 1978: 9/1647). Divan şiirinde kil; şekinden, gönlü okşayan, tatlı yazı yazılmasına aracı olmasından dolayı şeker kamışına benzetilir (Şengül, 2019: 241). Nedim, yazdığı sahifeyi ekili alana benzeterek cihan vezirinin vâsfini övmek için taze kalemin şeker kamışını eline alıp tatlılığı damağında kalmış olmak istediğini anlatır:

Sonra alup elime ney-şekker-i kilkin teri

Olayım vâsf-ı cihân-dâver ile şîrîn-kâm (K 9/23)

Eski gelenekte kalem; şairlerin yazma eylemlerinde hitap ettikleri, kendilerine yoldaş gördükleri böylece teşhis sanatını uyguladıkları unsurdur. Manzumelerde kaleme verilen konuşma özelliği, tüm edebiyatlarda söz konusu edilen ötüşü ile gönülleri fetheden bülbüle benzetilerek ifade edilir (Kaya, 2020: 108). Aşağıdaki beyitte şair düzgün konuşan kalemine seslenir. Ondan bülbül gibi söylemesini aksi bülbül karşısında goncanın suskunluğuna bürünmemesini ister:

Söyle ey kilkin sühanver bülbül-i gûyâ gibi

Böyle hâmuş olma nakş-ı gonca-i dîbâ gibi (K 16/1)

Divan şiirinde şairler kalem aracılığıyla kendi iç dünyalarını ifade ederler. Kaleme addedilen bu kişilik özelliklerinden kalemin şiddet yanlısı olma özelliği başta gelen haslettir (Şengül, 2019: 73). Kalemi fazlasıyla konuşturmak istemeyen Nedim, Damat İbrahim Paşa'ya seslenir. Zira kalemin amacı aşağılık dünya ile kavgadır:

Âsafâ bu kilki çok söyletmeyim zîrâ onun

Gâlibâ maksûdî çarh-ı dûn ile gavgâ gibi (K 16/47)

Tablo-Kilk/ Kilk ile Yapılan Terkipler ve Sayıları

kilk	11
kilk-i anber-efşân-ı hümayun	1
kilk-i ayyâr	1
kilk-i bedî'	1
kilk-i huçestekâr	1
kilk-i kariha	1
kilk-i kazâ	1
kilk-i Nedîm	6
kilk-i Nedimâ-yı sühan-saz	1
kilk-i Nedîm-i şûh	1
kilk-i sakîm	1
kilk-i sühanver	2
kilk-i sühan-güzâr	1
kilk-i şûh	1
kilk-i takdir	1
kilk-i ter-zebân	1
Kilk-i utârid	1
gûlzâr-ı nev kilik	1
kudret-i kilik-i devât	1
musahhar -ı kilik	1
nây-ı kilik	1
nessâc-ı kilik-i nadire-perdâz	1
ney-şekker-i kilik-i ter	1
ser-nigûn-ı kilik	1
siyeh-zânu-yı kilik	2
şive-i dil-dûz-ı nevk-i kilik-i tannâz	1
zebân-ı kilik	1

Sonuç

18. yüzyılın en önemli şairi *Nedim Divanı*'nda üslûbun olmazsa olmaz aracı olan kilik ibaresinin incelendiği bu çalışmada; Sadrazam İbrahim Paşa'ya yazılan kasidede kalemi dokumada kullanılan alete dolayısıyla yazılanların kumaşa benzetilmesi, döneminde yapılan III. Ahmed Çeşmesine tarih düşürülen manzumeler ile kalemin renginden dolayı siyah dize teşbih edildiği beyitler şairin kendisine özgü bir üslûpla oluşturduğu manzumelerdir.

Nedim'in diğer şiirlerinde kilik, klasik Türk edebiyatının hayal dünyasındaki tüm benzetmeleri içermektedir. Nedim de diğer klasik Türk edebiyatı şairleri gibi kilik; bûlbûlün sesine, şekere, şeker kamışına, rehber, meraklı arkadaş, kaza kalemine, güzel yazı yazan, ok atan, neşeli, ıslak dilli, ferman yazan, inciler saçan, güçlü kişilere benzetmiştir. Bu olumlu özelliklerin yanında kilik Nedim'in de tasavvurunda kışkanç, fitneci, dertli, , yanlış söyleyen, yalancı, sahtekâr özelliklerle teşbih edilmiştir. Ayrıca kilik, Nedim'in de şiirlerinde eskilerin gök algısı üzerine feleğin kâtibi olarak

nitelendirilen Utârid, Mirrih ile ilişkilendirilerek ifade edilmiştir. Bu teşbihlerin sayısı 24 olup Nedim'e has üslûpta kilkin ele alınışını içeren manzumeler ise dört tanedir. Ayrıca Nedim, şiirlerinde teşbihle vasıflandırdığı kilki; teşhis, leff ü neşr, tenâsüb ve iktibas gibi sanatlarla da sunarak döneminin estetik anlayışından fazlasıyla etkilenmiştir.

Yukarıda tabloda da görüldüğü üzere *Nedim Divanı'*nda kilik ibaresi en çok kilik şeklinde yalın olarak 11 defa onu 6 yerde kilik-i Nedim tamlaması, kilik-i sühanver, siyeh-zânu-yı kilik 2'şer kez ve tabloda görülen diğer terkiplerin ise birer defa geçtiği tespit edilmiştir.

Nedim'in düşünce dünyasında ele alınan kilik ile üslûp incelemesi yapılan bu çalışmada dönemin edibler üzerinde hayli etkili olduğu sonucuna varılmıştır. Nitekim Nedim, kilik ifade ederken kurduğu tamlamalarla döneminin etkisini oldukça yansıtmıştır. Ancak Nedîmane tarzla bilinen şairin eserlerinde diğer unsurların araştırılması; şairin düşünce dünyasına fazlasının anlaşılmasına ve üslûp adına yapılacak diğer çalışmalara yön verecektir.

Sonuç olarak Nedim'in kilik ile ilgili kullanımlarda hayal dünyası çok zengindir. Kelimelerin dizilimindeki titizliği, ses ve âhenk kurduğu hayal dünyası ile uyumludur. Tarih vermede ustalığı ile de takdire şayan bir şairdir.

KAYNAKÇA

- Akçıl Harmankaya, N. Çiçek (2018). *Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Aktaş, Şerif (1986). *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Albayrak, Nurettin (2018). "İzzet Ali Paşa", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 8, s. 441-443.
- Aktepe, M. Münir (1993). "Damad İbrahim Paşa" *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 23, s. 556-557.
- Atak, Erkan (2020). "Kapatan-ı Deryâ Mustafa Paşa'nın İstanbul'daki İmar Faaliyetleri" *Tokat Gaziosman Paşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Özel Sayı, 168-181.
- Çoban, Ahmet (2004). *Edebiyatta Üslûp Üzerine*, Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Derman, Uğur (2001). "Kalem" *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 24, s. 245-247.
- Diyanet İşleri Başkanlığı (2006). *Kur'ân-ı Kerîm Meali*, Ankara: TDV.
- Durmuş, İsmail (2012). "Üslûb" *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 42, s. 383-385. .
- Devellioğlu, Ferit (2007). *Osmanlıca-Türkçe Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi.
- Eke Uçan, Nagehan (2017). *Klasik Türk Edebiyatında Üslûp*, Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Eyice, Semavi (1989). "Ahmed III Çeşmesi", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 2, s. 38-39.
- Güler, Ali (2016). *Türkün Tarihi Hilalin Gölgesinde*, İstanbul: Halk Kitabevi.
- İpşirli, Mehmet (1996). "Gülnûş Emetullah Sultan", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 14, s. 248-249.
- Karabey, Turgut (2011). "Tarih Düşürme", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 40, s. 80-82.
- Kaya, Bülent (2020). "Klasik Türk Şiirinde Kalemle İlgili Benzetmeler ve Şiirlerde Kullanımı Üzerine", *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, C. 3, S. 1, 90-112.
- Kılıç Önal, Sevda (2018). "Yedi Sayısının Kültürel Arkaplanı Çerçevesinde Garîbnâme Mesnevisi'nin Yedinci Bölümü Üzerine Bir İnceleme", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaşî Velî Araştırma Dergisi*, s. 86. S. 111-132.
- Komisyon (1970). "Dokuma", *Hayat Ansiklopedisi*, C. 2, S. 991. İstanbul: Hayat Yayınları.

- Komisyon (1978). "Şeker Kamışı", *Larousse Gençlik Ansiklopedisi*, C. 9, S. 1647. İstanbul: Meydan Neşriyat.
- Macit, Muhsin (2006). "Nedîm", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 32, s. 511-512.
- Macit, Muhsin (2017). Nedîm Dîvânı. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr>. 18.01.2019.
- Özcan, Abdülkadir (2010). "Damad Ali Paşa" *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 38, s. 433-434.
- Pala, İskender (2004). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Razî, Fahreddin (2008). *Tefsîr-i Kebîr Mefâtîhu'l-Gayb*, İstanbul: Huzur Yayınevi.
- Rey, Ahmed Reşîd (2018). *Nazariyyât-ı Edebiyye*, İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları.
- Şahin, Mehmet (2020). "Bâkî Dîvânı'nda Ayna Metaforu", *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, C. 6, S. 25, 519-524.
- Şengül, Emin (2019). Divan Şiirinde Kalem, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hatay, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi.
- Şengün, Necdet (2008). "Klasik Türk Şiirinde Kalem Kasideleri (Kalemiyyeler)", *Turkish Studies*, C. 3, S. 4, 730-758.
- Topaloğlu, Bekir (2007). "Hamd" , *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, C. 15, s. 442-445.
- Tunç, Semra (2012). *Nâbî Divanında Sosyal Hayata Hikmetli Bakış*, Konya: Palet Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (1988). *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Uzun, Mustafa İsmet (1994). "Ebced", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, C. 10, s. 68-70.
- Yazır, Mahmud Bedreddin (1974). *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem güzeli II.* , Ankara: Ayyıldız Matbaası.
- Ankara: Ayyıldız Matbaası.
- Yavuz, Yusuf Şevki (1999). "Levh-i Mahfuz" *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 22, s. 151-154.
- Zavotçu, Gencay (2013). *Klasik Türk Edebiyatı Sözlüğü*, İstanbul: Kesit Yayınları.

PATRONAJ EĞLENCESİNDE MASKARA BİR MÜTEŞÂİR TİPİ: ALLÂME

Emre VURAL*

Giriş

Klasik Türk edebiyatı içerisinde şiirin her zaman için en iyi ve en güzel olması, yoğun anlam katmanlarına sahip olması ve teknik açıdan sağlam temellere dayanması her şairin elde etmek istediği değerlerdir. Bu değerlere sahip olmak ise yaratılıştan gelen şairlik yeteneğinin yanı sıra, şiir ilmine vakıf olmak ve ilimde çaba sarf etmekle mümkündür. Yeteneğini ve çabasını bir araya getirerek gerçek anlamda sanatsal değeri olan şiirler oluşturan kalem ehli; yetkin bir şiirde bulunmaması gereken özellikleri taşıyan, çeşitli yönlerden kusurları bulunan şiirleri ve bunları kaleme alarak şairlik iddiasında bulunanları (müteşâirleri) her zaman eleştirmiştir. Bu eleştiriler, şiir-şair-eser bağlamı olmak üzere klasik Türk edebiyatının her döneminde mevcuttur. Özellikle XVII. yüzyıl itibari ile klasik edebiyat içerisinde görülen şair sayısındaki artış; elit şair olarak adlandırabileceğimiz bazı isimlerin şiire ve şaire bakışlarını değiştirmiş, onların şiir eleştirileri yapmalarına sebebiyet vermiştir. Bu dönem, gerçek şair kimdir sorusunun elit şairler tarafından ciddi bir şekilde düşünüldüğü ve şiirler vasıtasıyla ortaya konulmaya çalışıldığı bir yüzyıldır.

XVII. yüzyıl özelinde klasik şiire baktığımızda bu dönemde ortaya çıkan farklı üslûp yönelimlerini de bir anlamda geleneği değiştirmek, şiiri tek düzelikten çıkarmak ve farklı anlam boyutları olan şiirleri ortaya çıkarmak için başlatılan hareketler olarak yorumlayabiliriz. Şiirlerini diğer şairlerden farklı bir şekilde oluşturmak isteyen elit şairler; bu yüzyıl içerisinde farklı üslûplara yönelmiş, duygularıyla yeni ve orijinal

* Dr. Öğr. Üyesi; Amasya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Türkçe Eğitimi ABD, emre.vural@amasya.edu.tr

ifadeler ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu yenilikler ve değişiklikler de üslup sorununu ortaya çıkarmış bunun sonucunda da değişik üsluplar ortaya çıkmıştır. Bunlar: Klasik üslûp, bedîî üslûp, hikemî üslûp ve mahalli üslûptur (Erkal, 2009:320).

Klasik edebiyattaki her üslûp, şiire farklı bir yorumlama getirmeye çalışmış, bu yorumlamayı yaparken de şairler, geleneğe eleştiri yaparak yenilik yapma yoluna girmişlerdir. Özellikle hikemî tarzın kurucusu olan Nâbî (ö.1712), kaleme aldığı şiirler vasıtasıyla hem eski şiiri eleştirmiş hem de yenilik yapmayan şairleri eleştirmiştir:

“Nâbî, devrindeki şairlerin şiir anlayışını beğenmez, öz bakımından eski şiir geleneğini devam ettirmelerini kınar ve çağdaşlarını şiire yenilik getirmemekle suçlar.” (Mengi, 1991: 26).

Şiirin özü itibari ile yapılan bu eleştirilerin XVII. yüzyıl içerisinde kendilerini şair sanan kişiler için de yapıldığı görülür. Şiirdeki temel biçim özelliklerini tam olarak kavramayan, vezin ve kafiye konusunda yetersiz bilgilere sahip olan şairlerin şiirleri dönem içerisinde kalemini ustaca kullanan şairler tarafından sık sık dile getirilmiş, kendisini şair (müteşâir) olarak gören bir grup her zaman için eleştiri oklarının hedefi haline gelmiştir. Nâbî de, *Hayriyye*’sinde oğluna öğütler verirken dönem içerisinde ciddi bir şekilde şiir ortamlarında görülmeye başlayan bu grubu ham olarak niteler ve eleştirir (Tökel, 2004:3).

Bu dönemde ayrıca Nâbî ile birlikte Sâmî (ö.1734) ve Nevres-i Kadîm(ö.1762)’in de aralarında bulunduğu şairlerin Râzî adında bir mizah tipi oluşturarak şairlik iddiasında bulunan ama şairlik meziyetlerinin hiçbirine sahip olmayan müteşâirleri eleştirdikleri de görülür (Gür, 2018a:297-299). Bu durum da özellikle bu yüzyıldan itibaren farklı üslûplara sahip olan şairlerin ortak bir noktada birleşerek müteşâirleri hedef aldıklarını gösterir.

Şiir ve şair eleştirisi XVII. yüzyılın genel karakteri içerisinde varlığını olabildiğince hissettirmiştir. Dönem içerisinde özellikle hicv ve hezl türü eserlerin varlığı da bu eleştirilerin dozunu hem artırmış hem de olaya mizahi bir boyut getirmiştir. Usta kalemler tarafından şairlik iddiasında bulunan ve şiire hiçbir katkı sunmayan müteşâirler alaya alınarak şiir meclislerinden uzaklaştırılmaya çalışılmıştır. Nef’î (ö.1635)’nin *Sihâm-ı Kazâ*’sında Vahdetî (ö.?) için yapmış olduğu şairlik eleştirileri ve onu alaya alarak küçük düşürmesi de dönem içerisindeki elit şairlerin müteşâirlere karşı olan kesin ve net tavrını gözler önüne serer. Nef’î’nin Vahdetî için söylediği şiirlere bakıldığında ise Vahdetî’nin şiir söylemedeki beceriksizliği ve acemiliği de ortaya çıkar. Aslında Nef’î, bir anlamda Vahdetî’den hareketle dönemindeki şairlik iddiasında bulunan gürûhu da bir anlamda onun özelinde eleştirir.²

Bosnalı Sâbit (ö.1712) ise şairlik iddiasında bulunan ama şairlik ile ilgisi bulunmayan bu müteşâirlerin sayısının döneminde bir hayli fazla olduğunu meşhur şiiri ile ifade eder:

Şu’arâdan müteşâî’irleri temyîz eyler

Ayrılır gayri ısırgan dikeninden reyhân

Kaldırım taşları altında birer şâ’ir var

² Ayrıntılı bilgi için bkz. Akkuş, Metin (1998). Nef’î ve Sihâm-ı Kazâ. Ankara: Akçağ Yayınları.

Dâmen-âlûde-i çirk-âb u dehân-ı hezeyân

Bosnalı Sâbit (Dîvân, K.45/55-56)

Alaya alınıp hicve uğrayan bu müteşâirler, XVII. yüzyıl içerisinde hicvin ve hezlin iyice azgınlığı (Kortantamer, 2002:156) ortamda mizah ve hiciv dilini iyi şekilde kullanan şairler tarafından gülünç duruma düşürülüp olabildiğince sert bir dille eleştirilmiştir. Şiir söyleme konusunda yeteneksiz olan ve şiirin özünü kavramayan bu müteşâirlere karşı eleştiriler yöneltirken de bu dönemden başlayarak mahalli söylemlerle bezenmiş ironi ile karışık mizahi bir dilin de oluşturulduğu görülür. Mahalli üslûp ve mizah denilince de bu yüzyılda karşımıza çıkan ilk isim Hevâyî (ö.1712)'dir.

XVII. yüzyılın dikkat çekici şairlerinden biri olan ve şiire getirdiği farklı bakış açısıyla şiiri bambaşka bir vadiye sürükleyen Kubûrîzâde Abdurrahman Hevâyî (ö.1715), sokağın ve argonun dilini müstehcenlikle birlikte harmanlayarak okuruna sunmuştur. Yaptıkları ile çığır açan Hevâyî, kendisinden sonra gelen birçok şairi etkilemeyi başarmış, hatta kendi üslûbuyla şiir yazan şairlerin bile Hevâyî mahlasını kabul etmelerine neden olacak şekilde üstâd bir şair olarak kabul edilmiştir. XVIII. yüzyılda Hevâyî tarzını benimseyen şairlerden biri olan Tokatlı Ebû Bekîr Kânî (ö.1791) de Hevâyî'den etkilenen isimlerden birisidir:

“Hiciv ve hezlin 18. asırda oldukça yaygınlaşmasında, Hevâyî mahlaslı Kuburizade Abdurrahman'ın önemli bir rolü olmuştur. Kânî'nin, hezl yazmakta asıl amacının Hevâyî-i Kadim ile buluşmak olduğunu söylemesi, kendinden sonra bu mahlasla şiir söyleyen Tırsi, Süruri, Pertev, Ref'i-i Kalayî (ö. 1821) gibi şairlerin yetişmesi, onun bu dönem şairleri üzerindeki etkisini göstermektedir.” (Horata, 2007: 461).

Tamamen Hevâyî tarzının özellikleri çerçevesinde kaleme alınan manzûm *Letâifnâme*'sinde Kânî, sokağın dilini olabildiğince şiirinin içerisine aksetmiştir. Yeğen Mehmed Paşa'yı patronaj bağlamında eğlendirmek amacıyla Dâdî ve Bâdî isimli iki asker şairin birbirlerine nazîre yoluyla kaleme aldıkları şiirlerin yoğun bir şekilde işlendiği bu eserde şair; bir taraftan gündelik yaşamın sıradan hallerini, halk inanışlarının gülünç taraflarını eserine aksettirmiş (Çıraklı, 1998:7) bir taraftan da Allâme³ adını verdiği bir şair tiplemesine de eleştirilerde bulunmuştur. Kânî, eleştirisini yaparken müstehcenlikten, argodan ve sokağın dilinden de olabildiğince faydalanır:

“En yoğun eleştirisi ise Allâme takma adlı kişiye yöneliktir. Buna göre, Allâme cahil, toplum içerisinde davranışları tutarsızlık gösteren, ancak her konuda en doğru bilgiye sahip olduğunu iddia eden biridir. Bütün bu konular işlenirken de alabildiğince müstehcen, ağır kaba ve argo diye nitelendirmekten daha öte yüz kızartıcı ifadelerle yer verilmiştir.” (Çıraklı, 1998:7).

Kânî'nin XVIII. yüzyıl içerisinde “çok âlim, çok bilgili, her şeyi bilen, her ilimde üstat olan kimse”⁴ anlamına gelen Allâme ismiyle müteşâir bir tip oluşturması oldukça

³ Kânî, manzûm *Letâifnâme*'sinin yanı sıra mensûr *Letâifnâme*'sinde de yine Allâme adlı bir kişiden bahseder. Daha çok mensûr metinlerin bulunduğu bu eserde Allâme ile ilgili beş (5) metin bulunmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Batislam, H. Dilek (1997). Kânî'nin Mensur *Letâifnâmesi* ve Hezliyyâtı. Doktora Tezi, Adana: Çukurova Sosyal Bilimler Enstitüsü.

⁴ <http://lugatim.com/s/allame> Erişim tarihi: [19.10.2021]

çarpıcıdır. Bu durum, Kânî'nin yaşadığı yüzyıl içerisinde artık şair sayısının ve kendini şair olarak gören müteşâir kişilerin sayısının bir önceki yüzyıla göre ciddi şekilde arttığının dışı vurumu olarak düşünülebilir.

Kânî ile aynı yüzyılda yaşamış olan Sünbülzâde Vehbî (ö. 1809)'nin üstâd olarak kabul ettiği Bosnalı Sâbit'in XVII. yüzyıldaki müteşâirler için yapmış olduğu eleştirisinin çok yerinde olduğunu kabul eden ancak işlerin onun döneminden de daha kötüye gittiğini belirten aşağıdaki şiiri, müteşâirlerin bu yüzyıl içerisindeki varlığını da ortaya koyar:

Kaldırım taşları altında birer şâ'ir var

Deyü taş urmuş idi Sâbit-i dâna-yı sühan

Şimdi görseydi neler çıktı o menfezlerden

Kaldırımlarda gezer bir sürü pûyâ-yı sühan

Sünbülzâde Vehbî (Dîvân, K.64/94-95)

Bosnalı Sâbit'in "kaldırım taşları altında" olarak nitelendirdiği müteşâirlerin Sünbülzâde Vehbî'nin ve Kânî'nin yaşadığı dönem içerisinde "kaldırımda gezer" halde bulunmaları oldukça dikkate değerdir. Bu şairler arasında yaklaşık bir asırlık dönem göz önüne alındığında geçen zaman dilimi içerisinde müteşâirlik iddiasında bulunanların sayısında önemli bir artışın olduğunu söylemek gerekir.

XVII. yüzyıl içerisinde çeşitli şairlerin dile getirdiği ve Sünbülzâde Vehbî ile devam eden ironi ile karışık müteşâirlik eleştirisi XVIII. yüzyılda Tokatlı Ebû Bekîr Kânî ile devam etmiştir. Kânî bu eleştiriyi devam ettirirken kurgusunu sırf beyitler üzerinden yapmamış, eleştirinin dozunu ve etkisini artırmak için bir tip oluşturmuştur.⁵ Oluşturulan bu tip, Nâbî, Sâmî ve Nevres-i Kadîm'in şiirlerinde de karşımıza çıkan ve bir mizah tipi olan Râzî'nin Hevâyî tarzı içerisinde maskara bir şaire dönen Allâme tipidir. Kânî, bir şairde bulunmaması gereken bütün özellikleri bünyesinde barındıran bu tip ile hem eserini sunduğu Yeğen Mehmet Paşa'yı eğlendirmeyi amaçlamış hem de kendisini şair sananlara Hevâyî tarzı içerisinde ciddi eleştirilerde bulunmuştur.

Çalışmamızda Kânî'nin manzûm *Letâifnâme'*sinde ismi geçen Allâme'nin kimliği üzerinde bazı tespitler yaparak onun gerçek bir kişi mi yoksa bir tip olduğu mu sorusunun cevabını arayacak ve onun şairliği üzerinden Hevâyî tarzının üslûp özellikleri kullanılarak yapılan şiir ve şair eleştirilerini sunmaya çalışacağız.

2.Kimdir Allâme? Bir şair mi? Müteşâir tipi mi?

Tokatlı Ebû Bekîr Kânî, *Letâifnâme'*sinin giriş kısmında eserinin hiç kimseyi hedef almadığını, eserinin Dâdî ve Bâdî mahlasıyla şiirler söyleyen iki asker şairin nazire

⁵ Nagihan Gür, *Osmanlı mizah yazınında bir parodi ve poetika örneği: Arpaemîni-zâde Sâmî'nin mensur hezeli* adlı çalışmada 'Allâme tipi ile benzer özellikler gösteren Râzî (ö.?) adlı bir karakterden bahseder. Çalışmada Sâmî'nin ve diğer hezl yazarlarının kendi dönemlerinde usta şairler arasında yer edinmeye çalışan müteşâirlere karşı mizah dilini kullanarak eleştiriler yönelttiğini belirtir (Gür, 2018a: 300-302). Bu bilgidan yola çıkarak Allâme ile benzer özelliklere sahip başka müteşâir tiplerin de klasik edebiyat içerisinde var olduğunu söyleyebiliriz.

yoluyla birbirlerine şaka içerikli şiirlerden oluştuğunu belirtir (Çıraklı, 1998: 7). Dâdî ve Bâdî mahlaslı bu iki şairin hedefindeki isim olan Allâme'nin Kânî'nin bu sözlerinden yola çıkarak hayali bir karakter olduğu kanısına varılabilir. Ancak yine de Allâme'nin gerçek bir şair veya tip olma ihtimali üzerinde de düşünerek çeşitli kaynaklara bakılabilir.

XVIII. yüzyıl şair tezkirelerine ve bu yüzyıldan önce yazılmış olan tezkirelere bakıldığında Allâme isminde herhangi bir şaire rastlanılmamaktadır. Sadece Agah Sırrı Levend, *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar* adlı çalışmasında Kânî'nin Dâdî ve Bâdî mahlasını kullanarak şair Allâme için bir gazel kaleme aldığını belirtir. (Levend, 2017: 535). Agah Sırrı Levend, bu bilgileri verirken Dâdî ve Bâdî mahlaslı şairlerin birer hayali karakter olduklarını vurgulamamış ve şair olarak gördüğü Allâme ismi hakkında da herhangi bir bilgi vermemiştir. Dolayısıyla vermiş olduğu bilgiler eleştiriye açıktır.

Kânî'nin manzûm *Letâifnâme'si* üzerinde akademik bir çalışma yapan Çıraklı (1998) ise herhangi bir delil ortaya koymadan Allâme'nin doğrudan Hekimoğlu Ali Paşa (ö.1758)⁶ olduğu tahmininde bulunur:

"Allâme takma adlı kişinin Kânî'yi Tokat'tan İstanbul'a götüren ve onun hâmisî olan, bir süre de sadrazamlık görevinde bulunan Hekimoğlu Ali Paşa olduğunu tahmin etmekteyiz." (Çıraklı, 1998: 16).

Yazarın Allâme'yi Hekimoğlu Ali Paşa olarak düşünmesindeki sebep kuşkusuz ki Kânî'nin Tokat'tan ayrılarak İstanbul'a gelmesinde ve devlet kademelerinde memurluk görevlerini almasında etkili olan kişinin paşa olmasıdır:

"Dönemin Trabzon valisi olan Hekimoğlu Ali Paşa üçüncü kez sadrazam tayin edilmiş ve Trabzon'dan İstanbul'a dönerken Tokat'a uğramıştır. Paşa'nın Tokat'a uğramasını fırsat bilen Kânî Efendi, Paşa'ya bir kaside ve tarih sunmuştur. Kânî'nin yetenekli bir genç olduğunu fark eden Ali Paşa, onu maiyetine almaya karar vermiş, Kânî'nin bağlı olduğu Tokat Mevlevîhanesi Şeyhi Abdulahad Dede'nin de iznini alarak 1755 yılında onu İstanbul'a götürmüştür." (Yazar, 2006: 9).

Hekimoğlu Ali Paşa, her ne kadar Kânî'nin elinden tutup ondan yardımını esirgemese de Kânî ile Paşa arasında herhangi bir olumsuzluğa rastlanılmaz. Hekimoğlu Ali Paşa'nın himâyesi altında devlet kademelerinde çeşitli görevlere de getirilen Kânî, Paşa'nın Silistre'ye gönderilmesi üzerine kendi isteği ile İstanbul'dan uzaklaşmak istemiş ve paşa ile birlikte Silistre'ye gitmiş. Daha sonra oradan da ayrılmıştır (Yazar, 2006: 10).

Hiciv ve hezel alanında şiirler kaleme alan şairlerin şiirlerine dikkatle bakıldığında eleştirdikleri ya da alay ettikleri kişiler hakkında bazı biyografik bilgileri de şiirlerine yansıttıkları görülür. XVII. yüzyılın önde gelen heccavı Nef'î (ö. 1635)'nin *Sihâm-ı Kazâ*'sında Ganîzâde Nâdirî (ö.1627) ve XVIII. yüzyılın hezel şairi Sürûrî (ö. 1814)'nin *Hezliyat*'ında Sünbülzâde Vehbî (ö. 1809) için yazdıkları şiirlere bakıldıklarında eleştirilen isimlere ait biyografik bilgilerin abartılı ve gülünç bir şekilde

⁶ "15 Şâban 1100 (4 Haziran 1689) tarihinde İstanbul'da doğdu. Babası aslen Giritli olan Hekimbaşı Nuh Efendi'dir. Çocukluğunda ve gençliğinde iyi bir tahsil gördü. Kabiliyeti sayesinde III. Ahmed döneminde /1703-1730) silâhşorlukla saraya girdi ve dergâh-ı âlî kapıcıbaşılığına yükseldi... Önce Rûmiye'yi (Urmiye), ardından da 15 Cemâziyelevvel 1144'te (15 Kasım 1731) boşaltılan Tebriz'i alan Ali Paşa, Dârüssaâde Ağası Hacı Beşir Ağa'nın girişimiyle başarılarının mükâfatı olarak sadrazamlığa getirildi (15 Ramazan 1144/12 Mart 1732)..." (Aktepe, 1998: 166).

okuyucuya aktarıldığı görülür. Kânî'nin manzûm *Letâifnâme*'sinde ise Hekimoğlu Ali Paşa hakkında hiçbir biyografik bilgiye rastlanılmaz. Şairlik iddiasında bulunarak övünen Allâme'nin şiirleri ve şairliği Ali Paşa ile kıyaslandığında Paşa'nın şiir alanında çok az eser kaleme alması oldukça dikkat çekicidir.

Çeşitli sanat dalları ile yakından ilgilenen Ali Paşa'nın bir gazeli, bir lugazı, iki rubaisi ve iki de na'atı bulunmaktadır. Bu durum da Ali Paşa'nın şiir alanında velûd bir isim olmadığını, şairlik alanında bir iddiasının olmadığını gösterir. Paşa, sanat dallarından daha çok hat sanatı ile ilgilenmiştir (Akbulut, 2020: 718-719). Hat sanatı ile yakından ilgilenen Paşa'nın bu özelliğine karşın Kânî, Allâme'nin hat sanatı ile ilgilendiğine dair bir bilgi vermediği gibi eserinin tamamında hat sanatı ve hattatlık üzerinden de hiçbir eleştiride bulunmamıştır.

Hekimoğlu Ali Paşa'nın hayatı yakından incelendiğinde hayatı boyunca çalkantılı dönemlerde Osmanlı Devleti içerisinde hep üst düzey görevlerde bulunan Ali Paşa'nın sanat icrâ edicisi rolünden çok sanat hâmisî⁷ rolünü üstlendiği açık bir şekilde ortaya çıkar:

"Ali Paşa çeşitli ilim ve sanat meclislerinin hamisi olsa da üretici rolünü üstlenmemiştir. Ali Paşa'nın kişisel olarak kültürel ve ilmî merakları, yaşadığı yoğun siyasî hayat neticesinde sınırlı kalmıştı." (Akbulut, 2020: 717).

Kânî'nin manzûm *Letâifnâme*'sinde bahsettiği Allâme isimli kişi aynı yazarın mensûr *Letâifnâme*'sinde de karşımıza çıkar. Eser hakkında doktora çalışması hazırlayan Batislam (1997)'in mensûr *Letâifnâme*'nin derkenarlarından edindiği bilgilerden yola çıkarak Allâme'nin kimliği üzerine yaptığı tespitler ise şu şekildedir:

"Allâme'nin adının 'Ali, Ali ya da Sa'id olduğu söylenir. Bu Kânî'nin Kara Bilgiç Ali Hoca dediği kişidir. Çünkü *Letâifnâme*'nin Ali Emiri nüshasında da (v.4b'de): "'Allâme'nin mahlası müte'addiddür. Bazen 'Allâme ve bazen 'Ali ve 'Âlî ve Sa'id tahallüs ider. Nerede bunlar gelirse 'Allâme murâddur." denilmektedir. Söz konusu nüshada, 'Allâme'nin doğum yerinin Teb şehri olduğu (A-4b), kendisinin söylediğine göre Saruhan neslinden geldiği (A-11b) de anlatılmaktadır. Manzum nüshada verilen bu bilgiler, daha çok bazı şiirlerinin yazılış nedeninin açıklandığı derkenarlarda yer almaktadır." (Batislam, 1997: 80-81).

Batislam (1997)'in vermiş olduğu bilgiler, somut delillere dayandığı için daha doğru olarak görünür. Bu bilgiler ışığında Allâme; ilk etapta gerçekten de bilgiçlik taslamaya çalışan, yaptıkları ile gülünç duruma düşen ve şairlik iddiasında bulunan gerçek bir kişi olabilir. Ama dikkat edilmesi gereken asıl husus, Kânî'nin bu gerçek şahsiyeti, gerçeklik ile hayal arasında yapmış olduğu kurgular vasıtasıyla gerçeklikten çıkarıp bir tipe dönüştürmesi sürecidir. Allâme gerçekten de şiir yazma çabasına girişip kendisini diğer şairlerden üstün görmeye çalışmış olabilir. Ama bunu Kânî'nin *Letâifnâme*'sinde anlattığı şekilde yapmış olması düşünülemez. Kişi bilerek ve isteyerek kendisini bu denli bayağı ve gülünç bir duruma düşüremez. Kânî'nin eserinde yaptığı eylem, gerçek bir şairden yola çıkarak kendisini şair olarak gören ve aslında şairlik bilgisinden yoksun olan kişileri Allâme'nin özelinde tipleştirerek bir eleştiri yapmaktır. Nitekim Kânî ile aynı yüzyılda yaşamış ve onun gibi Hevâyî tarzından etkilenen bir

⁷ Hekimoğlu Ali Paşa, döneminde başta Seyyid Vehbî (ö.1736) ve Sadrazam Koca Râgıb Paşa (ö.1763) olmak üzere pek çok şairin hâmilîğini üstlenmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. GÜR, Nagihan (2018b). "Lâle Devri'nde Yetişmiş Kudretli Bir Sanat Hâmisî: Hekimoğlu Ali Paşa ve Şairleri." *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. S.85, 145-158.

başka şair olan Sürûrî (ö.1814)'nin *Hezliyyât'*ına bakıldığında Allâme'nin gerçek hüviyetinden sıyrılarak bir tipe dönüştüğü daha net görülür. Sürûrî de *Muhammes Der-Hakk-ı 'Allâme Efendi* başlıklı muhammesinde çıkar amacıyla etrafındaki kişilerin gözüne girmeye çalışan ve yaptıkları ile komik durumlara düşen Allâme isminde birisinden bahseder:

Hıdîvâ sen dururken gayra dalkavukluğu etmez
Bilirsin diğerânın sofrasında ana aş yetmez
Giderse karnı doymaz çehresi gülmez işi bitmez
Hukûk-ı nân u ni'met nidüğün ta'dâd edip gitmez
Sakın zannetme kim kapkacdır 'Allâme-i 'âciz

Sürûrî (Hezliyyât, Muhammes 1/2)

Hevâyî tarzının XVIII. yüzyıldaki iki önemli temsilcisinden biri olan Sürûrî'nin Kânî'nin gerçek bir şahsiyetten yola çıkarak oluşturduğu bir tipleme olan Allâme'yi şiirinin içerisine dahil etmesi ve onu tıpkı Kânî de olduğu gibi çıkar sağlamaya çalışan bir kişi olarak göstermesi durumu, Allâme'nin XVIII. yüzyıl klasik Türk edebiyatı içerisinde özellikle Hevâyî tarzını kullanan şairler arasında ortak bir tip olduğu kanaatini oluşturur. Apaydın (1993) da bu durumu fark etmiş ve bizimle aynı düşünceleri belirtmiştir:

"Kânî'nin ve Sürûrî'nin hezliyyâtlarında "Allâme Efendi" adında bir tiplere karşılaşılmaktadır. Allâme'nin gerçekten yaşamış bir kişiden ziyade, bir hiciv tipi olduğunu söylemek mümkündür. Bu tip, 17-18. yüzyıllar Osmanlı yüksek zümresi içinde yer almaya çalışan, şairlik iddiasında bulunan, ama alabildiğine cahil "müteşâ'ir"leri temsil etmektedir. Yazdığı bir beyitte bile birçok yanlışlık bulunan Allâme'nin genel özellikleri ile dönemin şairlik, ulemalık taslayanları teşhir edilir, alaya alınır." (Apaydın,1993: 33-34).

Kânî'nin Allâme'nin ağzından şiirler yazarak onunla alay etmesi de Allâme'nin bir tip olduğunu kanıtlar nitelikteki delillerden birisidir. Özellikle Hevâyî tarzını benimseyen şairler tehzil yöntemi ile diğer şairlerin şiirlerini alaya alarak eğlencelik şiirler oluşturmuşlardır. Bu bağlamda Kânî'nin üstadı olarak gördüğü Hevâyî'nin *Dîvân-ı Hicv-i Gazeliyyât-ı Nâbî*⁸ adlı eseri önemlidir. Kânî, istese Hevâyî'nin Nâbî'nin şiirlerini tehzil ettiği gibi Allâme'nin şiirlerini tehzil edebilirdi. Ancak o böyle bir yola başvurmamış, Allâme'nin ağzından şiirler yazarak onu tiplştirmiştir.

Şiir bilgisi hakkında eksiklerini kabul etmeyen, şairlik konusunda kendisini her zaman için diğer şairlerden üstün görerek toplum içerisinde belirli bir mertebeye ulaşmaya çabalayan Allâme'yi özellikleri bakımından basit veya ilkel insan tipi olarak nitelendirebiliriz. Kendi gerçeklerini kabul etmeyen, her konuda kendilerini mükemmel olarak gören bu insan tipi ise klasik edebiyat içerisinde her zaman için var olan ve "ben" duygusunu ön plana çıkardığı için ideal insan ile sürekli olarak bir çatışma içerisine giren bir tiptir (Karaköse,2005: 123).

⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Güleç, Seçil (2015). *Dîvân-ı Hicv-i Gazeliyyât-ı Nâbî eseri ile Nâbî'nin Dîvânı'nın Karşılaştırılması*. Yüksek Lisans Tezi, Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

3.Müteşâir Allâme'nin Şiiri

Manzûm *Letâifnâme*'sinde kendine has üslûbuyla bir tip oluşturan Kânî, kaleme aldığı şiirler üzerinden bu tipe karşı şiir ve şairlik eleştirisi yapar. Bu eleştirilere baktığımızda bir şairde bulunmaması gereken ve sanatsal bir değere sahip olan şiirde olmaması gereken bütün özellikleri görme fırsatı yakalarız. Allâme'ye karşı yapılan şiir-şair eksenindeki eleştirilerin tamamında da Hevâyî tarzının aşağılayıcı ve alaycı söyleminin izlerini de sürmek mümkündür. Kânî, oluşturduğu söylem ve Allâme'ye karşı takındığı tavır ile okuru hem eğlendirmiş hem de düşündürmüştür. Bu şekilde şairlik eleştirisi yöneltilen Allâme'nin şiirinde bulunan en önemli eksikliklerden birisi Kânî'ye göre vezin bilgisidir:

İkisi de gülmeden patlarlar idi görseler

Şî'r-i nâ-mevzûnunu 'Âşık 'Ömerle Gevherî

Kânî (Letâifnâme, Kasîde 2/17)

Allâme'yi aruzu doğru bir şekilde şiire uygulamaması sebebiyle gülünç duruma düşüren Kânî, ismi anılan iki halk şairini şiire dahil etmekle aslında Allâme'nin şiiri üzerinden bir anlamda halk edebiyatı ve divan edebiyatı kıyaslaması da yapar. Aslında Kânî, Allâme'ye sen divan şairi olarak ortaya çıkmaya çalışıyorsun ama halk şairleri bile senden daha iyi bir şekilde aruzu şiirlerine uygulamaktadır diye de seslenmektedir.

Kânî'nin eleştirisini yöneltirken Âşık Ömer (ö. 1707) ve Gevherî (ö. ?)'den bahsetmesi dikkate değerdir. Özellikle Âşık Ömer, aruzu şiire başarılı bir şekilde uygulaması ve şiirlerinde divan edebiyatının hayal dünyasına yer vermesiyle dönemi içerisinde diğer halk şairlerinden ayrı bir konumda bulunan bir şairdir:

"Kendisinden önce gelen saz şairlerinden farklı olarak klasik Türk edebiyatından büyük ölçüde etkilenen Âşık Ömer, bilhassa aruz vezniyle yazdığı divanlarda divan şiirinin kalıplaşmış mazmun ve hayal dünyasına büyük ölçüde yer vermiştir. Daha sağlığında üstat kabul edildiği için kendisinden sonraki şairler arasında onun gibi yazmak bir moda haline gelmiş, bu da halk şiirinin kendi içinde tabii bir şekilde gelişmesini engellemiştir." (Karahana, 1991: 1).

Kânî, başka şiirlerinde de Allâme'nin vezin konusunda yaptığı hatalara değinmiştir. Kendisini aruz veznini şiire takti etme konusunda yetkin gören şair, şiirlerini kendisine gösteren Allâme'yi yine gülünç duruma düşürerek yaptığı hataları kendisine iletildiğini "başına kaktığını" dile getirmiştir:

Şî'r-i 'Allâmeye dikkat ile bakmak da 'abes

Vezni yokdur diyerek başına kakmak da 'abes

Kânî (Letâifnâme, Gazel.36/1)

Allâme'nin şiirlerinin saçma sapan sözlerden ibaret (laklakiyat) olduğunu belirten Kânî, şairin sözü gereksiz yere uzatmasının yanlışlığından yola çıkarak eleştirilerine devam etmiştir. Eleştirisinde Kânî, bir bakıma şair olmak isteyen kişinin belâgat ilmine vakıf olması gerekliliğinin de üzerinde durur. Zira Allâme eğer belâgat

terimlerinden olan itnâb⁹ ve haşv¹⁰ bilgisine sahip olsa idi sözü uzatma yoluna gitmeyecek, az sözle çok şey söylemeye çalışacaktı:

Biraz da ihtisâr it laklakiyâtı sepişdirme

Yazarsan bir buçuk mısra' cegiz yaz bâri yüz yazma

Kânî (Letâifnâme, Kasîde 6/1)

Klasik edebiyat içerisinde iyi bir şairin göstergelerinden bir tanesi de şiir içerisinde sözü uzatmadan az sözle çok şey anlatmasıdır. Bu türden mânâ olarak derinliğe sahip olan şiirler, işin ehli tarafından hep değerli olarak görülmüştür. Allâme'nin şiirinde ise bu özellikler bulunmaz. Yukarıdaki eleştirisinin bir bakıma devamı olan aşağıdaki beyitte ise şair, bu sefer Allâme'nin şiirlerine itibar gösterenlerin haşv kusuruna da değer vereceklerini belirtmektedir. Zira her ne kadar şekil olarak Allâme'nin sözleri şiire benzese de sözlerinin içi boş ve değersizdir:

Haşvdır ziynet viren 'Allâmenin eş'ârına

İçini toldursalar bûnbâr kendin gösterir

Kânî (Letâifnâme, Gazel 126/4)

Divan şiirinde daha önce işlenmemiş konuları, oldukça farklı bir hayal dünyası içerisinde oluşturarak sokağın diliyle anlatmaya çalışan Hevâyî şairlerinin şiirlerinde divan şiirinde daha önce hiç karşılaşılmamış kelimelere, saçma ifadelere rastlanması oldukça doğal bir durumdur. Temsilcisi olduğu Hevâyî tarzını da bir anlamda saçma olarak niteleyen Kânî, Allâme gibi saçma sözler söyleyen bir şairin Hevâyî'den beri görülmediğini ifade etmektedir:

Hazret-i 'Allâme-i saçma-feşân kim bir eş

Gelmedi cârşû-yı dehre tâ Hevâyî'den beri

Kânî (Letâifnâme, Kasîde 2/18)

Şiirde kullandıkları kelime kadrosuyla yeni ve farklı anlamlar keşfetmek her şairin elde etmek istediği bir başarı göstergesidir. Belirli kelime kadrosu içerisinde, klasik edebiyatın genel kaideleri çerçevesinde yeni bir anlam ve hayal dünyası kurmak ise zor bir iştir. İşte bu zor işi başarabilen şairler, gerçek birer şair olarak diğer şairlerden ayrılırlar. Kânî ise Allâme'nin yeni anlamlar ve kavramlar (mezâmîn) bulma konusunda hiç zorlanmadığını, düşünmeden yazdığını belirterek şiiri ile alay etmeye devam eder:

'Allâme-i 'asrım hünerim saçma-i güftâr

Püskürme mezâmîn bulurum söylesem eş'âr

Kânî (Letâifnâme, Gazel 127/1)

⁹ "Maksadı ifadede alışıla gelen ibareden fazla kelime kullanıldığında eğer bu kelimelerin cümlede manaya katkıları söz konusu ise veya muhatabın durumu bunu gerektiriyorsa bu itnâb kusur olmayıp güzellik katar. Fakat, bu fazlalık bir yarar sağlamıyorsa bu tatvîl (sözü uzatma) kabul edilerek itnâb-ı mümil adını alır ve bir kusur sayılır. Manaya olumlu bir katkısı olmayan tekrîr de bu açıdan tatvîl sayılır." (Saraç, 2006: 82-83).

¹⁰ "Haşiv, cümlelerin temel öğelerinden olmayan, ifade edilmek istenilen asıl anlama katkısı da bulunmayan kelimelere denir. Diğer bir ifade ile sözün anlamının kendisi olmaksızın da tamamlandığı kelimelerdir." (Saraç, 2006: 89).

Nedîm (ö.1730)'in meşhur kâfir redifli gazelini tehzil ederek hem okuyucuyu eğlendirmek hem de düşündürerek müteşâirlere eleştirilerini yöneltmeye çalışan Kânî; Allâme'nin şiirinde anlam ve mânâ yönünden bir bütünlük olmadığını, onun aklına gelen her şeyi şiire dahil ederek şiiri "alaca bulaca beygirlere" döndürdüğünü ifade ederek alay etmenin dozunu artırır:

Alaca bulaca beygirlere döndürdün eş'ârı

Dirildirsin ölü bârgîri soytarı mısın kâfir

Kânî (Letâifnâme, Gazel 38/4)

XVIII. yüzyıl içerisinde kendilerini şair sanan, vezinden ve mânâdan anlamayan müteşâirlere eleştirilerini yönelten Kânî; bu müteşâirlerin kendi aralarında toplanarak birbirlerinin şiirlerini makbul saydıklarını oluşturmuş olduğu tip üzerinden anlatır. Ona göre Allâme'nin vezinden ve mânâdan yoksun olan şiiri, erbâbı içerisinde (müteşâirler arasında) oldukça değer bulmaktadır:

Egerçi vezn ü ma'nâdan müberrâdır bu eş'ârım

Velik erbâbı 'indinde sanurlar ma'ni-yâb olmaz

Kânî (Letâifnâme, Gazel 63/3)

Kânî'nin Allâme'ye yönelttiği bir başka şairlik eleştiri ise onun nazîre yazmadaki beceriksizliğidir. Öyle ki Allâme zemin şiire yapmış olduğu uygulamalar ile şiiri "delik delik" etmiştir:

Fikri zemîn şi'ri ider hep delik delik

Dendân-ı horde-kâtına bin köstebek fedâ (98/6)

Kânî (Letâifnâme, Gazel 98/6)

Klasik edebiyatta nazirecilik geleneği, hem yeni şairlerin yetişmesinde hem de beğenilen ve takdir edilen şairlerin eserlerinin ön plana çıkmasında önemli bir yere sahiptir. Ancak nazirecilik de belirli oranda kaideleri olan ve şairlik yeteneği gerektiren bir olgudur. Bu iki unsurdan yoksun olarak yapılmaya çalışılan nazire, şairi çok zor durumlara düşürebilir:

"Gerçek sanatkâr, taklitle, öykünmeyle başladığı numunelerin zamanla aslından da üstününü ortaya koyandır ve bu bağlamda nazirecilik, şüphesiz çok önemli ve faydalıdır. Fakat nazirecilik, bunu sadece bir şekil meselesi belleyen kimi şairler için bir imkândan çok dezavantaja dönüşüyor ve neticede nazireciyi açmaza düşürüyordu." (Köksal, 2018: 9-10). Muhtemelen Allâme de şiirin özünden çok şekline önem verdiği için zor duruma düşmüş ve bu nedenle nazireciliği de Kânî tarafından eleştirilmiştir.

Şairliğin zor bir uğraş olduğunu ve şiir söylemenin emek gerektirdiği vurgusunu yapmaya çalışan Kânî, klasik şiirde belki de en çok emek gerektiren olgulardan biri olan 'mazmun'un da Allâme'nin şiirinde olmadığını bildirir. Mazmun oluşturup şiirin içerisine dahil etmek gerçekten emek ister. Öyle ki Fuzûlî (ö. 1556)'nin *Farsça Dîvânı*'nın önsözünde belirttiği üzere mazmun bulmak için bazen gece sabahlara kadar düşünüp emek sarf etmek gerekir (Tarlan, 2013: 10). Ancak emek göstermeden üstün şairlik mertebesine ulaşmak isteyen Allâme tipinde böyle bir çaba görülmemektedir:

Hav hav eyler şi're ammâ gözü ısırmaz yine

Aman eyle mazmûndan hevli cihânda bir yürür

Kânî (Letâifnâme, Kasîde 8/10)

Klasik Türk edebiyatı içerisinde gerçek şairlerin hayal ve anlam dünyalarını gasp ederek şöhret sahibi olmaya çalışan müteşâirler, nazm ehli olarak adlandırabileceğimiz hakiki şairler tarafından her zaman için eleştirilmiş ve hor görülmüştür.¹¹ Kânî de bu bağlamda şiir hırsızları olarak gördüğü Allâme'ye seslenerek ona haramiler gibi şiirin yolunu kesmesini ve söz kasrını soymasını öğütlemektedir:

Harâmîler gibi şi'rin yolun ur kasr-ı lafzın soy

Me'ânînin nesîmî var celedin sonra yüz yazma

Kânî (Letâifnâme, Kasîde 6/4)

Kânî; şiiri takti etmede sıkıntılar yaşayan, belâgat ilmine vakıf olmayan, şiirin anlam ve hayal dünyasına uygun kurgular oluşturmaktan yoksun olan Allâme'nin kendine has bir şiir dünyası oluşturduğunu ifade etmiştir. Görünen o ki sahip olduğu bilgiler ile şiirler kaleme alan Allâme, üslûbunun bütün özelliklerini şiirine aksettirmiştir:

'Allâmenin eş'âr-ı teri kendüye mahsûs

Reftârı da hem-çûn eseri kendüye mahsûs

Kânî (Letâifnâme, Gazel 177/1)

Şairin söz söylemedeki gücü ve kudreti, klasik edebiyat içerisinde hemen hemen bütün şairlerin değindiği bir konudur. Bu konudaki görüşler arasında çeşitli farklılıklar olsa da çoğu şairin uzlaştığı nokta, şairlik yeteneğinin Allah vergisi olduğu gerçeğidir. Osmanlı kültürü içerisinde bir şair adayının nazire yazarak veya usta şair olarak nitelendirebileceğimiz şairlerin yanında bulunarak şiirini ilk başladığı noktadan ileriye götürmesi ve daha yetkin bir hale getirmesi mümkündür. Ama eğer yaratılışında bir şairlik yeteneği yoksa kendini geliştirmeye çalışsa da şiiri hep bir noktada kalacak ve daha ileriye götüremeyecektir. Allâme'nin yaratılışında ise böyle bir şairlik yeteneği yoktur:

Sühan bir cevher-i zât-ı ezeldir tab'-ı insânda

Her âdemde bulunmaz her kelâmda âb u tâb olmaz

Kânî (Letâifnâme, Gazel 63/4)

Osmanlı coğrafyasında şairlerin meslekleri, ilgi alanları ne olursa olsun her dönemde şairlerin bazen bir hâmînin mekânında (saray ve işret meclisleri) bazense alelâde mekânlarda (mesire yeri, hamam, esnaf dükkanı vs.) kendileri gibi şiirle uğraşan 'ehl-i diller' ile bir araya gelerek şiir söyledikleri ve birbirlerinin şiirleri hakkında görüş bildirdikleri bilinen bir gerçektir. Bu tür ortamlar, şiirle uğraşan ve

¹¹ Sünbülzâde Vehbî (ö.1809)'nin XVIII. yüzyılda şiir hırsızları için söylemiş olduğu meşhur beyiti, bu dönemde şiir hırsızlığı yaparak şair olarak geçinmeye çalışan müteşâirlerin ne derece yoğun olduğunu gözler önüne serer:

Sirkat-ı şi'r edene kat'ı-ı zebân lâzımdır

Böyledir şer'-i belâgatde fetâvâ-yı sühan

Sünbülzâde Vehbî (Dîvân, Kasîde 64/74)

şiiire heves eden şair adaylarının da uğrak yerleridir. Aşağıdaki beyitlerde böyle bir hayalî ortam oluşturan Kânî, Allâme'nin gerçek şairler ile şiir konusunda bilgi alışverişinde bulunmasına karşı çıkmaz ama iş Allâme'nin şiir yazmasına ve şairlik iddiasında bulunmasına geldiği vakit Kânî'nin bakış açısı oldukça değişir. Şiiri, fikret ehlinin sazı olarak niteleyen Kânî, Allâme'nin şiirden uzak durmasını Hevâyî tarzı bağlamında ığneleyici ve alaycı bir tarzla ifade eder:

Ehl-i dillerle konuş ammâ velîk

Şi'ir da'vâsın sakın alma dile

Ba'zen it tanbûresi çal 'Âliyâ

Saz-ı ehl-i fikreti çalma dile

Kânî (Letâifnâme, Gazel 16/2-3)

Sonuç

XVIII. yüzyıl içerisinde Hevâyî tarzını kullanarak *Letâifnâme* adlı eserini oluşturan Kânî, eserinde Hevâyî tarzının öne çıkan bütün yönlerini aksettirir. Bu yönlerden en etkili olanı ise kuşkusuz ki kendi döneminde görmüş olduğu çarpık düzeni, sosyal eleştiri bağlamında gülmece öğelerini de işin içine katarak ortaya koymaktır. Kânî, kendisinden önceki dönemlerde şairler arasında görülmeye başlayan ve kendi döneminde de etkisini hissettiren şairlik iddiasında bulunan kişileri Allâme adı altında tiplendirmiş ve eleştirmiştir. Allâme ismindeki bu tip, tarihî kaynaklara bakıldığında ilk etapta Kânî'nin gerçekten tanıdığı bir kişidir. Şairlik iddiasında bulunan bu kişi, yazmış olduğu şiirler ile ilgi ve itibar görme peşindedir. Her ilimde üstad olarak kendisini ön plana çıkaran bu kişiye Allâme ismini veren Kânî, Allâme'yi mensûr *Letâifnâme*'sinin bir kısmında çeşitli özellikleri ile ön plana çıkarmış sonrasında ise manzûm *Letâifnâme*'sinde tiplendirmiştir. Tiplendirme sürecinde kendi döneminde şairler arasında müteşâir olarak gezinen kişilerin özelliklerini bu tipe aktaran Kânî, eserinde Allâme'nin ağzından şiirler yazarak okuyucuyu sadece eğlendirmeye çalışmamış aynı zamanda da gerçek bir şairde bulunması gereken özellikleri de okuyucuya izah etmeye çalışmıştır. Aruz vezni şiiire uygulama noktasında eksiklikleri olan, şiirde anlam ve hayal dünyasını tam olarak kuramayan, nazire yazma konusunda beceriksizliği olan ve az sözle çok şey anlatamayan kişilerin şairlik iddiasında bulunamayacağı vurgusunu yapan Kânî, şairliğin bir anlamda yaratıcının insana lütfettiği bir özellik olduğunu ve her insanda bunun vuku bulamayacağını belirtmesi de bir anlamda klasik edebiyatın şairlik mesleğine bakış açısını da ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Akbulut, Mehmet Yılmaz (2020). XVIII. Yüzyıl Osmanlı Siyasi ve Sosyal Örgüsünde Bir Devlet Adamı Biyografisi: Hekimoğlu Ali Paşa (1689-1758). Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akkuş, Metin (1998). *Nef'i ve Sihâm-ı Kazâ*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Aktepe, M. Münir (1998). Hekimoğlu Ali Paşa. *İslâm Ansiklopedisi*. C.17. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 166-168. [https://islamansiklopedisi.org.tr /hekimoglu-ali-pasa](https://islamansiklopedisi.org.tr/hekimoglu-ali-pasa) Erişim Tarihi: [11.10.2021]

Ayan, Elif (2002). Sürûri ve Hezliyyât'ı (İnceleme-Tenkitli Metin-Sözlü). Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Apaydın, Mustafa (1993). Türk Hiciv Edebiyatında Ziya Paşa. Doktora Tezi, Adana: Çukurova Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Batıslam, H. Dilek (1997). Kânî'nin Mensur Letâifnâmesi ve Hezliyyâtı. Doktora Tezi, Adana: Çukurova Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çıraklı, Durmuş Ali (1998). Kani'nin Manzum Letaifnamesi (İnceleme ve Metin). Yüksek Lisans Tezi, Adana: Çukurova Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Erkal, Abdülkadir (2009). *Divan Şiiri Poetikası (17.Yüzyıl)*. Ankara: Birleşik Yayınevi.

Güleç, Seçil (2015). Dîvân-ı Hicv-i Gazeliyyât-ı Nâbî eseri ile Nâbî'nin Dîvânı'nın Karşılaştırılması. Yüksek Lisans Tezi, Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gür, Nagihan (2018a). *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları XIII Hicve Revâ, Mizaha Mâyil: Güldürücü Metinleri Anlamak, "Osmanlı Mizah Yazınında Bir Parodi ve Poetika Örneği: Arpaemîni-zâde Sâmî'nin Mensur Hezeli"*. İstanbul: Klasik Yayınları.

Gür, Nagihan (2018b). "Lâle Devri'nde Yetişmiş Kudretli Bir Sanat Hâmisi: Hekimoğlu Ali Paşa ve Şairleri". *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. S.85,145-158.

Horata, Osman (2007). "Son Klasik Dönem (1700-1800) Şiir". *Türk Edebiyatı Tarihi Cilt II*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Karacan, Turgut (1991). *Bosnalı Alaeddin Sabit Divan*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları No:37.

Karahan, Abdülkadir (1991). Âşık Ömer. *İslâm Ansiklopedisi*. C.4. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları,1. https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/4/C04001_376.pdf Erişim Tarihi: [11.10.2021]

Karaköse, Saadet (2005). "Eski Türk Edebiyatında Felsefi Açından İnsan Tipleri", *İlmî Araştırmalar*, S.20, 121-138.

Kortantamer, Tunca (2002). "Kuruluş'tan Tanzimat'a Kadar Osmanlı Dönemi Türk Mizahının Kısa Bir Tarihi". *Türkler Cilt XI*. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Köksal, M. Fatih (2018). *Sana Benzer Güzel Olmaz - Divan Şiirinde Nazire-*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

Kubbealtı Lugati, <http://lugatim.com/s/allame> Erişim tarihi: [19.10.2021]

Levend, Agah Sırrı (2017). *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Meşhumlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Mengi, Mine (1991). *Divan Şiirinde Hikemî Tarzın Büyük Temsilcisi Nâbî*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Saraç, M. A. Yekta (2006). *Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat*. İstanbul: Gökkuşbu Yayınları.

Tarlan, Ali Nihat (2013). *Fuzûlî Divanı Şerhi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Tökel, Dursun Ali (2004). "Divan Şairi Nâbî ve Popülizm Eleştirisi". *Bilim ve Aklın Işığında Eğitim Dergisi*. Ankara: MEB Yayınları.

https://www.academia.edu/19665282/D%C4%B0VAN_%C5%9E%C3%82%C4%B0R%C4%B0_N%C3%82B%C3%8E_VE_POP%C3%9CL%C4%B0ZM_ELE%C5%9ET%C4%B0R%C4%B0S%C4%B0 Erişim Tarihi: [11.10.2021]

Yazar, İlyas (2006). Kânî Dîvânı (İnceleme-Metin). Doktora Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yenikale, Ahmet (2017). Sünbülzâde Vehbî Dîvânı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56212,sunbulzade-vehbi-divanipdf.pdf?0> Erişim Tarihi: [11.10.2021]

YUNUS EMRE’DE TEVHİD ÜSLÛBU

Yaşar AYDEMİR*

Giriş

Üslup, en genel anlamıyla anlatma, oluş, deyiş veya yapış biçimi anlamına gelir. Edebiyatta üslubu belirleyen şairin veya yazarın dili kullanış biçimi, anlatım tarzı, ifade ediş gücüdür. Üslup doğrudan konuyla ilgili olmasa da konu yazar veya şaire belli sınırlılıklar veya imkânlar verebilir. Özellikle mesaja odaklanan anlatımlarda konuyla anlatım biçiminin iç içe geçtiği görülür.

Yazımızda “tevhidî üslup”, bütünlüğü sağlama, bütüne yönlendirme, insanları belli değerler etrafında toplamaya yönelik söyleyiş biçimi olarak yorumlanmış, yazının başlığı ve içeriği bu çerçevede şekillendirilmiştir. Burada söyleyiş biçiminin önemi kadar ana hatlarıyla konunun da belirlendiği ve üsluba dâhil edildiği anlaşılabacaktır.

Yunus’un yaşadığı XIII ve XIV. Yüzyıllara kargaşa egemendir. Büyük Selçuklu, akabinde Anadolu Selçuklu Devletinin hüküm sürdüğü yıllar, gerek Türk dünyasında gerekse İslam dünyasında uzun soluklu istikrarın sağlanamadığı asırlardır. Moğol istilasının hızlandırdığı Anadolu Selçuklu Devletinin tarih sahnesinden çekilmesiyle Anadolu’da 15’in üzerinde beylik kurulmuştur. Beylikler Dönemi olarak bilinen bu devirde beyliklerin kendi içlerinde büyük mücadeleleri olmuştur (Merçil 1991: 138-139). Devirdeki siyasi ve sosyal çalkantılar birçok fikrî hareketi beraberinde getirmiştir. Bunların içerisinde toplumu kucaklayan, farklılıkları zenginlik sayan, tecrübeye dayanan bir anlayış da gelişmiştir. Bu anlayışı hazırlayan ve geliştirenlerin içerisinde; Hoca Ahmed Yesevî (öl. 1116), Fakih Kutbuddin (ö. 1221), Evhadüddin Kirmanî (ö. 1237), İbnü’l-Arabî (ö. 1240), Baba İlyas Horasânî (ö. 1240), Ahi Evran (ö. 1261), Hacı Bektaş Veli (ö. 1271 ?), Mevlânâ (ö. 1273), Sadreddin Konevî (ö. 1274), Sarı Saltuk (ö. 1297-98), Barak Baba (ö. 1307), Taptuk Emre (XIII. yüzyılın ikinci yarısı), Yunus Emre

* Prof. Dr., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Böl. TDE Anabilim Dalı Öğretim Üyesi, elmek: aydemir@gazi.edu.tr. yasaraydemir@yahoo.com.

(ö. 1320), Edebâli (ö. 1326), Geyikli Baba (ö. 1326’dan sonra) ve Âşık Paşa (ö. 1332) gibi (Tavukçu 2017: 141) isimleri saymak mümkündür.

Çalışmamız, Yunus Emre’nin yaşadığı dönemi de dikkate alarak insanlık tarihi boyunca değişmeyen prensipler bağlamındaki şiir örneklerinden ve söyleyiş biçiminden hareketle şekillenecektir. Şairin üslubu daraltılmış bir konu alanı çerçevesinde ele alınacaktır. Yunus Emre’nin şiirleri içerisinde toplumu birliğe çağıran, bir zemin üzerinde ittifak edilerek sorunları çözmeye çalışan; bu çerçevede ortak zemin belirleme, yanlışları dile getirme, aksaklıkları kendi üzerine alma, problemlerin çözümünde emir kipinden ziyade düşünmeye zorlama vb. özelliklerdeki malzeme bir araya getirilecek ve alt başlıklarla ele alınacaktır. Söz konusu malzemenin ve işleyiş biçiminin kuşatıcı oluşu tevhidî üslup ile ilişkilendirilmiştir. Usul olarak da örnek alınan metin yorumlandıktan sonra söyleyiş özelliklerine değinilerek beyitlerin paylaşılması yoluna gidilmiştir.

Gözü geçimde Olmak: Yunus Emre’de Tevhid Üslubu

Ortaklıklara Vurgu Yapmak

Yunus’un yaşadığı dönem ve coğrafya siyasî ve toplumsal hareketliliğin fazla olduğu; nüfuz mücadelelerinin zirve yaptığı, savaşlar nedeniyle göçlerin arttığı, toplumu bir arada tutacak dinamiklerin zayıfladığı, zeminde kaymaların olduğu, farklılıkların öne çıktığı, kendini merkeze alan anlayışların arttığı bir zaman dilimi ve coğrafyadır. Çatışmaların yoğun yaşandığı ortamlarda sağlıklı değerlendirmeler yapılamaz hale gelir, kılıçlar keskinleşir. Hak, hakikat büyük ölçüde flulaşır.

Yunus, iç çatışmaların olduğu XIII-XIV. Yüzyıllarda taraflara önderlik eden kişilerin büyük oranda kendilerinden beklenen merhamet, yiğitlik, cömertlik gibi hasletleri göstermediklerini düşünür. Bu düşüncesini beytinde etkili ve iz bırakacak şekilde söyler. Bilindiği gibi şiirde “Devrik cümleler, kurallı cümlelerden daha vurgulu, tonlu ve dokunaklı söylenmeye elverişlidir. Yerinde kullanılınca da kurallı cümleden daha derin daha zengin duygular ve imgeler taşıyabilir.” (Dilçin, 2011:337-338). Anlatımda yüklem öne çekilmesi duygu aktarımını artırır; kişinin ruh hâlini ve heyecanını yansıtır (Saraç 2000: 69). Yunus, beylerden beklenen hasletlerin kalmadığını; kendisinde güç vehmedenlerin hak hukuk tanımadan önüne gelenin malını yağmaladığını, kanını döktüğünü, ilk mısrada “gitdi” ve “binmişler” yüklemelerini başa alarak söyler. Söyleyişte; yaşananlara hayıflanmasını beyitte paralellik oluşturan veznin durakları ve duraklardaki iç kafiyenin sesinden de yararlanarak belirgin hale getirir. Mecaz-ı Mürsel yoluyla yapılanların sonuçlarını çarpıcı bir şekilde ifade eder:

*Gitdi begler müroveti binmişler birer atı
Yidiği yohsul eti içdüğü kan olısar*

Geçmişteki elini şerden uzak tutan yiğitler kalmamış, kıyamet yaklaşmış, sanki yerden Deccal kopacak duruma gelmiş, helal haram birbirine karışmıştır. Bu durumu anlatırken şair; veznin durakları, iç kafiye, her durağın bir hüküm ifade etmesi, dört ayrı cümle kurması, telmihle toplumsal hafızayı harekete geçirmesi, cinasın ahengi gibi enstrümanlardan yararlanmıştır. Bir sonraki beyit de adeta bir önceki beyitte söylenenlerin sonuçlarını aynı sadelik ve keskinlikte dile getirmiştir:

*Ya’ni er gelmiş erden elini çekmiş şerden
Deccâl kopısar yirden âhir zamân olısar*

*Aceb mahlûk irişdi göz yumuban dürişdi
Helâl harâm karışdı assı-ziyân olısar*

Böylesine karışıklıkların yaşandığı ortamlarda taraflar arasında ortak bir zemin bulmak hayati öneme sahiptir. Kimsenin itiraz edemeyeceği ortak değerleri olabildiğince sade ve açıklıkla dile getirmek, makul bir zemin oluşturmak, anlaşmazlıkların çözümünde anahtar rol üstlenir.

Yunus Emre, bulunduğu coğrafyada yaşananlara şahit olmuş, toplumun selametini benlikte değil bizlikte görmüştür. Onun için, toplumun benlik ve senlik üzerine değil bizlik üzerine inşa edilmesi gerektiğine inanmıştır. Yunus yağmalanan bir pazar yeri teşbihi üzerinden senlik benlik davasının toplumu ne hale getirebileceğini tecrübe sahibi bir anlatıcı olarak ifade eder. Kanaatinde hiç tereddüdü yoktur:

*Dîn ü millet bâzârın yağmaladı sen ü ben
Çıkduk iki aradan sen beni yağmaya virdük*

İlahî rehberliğin maksadı toplumda ortaklıkları artırmaktır. Dinin, guruplar arasında var olan ortak nokta (Âl-i İmran 64) öğretisi de bunu öğütler. Senlik ve benlik, toplumları ifsat eden en önemli ayrılık noktalarıdır. Benlik, kendisini diğerlerinden ayrıcalıklı görmektir. İnsanoğlu bunu değişik meşruiyet alanları oluşturarak yapar. Kendi nefsini, ailesini, grubunu, toplumunu, ülkesini, dindaşını vs. öne alır. Bunların hepsi bir aidiyet olsa da hakkaniyet zemininden çıkıldığı andan itibaren tevhide parçalayan bir unsur haline dönüşür. İkilikle hareket etmenin sonu doğru yola çıkışı değildir. Yunus'un ifadesinde hiç tereddüt yoktur. Bu aynı zamanda Hak zemininde bulunduğu iddiasında olanların itiraz edemeyeceği bir cümledir:

*İy Yûnus Hakk'ı bilen söylemez hergiz yalan
İkilik ile gelen doğru yol bulmuş değil*

Senlik benlik kavgasının olduğu yerde iş yürümez. İstifham sanatından, hesap sorma, okuyucuda kuvvetli tesir yaratma, bir durumu belirleme gibi sebeplerle yararlanılır. Kuvvetli ret ve isyan duygularının ifadesi için de soru cümlelerine başvurulur(Özbay 1994: 208). Yunus, senlik benlik kavgasının olduğu yerde birliğin sağlanamayacağı hususunu istifhamî bir soruyla muhatabına da onaylatır:

*Senlik benlik olıcak iş ikilikde kalur
İkilik dutan kişi nice birike birle*

Allah kullarına, aralarında ortak noktaları artırmalarını, üstünlüğü takvada aramalarını, birbirleriyle tanışıp kaynaşmalarını öğütler. İnsan kimseyi kendisinden aşağı görmemelidir. İnsanların eksikğine değil güzel taraflarına odaklanmalıdır. Yunus, bu manayı toplumun anlayacağı bir dille, tane tane ve kendinden emin bir tonda söyler:

*Tehî görmen kimseyi hiç kimesne boş değil
Eksiklik ile nazar erenlere hoş değil*

Kimseyi hor görmemek, gönül yıkmamak esastır. Diğerini kendinden ayırmamak insanî zemindir. Bu zemine vurgu yapan Yunus'un muhatabına nasihati itici değil, gönle hitap eden akıl ettirici bir nasihattir:

Kimseye hor bakmagıl hergiz gönül yıkmagıl

Yitmiş iki milletde dervîşlik yarı gerek

Ayrıcalıklı toplum veya birey anlayışı huzursuzluğun en belirgin kaynağıdır. Yunus, “ben”i öne çıkarmanın, kendinden zayıf olanların aşağılanması doğru olmadığını anlatmak için “Senün ben dimekliğin” kelimeleriyle beyte başlayarak adeta muhatabını karşısına alıp tatlı bir azarla ikaz eder:

*Senün ben dimekliğin ma’nîde usûl değıl
Bir kapu kullarına şaşı bakmak yol değıl*

İnsan kimseye düşmanlık beslemeden herkesi dost bilmelidir. Yunus’un şu beytinde, ince ünlülerin asonansı, “m” ve “z” seslerinin yoğun kullanımı ve ince ünlülerle oluşturduğu armoni, konuşur gibi kısa, etkili cümleler ve duraklarla, tevazu sahibi ve güven veren bir insan profili çizilmiştir. Cevabını kendi verdiği bir soru ile de muhatapla iletişime geçmenin yolu açılmıştır:

*Adumuz miskîndür bizüm düşmanumuz kimdür bizüm
Biz kimseye kîn tutmazuz kamu âlem yârdur bize*

İğneyi Kendine Batırmak Ya da Eleştiri Oklarını Kendine Yöneltmek

“İğneyi kendine, çuvaldızı ele batır” atasözünü, başkasına zararı dokunacak bir davranışı yapmadan önce iyi düşün, kendini eleştir anlamında kullanırız. Kendi nefsimize ağır gelen veya yapamayacağımız şeyleri başkasından istemek doğru değildir. O zaman söylediğimizin tesiri de olmaz. Yunus, bunun ahlâkî olmadığını kendisiyle yüzleşerek anlatır. Yunus’un kendisini muhatap aldığı veya nefsiyle hesaplaştığı beyitlerde anlatım daha serttir. Kısa ve net sorularla hesap soran bir üslup fark edilir. Aşağıya alınan beyitte peş peşe gelen sorularla vurgu artırılmıştır. Adeta beden dili öne çıkmış, el hareketleri devreye sokulmuştur. İnce ünlülerin yoğunluğuyla başlayan cümleler, kalın ünlülerin yoğunlaşmasıyla devam etmiştir. Buna eşlik eden sessiz harflerin artırılmasıyla gittikçe tonu yükselen hesap sormaya dönüşmüştür:

*Yûnus sözün kime dîrsin yâ kimün kaygusın yîrsin
Nasîhat halka eylersin yâ özün neye tutmazsın*

Benzer bir sert sorgulama aşağıdaki beyte de hâkimdir. Burada da muhatap kendisidir. Hesap soran ve kendisiyle yüzleşmesini sağlayan bir eda vardır. İlk mısradaki ikinci cümle “ya” şart edatıyla başlamış “niçün” sorgusuyla devam etmiştir. İkinci mısra da ikişer kelimeden oluşan ve tezadı barındıran iki cümle “hâ” kelimesiyle adeta insana battığı günahın derinliğini ve sürekliliğini hissettirir:

*Halka fetvâ virürsîn yâ sen niçün dutmazsîn
‘İlmün var ‘amelün yok hâ günâha batarsîn*

Doğru olan halka nasihat vermeden önce söylediğini kendi nefsinde uygulamaktır. Muhatap Yunus’dur. Ancak yukarıdaki beyitlerde olduğu gibi bir celallenme yoktur. Yapıcı bir uyarı vardır. Nasihatın güzeldir, fakat nasihatın yerini bulması ancak senin örneklemlerle mümkündür denmiştir:

*Yûnus imdi hoş söylersîn dilün ile şerh eylersîn
Halka nasîhat satınca er ol yolunca hoş yûri*

Yaşanan olumsuzluklarda insan genellikle kendisi dışında sorumlu arar. Bütün kabahat ötekinindir. Kendi eksikliğine bakmaz ya da görmek istemez. Ancak bu

sürdürülebilir değildir. Yunus, bazen kendine bazen muhatabına ayna tutar. İnsanoğlunun gafletten uyanmasını ister. Geçimin yolu, başkalarının ayıbına değil kendi ayıbına bakmaktan geçer. Yunus bunu üst perdeden dile getirir. Sanki muhatabı uykudan uyandırmak ister. Beytine “Eyâ gâfil!” nidasıyla başlar. Her iki mısradada yüklem cümlelerin başına alınmıştır. “Aç gözünü” ve “bakgıl” yüklemeleri emir kipindedir. Böylelikle anlatımda vurgu başa alınmış, cümlelerin sonuna doğru derecesi düşürülmüştür:

*Eyâ gâfil aç gözünü gönlün yavlak uzatmagıl
Bakgıl kendü dirliğüne kimse ‘aybın gözetmegil*

Şu beyitte daha munis bir uyarı vardır. Kendi içine dönen bir nasihat:

*Yûnus senün aybunu gözlegil ayruğı ko
Kimsenün ‘aybına sen bakmagıl yazıkdur*

Vicdanının Sesini Dinlemek: Kendisiyle Yüzleşmek

İnsan için en zoru, ancak insanlığını gerçekleştirmenin en belirgin vasfı kendisiyle yüzleşebilmektir. Birçok meselenin halli buradan geçer. Yüzleşmek, toplumda birlik ve dirliğin en temel olgusudur. Beyitte üçüncü şahıs üzerinden Yunus’a haber gönderilmiştir. Yunus da okuyucuyla haberi paylaşır. Yunus’a tevazu sahibi olması, ilmiyle amel etmesi ve öğüdü kendisine vermesi istenmiştir. Beş kısa cümlelerin yer aldığı beyitte uzaklardan, gaipden gelen bir mesaj aktarılmış gibidir:

*Eyidün Yûnus'a tursun yüzünü toprağa sürsün
Öğüdün kendüye vîrsün okuduğın dutsun dimiş*

İnsanın göstermek istediği ve istemediği tarafları vardır. Böyle insanlara içi başka dışı başka deriz. İlahî öğretiler vicdanın sesini dinlemeyi öğütlerken hesap günüyle de tehdit ederler. Dışarıda kimse görmese de yapılanı gören ve kaydeden gücü hesaba katmalarını isterler. İkiyüzlülüğü küfürden daha tehlikeli addedip münafıklığın alameti sayarlar. Yunus insanın bu yönüne ayna tutar. Başkalarının yanında yapmaya utandığı şeyi tenhada yapıp durmasına itiraz eder. Muhatabına yönelttiği, cevabını beklemediği bir soruyla onu iç sesiyle yüz yüze bırakır:

*Yârânlarundan utanup günâhu gizlû işlersin
Yaradan Hâlik'un hâzır niçün ondan utanmazsın*

İnsan, toplumdaki imajını büyük ölçüde kendisi inşa eder. İç inşasını başaramayanların uzun vadede toplumdaki imajı da iyi değildir. Yunus, bu zorla yüzleşir. Dilin söylediğini nefsin kabullenmesi kolay değildir. Bunun kendisi için büyük bir baskı, bir fitne unsuru olduğunu düşünür. Beyitte, kendi kendine, kimsenin duymasını istemeyen bir söyleyici edasıyla iç muhasebesini yapan bir Yunus vardır. İlk mısradaki dört cümle samimi itirafıdır. İkinci mısradaki bağlı iki cümle ise onaylatma amaçlı bir soruyla güçlendirilmiş gönül muhasebesidir:

*Taşum biliş içüm yâd dilüm hoş gönlüm mürted
Yavuz işe eyü ad böyle fitne kanda var*

Aynı gazelden alınan aşağıdaki beyitlerde, daha çok kendi kendine ya da çok yakın bir dostuna itiraflarda bulunan, hasbihal eden bir insan portresi çizilmiştir. Burada öfke yoktur. İnsanın zahiren yapıp durduğu güzel şeyler vardır. Ancak iç inşa dışarıdan görüldüğü gibi değildir:

*Söylerem ma’rifeti sâlûslanuram katı
Miskînliğe dönmeğe gönlümden kibir gitmez*

*Hoş dervîşem sabrum yok dilümde inkârım çok
Kulağumdan gireni hergiz içüm işitmez*

*Görenler elüm öper tâc u hırkama bakar
Şöyle sanurlar beni zerrece günâh itmez*

*Taşumda ‘ibâdetüm sohbetüm hoş tâ’atüm
İç bâzâra gelicek bin yıllık ‘ayyâr itmez*

*Görenler velî sanur selâm virür utanur
Anca iş koyaridum el irüben güç yitmez*

Dinin Çatısı: Doğruluk ve Gerçeklik

Din ve imanın binası doğruluk ve gerçeklik üzerine kurulur. Onlar yoksa gerçekte Tanrı’nın dini yoktur. Allah ile kandıranların dini yürürlüktedir. Yunus da doğruluk ve gerçekliği imanın esası olarak görür. Mesajını çatı benzetmesiyle somutlayan şair ikinci mısradaki cevabı beklenmeyen bir soru cümlesiyle muhatabını aciz bırakır:

*Dîn ü îmân bünyâdı toğrulukla gerçeklik
Ol tamâm olmayıcak neyle dîn çatarsın*

Dünyada geçim ehli olmak din ve imanın gereğidir. Allah dini insanoğlunun bu dünyada insanca yaşaması için göndermiştir. Bugünü yarının inşa edildiği yer olarak görür. Bugün iyiliği inşa etmeyen istikbalinden emin olamaz. Öbür dünyada hüsrânı yaşar. Şiirde şair, öğelerin sıralanışında anlamı en iyi nasıl verebileceğinin kaygısındadır (Dilçin, 2011: 337). Yunus, beyte yüklemle başlar. Din iman iddiası olanların yapması gerekeni yine yüklemi başa alarak vurgular. İkinci mısra ile de fikrini tahkim eder:

*Var dîn îmân gerek ise diril bu dünyâda eyü
Yarın anda bitmez işün bugün bunda bitmeyince*

İnsan, hata ile maluldür. Önemli olan hatasında ısrar etmemek, sürekli bir tekâmül içerisinde olmaktır. Affetmeyi bilmek, kin tutmamaktır. Yunus, söylediğine göre bunu başarmıştır. “Sizin bir topluluğa olan düşmanlığınız sizi adaletten alıkoymasın.” (Maide, 8) ayetinin manasını, uludan nakletmiştir. Günlük konuşmaların aksettirildiği veya konuşma, sohbet üslubunun hâkim olduğu eserlerde genellikle devrik cümle tercih edilir (Karahana 1999: 70). Beyte bildirimle başlayan şair sözdiziminde yüklemi başa, özneyi sona almıştır. Sonra da fikrinin gerekçelerine yer vermiştir. Bir nida ile dostlarının dikkatini çekmiş hem mesajı hem de mesajın kaynağını paylaşmıştır. Kaynakla da sözünün gücünü artırmıştır:

*Giderdüm gönlümden kîni kîn dutanun yokdur dîni
İy yârânlar ben bu sözi uludan işitdüm ahı*

Dedikodudan Uzak Durmak

İnsanoğlu dedikodudan hoşlanır. Abartmayı sever. Birin yanına başka birleri de koyar. Kendi istediği gibi anlaşılması için lafı eğip büker, ilaveler yapar. Bu, sağlıklı insan ilişkilerinde olmaması gerekendir. İyi niyetle bile olsa karşı tarafı yanıltır. Sözün dosdoğru anlaşılmasına mani olur. Gıyabında insanları birbirine düşman eder. Onun için işittiğinin dışında kendinden laf katmamak ilişkilerin selameti açısından önemlidir. Yunus bunu muhatabına kesin bir destur olarak dikte eder. İlk mısrada iki cümle ile yapması gerekeni söyler. İkinci mısrada ise yapmaması gerekeni zarf fiille bağlayarak ifade eder. Yunus'un neredeyse bütün şiirlerinde dikkatimizi çeken konuşur gibi, ölçünün duraklarını dikkate alarak ve mısralar arasındaki paralelliği gözleterek oluşturduğu vurgularla meramını anlatması ikna edici bir özellik arz etmektedir:

*Söyledüğün keleciiyi işitdiğün gibi söyle
Kendözünden zîreklenüp birkaç söz dahi katmagıl*

Gönül Kırmamak, Büyüklememek

Kültürümüzde gönül, Hakk'ın evidir. Bir sırça saraydır, kırılırsa tamir olmaz, olsa da iz bırakır. Bu yüzden gönül kırmamak esastır. Anlatımda yüklem başta kullanılması ilgili olgu ya da hareketi vurgulamayı amaçlar. Bir an önce duyurmak için sonda söylenen başa alınır. Yunus'un dâhil olduğu değerler sisteminde ve kültüre yansıyan yönlerinde gönül kırmak büyük günahlar arasındadır. Beyte "Sakıngıl" yüklemiyse başlanmıştır. Beş kelimedenden oluşan mısraın üç kelimesi yüklemidir. Böylelikle gönül kırmanın ne kadar büyük bir hata olduğu vurgusu yapılmıştır. Teşbih, anlatımı somut hâle getirir, iletilmek istenen düşünce ve duyguyu etkili şekilde sunma imkânı verir (Saraç, 2000: 129). Beyitte gönlün sırça ile somutlanması ve irsal-i mesel ile desteklenmesi muhatabı ikna içindir. Mecaz-ı Mürsel yoluyla da mesaj sarih ve etkili hale getirilmiştir:

*Sakıngıl yârün gönlin sırçadur sımayasın
Sırça sındukdan girü bütün olası değül*

Gönül incitmemeye, hatta bir yolunu bulup gönle girmeye çalışmak lazımdır. Gönülde yer edinmek makamların en üstünüdür. Kutsal kitapların öğüdü de bu yöndedir. Gönül kırmamanın önemi vurgulanmak için kimi karşılaştırmalar yapılır. Yunus'un da bu çerçevede birkaç beyti keskin karşılaştırmalar içerir. İlk beyitte, mısra ortaları ve ilk mısraın sonu ile oluşturulan iç kafiye ve durak ortaklığı, söylediğinin doğruluğundan emin, tok edalı bir konuşmacı tavrını yansıtır. İkinci beyitte muhataba soru sorulmuş ancak onun karşılığı beklenmeden cevabı söyleyici tarafından ifade edilmiştir. Benzer kelimelerin tekrarıyla paralellik oluşturulan beyitte anlam güçlendirildiği gibi akılda kalıcılığı ve ritmi de artırılmıştır(Dilçin, 2011: 447-48):

*Yûnus Emre dir hoca gerekse var bin hacca
Hepisinden eyüce bir gönüle girmekdür*

*Gönül mi yiğ Ka'be mi yiğ eyit bana 'aklı iren
Gönül yiğdür zîrâ ki Hak gönülde tutar turakı*

Tevazu, insana en çok yakışan haslettir. Gönüllerde yer etmek tevazu ile mümkündür. İnsan gönle girmekle değer bulur. Tevazuun zıddı büyüklemedir. Yunus, büyüklük taslayan kimsenin cehennem vadisinde olduğu noktasında tereddütsüzdür. "Siccîn" kelimesinin son hecesindeki sesle cehennemin derinliğini

hissettirir gibidir. Aynı netlikte büyüklük taslayanların din içinde hiç olmadığını söyler. Sonraki beytinde de kibir ve kînin dinle yan yana olamayacağını istifham yoluyla güçlendirir:

*Tekebbür yiri siccîn içinde
Anunçün olmadı hîc dîn içinde*

*Ki dîn dutanların siccîn nesidür
Ya kibr ü kîn olıcak dîn nesidür*

Kin Gütmemek

Birlikte yaşamak, farklılıklara tahammül etmeyi, hata ve yanlışlara toleranslı olmayı, onu anlamaya çalışmayı gerektirir. Kin ve nefret toplumu yaşanmaz hale getirir. Din ve iman öğretisi de bunu öğütler. İçselleştirilmiş, hazmedilmiş ve hayata yansıtılmış dinde kine yer yoktur. Yunus değerler bütününden bakarak toplumu ifsada götüren kini iman ile karşı karşıya getirir. Ya kin ya iman der. İkisinin aynı anda bulunamayacağını tezat üzerinden anlatır. Şair beytinde; hükümlerin noktalandığı iç kafiyenin, paralelliğe kapı aralayan tekrarların katkısıyla anlamı vurgulamış ve sözün etkisini artırmıştır:

*Îmân durur cân çerâğı gevde durur cân turağı
Kîn durur îmâna yağı gelse giderür îmânı*

Şart cümlesiyle kurulan beyitte kin tutan kimsenin imanının kalmayacağını “gitdi senden îman dahı” cümlesiyle, yüklemi başa alarak vurgular. Sözün gücünü artırmak için de herkesin üzerinde ittifak ettiği Allah'ı şahit tutar:

*Eger kîne tutarısan gitdi senden îmân dahı
Bi'llâhi ol Tanrı hakı yokdur bu sözün yalanı*

Gönül kırmamak/Gönül İnşa etmek

Din hayatı inşa etmek iddiasındadır. Temel öğretisi toplumun kılcal damarlarına kadar nüfuz eder. Bu öğreti çerçevesinde hayat, ona bağlı olarak da toplum şekillenir. İnsan-insan, insan-evren, insan-tanrı, insan-öbür dünya ilişkileri bu bütünlük içerisinde gerçekleşir. Yunus, o bütünlük içerisinde Allah'ın vadettiği cennetin sermayesi olarak bir gönül yapmayı/bir gönle sahip olmayı gösterir:

*Uçmak uçmak didüğün kullarun yiltedüğün
Uçmağün sermâyesi bir gönül itmek gerek*

Dinin kimi ritüelleri müntesiplerinin olmazsa olmaz kriterleri arasındadır. Geniş halk kitleleri bu ritüellere yap kurtul mantığıyla bakar. Hac farızası da böyle değerlendirilen ibadetlerdendir. Dinin asıl hedefi iyi insanla yeryüzünü imar etmektir. İnsan-insan ilişkilerinde barışı ve adaleti sağlamaktır. Yunus, beyitte muhatabına bir soru yöneltir. Onun cevabını beklemez, zaten cevap hazırdır. Sadece dikkatini konuya çekmek ister. Gönül yapmanın Hicaz'a gitmekle eşdeğer olduğu cümlesiyle de düşüncesini tahkim eder:

*‘İlm ü ‘amel ne assı bir gönül yıkdunısa
‘Ârif gönül yapduğı berâber Hicâz ile*

Düşmanı Nefsinde Aramak, Kendisiyle Hesaplaşmak

Düşman, insanın canını, değerlerini tehlikeye atan veya yok etmek isteyen kişi veya olgulardır. Sübjektif bir kavramdır. Kötülük isteyen veya sebep olandır. İnsan, düşmanlarının kötülüğünü istediğini vehmeder. Kişisel düşmanları olduğu kadar ailesinin, şehrinin, ülkesinin de düşmanları vardır. Çoğu zaman onları tanımadan düşman olur. Kendileriyle herhangi bir iletişimi olmamıştır. Bir arkadaşının, grubunun veya milletin belirlediği kişiler veya toplumlar da tanımadan düşman oldukları arasındadır. İşi yolunda gitmiyorsa düşmanlarından bilir. Hiç üzerine alınmaz.

Yunus, daha gerçekçidir. Üzerine alınarak düşmanla yüzleşmeye çalışmıştır. Ona göre düşmanı uzakta değil içimizde aramak gerekir. En yakın düşmanımızdan emin olduğumuzda uzaktaki düşman zarar veresi değildir. İnsanın en büyük düşmanı nefsidir. Hırs ve açgözlülük içimizdeki düşmanın dışavurumudur. Şair, paralellikten de istifadeyle kurduğu beyitte sözün ve içeriğin kalıcı olmasını (Dilçin, 2011: 447) sağlamıştır. “durur” yüklemine tekrarıyla anlamı kuvvetlendirirken beyte ahenk ve ritim (Saraç, 2000: 196; Özbay, 1994: 232) de katmıştır:

*Düşman benim nefsim durur tama'la hırsum durur
Tama'la hırsa uyan gönüllerde yir eylemez*

İnsanın nefsi, terbiye etmesi gereken en önemli olgusudur. Bütün imtihan onunla mücadele üzerine kuruludur. Dışarıda olanla mücadele içeride olanla mücadeleden daha kolaydır. Onun için Peygamber nefsi büyük düşman, onunla mücadeleyi büyük cihat olarak değerlendirir. Yunus da bu olgudan hareketle hedefi belirler. Peş peşe müteradif ve ses benzerliği olan fiillerle mücadelenin zorluğunu anlatır. İkinci mısra da yer alan sekiz kelimeden beşi yüklemidir:

*Hakîkate bakarısın nefsin sana düşman yiter
Var imdi ol nefsin ile vuruş tokuş savaş yüri*

Hırs da nefisle doğrudan alakalıdır. Belli bir noktaya kadar insanı motive eder. Ölçüyü aşınca felaketi olur. Muhatabın göz hizasından konuşan şâir, ikinci mısraında hırsın insanla iç içe olduğunu üç yüklemle vurgular:

*Küfrini atar iken îmânın urma sakın
Hırs bizimle düşmândur bilişlûdür il degül*

Kişinin nefsiyle hesaplaşması, kendisiyle yüzleşmesi demektir. Yüzleşebilmek cesaret ister. Başarmak insanı yükten kurtarır, eksiklerini görmesine imkân verir. İçi ile dışı barışık olur. Başkalarını aldatmak kolaydır. Kendi vicdanını ve onu her daim gören Hakk'ı aldatmaksa imkânsızdır. Yunus, muhatabının halinden anlar bir dille konuşur. İç monoloğunu paylaşarak mesajını verir:

*Sûfiyem halk içinde tesbîh elümden gitmez
Dilüm ma'rifet söyler gönlüm hîç kabûl itmez*

*Taşum dervîş içüm boş dilüm tatlu sözüm hoş
İllâ ben itdügümi dînin deşüren itmez*

İbadetler insanı diri tutan uygulamalardır. “Abd” kökünden gelen ibadetin Allah'ın koyduğu sınırlara riayet etmek anlamına geldiğini hatırla tutmak gerekir. Farsça bir kelime olan namaz da bu ibadetlerden birisidir. Namaz, Hakk'a kulluğun ritüel tarafıdır. İnsanı kötülüklerden alıkoyar (Kur'an 29/45) hükmü gereğince, hayatın bütünü içerisinde konulan sınırlara uymayı gerektirir. Din kelimesi, tutulan yol, tarz, usul, sistem gibi anlamlara gelir. İbadetlerin tamamı dini ikame içindir. Bu

manasıyla din aynı zamanda sistem demektir. Manası yerine gelmemiş ibadet ancak şekilden ibaret kalır. Özden yoksun hareket birilerinin gözünü boyamaya yarar. Bunun İslami literatürdeki adı riyadır. Riya, bir insanlık suçudur. Toplumları ifsat eder. Yunus, riya karışan ibadetin sahibini ateşten korumayacağını iki mısra da yüklemeleri başa alarak vurgular:

*Kılursın riyâ namâz yazuğun çok hayrun az
Dinle neye varur söz Cehennem'de yatarsın*

Gerçek Müslüman Seyrektr

Kur'ân-ı Kerîm'de pek çok ayette "İnsanlardan pek azı iman ederler (Ra'd, 1; Rum 8; Bakara 100; Şuara, 121; Yusuf, 103, 106; Hud 17 gibi). İnsanlardan pek azı akıl ederler (Furkan, 44; Maide 103; Ankebut, 63; Lokman, 25 gibi) buyrulur. Öyleyse insanlık tarihi boyunca bu bir vakıdır. Bu uyarılar insanın kendine çeki düzen vermesi için yapılmıştır. Ancak biz bu ayetleri üstümüze alınmayız. Kendimizi bu grup içerisinde saymayız. İman eden veya akıl eden "pek az" içerisinde görürüz. Başkalarının akıl etmediğini, iman etmediğini söyleriz. Yunus tersini düşünür. Yaşadığı dönemde toplumuna eleştirisi içeriden bir eleştiridir. Günümüze ayna tutar. Toplumda hakkıyla pek az Müslüman vardır. Onun da Müslüman olduğu şüphelidir. Anlatımda yüklemine öne çekilmesi duygu aktarımını artırdığı gibi kişinin ruh hâlini ve heyecanını da yansıtır (Saraç, 2000: 69). Şair beytin sözdiziminde yüklemi başa almış, "ey ulular" hitabıyla da ruh halini yansıtmıştır. Âhir zaman vurgusu, anlatımı tahkim etme amaçlı kültürel hafızaya göndermedir:

*İşidün iy ulular âhir zamân olısar
Sağ Müsülmân seyrekdür ol da gümân olısar*

Benzer seslerin tekrarı ve eşit aralıklarla hükme bağlanan kısa cümleler, anlatılmak istenen durumu net olarak ortaya koyar. İstifhamî soruyla da muhatabın iç muhasebesine zemin hazırlanır:

*Dânişmend okur dutmaz dervîş yolın gözetmez
Bu halk öğüt işitmez ne sarp zamân olısar*

İyiliğe İyilik Her Kişinin Kârı Kötülüğe İyilik Er Kişinin Kârı

İyilik ve fedakârlık dilimizden düşürmediğimiz kelimelerdendir. Bununla ilgili çok sayıda atasözümüz, özdeyişimiz vardır. Bunlardan birisi "İyiliğe iyilik her kişinin kârı, kötülüğe iyilik er kişinin kârı" sözüdür. İnadına iyilik anlamına gelir bu. İyiliğin yelpazesi geniştir. Güler yüzden, tatlı sözden tutun birinin karnını doyurmaya kadar hepsi iyiliktir. Bu atalar sözündeki mesaj iyilikte ısrar etmenin ifadesidir. Herkes meseleye kendi gördüğü yerden bakar. Bakılan yer ve yön değişince görünenler farklılaşır. Birçok şey görüldüğü gibi değil çoğunlukla görünmediği gibidir. Olanı hayra yormak, onun gördüğü yerden bakmaya çalışmak, baktığı yönü dikkate alarak anlamaya gayret etmek sağlıklı olandır. Yunus, bir gazelinde kendi hakkında kötü düşünenlere iyilikler diler. O kendisine yakışanı yapar. Dua kipinde tekrar eden redif tercihi, mısralardaki duraklara uygun iç kafiye, kelimelerin paralellik oluşturacak biçimde dizilişi, fikrin inandırıcılığını artırmış, akılda kalıcılığını sağlamıştır:

*Her kim bana ağyârısa Hak Tanrı yâr olsun ana
Her kancaru varurısa bâğ u bahâr olsun ana*

*Bana ağı sunan kişi şehd ü şeker olsun aş
Gelsün kolay cümle işi eli irer olsun ana*

*Her kim diler ben hâr olam düşmen elinde zâr olam
Dostları şâd u düşmâmı dost ağıyârı yâr olsun ana*

Esas Olan Manadır

Gözü geçimde olan Yunus, görünürde bir şey yapıyormuş gibi olmayı şiddetle reddeder. Bir işi “-muş gibi” yapmak veya olmak hiç yapmamaktan daha kötüdür. Esas olan manadır. Kimi kisve ve şekillerin mananın önüne geçmesi aldatmaya girer. İnsanı aldatmak nihayetinde kendini aldatmaktır. Özümsemeyen görüntüler gerçekte akıl etmeyenlerin ve iman etmeyenlerin işidir. Cümleyi, doğal akışı içerisinde veznin duraklarını gözeterek ve kelimeleri bölmeden kurmak, konuşma üslubundaki rahatlığı ve kalıcılığı verir. Yunus, bu ifade biçimiyle doğallığını koruyarak mesajını etkili biçimde vermiştir. İkinci beyitte cevap beklenmeyen soru cümlesiyle etkiyi artırmıştır:

*Dervîşlik didükleri hırkayla tâc değıl
Gönlin dervîş eyleyen hırkaya muhtâc değıl*

*Hırka vü takye yol virmez ferecile ‘âlim olmaz
Dîn diyânet olmayıcak n'eylersün bunca varakı*

Yumuşak söylemek

Yunus, sözün gücünün farkındadır. Sözün muhatapta nasıl bir etki bırakacağını öngörür. Yerine, zamanına ve tonuna dikkat eder:

*Kelecı bilen kişinün yüzini ağ ide bir söz
Sözi bişirüp diyenün işini sağ ide bir söz*

İlahî öğreti, belki öğüt alırlar diye haddi aşanlara bile söylerken yumuşak söylemeyi emreder (Kur'an, 20/44-45). Bu sözün gücüne vurgudur. Yunus bu öğreti çerçevesinde hareket eder. Sözü zamanında söylemenin, kem sözden kaçınmanın gereğine inanır. Deminde söylenen uygun bir sözün gücünü, cehennemi cennete çevirebileceği teşbihiyle anlatır. Sakınma ifade eden cümlelerin yüklemine başa alır:

*Kişi bile söz demini dimeye sözün kemini
Bu cihân cehennemini sekiz uçmağ ide bir söz*

Kelime tekrarları ve iç kafiye ahengiyle desteklediği beytinde sözün gücünü mecaz ve teşbih sanatlarından da yararlanarak anlatır:

*Söz ola kese savaşı söz ola bitüre başı
Söz ola ağılu aş balıla yağ ide bir söz*

Birlik Çağrısı

Her türlü zorluğa rağmen bir arada olmak tevhidi sağlamak anlamına gelir. Bölünmek ve parçalanmak hedefe ulaşamamaktır. Yunus'un yüklemi başa alarak kurduğu beyitteki çağrısı dağılmamak üzerinedir. Olumlu ve olumsuz yüklemle kurulan cümlede yağmur ve ummân teşbihi anlatılmak isteneni somut hale getirmiştir:

*Gel beri tağılmalum katre-i bârân gibi
Cem' olup deryâlayın gel kasd-ı 'ummân idelüm*

Sonuç

Yunus Emre’nin yaşadığı dönem ve coğrafya kargaşasının; savaşların, yer değiştirmelerin, fikir kargaşasının, üzerinde ittifak edilen zemin güçlüğünün bulunduğu bir dönem ve coğrafyadır. Bu karışıklık içerisinde Yunus, herkesin üzerinde ittifak ettiği değerleri yalın bir sadelikte ve konuşma üslubuyla dile getirmiştir. Herkesi kuşatıcı bakış açısı, hayattan örneklemeler; teşbihî dili, onaylatma amaçlı soruları, vurguyu öne çıkaran cümle kuruluşları Yunus Emre’nin halk üzerinde uzun soluklu etkisinin önemli nedenlerindendir.

Üslup, konunun işleniş biçimi olmakla birlikte “*sanat dalına, sanatçıya, türe, konuya, tiplere, karakterlere, mekâna, zamana, devirlere, gruplara, ekollere, yaşa, cinsiyete göre değişiklik arz edebilmektedir.*” (Çoban, 2004: 21). Her dönemin, her türün, her akımın, her konunun da kendine has bir üslubu olabilmektedir (Dilçin, 2011: 333). Yunus, fikirleriyle devrinde akliselimin sözcülüğünü yapmıştır. İlahî öğretiyi kendisine rehber edinmiştir. Anlatım biçiminde de örnekleme, iç muhasebe, cevabı beklenmeyen sorularla düşündürme, sonunu hatırlatma, geçimin yolunu gösterme, nida, uyarı gibi tekniklerden yararlanmıştır.

Sağlıklı toplum inşası için senlik benliği değil bizi merkeze almıştır. Problemin kaynağını başkasında değil kendisinde aramıştır. Yetmiş iki milleti bir görmüş, insanlar arasında ayırım yapmamıştır. Tevazuu, hayat tarzı bilmiş, doğruluk ve gerçekliğin dinin temelini oluşturduğunu söylemiştir. Düşmanını kendi içinde aramış, kendisiyle yüzleşmesini bilmiştir. En kutsal değerlerin bile riyanın malzemesi olabildiğine dikkat çekmiştir. Yaşananlara farklı yönlerden bakabilmenin önemini vurgulamıştır. İlahî vahyi adeta ete kemiğe büründürmüştür.

Bütün bunları yaparken inandırıcılığını artıran en önemli özelliği samimiyetini sözdizimine, seçtiği kelimelere yansıtmış olmasıdır. Onun üslubunda kuşatıcılık esastır. Âleme bakışı bütüncüdür ve bu bütünlüğü sıklıkla hayattan getirdiği, kimsenin itiraz edemeyeceği olgularla örneklendirerek sağlamıştır. Muhatap belirlediği kimse veya grupların seviyesinden konuşur. Onun üslubunda kürsüden vaaz eden bir nasih tavrı yoktur. Kimi söyleyeceklerini iç monolog tarzında söyleyip samimi itirafları ve muhasebesi ile okuyucuyla bütünleşir. Kendi nefsiyle hesaplaştığı beyitlerde başka muhataplardaki yumuşaklığın yerini daha sert bir söyleyiş alır.

Yunus, yapılması ve yapılmaması gereken önceliklerini anlatırken inandırıcılığını artırmak, duygularını belirginleştirmek için beytin kurgusunda yüklemi öne alır. Bazen peş peşe, ses benzerliklerine de dikkat ederek, mısra da birden fazla yüklem kullanır. Mesajını dilin doğal akışı içerisinde, veznin duraklarını da dikkate alarak akıcı ve akılda kalıcı bir şekilde verir.

Yunus’un sanat göstermek gibi bir hedefi yoktur. Ama dilin farklı işlevleri olan edebî sanatlardan yerine göre üst derecede istifade eder. Aliterasyon, asonas, leff ü neşr, teşhis, teşbih, istifham, tezat, tarsi, mecaz-ı mürsel, irsal-i mesel, iktibas gibi sanatlar şiirlerinde sık karşılaştığımız edebî sanatlardır.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Ş. (2007). *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
 Çoban, Ahmet (2004). *Edebiyatta Üslûp Üzerine (Sözün Tadını Dilde Duyumak)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
 Dilçin, Cem (2011). *Divan Şiiri ve Şairleri Üzerine İncelemeler*. İstanbul: Kalcı.

- Karahan, Leyla (1999). *Türkçede Söz Dizimi-Cümle Tahlilleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kur'ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli* (1993). Haz: Ali Özbek vd., Ankara: TDVİA
- Merçil, Erdoğan (1991). "Anadolu Beylikleri", *TDVİA*, C. 3, s. 138-39.
- Özbay, Hüseyin (1994). *Çolpan'ın Şiirleri (Metin-Aktarma-İnceleme)*. Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü.
- Saraç, M. Yekta (2000). *Klâsik Edebiyat Bilgisi*. İstanbul: Gökkubbe.
- Tatcı, Mustafa (2021). *Yûnus Emre II, Dîvân-ı İlâhiyât, Tenkitli Metin; Risâletü'n-Nushiyye, Tenkitli Metin-Şerh, Âşık Yûnus, Tenkitli Metin*. İstanbul: H Yayınları.
- Tavukçu, Orhan Kemal (2017). "Yûnus Emre Mektebi: Kurucu Nesil", *Yunus Emre Kitabı*, Editör: Orhan Kemal Tavukçu. Aksaray: Aksaray Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Kültür Yayınları, s. 139-162.

İNŞA METİNLERİNDE BİR ANLATIM USULÜ: SÖZÜ AYETLE BESLEMELİK

Halil İbrahim HAKSEVER*

Giriş

Türk dili, tarihî süreç içerisinde farklı kültürlerle iletişim ve etkileşim içerisinde bulunmuş bir medeniyet ve imparatorluk dilidir. Başka dillerde de örnekleri görüleceği üzere Türkçe sadece kendinden ibaret bir dil olmamış, başka unsurlarla da irtibat kurarak kültürel alışverişi daima canlı ve güçlü tutmuştur. İslam öncesi devresinde Türklerin Orta Asya dil ve milletleriyle ilişkisi bilinmektedir. Halen kullandığımız Türkçede bile az da olsa o dönemden kalan dil unsurlarının mevcudiyeti dış etkinin varlığını gösterir. Türklerin Müslüman olmasından sonra ise Türkçe Arapça ile yüz yüze gelmiş, giderek artan ve çeşitlenen bir oranda dilimiz bu yeni dilin ses ve yapı malzemeleriyle zenginleşmiş, ifade gücü yüksek bir seviyeye ulaşmıştır. Hem Arapça hem Farsçanın ilmî, edebî ve sosyal saiklerle Türkçeye nüfuz etmesi, geniş coğrafyalarda yaşayan Türk milletinin dilinde etkisini fazlasıyla göstermiş; farklı bilgi ve kültür çevrelerinde bu dillere ait kelimeler değişen nispetlerde kullanılır olmuştur. Türkçe bu çevre dillerle zenginleşirken ayrı bir ahenk de kazanmıştır. Türk dilinin yapısını -zaman zaman sarsma pahasına da olsa- zenginleştiren, etki alanını genişleten ve tarihî dönemlerde sayısız eserlerin vücuduna zemin hazırlayan kendi mevcut yapısı olduğu kadar, biraz da dışarıdan aldığı çeşitli dil malzemeleri olmuştur. Ortak bir medeniyeti beraber oluşturdıkları Arapça ve Farsça ile birlikte Türkçe, İslam dininin etkisiyle çok sayıda dinî nitelikte kelime ve kavramı kendine katmış; bu dili konuşanlar, dinin kitabı olan Kur'ân-ı Kerîm'den ödünç aldıkları lafız ve mana unsurlarını hem nazım hem nesir alanında bolca kullanmışlardır. Günlük hayatın akışında dilin kullanımı herkeste aynı tarz ve mükemmellikte olmasa da, konuşma ve yazmayı daha etkili ve güzel icra etmek ortak bir arzu olmuştur.

*Dr. Öğr. Üyesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, h.haksever@hotmail.com

Yüksek bir kültür ve irfan seviyesine sahip olan Osmanlı şair ve yazarları, toplumda iletişim aracı olan Türkçe ile yazar ve düşünürken gerekli olan her dil malzemesini kullanmışlar, ifadeye yarayacak her araçtan istifade etmişlerdir. Klasik edebiyatımızın en etkili alanı şiirde olduğu gibi, nesir/inşa yazılarında da dili zenginleştiren vecize, deyim ve atasözleri yanında dinî tabir ve kavramlar, özellikle de Kur'an-ı Kerim'den alınan kelime ve ifadeler göze çarpmaktadır.

Eski Edebî Metinlerimizde Kur'ân Etkisi

Türkler, İslamiyet'in kabulüyle birlikte kutsal kitabımızı anlama ihtiyacı hissettiklerinden dolayı, din kaynaklı söz ve ifadeleri de öğrenmeye ve kullanmaya başlamışlar; dillerinde daha önce bulunmayan Kur'ân-ı Kerim'den alınma kelime ve manalara yer vermişlerdir. Bu kabulleniş her insanda olabildiği gibi, kalem ehli şair ve yazarlarda daha fazla görülmüş; onlar Kur'an'ı dillerinde ve yazılarında daha görünür/okunur hale getirmişlerdir. Kur'an ayetlerini doğrudan doğruya veya en manalı kelimeleriyle edebî eserlerde zikretmek, İslamî edebiyatın iktibas adı verilen ve sözün kıymetini "ışıklandıran" geleneklerden biri olmuştur (Banarlı: 107). Türk şair ve yazarlarının yüzyıllar boyu ürettiği manzum/mensur ilim ve sanat eserlerinde bu Kur'ânî etkiyi görmek mümkündür. Yetişen şair ve yazarlar, zihin ve gönülce beslendikleri bu İlahî kaynağı daha çok tasavvufî duyuş ve anlatış tarzıyla kaleme aldıkları metinlere yansıtmışlar, ondaki mesajları yorumlayarak edebî usuller çerçevesinde ifadeye dökmüşlerdir. İslamî unsurların edebiyatımıza yerleşmesinde Arap ve Fars şiirinin de giderek İslamî muhtevaya bürünmesinin etkisi vardır (Karaismailoğlu: 57). Bu etkiyi bilen şair ve yazarlar, edindikleri dinî bilgileri ifadeye dökerken, Kur'ân'ın belâğat ve fesahatine öykünüp "mana"yı en güzel şekilde dillendirme çabasında olmuşlardır. Öyle ki, en ilgisiz konu ve temayı bile edebî kavram ve terimleri kullanarak Kur'an-ı Kerim (tevhid, hikmet, hakikat) ile ilişkilendirmişler, estetik özen içerisinde anlatmayı başarmışlardır.

Münşeat mecmualarında bir araya getirilmiş olan resmî/hususî Osmanlı yazışma metinleri, düşüncüyü ifadede Kur'an ayetlerinin yer yer kullanıldığını gösterir. İnsanlara mesajlarını iletmeye çalışan yazarlar, şiirde olduğu gibi bunu "en güzel" şekilde icra ederken Kur'an lafızlarına ihtiyaç duymuşlar; ayetin bağlamıyla ilgili olsun olmasın, o İlahî lafızları cümlelerine derc etmişlerdir. Her metinde aynı oranda olmasa da Osmanlı inşa sanatında ayet iktibasları, muhataba meramı en ideal şekilde iletmeyi kolaylaştıran, manayı güçlendiren, dili süsleyip besleyen bir ifade yöntemi olmuştur.

İslam dininin edebiyata tesiri günümüz araştırmalarında da çokça dile getirilen, anlatılan bir husustur. İmparatorluktan Cumhuriyete geçiş sürecinde Türk edebiyatı üzerine ilk araştırmaları yapan öncülerin, eski şiir ve nesir metinlerinde İslamî/Kur'ânî unsurların varlığına ve niteliğine dair tespit ve bulguları önemlidir. Vaktiyle o metinleri kaleme alan şair ve yazarların, belki sıradan bir iş olarak benimseyip yansıttıkları bu etki, günümüz için daha çok önem arz etmektedir.¹

¹ Eski edebî devirler henüz yaşanırken içinde bulunulan sosyal-kültürel atmosfer sebebiyle belki bu Kur'ânî tesir tam tespit edilip adlandırılmamış, zaten öyle olduğuna inanıldığı için yeterince ifade edilmemiştir. Tarihî süreç içerisinde edebiyat (belki de hayat) biraz başkalaşınca, edebiyat-Kur'an ilişkisinin anlaşılma ve söylenme ihtiyacı belirmiş olmalıdır.

Münşeâtlarda Ayetli Cümleler

Yazı ustası münşiler, kişi veya idarî makamlara hitaben yazdıkları bütün metinleri “üst ifade” seviyesine çıkarmayı hüner bildiklerinden, üsluplarına dilin her türlü anlatım imkânını yansıtmışlardır. İçinde yetiştikleri dinî kültür ve düşüncenin tesiriyle cümlelerine ayet parçalarını yerleştirerek muhataplarıyla -belki de- daha iyi iletişim kurduklarını, mesaj ve düşüncelerini daha güçlü olarak ilettiklerini düşünmüşlerdir. Esasen klasik Osmanlı nesir metinlerinde atasözleri ve vecizeler gibi ayet ve hadisler de Türkçe metinlerin bir parçası imiş gibi açıklayıcı bir hüküm ifade etmeden verilmişlerdir (İsen: 554). Münşeâtlardaki inşa metinlerinde Kur’an-ı Kerim’den iktibas edilen orijinal misaller, teşbihler ve hikmetli kelimeler, cümlelerin bir ögesi gibi öncesi ve sonrası (siyak-sibak) ile doğal bir uyum içerisinde kullanılmış; ifadeye derinlik ve çağrışım zenginliği katmışlardır. Ayetlerdeki kelime ve ibarelerin lafız ve manalarına vakıf olan münşiler, şairlerin kelime ve kavram seçimi gibi, zihinlerindeki mana ve fikirleri İlahî kelimada yer alan lafızlarla mezcederek cümleleştirmişlerdir. Bu Kur’ânî lafızlar, iman konusu olmanın yanında “kaliteli” bir yazının gereği olarak da kabul edilmişlerdir. İnşa sanatına dair bilgi veren kimi kaynaklar, bir münşinin öğrenmesi gereken ilimleri sıralarken Kur’anî bilgiyi de eklerler. Bazı kaynaklarda, mahir bir münşinin hafızasının ayet ve hadislerle dolu olması gerektiği belirtilerek bunları mahallinde kullanabilmesi (İsmail Rûsûhî: 189), hafız olmasa bile “kesret-i tilâvet” sahibi olması ve ihtiyaç duyulduğunda bunları hatırlayabilmesi (Süheylî: 3a) gibi şartlar ileri sürülmüştür. İster deyim-atasözü ya da ayet metni, isterse manzume tercih edilsin, yazarlar manaya katkı sunacak bu alıntıları cümleyi bütünleyecek şekilde kullanmışlardır. Bu metinleri kaleme alanlar, ayetlerin (veya başka dini metinlerin) manasına vakıf oldukları gibi, metni okuyacak olanların da bu ara ibareleri bildikleri muhakkaktır. Kültürel seviyenin gereği olarak kaleme alınan Kur’anî kelimeler, şüphesiz aynı medeniyet dairesine mensup olmanın da bir sonucu idi.

Münşeâtlarda görülen ayetli cümleler, genellikle mektup olarak niteleyebileceğimiz kişiler arası yazışma metinlerinde geçmektedir. Bunlar, çoğu kez cümlede anlatılan konuyu mana olarak destekleyen, genişleten ve derinleştiren niteliktedir. Alınan Kur’ânî kelimeler, cümlelerin manasına destek sağlamanın yanında, bazen de ahenk ve telaffuzlarıyla cümleye estetik bir güzellik katmak üzere kullanılmışlardır. Mana desteği sağlayan ibareler, bazen kısa bir ayet miktarında veya birkaç kelimeden oluşmuşlardır. Ahenk amaçlı olduğunu düşündüğümüz iktibaslar ise nisbeten daha kısa, bazen de seci oluşturmak amacıyla yazılmışlardır. İktibas edilen ayet cüzleri ister manaya destek olsun, ister cümlelerin ahenk ve güzelliğini artırsın, inşa metinlerinde tıpkı deyim, kelâm-ı kibar veya manzumeler gibi bir fonksiyona sahip dil unsurları idiler ve yazar ile okuyucu nezdinde müşterek zevk, anlayış ve inancın gereği olarak bir işleve sahip olmuşlardır.

Cümlelerin Manasını Destekleyen Ayetler

Yazıda ayetlerle uyumlu cümlelere, farklı münşilere ait yazışma metinlerinden seçilmiş çeşitli örnekler verilmiştir. Örneklerde görüleceği üzere yazarlar, bazen kısa tam ayeti bazen de ayetten birkaç kelimeyi cümle içinde veya sonunda kullanmışlar; cümlelerin manasını Kur’an kelimeleriyle destekleyerek zihinde daha geniş çağrışımlı ve daha anlaşılır hale getirmeye çalışmışlardır. Yer yer secilerin de kullanıldığı

cümlelerde yazarlar, ayetlerden aldıkları kelimelerin manaları ile ifadeye çalıştıkları cümlelerin anlamını bağdaştırıp mesajlarını etkili kılmaya çalışmışlardır.

Şair münşilerimizden Lâmiî Çelebi (ö.1532), yazılarında çok sayıda ayete yer veren bir inşa ustasıdır. Münşeâtının önsözünde kendi hayatına dair bilgi verirken, gençliğinde ilimle meşgul olduğundan evlenme hevesinde olmadığını, fakat yakınlarının kendisini ikna etmek için ayetler okuyarak yaptıkları ısrarı anlatmış; evlilik teklifini kabul etmesi için, “Kadınlardan size hoş gelenlerle evleniniz.” (Nisa 4/4) ayetiyle ikna edilmeye çalışıldığını belirtmiştir:

“Ekârib ü ‘aşâyir birle ülfet ü musâhabet itdüm. *Fenkihû mââtâbe leküm mine’n-nisâ’i*” hükmince bu fakîre tergîb-i nikâh eylediler.” (Lâmiî: 6a)

O, torunu vefat eden Mahmud Çelebi’ye gönderdiği taziyenamede muhatabını teselli ederken yazdığı ayetlerin, sözünün tesir gücünü artırdığına inanmış olmalıdır. Ölen kişinin Allah’ın davetine icabet ettiğini (Yunus 11/25), herkesin sonunda Allah’a döneceğini (Bakara 2/156), tertemiz masum çocuğun “mutmain olan nefis” gibi Rabbinden razı olarak ve kendinden razı olunarak cennete gittiğini (Fecr 89/27-28), Adn cennetine (Ra’d 13/23) gireceklerin orada ebedi kalacaklarını ve canlarının çektiği her nimete kavuşacaklarını (Zuhruf 43/71) bildiren farklı ayetlerden aldığı kelimelerle cümlesini bütünleştirmiş, onlarla muhatabını teskin etmeye çalışmıştır:

“...ve işbu külhan-ı fenâdan ol gülşen-i bekâ cânibine *vallâhü yed’û ilâ-dâri’s-selâm* hükmince da’vet olunup icâbet göstermiş *innâ lillâhi ve innâ ileyhi râci’ûn* çün ma’sûm-ı pâk ve cevher-i tâbnâk idi şek yokdur ki *yâ eyyetühe’n-nefsü’l-mutme’enneh irci’î ilâ-rabbiki râziyeten merziyyeh* muktezâsınca meclis-i dâru’z-zıyâfete *cennâtü ‘adnin yedhulûne fihâ ebedâda* ve mahfil-i işret-hâne-i *vefihâmâ-teştehîhi’l-enfusü ve telezzü’l-a’yün veentüm fihâ hâlidûn* ni’am-ı eltâf-ı rabbânî ve mevâid-i a’tâf-ı sübhânî birle müşerref ü muğtenemdür.” (Lâmiî: 56b)

Lâmiî, kendisine gelen çok sitemli (ta’n-âmîz) mektuba verdiği cevapta muhatabının içine düştüğü sûizannın kötülüğünü anlatmış; dünya hayatına ve şeytana aldanmamayı emr eden ayeti (Lokman 31/33) de ekleyerek onun gibi kötü düşüncede olanları irşad etme çabasında olmuştur:

“Ey ihvân-ı cehl ü hevâ ve ey hullân-ı kibr ü gurûr *lâ-yegurrennekümü’l-hayâtü’d-dünyâ velâ-yegurrenneküm billâhi’l-garûr* bilsem bu cür’etün sebebi cehâletünüz midür yoksa dalâletünüz mi?” (Lâmiî: 30a)

Yanlışlar içinde gördüğü muhatabını ikaz eden Lâmiî, çokça ayet ve manzume yazarak sözünü daha etkili kılmak istemiştir. Art arda hatırlattığı ayetlerden gerektiği kadar kelime iktibas ederek cümlesini, “Aldatmak için birbirlerine cazip sözler fısıldayan cin ve insan şeytanları (En’âm 6/12); Onlar güzel iş yaptıklarını sanıyorlar (Kehf 18/104); İyi bilin ki şeytanın taraftarları elbette hüsrاندadırlar.” (Mücadele 58/19) anlamlarını veren İlahî kelâmlarla beslemiştir:

“Bir bölük kendi emsâli cühhâl-i perîşân-ahvâli ve fussâk u nemmâmı ve hussâd u zemmâmı cem’ idüp *şeyâtîne’l-insi ve’l-cinni yûhî ba’zuhum ilâ-ba’zın* kabilinden olup sulehâ vü sâdâta ve zevât-ı sa’âdâta zebân-dırâzlık eyleye *ve yahsebûne ennehüm yuhsinûne sun’â/elâ inne hizbe’ş-şeytânî hümmü’l-hâsirûn*” (Lâmiî: 30b)

Lâmiî cümlede vereceği misal ve tasvirleri ayetlerden seçerken isabetli tercihler yapmakta, alıntılar cümle ile anlamca uyumaktadır. Bir mektubunda kötü vasıflı kişileri anlatırken, “kalplerinde hastalık olanlar (Bakara 2/10), daima kusur arayıp kınayan, laf taşıyan; kaba ve haşın, kötü damgalı (Kalem 68/11-13)” nitelemelerini ayetlerden alarak sözünün etkisini artırmıştır:

“Ba’zı erbâb-ı garaz ber-muktezâ-yı fî-kulûbihim marazun ki nihâdları buğz u ‘adâvetle memnû’ ve fu’âdları gayz u fesâdla toptoludur hilye-i zâtları saffet-i hemmâzin meşşâ’in binemîm birle mevsûmdur ve celiyye-i sıfatları semt-i vahîm-i ‘utüllin ba’de zâlike zenîm ile mersûmdur...” (Lâmiî: 36a)

Ayetlerin manalarına çok vakıf olduğu anlaşılan Lamiî, yazışmalarında bunlara bolca yer vermiş, cümlede kendi ifadesi yerine ayeti konuşturmuştur. Bir müderrise gönderdiği tehniyetnamesinde, ona kıskanç kişilerin zararının dokunamayacağını belirtirken, “Hz Peygamber’e müşriklerin zarar veremeyecekleri ve ancak kendilerini saptıracakları (Nisâ 4/113)” ayetini; sözün devamında da bunları şikâyet diye söylemediğini, Hz Yusuf’un ifade ettiği gibi “şikâyetin ancak Allah’a yapıldığı” (Yusuf 12/86) ayetini yazarak sözlerini İlahî kelamla pekiştirmiştir:

“Egerçi kim fi’l-hakîka vemâ yûdillûne illâ enfüsehüm vemâ yedurru’neke min-şey’in.....İm’ân-ı nazar olursa bu sözler hikâyetdür ne şikâyet innemâ eşkû bessî ve huznî ilallâh.” (Lâmiî: 84a)

Mustafa Âlî (ö.1600) de inşalarında ayetlerden yararlanmıştır. Onun, Kıbrıs’ın fethinden dolayı Lala Mustafa Paşa’ya gönderdiği tehniyetnamesinde ordunun zaferi, konu ile ilgili ayetler eşliğinde ifade edilmiştir. Gaybın anahtarları elinde olan (En’âm 6/59) Yüce Allah’ın bu zaferi nasip ettiğini, kafirlerin cehennemde gazilerin cennette olacağını (Şûrâ 42/7), Müslümanlara apaçık bir fetih verildiğini ve çok güçlü bir İlahî yardım aldıklarını (Fetih 48/1,3) belirtip, aslında Hz. Peygamberin savaşları hakkında nazil olan ayetlerin sırrının orada da tecelli ettiğini hatırlatır tarzda cümle kurmuştur:

“Hazret-i fettâh-ı lâ-rayb ber-mûcib-i ve indehû mefâtihi’l-gayb gülzâr-ı feth u nusrete nazret...küffâr-ı nâ-sütûde-tedbîr ve guzât-ı basîret-nasîr ferîkun fi’l-cenneti ve ferîkun fi’s-sa’îr fehvâsına mâ-sadak-ı dil-pezi’r buyurulup râyât-ı zafer-karîn-i innâ fetahnâ leke fethan mübînâ beydâlarınun ...ve yensurakallâhü nasran azîzâ sahrâlarınun zafer-perdâzı...” (Mustafa Âlî: 280b-281a)

Âlî, üst makama sunduğu bir arzında, muhatabının insanlara suyun akışı gibi iyilikler ettiğini söylerken, başka bir bağlamda geçen “her şeyin sudan yaratıldığı” (Enbiya 21/30) ve “Allah’ın insanlara tatlı sular içirdiği” (Mürselât 77/27) konularını anlatan ayetlerin çağrışımından yararlanmış, makam sahibinin cömertliğini dile getirmiştir:

“cûybâr-ı nısfet ü merhametleri tarâvet-dih-i âlem-i hazîz u basît olup ve mine’l-mâ’i külle şey’in hayy selsebîlini tiynet-i insâniyyeye sebîl ve eskaynâküm mâ’en fûrâtâ mazmûn-ı nezâfet-delîlini hilkat-i hayvâniyyede âb-ı hayvân gibi bî-adîl eylemişdür.” (Mustafa Âlî: 215a)

Âlî’nin münşeatinde kayıtlı olup Sultan İkinci Selim Han (ö. 1520)’a “eşrâf cenâbından” gönderilen bir arzda yazar, Allah’ın, bazı kullarını bazılarından çeşitli

yönleriyle farklı/üstün kıldığını yazmış; bir surede başka bir bağlamda, denizin derinliklerinde dalgaların üst üste olma halini anlatan (Nûr 24/40) kelimeleri iktibas ederek inşasına ayetlerdeki anlam derinliğini katmaya çalışmıştır:

“Bu yüzdendür ki hazret-i hakîm-i kadîr tabakât-ı mahlûkâtı takdîr ve *ba’zuhâ fevka ba’z*” mazmûnını kitâb-ı lâzımü’t-tefsîrinde tebşîr buyurup...” (Mustafa Âlî: 209a)

Yine bir başka örneği Kanunî Sultan Süleyman (ö. 1566)’ın bir namesinden verelim. Tahta geçtiğinde babasının ölümünü Tatar Hanı’na yazdığı ferman ile haber veren padişah, ayetlerden alıntı yapmış; Selim Han’ın, “Rabbine dön” (Fecr 89/28) emrine uyduğunu, mutlak hükmün Allah Taalâ’ya ait olduğunu bildiren ayetten (Mü’min 40/12) ve “dönüşün O’na olacağını” (Tegâbün 64/3) bildiren ayetten kısmî iktibasta bulunmuş; ayrıca kelimelerde ahenk olsun diye seci yapmıştır:

“Babam Sultan Selîm Han devlet-i dünyâ-yı fâniden i’râz idüp...irci’î ilâ-rabbiki hitâbına rızâ gösterüp....firdevs-i a’lâda âşiyân oldukları istimâ’ olunduğu gibi *el-hükmü lillâhi’l-’aliyyi’l-kebîr ve ileyhi’l-mercî’u ve’l-masîr* deyü kevkib-i baht u ikbâl tâbân u dirahşân olup...” (Mekâtib-i Hulefâ: 532a)

Sultan İkinci Bayezid (ö. 1512)’in Şehzade Ahmed’e gönderdiği İnebahtı Fetihnâmesi’nde cihad ve deniz kavramlarıyla alakalı ayetlerden seçilmiş iktibaslar görmekteyiz. Burada, Allah yolunda cihad etmenin önemi (Nisâ 4/95, Tevbe 9/20); denizde gemilerin tasviri ve seyri (Rahmân 55/24, Yûnus 10/22); Peygamberimizin göğsünün şerh edilip üzerinden yükün alınması (İnşirâh 94/1-2) mevzularında nazil olan ayetlerdeki belli kelimeler, namenin cümleleri arasına derc edilmiştir. Cümlenin sonundaki, “savaşta kılıçlar, düşmanların bedenlerini keserken “elem neşrah” ayetini okuyup onun hükmünü icra ediyorlardı” şeklindeki ifade, ayetlerin cümlenin manasına yaptığı katkıyı gösteren güzel bir örnektir:

“Ma ‘lûm ola ki ayet-i kerîme-i lâ-yestevî’l-kâ’idûn ve kelime-i tayyibe-i ellezîne âmenû ve hâcerû ve câhedû fî-sebîlillâhi bi-emvâlihîm ve enfûsihîm...garrânun ulüvv-i şânı bâbında nâzil olup....bu feth-i hümâyûnun akabinde donanma gemilerüm ki *el-cevâru’l-münşe’âtü fi’l-bahri ke’l-a’lâm* hasb-i hâlleridür her birisi dilîrân-ı kişver-küşâ gibi *vecerayne bihim bi-rîhin tayyibetin veferihû bihâ* deryâ yüzinde zuhûr idüp.....câ-be-câ harbeler lisân-ı hâlîle seniyye-i adû-yı mahzûlde *elem neşrah leke sadrek* âyetin tilâvet ve zahm-ı şemşîr-i tîr hasma silâhın bırakdurup *ve vada’nâ ‘anke vizrak* hikâyetin eyledi.” (Mekâtib-i Hulefâ: 364a)

Başarılı başka bir münşi olan Veysî (ö. 1628), Cemâlîzâde’ye yazdığı tebrik mektubunda mutluluğun gönülde oluşturduğu aydınlığı, Nûr suresinde (Nûr 24/35) tasvir edilen İlahî nurla irtibatlamıştır:

“...hakkâ ki bu pertev-i şeb-çerâğ-ı safâ ki mişkât-ı lâ-şarkıyyetin velâ-garbiyyetinden iktibâs-ı envâr itmişdür.” (Veysi: 294)

Veysî, Ali Efendi’ye yazdığı özür muhtevalı mektubunda ayrılık duygularının kendinde hasıl ettiği üzüntüyü mübalağalı ifadeyle belirtmiş; muhatabından gelen mektup kendine ulaştığında, İrem ülkesi gibi misli görülmemiş mekânlarda adının

anılması ile büyük sevinç duyduğunu yazarken, benzetmeyi ayetten (Fecr 89/7) alarak yapmıştır:

“...itâb-nâme-i nâmileri vâsıl oldukda ve nâdî-i İrem-nihâd-ı *lem yuhlak mislühâ fi'l-bilâdda...*dil-i pejmürde reşha-i hayât-ı tâze buldukda..” (Veysî: 299)

Veysî, Şeyhulislam Muhammed Efendi'ye gönderdiği bayram tebriğinde, onun, bulunduğu makamda mutlu ve Hz. Peygamberin ravzasından gelen esintilerle huzur içinde olmasını temenni etmiş; cennet ehli gibi hayatı olması isteğini de, oradan bahseden “Şu Adn cennetleridir (Sâd 38/50); Oraya ebedî kalmak üzere giriniz.” (Zümer 39/73) ayet sözleriyle dile getirmiştir:

“...reşhât-ı enfâs-ı mukaddeselerinden riyâz-ı dîn-i seyyidi'l-mürselîn nümûne-i âyet-i hâzihi cennâtü 'adnin fedhulûhâ hâlidîn ola âmîn.” (Veysî: 302)

Aynı mektubunda Allah'ın nimetlerine olan şükrünü de, “Bizden hüznü gideren Allah'a hamd olsun. Şüphesiz Rabbimiz çok bağışlayan, şükrün karşılığını verendir.” (Fâtır 35/34) ayetini cümlesinin sonuna ekleyerek belirtir:

“Hakkâ ki bu atıyye-i uz mânun şükri cümle-i enâma lâzım.... *el-hamdü lillâhillezî ezhebe 'anne'l-hazen inne rabbenâ legafûrun şekûr.*” (Veysî: 303)

Nergisî (ö. 1635) de inşalarında ayetlerden iktibaslarda bulunmuş, cümlelerini ayetlerden kesitler alarak zenginleştirmiştir. Münşeâtının önsözünde, eserini Şeyhulislam Yahya'nın himayeleriyle derleyip kendisine takdim ettiğini belirtip yaşadığı meşakkatleri sıralamış; inşasıyla kendisine maişet alanı açmaya çalıştığını söylemiştir. Nergisî, Yahya'yı övmüş, onun kaleminin tavsifini Hz. Musa'nın Tûr-ı Sînâ'da asasıyla ilgili olarak Cenab-ı Hakk'a söylediği sözler üzerinden (Tâhâ 20/18) yapmıştır. Hz. Musa'nın asasıyla ağaçlardan koyunlara yaprak döktüğünü hatırlatarak, Yahya'nın da “sühanverlik” yolunda dayanağı olan kalemle “eda” sahibi olduğunu belirtmesi ilginçtir:

“...tayy-ı râh-ı sühanveride ol 'asâya ittikâ ve onunla heşş-i ağnâm-ı hurûf u edâ olundığın tahkîkde itnâb der-mükâleme-i dost hofterest medlûliyle amel buyurup *me'âribü uhrâ* tafsîlin muktezâ-yı makâm üze havâle-i lisân-ı hâl iderler.” (Nergisî: 7a)

Nergisî, kadılık görevinden ma'zûl olduğu bir dönemde Taşköprülüzade Kemal Efendi'ye yazdığı mektupta ondan yardım beklediğini, perişan bir halde hazan yaprakları gibi dağınık olduğunu söylerken, her şeyin fani olduğunu ifade eden ayetin (Rahman 55/26) manasının kendinde tezahür ettiğini belirtmeye çalışmıştır:

“...tündbâd-ı hızlân nihâl-i vücûdumı bir vechile lerzân eyledi ki berg-i bâr-ı iktidârüm evrâk-ı hazân gibi perîşân ve mâ-sadak-ı mazmûn-ı küllü *men aleyhâ fân* oldu.” (Nergisî: 13a)

Aralarında dostluk bulunan bir kişiye hitabında, kendisinin ona rıyasız bağlılığını belirtirken, eğer hata yaptıysa kötülüğün karşılığının aynı oranda olması gerektiğine dair ayetten (Şûrâ 42/40) delil yazmış, kötülüğe iyilikle karşılık vermeye dair Arapça bir ibare ile de bunu destekleyerek barış ve dostluk temalı cümle kurmuştur:

“Lillâhi Ta’âlâ defâtir-i hâtır-ı ‘âtırlarında nâm-ı fakîr-i nâ-kâma çekilen halka-i cezâ’ü seyyi’etin seyyi’etün mislühâyı gezlik-i ahsin ilâ mâ-esâ’e ile hakkidüp ke’l-evvel bende-i bî-riyâları idüğümüzde şek buyurulmaya.” (Nergisî: 23b)

Nergisî, başarısız bir idarecinin yerine getirilen bir kişiye sevinç dolu duyularla yazdığı “latîf” mektupta, bu tayinin ruhlarda hasıl ettiği sevinci, Kur’an-ı Kerim’den aldığı misalle yazmıştır. İnsanların mutluluğunu, dalgalı denizde korku ile yolculuk yapan tüccarların her şeyden ümidi kesmişken selamet sahiline çıkmalarına benzeterek anlatmış; denizin korkulu halini de Kur’an’da kafirlerin düştüğü/düşeceği tehlike anlatılırken (Nûr 24/40) engin denizlerdeki karanlıklara yapılan benzetme ile ifade etmiştir. Bu cümlede Nergisî mübalağa yaparken ayetteki teşbihin gücünden de yararlanmıştır:

“...ol dermâdegân-ı bî-mecâle hayât-ı cedîd ve sıhhat ü ‘ömr-i pür-mezîd ola veya ihtiyâr-ı metâ’ib-i sefer-i cûybâr iden sûdâgerân-ı keştî-süvâra ke-zulümâtin fî-bahrin lücciyin yağşâhü mevcün âsârı zâhîr ü bedîdâr olup...” (Nergisî: 48a)

İdarî makamdaki kişinin yüzünün çatık kaşlı olmaması temennisini de başka bir inşasında, yine ayette geçen ve kıyamet günü “asık suratlı insanların” hallerinden bahseden (İnsân 76/10) ifade eşliğinde yazmıştır:

“...lehçe-i zühal-peykerinden ref’-i burka’-ı ‘abûsen kamtarîrâ ricâsıyla teklîf-i muhâl iden sevdâ’iyân-ı muztarib-hâle rûy-ı dürrüştinî sûret-i hâr-püş-i nâvek-endâzda irâ’et itmegi...” (Nergisî: 49a)

Şair Yahya (ö. 1644), şeyhülislamlık makamına getirildiğinde, Nergisî ona yazdığı namede, Yahya’nın adaletli idaresinde marifet erbabının, kalplerinde Allah korkusu nakşedilmiş olarak, doğruluğu emreden ayetin (Hûd 11/112) gereği üzere bulunacaklarını ve idraksiz cahillerden ayrı tutulacakları ümidini de dile getirmiştir:

“...hazretlerinin devr-i ‘adlinde hıssa-dâr-ı nisâb-ı ehliyet olan erbâb-ı dâniş ü ma’rifet ki muktezâ-yı ‘irfânları mazmûn-ı havf-ı Hudâyı nakş-ı nigîn-i süveydâ kılup huccet-i hüsn-i sülûkların festekım kemâ ümirte medlûliyle imzâdur hıla’-ı fâhire-i iltifât u inâyet ilbâsıyla fırka-i cehele-i nâhudâ-ters-i bî-idrâkden mümtâz buyurulmak...” (Nergisî: 66b-67a)

Nergisî, bir tekkede irşad ile meşgul olan Murad Efendi’ye dua ve himmet talebiyle yazdığı mektubun girişinde saygı ile hatırını sormuş; onun kalbine girmenin huzur ve mutluluğunu, Ka’be bölgesine girenin emniyet içinde olacağını bildiren ayeti (Âl-i İmrân 3/97) hatırlatarak yazmıştır:

“...kûşe-i seccâde-i şerîfe-i irşâd-pîrâyeleri leb-i edeb birle takbîl olunup hâtır-ı âgâhlarına ki ve men dahalehû kâne âminâ hasb-i hâlleridür sûret-i ‘ubûdiyyetümüz pertev-endâz oldukda...” (Nergisî: 88a)

Bir üslup ustası olan Kânî (ö.192) de mektuplarında ayetlerden alıntılar yapmıştır. Velâdet tebriği için yazdığı mektupta Hak Taalâ’dan bahsederken, isim yerine ayetteki “dilediğine erkek, dilediğine kız evlat verir.” (Şûrâ 42/49) anlamına gelen kelimeleri onun sıfatı ve cümlelerin öznesi olarak yazmıştır:

“Cenâb-ı Hudâvend-i gayûr ellezî *yehebû limen yeşâ’ü inâsen ve yehebû limen yeşâ’ü’z-zükûr* hazretleri...” (Kânî: 59b)

Bir mektup dibacesinde maddî ve manevî cihaddan bahsederken “bizim yolumuzda cihad edenleri elbette kendi yollarımıza eriştireceğiz.” (Ankebût 29/69) ayetiyle cümlesini güzelleştirmiştir:

“...gazve-i cihâd-ı ekber için şâhrâh-ı *vellezîne câhedû fînâ lenehdiyennehüm sübülenâdan* mürûr eyleyerek...” (Kânî: 40a)

Bir ahababına yolladığı mektupta ona dualar etmiş ve yardımını istediği Yaraticıyı, kelime-i tevhidin yarı cümlesi ile (Muhammed 47/19) yazmış; manevi iltifata mazhariyyetini de Hz. Peygamber’e izafe ederek onun resul oluşunu bildiren kelimelerle (Fetih 48/29) vermeyi yeğlemiştir:

“...ayn-ı inâyet-i fa’lem *ennehû lâ-ilâhe illâh* ve nazre-i iltifât-ı *muhammedün rasûlüllâh* ile mültefet ü melhûz olmaları...” (Kânî: 34a)

Okçuzade Muhammed (ö. 1630), Münşeatinın önsözünde o devrin bozukluğunu anlatmak ve kötülüklerin yayıldığını belirtmek için, Kur’anda müşriklerin ahiret azabını gördüklerinde Allah’tan dünyaya dönüş isteyeceklerini, olmaz ya, şayet dönseler yine aynı hali devam ettireceklerini bildiren ayetin (En’âm 6728) hükmünün zuhur ettiğini yazarak, insanların kötülükte ısrarlarını anlatmak istemiştir:

“Çok zamân geçmedin gerü bâb-ı rüşveti bâz u pes-perdeden şu’bede-bâzlığa âgâz idüp bâzâr-ı istidrâc revnak u revâc buldı *velev ruddû le’âdû limânühû’anhû* mısdâkı meşhûr-ı âfâk oldı.” (Okçuzade: 4b)

Devlet adamlığı yanında şiiri ve inşasıyla dikkat çeken Ragıb Paşa (ö. 1763), belirli günlerde padişaha gönderdiği telhislerde zaman zaman ayet iktibasları yapmıştır. Ramazan ayındaki Kadir gecesinde hünkâra sunduğu telhiste, o gecenin manevi değerini, ilgili ayetteki “bin aydan hayırlı” (Kadr 97/3) olduğu tespitiyle yazmış; bunu sade bir şekilde Türkçe ile yazabilecekken Kur’an kelimeleriyle ifadeye dökmeyi tercihe şayan görmüştür:

“Şevketlü efendim hâl-i cemâl-i leyâlî-i Ramazân ve ‘anber-i deryâ-yı rahmet ü gufrân olmak hasebiyle *hayrun min-elfi şehri* olan mübârek leyletü’l-kadrde pîşgâh-ı hilâfet-penâhîlerinde ...” (Râgıb Paşa: 26b)

Ragıp Paşa’nın, üretimi yapılan iki parça geminin tamamlandığını ve denize indirileceği tarihi padişaha bildirdiği yazısında, “Denizde seyr eden dağlar gibi gemilerin O’nun olduğunu” bildiren ayeti (Rahmân 55/24) kelamına eklemesi güzel bir tevafuktur. Ayetteki “dağ heybetli” benzetmesini meramını ifadede tercih eden Paşa, inşa ettikleri gemilerin de o vasıfta olduğunu (kûh-endâm) belki de Kur’an diliyle tescil etmek istemiştir:

“Tersâne-i âmirelerinde ve muhâfaza-i cezâ’ir ü sevâhil ve muhârese-i benâdir ü me’âkıl için ‘ale’d-devâm tertîb ü inşâ ve techîz ü icrâları mâ-sadak-ı *velehü’l-cevâri’l-münşe’âtü fi’l-bahri ke’l-a’lâm* olan kalyon-ı kûh-endâmlarından...” (Râgıb Paşa: 32a)

Bosnalı İbrahim Vehbi (ö.?), orijinal içerikli münşeatinı bazı gözlem ve hayat tecrübelerini yazmış; ahengi zayıf kalemıyla yazmaya başladığını belirtip, sözüne biraz

mizah katarak sohbe başlamasını kötü bir benzetme ile, Kur'an-ı Kerim'de seslerin en çirkinini bildiren ayetteki (Lokmân 31/19) niteleme ile ifade etmiştir. Vehbî, konuşmasını ilgili ayette en çirkin ses olarak geçen eşek sesine benzetirken, hem tevazu göstermiş hem de Kur'ân'ın teşbihinden yararlanmıştır:

“Ba'zı makâlde ilhâm-fürûşluk debdebesin ızhârında *inne enkerâ'l-esvât* perdesinden sohbe ser-âgâz idüp cemî'i zamânede üftâdegâna dest-gîrlık mîrâs-ı ecdâdumdur.” (İbrahim Vehbî: 32a)

Aynı yazar, bir savaş tasvirini yaptığı inşa (makale) metninde Müslüman süvarilerin düşmana hücumunu anlatmış; bu hücumun, sanki Âdiyat suresinde (Âdiyât 100/1) aynı hali anlatan ayetin tefsiri olduğunu; silah olarak da, Cenab-ı Allah'ın “çok sert olan ve insanlara faydası bulunan demir” (Hadîd 57/25) diye nitelediği kılıçlar ile başarı elde ettiklerini söylemiş, yaptığı tasvirde Kur'an kelimelerinin mana ve çağrışımından yararlanmıştır:

“...na'ra-i hınk-ı rahş-ı gerdûn-nümûnları meydân-ı gazâda *Ve'l-âdiyât* sûresin tefsîr ve keşşâf-ı şemşîr-i kazâ tâ tîrlerin cedâvil-i hadîka-i rikâb-ı a'dâda *ve enzelne'l-hadîde fîhi be'sün şedîdün* âyetin takrîr itmekle...” (İbrahim Vehbî: 18b)

İbrahim Vehbî'nin, latifeli bir kaime yazısına cevabında kendisine hediye gelen billur kaseleri övüp tasvir ederken, onların parlaklığını ve el değmemiş olmalarını cennet nimetlerine benzeterek yazması dikkat çekicidir. Yazar, güzellik tasvirinde kendi kelimelerinin yetersizliğini düşünmüş ve Kelam-ı İlahî'den (Rahmân 55/58,74) kopya almış gibidir:

“Hakkâ safvet-i cilâları *ke-ennehünne'l-yâkûtü ve'l-mercân* âyetin tefsîr ile a'râz-ı taklîdden cevherleri berceste ve fitrat-ı zıyâları *lem-yatmishünne insün velâ-cânn* kıssasın takrîr ile...” (İbrahim Vehbî: 52b)

Cümleye Ahenk Veren Secili Örnekler

Mektuplarda görülen ayet metinleri, yer aldıkları cümleye anlam katmakla birlikte güzellik de verirler. Kimi ayetlerin kelimeleri yazarın kurduğu cümlelerin manasını oluşturmakta daha çok etkili iken, bazı kelimeler de -manaları göz ardı edilmemekle birlikte- telaffuz ve ahenk yönüyle göze çarpar; dimağda mensur kafiye zevki sağlarlar. İnşa yazarları, oluşturdukları secilerle cümlede ahenkli ve estetik ifadeyi yakalama arzusundadırlar. Ayet içi ve ayet dışı kelimelerdeki ses ortaklığı tesadüfi olmayıp yazarların bilinçli tercihidir. Aşağıdaki örnekler bunu gösterir niteliktedir.

Gelibolulu Mustafa Âlî, Kınalızade Ali Efendi'ye İstanbul yangını hakkında bilgi verdiği mektubunda olayın vehametini anlatırken, Allah'ın geceyi gündüze çevirdiğini ve bunun basiret sahipleri için ibret olduğunu (Nûr 24/44) belirten ayetlerdeki “-âr” sesini, diğer kelimelerdeki aynı sesle secili olarak kullanmıştır:

“Bu minvâl üzre ki bir şebângâh âteşdân-ı celâl-i Kahhâr *inne fî-zâlike le'ibraten li-ülî'l-ebîâr* hezâr hân mân u dûdmânı ihrâk bi'n-nâr ve bermûceb-i yukallibullâhü'l-leyle *ve'n-nehâr* şeb-i târî nâr-ı şerer-bârta tabdâr ve rûz-ı pür-envârı dûd-ı âh ve duhân-ı siyâh ile mütegayyiru'l-âsâr idüp” (Mustaf Âlî: 195b-196a)

Âlî aynı mektubun ilerleyen cümlelerinde de yine “-âr” hecesiyle seci yapmış, hatta arada yazdığı kısa manzumenin bir beytinde kafiye olarak aynı sesi kullanmıştır:

Her evün kubbesi saçdukça şerâr

Dâneler kudret eli sanki enâr

Âlî'nin eserine aldığı bir padişah beratında da ayetlerin secili kullanılışı görülür. Padişah kendi hükmünün yaptırım gücünü belirtirken, “öfkelerini yenenler ve insanları affedenler” (Âl-i imrân 3/134) ayeti ile “bu bize ve insanlara Allah'ın bir lütfudur” (Yûsuf 12/38) ayetlerini hatırlatmış; iktibas edilen kelimelerin son sesleriyle de seci yapmıştır:

“...hilye-i lisân-ı fesâhat-beyânları *ve'l-kâzımîne'l-gayza ve'l-âfîne 'ani'n-nâs* nass-ı kerîminün fehvâ-yı râyici ve nükte-i iz'ân-ı belâgat-nişânları *zâlike min-fazlillâhi 'aleynâ ve 'ale'n-nâs* lafz-ı kadîminün mâ-sadak-ı netâ'idür.” (Mustafa Âlî: 247b)

Azerbaycan Beyi Tokmak Han'a gönderilen başka bir padişah namesinde de ayetlerin dikkat çeken kullanılışı vardır. Fethedilmesi için asker gönderilen beldenin reisine ayet alıntılarıyla yazılan metin, manevi bir güven ve belki psikolojik üstünlük sağlama amacı ve düşmanın mağlubiyete mahkûm olduğunu ispatlama fikri taşır gibidir. Muhtemelen ayetlerden manevî destek alınarak yazılan cümlelerde, karşı tarafa psikolojik üstünlük sağlama duygusu hissedilir. Muhataba, Osmanlıya itaatinin önceki padişah tarafından kabul edildiği halde sonra ahdin bozulduğu yazılmış, manevi nusretin de kendileriyle olduğu belirtilerek düşman uyarılıp tehdit edilmiştir. Kanaat ve düşünceler hep ayet eşliğinde yazılırken de bazı kelimelerle seci yapılmıştır:

“...hazret-i şehriyâr-ı Süleymân-nigîn *huzi'l-'afve ve'mur bi'l-'urfi ve a'riz 'ani'l-câhilîn* (A'râf 7/199) fermânına itâ'at idüp.....Şâh İsmâ'il-i müteveffâ verâsetle eyâlete mâlik olup zâtındaki evzâ'-ı nâ-hemvâr ve efkâr-ı nâ-sâzkâr *vellezîne yenkuzûne 'ahdallâhi min-ba'di mîsâkîhî/ülâ'ike lehümlü'l-la'netü velehüm sû'ü'd-dâr* (Ra'd 13/25) fehvâsına kendüyi mâ-sadak u sezâvâr eyleyüp *velev tevâ'attüm lahteleftüm fi'l-mî'âd* (Enfâl 8/42) emrinde tegâfûl husûsâ *ve men yudlilillâhü femâ lehü min hâd* (Mü'min 40/33) mazmûn-ı kerîminden tecâhül ile...” (Mustaf Âlî: 250a-250b)

Âlî, sadrazama yazdığı tehniyetnamede, benzer içerikli ayetlerde (Zümer 39/22; En'âm 6/125) geçen bir kelime üzerinden cümlede seci ahengi oluşturmuştur:

“...hilye-i celiyye-i efemen şerahallâhü sadrahû *li'l-islâm* hutbe-i refî'a-i efemen yûridillâhü en yehdiyehû yeşrah sadrehû *li'l-islâm* nass-ı kerîm-i hikmet-hitâm-ı mevhibet-irtisâm sırrına mâ-sadak olan vüzerâ-i 'uzamâ...” (Mustaf Âlî: 267b)

Nişancı Mehmed Paşa'ya yazdığı tehniyetnamesinde de bazı kelimeleri sırasıyla şu ayetlerdeki (Tâhâ 20/75; Bakara 2/130, Enbiyâ 21/101) ortak sesle secili kullanmıştır:

“...vezâret-i uzmâ ve vükelâ-i küberâ *fe'ülâ'ike lehümlü'd-deracâtü'l-'ulâ* hall-i akd-i umûr ve akd-i hall-i me'mûr üzre mübâderet.....mazhar-ı âyet-i kerîme-i *velekadistafeynâhü fi'd-dünyâ* buyurulup hazret-i pâdişâh-ı kişver-güşâ *innellezîne sebekat lehüm minne'l-husnâ* fehvâ-yı

garrâsınca hazretlerini erkân-ı ülü'n-nühâya engüşt-nümâ...melâz-ı a'lâ buyurmağla..." (Mustaf Âlî: 270b)

Bir vezaret tebriğinde metin yazarı, padişahın hizmetinde mürebbîlik yapmış olan kişinin nasihat ve irşadını anlatırken "nice yıllar ve aylar" anlamındaki ifade (mâh u sâl) ile seci olmak üzere, Kur'ân'da çokça geçen (A'râf 7/205, Nûr 24/36, Ra'd 13/15) "sabah akşam" anlamındaki kelimelerle ahenk oluşturmayı hedeflemiştir:

"ve bir şân-ı adâlet-nişân ki mâh u sâl *bi'l-guduvvi ve'l-âsâl* hazret-i hudâvendigâr-ı saltanat-burhânun..." (Mustaf Âlî: 278a)

Âlî'nin Kıbrıs fatihi Lala Mustafa Paşa'ya yazdığı tehniyetnamesinde yine bir seci örneği görmekteyiz.

"Çün hazret-i fettâh-ı lâ-rayb ve 'indehû mefâtihu'l-gayb..." (Mustafa Âlî: 280b)

Mesihî (ö. 1512?), eski bir dostuna gönderdiği mektubunda Arapça ibare ile sevgi ve selamlarını iletmış, "Merhametli olan Rabbin katından onlara selam vardır." (Yasin 36/58) ayetindeki "rahîm" kelimesiyle seci yapmıştır:

"Gıbbü't-tekrîm ve't-ta'zîm mine'l-muhibbî'l-kadîm ile'l-cenâbî'l-kerîm *selâmün kavlen min-Rabbi'r-rahîm*den fâ'ih u lâ'ih olur nîk-şumûlde vâkı' oldukdan sonra..." (Mesihî: 13b)

Lâmiî, Emir Çelebi adına yazdığı bir taziyenamede her şeyin fani, Allah'ın baki olduğunu anlatırken ayet (Rahman 55/26-27) sonu ile kendi kullandığı kelimeyi cümlede secili yapmıştır:

"Kemâ fi-kavlihi azze ve 'alâ ve hüve esdaku'l-kelâm *küllü men aleyhâ fân ve yebkâ vechü rabbike zü'l-celâli ve'l-ikrâm.*" (Lâmiî: 47b)

Bir muhabbetnamesinde muhatabının gönlünü tasvir ederken yine ayetten seçtiği kelime (Nûr 24/35) ile seci yapmıştır:

"...hâtır-ı müstenîr-i âftâb-tasvîrünüze ki misbâh-ı sabâh-ı pür-felâh gibi *nûrun alâ-nûr*dur ve miftâh-ı hazâyin-i gayb-misâl müfettih-i ebvâb-ı sürûrdur (Lâmiî: 51b)

Lâmiî, bazen cümlelerin manasıyla belki çok dolaylı irtibat kurulabilecek ayetlerdeki kelimelerden seçmiş, cümleye ahenk katmayı hedeflemiştir. Vezir İbrahim Paşa'ya yazdığı ubûdiyetnâmesinin ilk hitap cümlesi böyle bir örnektir. Burada kullandığı "nevâ" kelimesi de bunu düşündürmektedir:

"Râfi'-i nevâ-yı *verafa'nâhü mekânen alıyyâ* ve matla'-ı zekâ-i *min-ledünke velıyyâ* âsaf-ı Cem-sadâret..." (Lâmiî: 92a)

Lâmiî, ayetlere vukufiyetinin eseri olarak, bazen mektup aralarında yazdığı manzumelerde mısraları Kur'an kelimeleriyle oluşturur. Kendisine gelen şikâyet muhtevalı bir mektuba verdiği cevapta teselli ifadeleri kullanmış; Farsça yazdığı nazmda da muhatabına mihnetlere karşı sabretmesini, böylece zararlardan emin olacağını, çünkü dünyanın bir hal üzere gitmediğini, belki de "Allah'ın bundan sonra farklı bir durum ortaya çıkaracağını" (Talak 65/1) yazmış ve ayetteki kelime ile kafiye oluşturmuştur (Lâmiî: 86b):

Dilâ der-bend-i mihnet sâbirî kun

Ki tâ bîrûn kunî cân ez-mehâlik
Cihân hemvâre ber-yek hâl nebûd
Le'allallâhe yuhdis ba'de zâlik

İbrahim Vehbi de inşasında ahenk oluşturma çabasında olmuştur. Daha çok gözlemlerini yazmaya çalıştığı inşasında bir “güzel” tasviri yaparken, Kur’an’daki cennet hurisi tasvirini (Rahmân 55/72) kelamına katmış ve seci yapmayı da ihmal etmemiştir:

“...eşkâl-i sabîhatü'l-menâlınden hal'-ı kınâ'-ı ihâm ve def'-i gîtâ-i ibhâm kılındukda hakkâ hûrun maksûrâtün fi'l-huyâm bir şûh-ı hâne-perver-i dil-ârâm ve mahbûb-ı nâ-dîde-i bedî'u'l-endâmdur.”
(İbrahim Vehbî: 34a)

Aynı metinde yazar, inşasını 1212 hicri yılındaki Ramazan ayının Kadir gecesinde bitirdiği notunu düşerek o gecenin “selâm gecesi” olduğunu belirten ayeti (Kadir 97/5) de cümlesine katmış ve birkaç yerde secili yazmayı tercih etmiştir:

“...leyletü'l-kadrün berât-ı pîrûzında tugra-yı min külli emrin selâm...henüz kayd-ı âlâm-ı evhâmdan ıtlâkıyla be-kâm olduğumuz sâha-i seniyye-i ihtirâmlarına i'lâm olunup....müfâdıyla tayy-ı tûmâr-ı merâm ve hatm-i kitâb-ı ihlâs-me'âl-i ihtimâmda telfik-ı nizâm ve ceff-i kalem itmâm kılındı.” (İbrahim Vehbî: 35a)

İnşa metinlerinde kaydedilen çeşitli ayet ibareleri, bu yazıda verilen örneklerden çok fazladır. Bazı münşeatlarda ise gerektiğinde kullanılması için hazır ayet metinleri kaydedilmiştir. Mesela Fevrî Ahmed Münşeât'ında (Sül. Ktp. Ayasofta 4311) “inşa” kelimesinin türevlerinin (müstak) yer aldığı Kur'an-ı Kerim ayetlerinin tamamının bir liste halinde verildiği görülür.

SONUÇ

Münşeatlardaki yazışma metinlerine ayetlerin yansıtılmasıyla ilgili şu sonuçlar söylenebilir:

1-Yazarlar, kaleme aldıkları mensur metinleri sadece iletişim aracı olarak görmediklerinden, cümlelerinde çeşitli dil unsurları yanında Kur'ânî kelimelere de yer vermişler; sözleri arasında İlahî kelâmdan alıntılar yapmayı meramı ifadenin etkili ve mükemmel bir yöntemi olarak düşünmüşlerdir.

2-Ayetlerin lafız ve manalarına vakıf oldukları anlaşılan yazarlar, cümle içine aldıkları Kur'an kelimelerini, kendi bağlamlarındaki manayı yansıtmak şeklinde de, farklı bir mananın oluşumu için de kullanmışlar; bazen de farklı ayetlerin benzer kelimelerini yan yana getirerek cümleleştirmişlerdir.

3-Yazarlar, kurdukları cümlelerin anlamını desteklemek, misal vermek, ifadeyi mükemmel hale getirmek, çağrışımını artırmak gibi düşüncelerle Kur'an'dan kelimeler seçmişler; ifade akışını bozmayacak şekilde kendi kelimeleriyle bunları mezc ederek kullanmışlardır.

4-İktibas edilen ayet metinleri, cümlelere mana katkısı sundukları gibi, nesir içinde bazen seci yapma amaçlı da kullanılmışlar; cümlede aynı ses tekrarlarına vesile olarak ahengi sağlama işlevi de görmüşlerdir.

5-Yazarlar, kendi cümlesine Kur'an'dan kelime almayı -belki de- İslamî aidiyetin gereği olarak düşünmüş; Türkçeye asırlar boyu yerleşmiş dinî kavramlara benzer şekilde, yer yer ayet metinleri kullanmayı bir Müslüman sanatkâr tavrı saymışlardır.

KAYNAKÇA

- Banarlı, Nihat Sami (1971). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. C.1, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- İbrahim Vehbî, *Münşeât*, Üniv.Ktp., TY 9584.
- İsen, Mustafa (2007). *Estetik Nesir. Türk Edebiyatı Tarihi C.1*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- İsmail Rüşûhî, (1284). *Miftâhu'l-belâğa ve Misbâhu's-sa'âde*. İstanbul.
- Kânî, *Münşeât*, Sül. Ktp., Hacı Mahmud 5363.
- Karaismailoğlu, İsmail (2001). *Klasik Dönem Türk Şiiri İncelemeleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Lâmî Çelebi, *Münşeât*, Süleymaniye Ktp., Kadızâde 434.
- Mekâtîb-i Hulefâ*, Topkapı Sarayı Müzesi Ktp., Revan 1959.
- Mesihî, *Münşeât*, Sül.Ktp., Esad Ef. 3351.
- Mustafa Âlî, *Menşeu'l-inşâ*, Bayezid Ktp., Veliyüddin Ef. 1916.
- Nergisî, *Münşeât*, Topkapı Sarayı Müzesi Ktp., Revan 1056.
- Okçuzade Muhammed Şahî, *Münşeât*, Üniv. Ktp., TY 3105
- Râgıb Paşa, *Münşeât*, Sül. Ktp., Lala İsmail 598.
- Süheylî, *Münşeât*, Üniv. Ktp., TY 238.
- Veysi, *Münşeât*, İst. 1286.

YUNUS EMRE'NİN "ÇIKTIM ERİK DALINA" ŞİİRİ ÖZELİNDE ŞATHİYEYEDAİR ÖNERİLER

Serkan DERİN*

Giriş

"Çıkdım erik dalına" diye başlayan şiir ilk bakışta şerh etmeye müsait olmayan bir yapıdadır. Bu metni ilk defa gören bir kişinin zihninde neredeyse hiçbir anlam belirtisi oluşmayacak, belki onun mizahi bir amaçla yazıldığını düşünecektir. Nitekim şathiye türünde böyle bir amacın olduğu da araştırmacılar tarafından dile getirilir (Kurnaz - Tatçı, 2001, 4, 40). Geleneksel şiir anlayışında bir metnin anlam ifade etmemesi kabul edilen bir görüş değildi. En fazla, okuyucu tarafından anlaşılmaz olarak kabul edilen bazı metinler bazı gizli anlamlara sahip olabilirdi.

Şathiye üzerine yapılan çalışmalar genellikle şathiye metninin bir anlamı içerdiğinin ön kabulü ile başlar. Farklılıklar, bu anlamın niteliği ve metinden nasıl çıkarılacağı üzerinde yoğunlaşır. Klasik şarihlere bakıldığı zaman, "Çıktım erik dalına anda yedim üzümü/Bostan ıssı kakıdı der ne yirsin kozumu" beytinde geçen erik, üzüm, koz (ceviz) gibi kelimeler birer sembol olarak ele alınır ve onların şariat, tarikat gibi tasavvufi kavramlara gönderme yaptığı kabul edilir. Bununla birlikte, bu kelimelerin neden tasavvufi kavramlara gönderme yaptığına dair bir arka plan verilmez.¹

Şathiye metinlerinde sembolik bir anlatım olduğunun en büyük dayanağı onların esrime halinde dile getirilen sözler olarak kabul edilmesidir. Bununla birlikte şathiyevi söyleyiş, özellikle modern dönemde, esrime halinden ziyade kişinin içinde bulunduğu ruh halini şok edici bir biçimde anlatma aracı olarak kabul edilir. Bu şekilde üretilen bir söylemde akıl yürütmenin gerekli kıldığı bilişsel süreç devre dışı bırakılır (Oktay Uslu, 2019, s. 29). Yani burada bilinçli bir tercih söz konusudur. Şairin anlamdan

* Manisa Celal Bayar Üniversitesi.

¹ Bu konuda bir çalışma için bkz. (Cebecioğlu, 2006).

yoksun, ya da ilk bakışta akıl dışı gelecek bir metin üretmesi bir amaca hizmet etmektedir. Uslu'ya göre şathiyeler, dini bilgi ve tecrübenin tasavvuf terminolojisi alanından halk edebiyatı alanına aktarılmasını sağlar ve bunu yaparken tekerleme üslubundan faydalanır. Tekerlemelerin masal dinlemeye başlayan kişilerde yarattığı etkiyi (mevcut gerçeklikten koparıp masal dünyasına hazırlama) şathiyeler dinî tecrübe alanında yapar (2019, s. 38).

Şathiyevi söyleyişe dair teori ve yorumlarda “anlam” konusu hala üzerinde durulan bir problem olarak önemini korumaktadır. Öyle ki bu problem, aşağıda da görüleceği üzere hem şarihlerin hem de sıradan okuyucuların önünü tıkamaktadır. Bu noktada başka bir soru ile devam etmek gerekir: “Her metin anlamlı olmak zorunda mıdır?” veya “Metindeki anlamlar mutlaka kelime ve söz dizimine ve bunlar arasındaki ilişkiye mi bağlıdır?”.

Anlamsızlıktan Anlam Üretmek

Gazzali'ye göre iki çeşit şathiye vardır. Birincisi Allah aşkı ile dile getirilen sözlerdir ve ibadetleri terk etmeye, ahlak kurallarını gözetmemeye sebep olabilir. İkinci tür şathiye ise görünüşte süslü ancak bir anlam içermeyen sözlerdir. Bunlar zihinleri karıştırmak, insanları hayrete düşürmek ve böylece onları hurafelere inanmaya hazır hale getirmek için kullanılır. Bu tür sözler insanlara akıl üstü ilahi hakikatler ve sırlar şeklinde sunulmuştur (Uludağ, 2010, s. 370). Gazzali'nin tasnifine bakıldığı zaman her iki şathiye türünün de olumsuz bakış açısıyla ele alındığı görülür. Gazzali ve diğer alimleri böyle düşünmeye iten sebep daha önce bahsedilen lafız-mana/söz-anlam ilişkisinde yatmaktadır. Şathiyeler ya kişinin kendine ilahlık atfetmesi (ene'l-hakk) gibi sapkın sözlerdir ya da insanların aklını karıştırıp onları hurafelere inandıran sözlerdir.

Sadece şathiyelerde değil genel olarak tasavvufi şiir şerhlerinde metodoloji, “ilham” ile kol kola yürür. Şiirin, şairin kalbine Allah tarafından gönderilmesi gibi içinde saklı olan manalar da yine Allah tarafından şarihin kalbine doğmaktadır. Hatta bir örnekte Yunus Emre'nin şathiyesini şerh eden Niyazi-i Mısri bu şerhi sekiz ay kadar müsvedde halinde bekletmiş ve kimseye bahsetmemiştir. Bir gün rüyasında Yunus Emre'yi görür ve ondan şerhin talebelerden esirgenmemesi yolunda bir öğüt alır (Ceylan, 2007, ss. 309, 318). Bu bakış açısında anlam şiirde okurdan bağımsız olarak (hatta ilham etkisi ile şairden de bağımsız olarak) vardır. Burada üçlü bir anlamlandırma kümesinden bahsetmek mümkündür: şair/şarih/okuyucu. Şairden ilham ile çıkan metin okuyucuya ulaşmadan önce yine ilham/rüya ile beslenen şarihe uğramak zorundadır. Aksi halde okuyucu ile metin karşı karşıya kaldığında aralarında bir anlam ilişkisi doğmayacaktır.

Edebi metinlere okuyucu ya da alımlayıcı açısından bakıldığında Wolfgang Iser'in “boş alan” ya da “belirsizlik” dediği ve yazar tarafından okurun doldurması için boş bırakılan yerler vardır. Bu, yazar ile okuru buluşturan ve okuru anlamın kurulmasına eklemleyen bir alandır (Moran, 2002, s. 242). Ele aldığımız şiirde ise okur bir anlam kurma konusunda aslında metin ile baş başadır, yani metnin tamamı bir “boş alan” ya da “belirsiz”dir. Sadece son beyit (Yunus bir söz söyledün hiçbir söze benzemez / Münafıklar elinden örter mana yüzünü) neden şiirin tamamının belirsiz/boş alan olduğunu okuyucuya gösterir. Bu şiirde anlamlı bir tane beyit vardır ki o da son beyittir. Bu beyitte geçen mana yüzünü örtme ibaresi, aslında şiirde söylenin ardında, dile getirilmeyen gizli bir anlam olduğuna işaret eder. Peki burada anlam nasıl açığa çıkacaktır? Muhayyel bir durum yaratılacak olursa bu şathiye

Bursevi, Mısri gibi şairler tarafından şerh edilmemiş olsaydı okuyucu bunu nasıl anlamlandırabilecekti? Bu noktada dönemin şartlarını göz önünde bulundurarak bir yorumlama önerisinde bulunmak mümkündür.

Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi

Selçuklu ve Beylikler dönemi "düzen" ve "karmaşa" kavramlarının iç içe geçtiği dönemlerdir. Anadolu'da kurulmak istenen düzen çeşitli isyan ve Moğol akınları gibi olaylar ile sekteye uğramıştır. Bu dönemde dinin düzen kurucu işleviyle kullanılması söz konusu olmuştur. Anadolu Selçuklu devrinde yaşanan *İslamlaşma* süreci sadece gayrimüslim unsurlar ile yapılan mücadeleler ekseninde yaşanmamıştır. *Gayrisünni* gruplar da yaşanan mücadelenin nesnesi olmuştur.

Bu dönemde Türkler, *nizam-ı alem* fikri ile Anadolu'ya hâkim olmaya çalışmıştır. Fıkıh usulünden ödünç alınan bu kavram ile Türkler hem siyasi birliği sağlamaya çalışmış hem de *parçalanmış aklı* toplamaya çalışmıştır. Türkler, parçalanmış olan aklı birleştirmek için çift yönlü bir strateji izlemiştir: İlk olarak hakikate dair mezhebî, meslekî ve mesrebî farklılıkları ortak bir üst dilde birleştirmek, ardından bu birleşimi eğitim faaliyeti ile tabana yaymak (Fazlıoğlu, 2015, ss. 414-415).

Selçuklu idaresi dini ve millî geleneklere dayanan, şeriata uyan bir portre çizerek halkın İslam dinini *gereği* gibi yaşaması konusunda hassas davranmış, hatta bazen halkı buna zorlanmıştır. Gıyaseddin Keyhüsrev örneğinde olduğu gibi Türkmen çevreler üzerinde dini ve fikri baskı kurulmuş ve şeriata bağlı hale getirmek istenmiştir. Halka dini konuları öğretmek için medreseler ve camiler kullanılmış ve yerleşim birimlerine imamlar, müderrisler, vaizler, hatipler tayin edilmiştir. Camilerde görevlendirilen imamlara cemaate namaz kıldırmak başta olmak üzere halkın dini görevlerini yerine getirmelerini sağlamak, gerekirse bunun için sert önlemler almak için görev ve yetki verilmiştir. Yine buralarda görevlendirilen hatipler de halk kitlelerine dini konularda ikazda bulunarak hitap etmek üzere görevlendirilmiştir. Bu dönemde çıkarılan bir emirnamede halkın ev yerine camide namaz kılmaları istenmektedir. Yine bu emirnameye göre halkın nefsanî ve şeytani hevesler içine dalmış olduğu, namazlarını terk ettikleri bundan dolayı da camilerin boş kaldığı vurgulanmaktadır. Kitabelerde sultanlar için kullanılan "Zındıklarla ve kalbi kötülüklerle dolu olanları zelil eden", "Yoldan çıkmış olanlarla isyankarların kökünü kazıyan" gibi ibareler onların üstlendiği misyonu göstermektedir (Bayram, 2009, 36-37; Kara, 2002, 361, 377, 423; Köprülü, 2011, 206).

Sünnî eğitimin verildiği medreselerde fıkıh öğretimine önem verilmiştir. Hatta bazen Mervezî örneğinde olduğu gibi sadece belirli mezhebe mensup kişilerin eğitim alması için medreseler açılmıştır (Şahin, 2020, ss. 130-131; Unan, 2015, s. 393). Bu medreseler bir yandan İslam medeniyetine dair varlık, hukuk ve devlet gibi teorik konularını düşünme bilinci kazanmalarını sağlarken; diğer yandan da bütün bir İslam coğrafyasında ortak bir dili ve bu dili konuşan ortak bir aklın kurulmasında etkin rol oynamıştır (Fazlıoğlu, 2015, s. 415).

Anadolu Selçuklu Devleti'nin Moğol darbesiyle dağılmaya başlamasının ardından Anadolu'nun her tarafında kurulan hemen bütün beylikler, medreselere yenilerini eklemiştir. Anadolu Beylikleri, kuruldukları bölgelerin mühim şehirlerinde ve bilhassa beylik merkezlerinde Anadolu Selçuklu ve Büyük Selçuklu geleneklerini devam ettirmiştir (Unan, 2015, s. 393). Yine Selçuklu devrinden sonra Beylikler devrinde de fakihler, beylerin çevresinde birer danışman olarak varlıklarını

korumuştur (Şahin, 2020, s. 133). Anadolu Selçukluları ve devamındaki beylikler devrinde Anadolu’da telif edilen eserlerin büyük çoğunluğu astronomi, mantık, matematik, felsefe gibi akli ve tabii ilimlere dair eserlerdir. Bayram’a göre bu dönemdeki devlet adamlarının Mutezili düşünceye sahip olmaları Anadolu’daki bu faaliyetlerde etkili olmuştur (2003, ss. 59-60; Kartal, 2008, s. 504).

Medreselerde, özellikle Gazzali ve Razi sonrasında hâkim olmaya başlayan bir yaklaşım ile son derece detaylı bir inceleme metodunun tercih edildiği görülür. Razi ve takipçilerinin “tahkik” diye adlandırdığı bu yöntemde, araştırmada izlenen yöntem ile sonuç arasındaki ilişkinin tesis edilmesi amaçlanır. Ele alınan bir görüş sadece kendisi olarak değil kendisini var eden akıl yürütme süreçleri açısından da ele alınır ve bu süreçler mümkün olduğunca detaylı bir şekilde incelenir ve akıl yürütmenin mevcut sonuca götürüp götürmediği ortaya konur. Yine Razi ile *tahkik*te derinleşmek anlamında kullanılan ve “tedkik” adı verilen bir yöntem de gelişmiştir. Buna göre bir konuyu araştıran kişi görüşlerin doğruluk değerini, delillerin gücünü, yöntemin sonuçları garanti edip etmediğini ayrıntılı bir şekilde araştırmalıdır (Türker, 2017, ss. 515-516).

Medreselerde üretilen yüksek bilgi ve teorik ağırlıklı yaklaşımlar bazı tasavvuf ekollerinde de kendine yer bulmuştur. Örneğin İbn Arabi ve Konevi ile tasavvuf düşüncesi, kelam ve felsefe disiplinlerini muhatap kabul ederek metafiziğe dönüşmüştür. Böylece tasavvufun ana konularından olan haller sadece kişinin içinde bulunduğu ahlaki haller olmaktan çıkarak bir varlık yorumuna ve dünya görüşüne kaynaklık etmiştir (Demirli, 2017, s. 862). Bu bağlamda yine tasavvuftaki hallerin konusu olan *keşif bilgisi* de yeni bir yorum ile sunulmuştur. Keşifle kazanılan bilgi hal kavramı etrafında tecrübeye dayalı bir bilgidir ve açıklanması hem mümkün değildir hem de fâş edilmesi tasavvufçular tarafından hoş görülmez. Anadolu Selçuklu devri düşünürlerinden Sadreddin Konevi, kelam ve felsefe ile *Mutlak Varlık* kavramı çerçevesinde yürütülen ortak metafiziğin keşfe ait sonuçlarını ifade için bir uzlaşma aramıştır (Fazlıoğlu, 2015, s. 419).²

Mutasavvıfların hepsinin yukarıdaki fikirleri kabul ettiğini söylemek mümkün değildir. Onlar dünyanın bilinmesinde aklın bir araç olduğunu kabul etmiş ancak hakikati kavrayabilecek bir gücün olmadığını savunmuştur. Bu sebeple de mantığı, düşünceyi kısırlaştırdığı için, eleştirmişlerdir. Onlara göre bilgi edinme süreci mantık ilkeleri ile ilerleyen bir süreç değildir. Çünkü mantık süreci ile elde edilen bilgi kavrama dayanmakta, kavramlar ise eşyanın hakikatine götürmemektedir. Genellikle Gazzali öncesi mutasavvıflarda mantık karşıtlığı görülmüş Gazzali ile mantık kabul görmüştür. Ancak yine de bazı kişiler mantık karşıtlığını devam ettirmiştir (Hasırcı, 2016, s. 312).

Anadolu’da medreseler ve nazarî tasavvuf ekollerinin yanında dergahlar da İslamiyet’in şekillenmesinde etkili olmuştur. Özellikle Horasan ekolü olarak bilinen Melami-meşreb şeyhler ve dervişler Ahlat, Erzurum, Bayburt, Sivas, Tokat, Amasya, Kırşehir, Kayseri ve Konya gibi, devrin önemli merkezlerinde ve yakın çevrelerinde

² Tasavvuf düşüncesinde önemli bir yeri olan “keşif bilgisi” felsefeciler ve kelamcılar tarafından da kabul edilmiş, ancak bilginin nasıl ifade edileceği konusunda ayrılıklar yaşanmıştır. Felsefe ve kelamcılar mantık-dil ölçüleri içinde ifadeyi mümkün görürken “ehl-i keşf’e göre duyular ve akıl Tanrı ile insan arasında birer perdedir. Kişiye düşen görev bu perdeleri kaldırmaktır bu da zahiri eğitim ve batını tecrübeyle kazanılabilir (Fazlıoğlu, 2015, s. 417).

faaliyet göstermiştir. Bu faaliyetler netice vermiş ve Anadolu'da renkli bir tasavvufi ortam yaratılmıştır. Bu ortam yarı mitolojik, popüler bir din/tasavvuf anlayışına dayanıyordu. Böylece bir yandan medrese merkezli bir din anlayışı varlığını sürdürürken diğer yandan evliya kültürünün hâkim olduğu bir halk İslamı vücut bulmuştur. Bu ikisi hem bir arada yaşama tecrübesini hem de birbiri ile rekabet tecrübesini birlikte yaşamıştır (Ocak, 2015, s. 453).

Yunus Emre'nin "Anlam Çabası" Eleştirisi

Horasan ekolü cezbeyi öne çıkaran bir mektep olarak hem medreselerde üretilen fıkıh merkezli din anlayışı hem de nazari irfanın karşısında konumlanmıştır. Burada tanrı ya da varlığın deliller ile idrak edilmesinden çok aşk/cezbe ile ona ulaşmak amaçlanmaktadır. Bu durum akli melekelerin saf dışı kaldığı bir durum olarak tasvir edilir. Bununla birlikte bir şiir metni oluşturmak bir anlık bir kendinden geçmeye sığmayacağı için vecd hali ile değerlendirmek pek mümkün görülmemektedir. Öyleyse bu tip metinler bilinçli bir durumun ifadesi olarak değerlendirilebilir. Gölpınarlı "Çıktım erik dalına anda yedim üzümü" diye başlayan şiiri ruhsal bir durumun değil felsefi bir düşüncenin ürünü olduğunu söyler (2008, s. 277) ancak bu felsefi fikirlerin neler olduğundan bahsetmez.

Yunus Emre'nin bazı beyitlerinde mantık ilkelerine bağlı kalarak yapılan bir (varlığı) anlamlandırma çabasının boşa bir çaba olduğunu söyler. Örneğin bir şiirde şöyle iki beyit vardır:

Hakikatin manasın şerh ile bilmediler

Erenler bu dirliği riya dirilmediler

Dört kitabı şerh eden asidir hakikatte

Zira tefsir okuyup manasın bilmediler

Yukarıdaki beyitlerde dile getirilen hakikatin manasının şerh ile bilinmesi kutsal metinlerin şerh edilmesi ile elde edilen bilgi metoduna bir gönderme yapmaktadır. Şariat ilimleri ile meşgul olanlarda hakikat, *nasların* yorumlanmasıyla elde edilir. "İstinbat" adı verilen yöntem uyarınca anlam delalet yoluyla lafızdan çıkarılır. Din bilimlerin ortak metodu olan istinbat zaman içinde *lafızcılık* olarak adlandırılabilen ve sufiler tarafından eleştirilen bir aşamaya gelmiştir (Demirli, 2018, ss. 48-49). Yunus Emre başka bir beytinde sembol ya da gizli anlam peşinde koşan aşıkları da eleştirmektedir:

Her dem dost yolın bulmayıp gizlü ma'ni şerh eyleyüp

Degme aşık şerh itmeye benüm bu gizlü razımı (Gölpınarlı, 2010, s. 143)

Buna göre sembollerini çözen gizli manaları çıkaran ancak *dost yolunu* bulmayan bir aşık da Yunus'un sözünden bir şey anlamayacaktır. Kişinin çok kitaplar okuması, araştırmalar yapması onu Allah'a ulaştırmada yetersizdir. Kişi öncelikle kendine bakmalı, kendine yönelmelidir:

Ey dost bunca kıyl u kal ne maksud hod bir haber-durur

Ya bunca cüst u cû nedir gör ne hod bir nazar durur (Gölpınarlı, 2010, s. 74)

Yukarıdaki beyitte geçen “bunca cüst u cû nedir” ibaresi çalışma açısından önemlidir. Buna göre kişi öncelikli olarak kendine yönelmeli, ilim ile uğraşacaksa da bu ilim kişinin kendine yönelmesine hizmet etmelidir. Yunus Emre başka bir şiirinde de alimlerin Kur’an, sünnet gibi asıl kaynaklar yerine başka kitapları anlatan veya kişiyi ahlaki olgunluğa ulaştırması gereken bilgiler yerine kuru bilgi veren alimleri eleştirmektedir:

Çün Kur’ân gökden indi anı Allâh buyurdu
Andan haber vir bana hâ kitâbdan ötersin

Okursın tasrîf kitâb niçe binâ vü i’râb
Havf ü recâ sende yok eyle kim bir Tatar’sın

İlm okımak bilmeklik kendözini bilmekdür
Pes kendözün bilmezsen bir hayvândan betersin

İlm okımak ma’nîsi ‘ibret anlamagiçün
Çün ‘ibretten degülsin görmedin taş atarsın

On iki bin hadîsi cem’ eyledi Mustafâ
Anı işitdün meger şerh ile söz satarsın

Sen fakîhsün ben fakîr sana tanumuz yokdur
İhlâsıla gelürsen bizden nesne ütersin

Yunus Emre’nin şathiyesinde kullandığı söyleyişe benzer bir beyit şu şekildedir:

Olmaz sözi demezem ben ma’rifet ehlüne
Zîra desem inanmaz ağacda bitdi karpuz (Gölpınarlı, 2008, s. 183)

Beyitte yer alan marifet ehlinin ağaçta karpuz yetiştiğine inanmama sebebi içinde bulundukları dairenin buna izin vermemesidir. Hiçbir mantıksal önerme bunu haklı çıkaramaz. Yunus Emre’ye göre ise önemli olan karpuzun ağaçta bitip bitmemesi değildir. Aksine bunun Allah’ın kudreti ile mümkün olup olmadığı ya da kişinin böyle bir şeye inanıp inanmayacağıdır. Bu tip bir söylem bir fıkıh ya da mantık alimi tarafından asla kabul görmeyecektir. Oysa Yunus Emre’nin de dahil olduğu mektebe göre karpuzun ağaçta bitip bitmemesi çok da önemli değildir.

Yunus Emre, “anlam arayışı” içinde olan kişilerden ziyade “anlam”ı arayışının metodunu eleştirmektedir. Ona göre anlam (bazen de *hakikat*) kişinin dış dünyaya yönelerek burada tecrübe ettiği varlıklar dünyasından mantıksal önermeler yoluyla ulaşılacak harici bir şey değildir. Bilakis o, kişinin kendine yönelerek *keşfedeceği* bir şeydir. Zira dış dünya ya da görüngüler dünyası, var olmaklığı ile bize anlamı (veya

hakikati) vermez/veremez. Bu bağlamda ona bağımlı olarak işletilecek epistemolojik süreçler de sonuçsuz kalacaktır.

Sonuç

Medreseler ve buradan mezun olan imamların elinde şekillenen fıkhi din anlayışının yanında nazari irfan veya teorik tasavvuf da teorik konuların işlendiği, karmaşık bir dilin hâkim olduğu ve anlaşılacak için ciddi bir mesai isteyen konular dolaşıma girmiştir. Yunus Emre'nin bütün bu üretilere bir karşı çıkış olarak metnini yazmış olması muhtemeldir. Her şeyin akli ilkeler ve mantık kaideleri ile dile getirildiği bir ortamda Yunus Emre akli süreçlerin sonuç vermeyeceği bir metin üretmiştir. Şiirde bir sembolizm olduğu kabul edilse ve yine akıl ve mantık ilkeleri çerçevesinde ele alınsa bile hangi kelimenin neyi sembolize ettiği belirsizdir. Bu sebeple Yunus Emre'nin metni, *şerh edilmemek*, hatta *anlaşılmamak* üzere üretmiş olması ve böylece devrin ulehasını eleştirmiş olması akla gelmektedir. Yani Yunus Emre, devrin hâkim dili ile açıklamanın mümkün olmadığı, ancak bazı ön kabuller ile (Allah'ın istisnasız her şeye gücünün yeteceği gibi) açıklanabilecek bir metin yazmıştır. Bu metin mevcut haliyle anlamdan yoksundur, bununla birlikte şiirin bütün değeri bu anlamsızlıkta yatmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın başında sorulan "Okuyucu bu metinden nasıl anlam çıkaracak?" sorusuna "Metin anlam çıkarılmamak üzere yazılmıştır" gibi bir cevap vermek mümkündür.

Ek: Şathiye Metni

Çıkıdum erik dalına anda yidüm üzümü
Bostan issi kakıyup dir ne yirsın kozumı

Agrılık yapıdı bana bühtan eyledim ana
Çerçi de geldi aydur kanı aldın kızımı

Kerpiç koydum kazana poyrazıla kaynatdum
Nedür diyü sorana bandum virdüm özini

İplik virdüm çulhaya sarup yumak itmemiş
Becid becid ısmarlar gelsün alsun bezini

Bir serçenün kanadın kırk katıra yükletdüm
Çift dahı çekemedi şöyle kaldı kazanı

Bir sinek bir kartalı salladı urdı yire
Yalan degül gerçektür ben de gördüm tozını

Bir küt ile güreşdüm elsüz ayagum aldı
Güreşüp basamadum köyindürdi özümü

Kaf tagından bir taşı şöyle atdılar bana
Öglelik yola düşdi bozayazdı yüzümü

Balık kavaga çıkmış zift turşusun yimege
Leylek koduk togurmuş baka şunun sözünü

Gözsüze fısıldadum sagır sözüm işitmiş
Dilsüz çağırıp söyler dilümdeki sözümü

Bir öküz bogazladum kakıldum serekodum
Öküz ıssı geldi eydür bogazladun kazımı

Bundan da kurtılmadum nidesini bilmedüm
Bir çerçi geldi eydür kanı aldun gözgümü

Tospagaya sataşdum gözsüz sepek yoldaşı
Sordum sefer kancaru Kayseri'ye azımı

Yûnus bir söz söyledün hiçbir söze benzemez
Münâfıklar elinden örter ma'nî yüzünü

KAYNAKÇA

- Bayram, M. (2003). Türkiye Selçukluları Döneminde Bilimsel Ortam ve Ahiliğin Doğuşuna Etkisi. İçinde *Türkiye Selçukluları Üzerine Alıştırmalar* (ss. 58-70). Konya: Kömen Yayınları.
- Bayram, M. (2009). *Danışmend Oğulları Devleti'nin Bilimsel ve Kültürel Mirası*. Konya: Unimat Ofset.
- Cebecioğlu, E. (2006). Şatahât İbarelerinin Anlaşılmasına Doğru: Metodik Bir Deneme. *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, 7(17), 7-27.
- Ceylan, Ö. (2007). *Tasavvufi Şiir Şerhleri*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Demirli, E. (2017). Yeni Dönem Tasavvufu: Tarikatlerin Tesisi ve Ekberî Geleneğin Teşekkülü. İçinde İ. H. Üçer (Ed.), *İslam Düşünce Atlası-II* (ss. 857-866). Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları. Tarihinde adresinden erişildi <https://www.islamdusunceatlası.org/pages/yenilenme-donemi/yeni-donem-tasavvufu-tarikatlerin-tesisi-ve-ekber-gelenegin-tesekkulu>
- Demirli, E. (2018). *Şair Sufiler*. İstanbul: Sufi Kitap Yayınları.
- Fazlıoğlu, İ. (2015). Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Türk Felsefe-Bilim Tarihine Önsöz. İçinde A. Y. Ocak, A. U. Peker, & K. Bilici (Ed.), *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygurlığı-I* (ss. 413-429). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- Gölpınarlı, A. (2008). *Yunus Emre ve Tasavvuf*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Gölpınarlı, A. (2010). *Yunus Emre-Dıvan ve Risaletü'n-Nushiye*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Hasırcı, N. (2016). Mantık Eleştirileri. İçinde İ. Köz & A. Çetin (Ed.), *Mantık El kitabı* (ss. 307-339). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kara, S. (2002). *Anadolu Selçukluları'nda Din ve Din Kurumları (Doktora Tezi)*. Erzurum.
- Kartal, A. (2008). Anadolu Selçuklu Devleti Döneminde Dil ve Edebiyat. *Dıvan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (1), 95-168. <https://doi.org/10.15247/dev.22>
- Köprülü, M. F. (2011). Selçukiler Zamanında Anadolu'da Türk Medeniyeti. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 1, 201-233.
- Kurnaz, C., & Tatçı, M. (2001). *Türk Edebiyatında Şathiye*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2015). Türkiye Selçukluları ve İslam. İçinde A. Y. Ocak, A. U. Peker, & K. Bilici (Ed.), *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı* (ss. 443-459). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Oktay Uslu, Z. (2019). The Şathıyye of Yunus Emre Kaygusuz Abdāl. *Turcica*, 50, 9-52. <https://doi.org/10.2143/TURC.50.0.3286570>
- Şahin, H. (2020). *Dervişler, Fakihler, Gaziler-Erken Osmanlı Döneminde Dinî Zümreler (1300-1400)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Türker, Ö. (2017). Sonrakilerin Eleştirel Geleneği: Tahkik. İçinde İ. H. Üçer (Ed.), *İslam Düşünce Atlası-II* (ss. 515-519). Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Uludağ, S. (2010). Şathıye. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 38, ss. 370-371). Tarihinde adresinden erişildi <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/38/C38012568.pdf>
- Unan, F. (2015). Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi'nde Eğitim. İçinde A. Y. Ocak, A. U. Peker, & K. Bilici (Ed.), *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı-I* (ss. 389-401). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

KLÂSİK TÜRK EDEBİYATINDA NOSİZM: TEVAZU MU, TAAZZÜM MÜ?

Mete Bülent DEĞER*

Giriş

İnsan kendisinden neden “biz” diye bahseder? Kahvehanedeki insanın konuşmasından, siyasetçinin diline ve hatta akademisyenin makalesine kadar dilin kullanıldığı her alanda “bizleşme” temayülü belirgin bir şekilde görülmektedir. Esasen yeni bir olgu olarak değerlendiremeyeceğimiz bu durumun asırlar boyunca var olduğunu belirtmekte fayda var. Zira dillerin karakteristiği açısından bakılırsa “biz” zamirinin Türkçe, Arapça ve Farsça gibi doğu dilleri yanında Almanca, İngilizce gibi batı dillerinde de bazı durumlarda birinci şahıs yerine kullanıldığı bilinmektedir.

Sadece konuşma dilinde değil, aynı zamanda dile dair bir unsur olması sebebiyle edebiyatta da şair ve yazarların “biz” zamerini eserlerinin bağlamları çerçevesinde “ben” yerine kullandıkları görülmektedir. Çalışmamızın konumuzun niteliği gereği bu çalışmada Klâsik Türk Edebiyatında şairlerin bazı şiirlerinde neden “ben” yerine “biz”i kullandıkları üzerinde durulmuştur. Daha başka bir ifade ile Klâsik Türk Edebiyatı şairlerinin neden nosizm yaptıkları üzerinde durulmuş ve bu konuda bir tasnif denemesi yapılmıştır.

Nosizm Nedir?

Latince “Konuşmacı veya yazar, ve en az bir diğer kişi” (<https://tr.glosbe.com/tr/la/biz>) anlamında kullanılan ve kısaca “biz” anlamına gelen “nos”, kelimesinden türetilmiş bir kelime olan “nosizm”; bir terim olarak yazıda veya konuşmada “ben” yerine “biz” kullanılması olarak tanımlanabilir. Türkçede “kendisine değinen konuşmacı veya yazar” (<https://tr.glosbe.com/tr/la/ben>) olarak

* Dr. Öğr. Üyesi, Mersin Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eski Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı, mbdeger@mersin.edu.tr

tanımlanan “ben” kelimesinin Latince karşılığının “ego” olduğu ve “nos”un “ego”nun çoğulu olduğu bilinmektedir. Nosizm de aynı egoizm, sosyalizm, emperyalizm vd. kelimeler gibi köken olarak Latinceye dayanan ve isimlere gelerek durum, düşünce, meslek vb. anlamları ihtiva eden “izm” ekiyle türetilme yoluyla oluşmuş bir kelimedir. Söz konusu şekildeki kelime türetmelerinde esasen aslı kök kelimenin hangi dilde olduğunun da günümüzde bir önemi kalmamıştır. Türkçede ise bu ek isimden isim yapım eki olarak “-lık, -lik, -illik, -illik” vd. görevlerde kullanılır. Bu bağlamda nasıl ki egoizm kelimesi “bencillik” anlamında ise nosizm de teorik olarak “bizcillik” anlamına gelebilir. Elbette ki dildeki anlamlandırmaların bu kadar kolay olmadığı da malûmumuzdur.

“Ben” yerine “biz”i kullanmak olan nosizmle doğrudan ilişkisi bağlamında kendisinden bir grubun üyesi olarak ve manevi olarak grubun tüm güç ve yetkilerini kendi üzerinde toplayarak diğer kişi ve gruplara seslenme, anlamındaki “royal we” terimi üzerinde de durmak gerekir. Majestic plural, royal plural gibi adlandırmaları olan bu tür kullanımlar zaten anlam olarak da kraliyet bizi ve kraliyet çoğulu olarak tanımlanmakta ve genellikle İngiltere kraliyet ailesinin hususi dili ile ilişkilendirilmektedir. Anlatıma saygı, nezaket, incelik ve daha çok tevazu katmak amacıyla kullanıldığı değerlendirilmekle birlikte başlıkta da belirttiğimiz gibi taazzüm yani büyüklenme, kibir gibi anlamlarını da barındıran bu kullanımın “sen” yerine “siz” kullanmaya benzer bir fonksiyonunun olduğu da değerlendirilebilir. Kaldı ki İngiliz dilinde “sen” ve “siz” anlamlarını karşılamak için tek bir “you” zamirinin kullanılması da bu bağlamda düşünülebilir. Bir de İngilizce de “weness” kelimesi vardır ki o da “royal we” kavramının kapsamına giren üstten bakışının dışında daha çok nezaket barındırmaktadır. Netice olarak mezkûr kavramlar arasında bazı farklılıkların olduğu âşikârdır.

Kısmen “bizcillik” olarak anlamlandırdığımız nosizmi sadece tamamen saygı, nezaket ve tevazu gibi kibarlık barındıran anlamlara hapsedmenin de doğru bir değerlendirme olamayacağı görülmektedir. Çünkü bilindiği üzere hem konuşma dilinde hem de yazı dilinde vurgu, bağlam, söyleyicinin konumu, dinleyicinin konumu ve daha birçok unsur anlam üzerinde belirleyicidir. Bu bağlamda kendisinden birinci çoğul şahıs olarak söz edilmesi yahut nosizm zamana ve mekâna, konuşma diline, yazı diline, vurguya ve daha birçok değişkene göre anlam farklılıklarına sebep olmaktadır.

Nosizm Üzerine Bir Tasnif Denemesi

Daha önce de belirttiğimiz üzere dilde nosizmle ilgili oldukça fazla değişken bulunmaktadır. Bu konuda özellikle konuşmacının veya yazar/şairin hangi duygu ve düşünce ile muhatabına hitap ettiği değerlendirilmelidir. Konuşma dilinde vurgu ve konuşmacının ruh hali yazı diline oranla oldukça belirgin olduğu için nosizmin sebebini tespit etmek daha kolay görünmektedir. Ancak yazı dilinde nosizmin sebebini tespit etmek oldukça zor görünmektedir. Bu durumu aşağıdaki örneklerle açıklayabiliriz:

Konuşma dilinde kendisinden bahseden bir konuşmacının “Buralar bizden sorulur!” veya “Sen bizi daha tanımamışsın!” cümlesini kurduğu anda vurgudan, ses tonundan ve en önemlisi bağlamdan, büyük olasılıkla tevazu göstermediğini anlarız. Ancak yine konuşma dilinde kendisinden bahseden bir konuşmacının “Bize de bir ekmek parası verir misiniz” veya “Bizim derdimize derman olur musun” derken de

kibirli olmadığı düşünülebilir. Yani nosizmin konuşma dilindeki durumunda konuşma diline ait çok fazla değişken belirleyici olacaktır.

Yazı dilinde ise nosizmle ilgili konuşma dilinde olduğunu düşündüğümüz vurgu, bağlam vd. değişkenler çok belirgin olmayacaktır ve bu da yazarın/şairin nosizme hangi maksatla başvurduğunu anlamamızı zorlaştıracaktır. Örneğin, bu çalışmanın içinde bile pek çok defa kullandığım(ız) gibi bu paragrafın bulunduğu madde başının ilk cümlesinde “Daha önce de belirttiğimiz üzere...” şeklindeki cümlede cümleyi kuran kişi şahsım olmasına rağmen nosizm yapmaktayım. Bu kullanımın sadece saygı ve tevazu barındırmadığını aynı zamanda akademik yazı geleneğinin de ötesinde, bir grubun (akademi) üyesi olarak kibir barındıran bir dil olduğu da değerlendirilebilir.

Dolayısıyla nosizmle ilgili bir sınıflandırma yapma aşamasında iki unsurun önemli olduğu görülmektedir. Bunlardan birincisi yazarın/şairin konumu, ikincisi ise yazarın/şairin muhatabının konumudur ve bu konumlar her iki taraf için sosyal statü, cinsiyet, din, millet ve gruplandırmaya müsait daha birçok unsur çerçevesinde oluşur. Ancak burada esas unsur yazar/şairdir, zira nosizmi yapan odur.

Araştırmalarımızda, nosizmle ilgili yapılmış sağlıklı bir tasnife rastlanmamıştır. Çeşitli internet kaynaklarında “royal we” ekseninde yapılmış birkaç gruplandırma denemesi olsa da çalışmamız açısından yeterli olmadığı kanaatindeyiz. Esasen böyle bir konuda tasnif oluşturul(a)mamasının sebebinin de konunun tasnife çok uygun olamayacağıdır. Zira daha önce de ifade ettiğimiz gibi nosizm konusunda değişken çok fazladır. Ancak biz dilin verdiği imkânlar doğrultusunda nosizmle ilgili bir tasnif denemesi yapmaya çalıştık.

Anlamsal olarak nosizmi dört başlık altında değerlendirerek şöyle bir sınıflandırma yapabiliriz:

1-Büyüklenme anlamı barındıran nosizm:

Bu tür nosizmde yazar/şair kendisini üyesi olarak gördüğü grubun temsilcisi veya sözcüsü olarak görür ve muhatabının üstünde bir konuma sahip olduğunu ön plana çıkarır.

Örneğin, nosizm yapıldığını farz ettiğimiz “Bizi karşına almamalıydın.” cümlesini kuran kişinin bu cümlesinde bağlama göre büyüklenme, kibir ve övünme gibi unsurları bulmak mümkündür.

2- Saygı ve kendini küçük görme anlamı barındıran nosizm:

Bu tür nosizmde yazarın/şairin kendisi ve üyesi bulunduğu grup muhataptan daha aşağı konumdadır. Örneğin, nosizm yapıldığını farz ettiğimiz “Bu konuşmanızla bizi ihya ettiniz.” cümlesini kuran kişinin bu cümlesinde bağlama göre tevazu ve saygı gibi unsurları bulmak mümkündür.

3- Eşitlik ve karşılaştırma anlamı barındıran nosizm:

Bu tür nosizmde yazarın/şairin kendisi veya üyesi bulunduğu grup bir başka kişi veya grupla eşit konumdadır. Örneğin, nosizm yapıldığını farz ettiğimiz “Herkesle konuşuyorsun ama bize bir selam bile vermiyorsun.” cümlesini kuran kişinin bu cümlesinde muhatabıyla, muhatabının içinde bulunduğu grupla veya bir başka grupla kendini eşit görmesi söz konusudur.

4- Herhangi özel bir anlam barındırmayan nosizm:

Bu tür nosizmde yazarın/şairin kendisi veya üyesi bulunduğu grubun muhataba veya diğer kişilere karşı bakış açısı belirgin değildir. Yani nosizm yapıldığını farz ettiğimiz “Yarın akşam bize uğrar mısın” cümlesini kuran kişinin muhatabına karşı bakış açısını tespit etmek oldukça zordur.

Divan Edebiyatında Nosizm

“Türklerin İslamiyet’i kabul etmelerinin ardından aydınların, daha önce Arapça ve Farsça örnekleri verilmiş olan İslam uygarlığı estetik yapısını esas alarak oluşturdukları edebî geleneğin adı” (İsen, Horata vd., 2005: 59) olan Klâsik Türk Edebiyatı; “İslam kültürü içerisinde daha önce Arap edebiyatından etkilenerek doğup gelişen İran şiirini örnek alarak başlamış ve ümmet kaynaşması yönünde gelişme göstermiş” (Mengi, 2015: 25) bir edebiyattır. Klâsik Türk Edebiyatı Türklerin Anadolu’da İslamiyet ekseninde oluşturdukları ve genel kabule göre ilk örneklerini XIII. yüzyılda veren ve XIX. yüzyılın sonlarında hükmünü kaybeden edebî zemini oluşturmaktadır.

Bilindiği üzere “divan şiiri belirli bir katı kültür unsurlarına dayanmaktadır. Nazım biçimi, aruz, edebî sanatlar vb. açıdan divan şiirinin katı kuralları vardır. Bu kuralların dışına çıkmak, geleneğin dışına çıkmak olarak kabul edilir ve bunu yapan şair kolay kolay benimsenmez. Bu noktadan hareketle, divan şairi de geleneğin kendisine vermiş olduğu olanaklardan yararlanarak yeni denemelere ya da yeni söylemlere başvurabilmektedir” (Traş, 2020: 1002). Söz konusu deneme veya yeni söylemler daha çok mazmunlar ve hayaller bağlamında gerçekleşmekte ve doğal olarak şairin hayal zenginliği ve ifade gücü şiirinin gücünde belirleyici olmaktadır. Her ne kadar şimdiye kadar üzerinde kapsamlı bir şekilde durulan bir konu olmasa da şairin şiirinin gücünde nosizm de önemli bir yerdedir. Zira “söyleyeceklerini ‘ben’ olarak ifade eden şair, söylediklerinden dolayı suçlanabilir ya da cezalandırılabilir. Ama ‘biz’ kimliği ile ifade ederse kendisi gibi düşünenlerin varlığını ifade ettiğinden daha cesaretli bir konuma gelebilir. Şair, ait olduğu grubun adeta bir sözcüsü konumuna gelir” (Traş, 2020: 1002). Örneğin; meyhaneyi, şarabı veya devrin şartlarına göre tepki görebilecek başka bir unsuru şiirinde malzeme olarak kullanan rint bir şair şiirinde nosizm yaparak muhakkak ki mensubu olduğu grubun (rintler, şairler) manevi gücünü arkasında hissedecektir. En azından aşağıdaki beyitte olduğu gibi şair redifte birinci çoğul şahsı kullanarak manevi anlamda kendisini mensubu olduğu grupla bütünleştirmiştir. Yani şair “giderüz” yerine “giderüm” de diyebilirdi ve vezin açısından da hiç bir sorun olmazdı. Ama bu şekilde hem şiirin etki gücünün arttığı görülmekte hem de “bizleşme”nin verdiği ifade rahatlığı okuyucu tarafından hissedilebilmektedir.

Pelâs-pâre-i rindî be-düş kâse be-kef

Zekât-ı mey virilür bir diyâra dek giderüz (Nâ’îlî Divânı-G.166/2)

(İpekten, 2019: 399)

[Omuzumuzda rintliğin eski püskü elbisesi, elimizde kâse ile şarabın zekâtının verildiği bir memlekete/diyara kadar gideriz.]

Aynı şekilde tevazu gösteren bir şair için de “ben” yerine “biz” kullanmak tevazunun muhatabını etkileme yönünden daha etkileyici olacaktır. Bu bağlamda çoğu

zaman “ben” yerine “biz”i kullanmanın çok daha etkili olduğu bilinmektedir. Muhibbî’nin aşağıdaki beyti bu bağlamda iyi bir örnek olarak değerlendirilebilir. Zira şair her ne kadar Kanuni Sultan Süleyman olsa da aşağıdaki beytinde nosizm yaparak ve tevazu göstererek sevgilinin kölesi olmayı arzuladığını ifade etmektedir:

Bu Muhibbî’nün murâdı benden olmakdur hemân
Gerçi kim zâhirde **biz de** memleket sultânıyuz (Muhibbî Dîvânı-G.1256/5)

(Yavuz&Yavuz, 2016: 705)

[Gerçi görünüşte **biz de** memleket sultanıyız (ama) bu Muhibbî’nin isteği sadece, senin kölen olmaktır.]

Divan edebiyatının en önemli kaynaklarından birinin Kur’an-ı Kerim olması hasebiyle Kur’an’a dair pek çok unsurun yanında Kur’an’ın hitabet tarzının da İslam etkisinde gelişen bir edebiyat olarak divan edebiyatında şairlerin dil ve üslubuna, özellikle taazzüm bağlamında, etki ettiği kanaatindeyiz. Zira Kur’an-ı Kerim’de Allah’ın bazı ayetlerde, kendisiyle ilgili olarak “biz” zamirini kullandığı bilinmektedir. Nitekim “Kur’an’da, Yüce Allah’ın zat ve sıfatlarından bahseden ayetlerde genellikle tekil zamir, fiillerinden bahsedildiğinde ise bazen tekil, bazen de çoğul zamir kullanılmıştır. Nitekim ‘Sizi, biz yarattık’ (Vâkıa, 57), ‘Üstlerindeki göğe bakmazlar mı? Onu nasıl bina ettik, nasıl donattık’ (Kâf, 6), ‘Andolsun, insanı biz yarattık’ (Kâf, 16) gibi fiilleriyle ilgili ayetlerde hem tekil hem de çoğul zamir kullanılmıştır” (Dinî Soruları Cevaplandırma Komisyonu, 2004: 51). Kur’an’da bazı ayetlerde Allah’ın “ben” yerine “biz” şeklinde bir kullanımda bulunması muhakkak ki tevazu söylemi değildir.

Bilindiği üzere divan edebiyatında şairler genel olarak kendilerini “kalender, dünya işlerini boş gören kimse, aldırıışsız” (Devellioğlu, 2000: 894) anlamına gelen rint olarak değerlendirmekte ve “çoğu kez rint tipiyle kendilerini özdeşlendirmektedirler” (Durmaz, 2005: 58). Bu bağlamda divan edebiyatında şairin kendini rint olarak ifade ettiği birçok beyte rastlamak mümkündür. Zira “rintlik divan şairlerinin hüviyyetidir. Divan şairleri şahsen nasıl bir hayat takip ederlerse etsinler, daima dünya âlâyişinden uzak bulunmak, maddeye kıymet vermez görünmek isterler. Onlar için cihanın bir pula değeri yoktur. Daima rintlikten bahsetmeleri, lâubâli ve derbeder görünmeleri bundandır” (Levend, 1984: 558). Netice olarak şairin kendini “rintler” olarak değerlendirebileceğimiz ve üyeleri çoğunlukla şairler olan bir grubun içine dahil etmesi sadece şairleri değil aynı zamanda mezkûr grubun da manevi gücünü arkasına alması anlamına gelmektedir. Kaldı ki teoride tevazuyu ve hatta hakir görülmeyi temel dünya görüşü barındıran bir düşünce sistemine (rintlik) dahil olan şairin, bazı şiirlerinde rintliği bir üstünlük vasıtası olarak kullanması da farklı bir paradokstur.

Önceki bölümde yapmış olduğumuz sınıflandırmayı esas alarak divan edebiyatında çeşitli şairlerden alınan örnek beyitler üzerinden nosizmle ilgili aşağıdaki tespit ve değerlendirmeler yapılmıştır:

1-Taazzüm, tekebbür ve temeddüh anlamları barındıran nosizm:

Divan edebiyatında bu tür nosizmde divan şairi bulunduğu grubun (şairler, rintler vd.) bir nevi sözcüsü konumundadır ve şair, kendisi veya şiirdeki temsilcisi olan âşık vasıtasıyla muhatabına karşı üstünlük gösterme gayreti içerisinde.

Adlî dîvânından alınan aşağıdaki beyitte şair ilk mısradaki muhatabına karşı üstünlük gösterme bağlamında nosizm yapmaktadır:

Çün rûz-ı ezeli kısmet olmuş **bize** devlet
Takdire rızâ vermeyesün buna sebep ne (Adlî Dîvânı-Kıt'a-146/1)

(Bayram, 2018: 184)

[Devlet, ezel gününde **bize** kısmet olmuşsa; takdir edilene razı olmayışın nedendir?]

Cevrî'den alınan aşağıdaki beyitte şair hüner sahibi olmasının yanında keramete de sahip olduğunu ifade etmekte ve temeddüh bağlamında nosizm yapmaktadır:

Kimse almazsa metâ-ı hüneri ey Cevrî
Biz de şimden girü dünyâya kerâmet satalum (Cevrî Dîvânı-G.180/7)

(Aydın, 2010: 126)

[Ey Cevrî! Hüner malını kimse almazsa **biz de** şimdiden sonra dünyaya keramet satalım.]

Nedîm dîvânından alınan aşağıdaki beyitte şairin ikinci mısra da “ben” anlamına gelecek şekilde “biz”i kullanarak hem temeddühüne hem de taazzümüne güç katmakta olduğu değerlendirilmektedir:

Güzel sevmekte zâhid müşkilin var ise benden sor
Bizim ol fende çok tahkîkimiz itkânımız vardır (Nedîm Dîvânı-G.26/5)

(Macit, 2012: 267)

[Ey zâhid, güzel sevmekte zorluk çekiyorsan bana sor. (Zira) **Bizim** o hünerde/bilimde çok araştırmamız ve kesin bilgimiz vardır.]

Şeyh Gâlib dîvânından alınan aşağıdaki beyitte şair sevgiliye hitap ederken kendi vasfını ön plana çıkararak nosizm bağlamında temeddüh göstermektedir:

Sen sarây-ı kalbimi etdin harâb ammâ ki **biz**
Naksı ile çok dil-i vîrânı tamîr eyledik (Şeyh Gâlib Dîvânı-T.18/3)

(Okçu, e.t. 2021: 169)

[Sen kalbimin sarayını harap ettin ama, **biz** eksikliği ile viran olmuş çok gönüllü tamir ettik.]

2- Tevazu anlamı barındıran nosizm:

Divan edebiyatında bu tür nosizmde şair kendisi ve dolayısıyla üyesi bulunduğu grubu şiirdeki muhatabından daha aşağı bir yerde konumlandırmaktadır. Tevazu anlamı barındıran nosizm genellikle sevgiliye ve kasidelerde memduha karşı şairin kendini hakir görmesi şeklinde yapılmaktadır.

Mesîhî dîvânından alınan aşağıdaki beyitte şair beşeri aşkına ve Allah’a karşı tevazusunu ifade ederken nosizm yapmıştır:

Ger **bizi** şehîd eyler ise senün için Hak
Mahşerde kefen gibi olırsar yüzümüz ak (Mesîhî Dîvânı-G.124/1)

(Mengi, 2020: 196)

[Eğer Allah senin yolunda **bizi** şehit ederse mahşerde yüzümüz kefen gibi beyaz olur.]

Bâkî dîvânından alınan aşağıdaki beyitte şair ilahi makama karşı tevazu gösterme bağlamında nosizm yapmıştır:

Emr-i 'âlî yine dergâh-ı mu'allânuñdur
Hele **biz** eyleyelüm vâki'-i ahvâli beyân (Bâkî Dîvânı-K.2/57)

(Küçük, e.t. 2021 : 9)

[Yüce/ulu emir yine yüce makamındır. Hele **biz** hallerimizi beyan edelim.]

Fuzûlî dîvânından alınan aşağıdaki beyitte şair talihi karşısında zayıflığını ifade ederken tevazu anlamı barındıran nosizm yapmaktadır:

Bir gün **bize** sa'âdet-i vasl etmedin nasîb
Bizden götür nuhûsetin ey tâlî'-i zebûn (Fuzûlî Dîvânı-G.231/5)

(Akyüz, Beken vd., 1958: 355)

[**Bize** bir gün bile kavuşma mutluluğunu nasip etmedin. Ey güçsüz/zayıf talih, uğursuzluğu **bizden** götür.]

Nâ'îlî dîvânında bir şarkıdan alınan aşağıdaki dörtlükte şair kendini sevgiliden aşağı bir konumda göstererek tevazu bağlamında nosizm yapmıştır:

Yollarda kesdün **bizden** selâmun
Bir bî-vefâdur dillerde nâmun
Bâd-ı sabâdan alduk peyâmün
Ey bî-terahhum ey nâ-müselmân (Nâ'îlî Dîvânı-Ş.8/2)

(İpekten, 2019: 589)

[Yollarda (karşılaştığımız zaman) **bize** selam vermez oldun. Herkes senin vefasız olduğunu söylüyor. Haberini sabah rüzgârından aldık. Ey merhametsiz, ey Müslüman olmayan (sevgili).]

Nedîm dîvânından alınan aşağıdaki beyitte şair sevgilinin kendisini görmezden geldiğini ifade ederken tevazu anlamı barındıran nosizm yapmıştır:

Anmadın bir kerre lutfunla **bizi** ey bî-vefâ
Va'd-i vasl-âsâ unuttun meclis-i dîşînede (Nedîm Dîvânı-G.118/2)

(Macit, 2012: 312)

[Ey vefasız! Bir kere (bile) lütfedip **bizi** anmadın. Kavuşma gibi söz verdiğin dün geceki mecliste (beni) unuttun.]

3- Mukayese anlamı barındıran nosizm:

Divan edebiyatında bu tür nosizmde şairin kendisi veya üyesi bulunduğu grubu şiirdeki muhatabı veya başkaları ile eşit bir şekilde konumlandırmaktadır. Daha çok, şairin kendisini muhatabı veya başka kişi/grup ile mukayese ettiği durumlarda bu tür nosizm yapılır.

Şeyhî'den alınan aşağıdaki beyitte şair sevgili ile kendini mukayese etmekte ve nosizm yapmaktadır:

Düşmen söziyle hâşâ ki ben yârı terk idem
Terk eyledi egerçi **bizi** n'ola yârumuz (Şeyhî Dîvânı-G.86/3)

(Biltekin, 2018: 132)

[Her ne kadar sevgilimiz **bizi** terk etmiş olsa da düşmanların sözüyle asla ben yârı terk etmem.]

Adlî dîvânından alınan aşağıdaki beyitte şair kendisini rakip ile mukayese ederken nosizm yapmaktadır:

Vasl ile 'ayş eylemiş gerçi rakîbüm hicr ile
Hamdüli'llâh **bizde de** zevk u safâ eksük degül (Adlî Dîvânı-G.75/6)

(Bayram, 2018: 113)

[*Kavuşmak ile yiyip içmiş rakibim, gerçi Allah'a hamd olsun ki **bizde de** ayrılık ile zevk ve sefa eksik değil.*]

Bâkî dîvânından alınan aşağıdaki beyitte şair sevgili ile kendini mukayese etmekte ve nosizm yaparak sevgilinin kendisinden kaçınmasına sitem etmektedir:

Ne sende mihr ü vefâ var ne bende sabr u karâr
O yok bu yok ne 'aceb **bizden** ictinâb itdün (Bâkî Dîvânı-G.259/3)

(Küçük, e.t. 2021: 190)

[*Ne sende sevgi ve vefa var ne de bende sabır ve sakinlik var. O yok bu yok, öyleyse niçin **bizden** çekindin/sakındın.*]

Nedîm dîvânından alınan aşağıdaki beyitte şair kendisini ağyar ile mukayese ederek nosizm yapmaktadır:

Kocup her şeb miyânın cânına can katmada ağyâr
Behey zâlim sen insâf et **bizim de** cânımız vardır (Nedîm Dîvânı-G.26/6)

(Macit, 2012: 267)

[*Ağyar her gece beline sarılıp canına can katıyor. Behey zalim, insaf et, **bizim de** canımız vardır.*]

4- Özel bir anlamı olmayan veya anlamı muğlak olan nosizm:

Divan edebiyatında bu tür nosizmde şairin kendisi veya mensubu olduğu grubun şiirdeki muhatabına veya diğer kişilere karşı nosizm yapmasının sebebi ya belirgin değildir ya da muğlaktır.

Nâ'îlî dîvânından alınan aşağıdaki beyitte şairin nosizminde taazzüm, tevazu ya da mukayeseye dair bir unsurun olmadığı değerlendirilmektedir. Bu bağlamda beyitte nosizmin sebebi üzerinde değerlendirme yapılabilecek bir anlam çerçevesi olmadığını düşünmekteyiz:

'Aceb telâtûmı var bahr-ı ahzar-ı çemenün
Bizüm de hissemüze bir kenâr degmez mi (Nâ'îlî Dîvânı-G.367/2)

(İpekten, 2019: 553)

[*Çimenin yemyeşil denizinin şaşırtıcı bir dalgalanması var. **Bizim de** payımıza bir kucaklama düşmez mi.*]

Nedîm dîvânından alınan aşağıdaki beyitte şairin nosizminde taazzüm, tevazu ya da mukayeseye dair bir unsurun olmadığı değerlendirilmektedir. Bu bağlamda beyitte nosizmin sebebi üzerinde değerlendirme yapılabilecek bir anlam çerçevesi görülmemektedir:

Tebessümle nigâhından hayâl etdim senin zâlim
Bize la'l-i şeker-bârın güher göstermek istermiş (Nedîm Dîvânı-Kıta 81/2)

(Macit, 2012: 193)

[*Senin gülerek bakışından hayal ettim zalim. Bize şeker yüklü kırmızı dudağını mücevher gibi göstermek istermiş.*]

Divan edebiyatında nosizm üzerine yaptığımız tasnife dair örneklerin sayısını artırmak mümkündür. Ancak tasnif oluşturma bağlamında verilen örneklerin maksadın hasıl olması için yeterli olduğu kanaatindeyiz.

Sonuç

Bu çalışmada Klâsik Türk Edebiyatı şairlerinin şiir üsluplarında ve edebî mizaçlarında önemli bir unsur olarak değerlendirdiğimiz ve Türkçede “kendinden birinci çoğul şahısla bahsetmek” şeklinde tanımlayabileceğimiz nosizm kavramının divan edebiyatı şairlerinin şiir dünyalarında hangi anlamlarda kullanıldığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Klâsik Türk Edebiyatının hüküm süresi, şairler, eserler ve eserlerin hacimleri göz önüne alındığında elbette ki çalışmamızda şairlerin nosizmi hangi maksatla kullandıkları konusunda kesin bir hükme varmak veya kesin değerlendirme yapmak mümkün görünmemekle birlikte en azından seçilen bazı örnekler üzerinden divan edebiyatında nosizme dair bir tasnif çalışması ortaya konulmuştur.

Bu bağlamda şairlerin nosizmi dört ana sebepten dolayı yaptıkları değerlendirilmektedir. Bunlar; 1-Taazzüm, tekebbür ve temeddüh anlamları barındıran nosizm, 2- Tevazu anlamı barındıran nosizm, 3- Mukayese anlamı barındıran nosizm 4- Özel bir anlamı olmayan veya anlamı muğlak olan nosizm, şeklinde sınıflandırılmıştır. Hangi sebeple olursa olsun bütün sebeplerin üstünde bir unsur olarak düşündüğümüz kesin olan bir şey vardır ki o da divan şairinin “ben” yerine “biz” kullanarak şiirin etki gücünü artırdığıdır.

Çalışmamızın hacmi gereği şairlerin hangi tür nosizme daha çok başvurdukları konusunda tam bir sonuca varmak mümkün olmasa da bu çalışma ile nosizm konusunda çalışmak isteyen araştırmacılara yardımcı olacağımız kanaatindeyiz. Kaldı ki nosizme dair yapılan tasnifin de daha da geliştirilebileceğini düşünmekteyiz.

Esasen nosizm bağlamında Klâsik Türk Edebiyatı şairlerinin şiirlerinde kendisini söz konusu ederken birinci çoğul şahıs (biz) olarak kullanmasında başta Kur’an üslubunun divan edebiyatı şairleri üzerindeki etkisi olmak üzere, şairlerin sosyal ve ekonomik konumları ile dünya ve ahirete bakışları gibi unsurlar göz önüne alınarak kapsamlı bir çalışma yapılması gerekmektedir. Ancak çalışmamızın niteliği ve hacmi gereği mezkûr unsurları çalışmaya dahil etmek mümkün olmamıştır. Zira ve özellikle divan şairinin dünyasında “Kur’an üslubu ile nosizm” ve “rintlik ve nosizm” konularının önemli bir yer tuttuğuna dair bir fikrimiz olsa da çalışmamızın konusu gereği bu aşamada sadece nosizme dair tasnif yapılmaya çalışılmıştır.

Sonuç olarak, Klâsik Türk Edebiyatında nosizm el değmemiş bir konu olması hasebiyle divan şairinin dünyasına girme yolunda açık kapılardan biri olduğunu değerlendirmekteyiz.

KAYNAKÇA

Akyüz, Kenan&Beken, Süheyl vd. (1958). *Fuzûlî-Türkçe Divan*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

- Aydın, Haluk (2010). *Cevrî Divanı'nın Tahlili*. Doktora Tezi, Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi.
- Bayram, Yavuz (2018). *Adlî Dîvânı (Dîvân-ı Sultân Bâyezîd-i Sâni)*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. (e-kitap)
- Devellioğlu, Ferit (2000). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. (Yayına hazırlayan: Aydın Sami Güneyçal), b.17., Ankara: Aydın Kitabevi.
- Dinî Soruları Cevaplandırma Komisyonu (2004). Sorun Söyleyelim. *Diyanet Aylık Dergi*, Mart, s.51
- Durmaz, Gülay (2005). Divan Şiirinde Rind. *U. Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl: 6, Sayı: 8. Sayfa: 57-76.
- <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf> (Erişim Tarihi: 14.12.2021)
- <https://tr.glosbe.com/> (Erişim Tarihi: 14.12.2021)
- Biltekin, Halit (2018). *Şeyhî Dîvânı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. (e-kitap)
- İpekten, Haluk (2019). *Nâ'îl-i Kadîm-Dîvân*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. (e-kitap)
- İsen, Mustafa&Horata, Osman, vd. (2005). *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*. b.3, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Küçük, Sabahattin (e.t. 2021). *Bâkî Dîvânı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. (e-kitap)
- Levend, Ağâh Sırrı (1984). *Divan Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*. b. 4, İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Macit, Muhsin (2012). *Nedîm Dîvânı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. (e-kitap)
- Mengi, Mine (2015), *Eski Türk Edebiyatı Tarihi (Edebiyat Tarihi-Metinler)*, b. 22, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Mengi, Mine (2020). *Mesîhî Dîvânı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. (e-kitap)
- Okçu, Naci (e.t. 2021). *Şeyh Gâlib Dîvânı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. (e-kitap)
- Tıraş, Yusuf Can (2020). "17.yüzyıl Divan Şairlerinde Kimlik Olarak 'Biz'". *Littera Turca, Journal of Turkish Language and Literature*, Volume: 6, Issue: 4, Autumn 2020, (999-1024)
- Yavuz, Kemal&Yavuz Orhan (2016). *Muhibbî Dîvânı-Bütün Şiirleri*. C.1, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.