DÎVÂN TOPLANTILARI –I

MAZMÛNDAN POETİKAYA

Editörler

M. Esat HARMANCI
Muhammet KUZUBAŞ
Mehmet ÖZDEMİR
Gülçin TANRIBUYURDU

İKSAD 2020

DÎVÂN TOPLANTILARI - I

MAZMÛNDAN POETİKAYA

Editörler

M. Esat HARMANCI
Muhammet KUZUBAŞ
Mehmet ÖZDEMİR
Gülçin TANRIBUYURDU

Kocaeli
2020

ISBN
978-605-70216-2-5

İKSAD Global Yayıncılık

İÇİNDEKİLER

ESTETİK BAHÇESİ

Klâsik Şiir Estetiğine Batılı Yaklaşımlar
Doç. Dr. Mehmet KALPAKLI
5-12
Kuramsal Açıdan Klâsik Şiir Estetiği
Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR
13-27

BELÂGAT MEYDANI

Belâgat İlminin Tarihsel Süreci
Prof. Dr. Ali BULUT
28-44
Sehî, Latîfî ve Ahdî Tezkirelerinde Fesâhatle İlgili Kavramlar
Prof. Dr. Üzeyir ASLAN
45-52
Tabirden Terime: Sûdî'nin Üç Şerhinde Geçen Örneklerden Hareketle Türkçe Şerh Metinlerinde Belâgat Terimleri
Prof. Dr. Ozan YILMAZ
53-75
Poetik Bir Unsur Olarak Belâgat
Prof. Dr. Ziya AVŞAR
76-88

POETİKA DİVANI

Lafız-Mana İlişkisi Bağlamında Klasik Türk Şiirinin Poetikası
Prof. Dr. Muhammet Nur DOĞAN
89-97
Tasavvufî Şiirin Poetikasına Doğru: Tasavvufî Istılah ve Remizlerin Poetik Değeri Üzerine
Prof. Dr. Ömür CEYLAN
98-101
Sebeb-i Telifte Poetika: Kutsal Yolculuk Egzotik Uzaklık
Prof. Dr. Nuran TEZCAN
102-113
Manzum Sözün Poetik Çerçevesi
Doç. Dr. Abdülkadir ERKAL
114-139

MAZMÛN HAZİNESİ

Mazmûn
Prof. Dr. Şener DEMİREL
140-152

Mazmun Konusunda Gazele Bütüncül Yaklaşım
Prof. Dr. Sebahat DENİZ
153-167

Tezkire Metinlerinden Hareketle Mânâ ve Mazmûn Üzerine
Prof. Dr. Pervin ÇAPAN
168- 180

Şu Bizim Mazmûn Dedikleri
Prof. Dr. M. Esat HARMANCI
181-193

SUNUŞ

Bu kitapta, klasik Türk edebiyatının temel konularından *Estetik, Belagat, Poetika* ve *Mazmun* üzerine yazıları takdim ediyoruz. Bu buluşmada, ele alınan konular üzerinde el verdiği ölçüde detaylı çalışmalar hedeflendi. Her biri ayrı bir kitap konusu olan bu alanlarda elbette söylenecek daha çok söz olacaktır.

Esasen, bu kavramlar sanatlı sözleri takdir etmek için sıklıkla kullandığımız kavramlardır. Bu tasarruf etkisiyle olmalı ki üzerinde düşünmeye de gerek duymayız. Bu çalışmalarda, bilinenin tekrarı olarak anılma pahasına yeniden ve esastan sorgulama niyeti ön plandaydı. Kitap, bu dört alana temelden yaklaşan ustaların eseridir.

Felsefeden güzel sanatlara kadar pek çok alan için bir değer yargısı olarak kullanılan estetik, şiire ve anlatıya uygun bakış açılarıyla sorgulanması gereken alanlardan biri olarak önümüzde durmaktadır. Kitapta yer alan çalışmalar, bu duvarı yükseltmek isteyen ustaların el emeği göz nuru oldu.

Belagat terimi medreseli eğitim süreçlerinin kendine özgü terminolojisi olarak kullanılır oldu. Türkçede güzel söz söyleme geleneği, Osmanlı edebiyatının estetik kurgusu içerisinde zamanla kendi karakterini oluştursa da henüz bu konuda yeterli araştırmalardan söz edemedik. Bu kaygı ile klasik Türk edebiyatı vadisinde sanatlı söz için kapı aralayan değerli kalemleri sizlerle buluşturduk.

Poetika, yüzyıllara özgü çalışmalarda ve şairlerin sanat anlayışları değerlendirilirken söz konusu edildi. Öyle anlaşılıyor ki klasik Türk edebiyatının poetikası için bir yöntem ortaya koymanın zamanı gelmiştir. Kuruluş, klasik zirve ve arayış evresi ile klasik Türk edebiyatının poetikasını gün yüzüne çıkarırken üsluplara, arayışlara ve meşreplere göre de yaklaşılması kaçınılmaz olmuştur. Türkçenin şiir haline en çok yakışan edebiyatımızın poetikasını güzel insanların kaleminden öğrendik.

Mazmun, bugün de kendini ele vermedi. Tılsımı bozmadan bir nakış da biz eklemek istedik. Mazmunu bize saklayan hazine bekçileri de buradaydı.

Şiir sayesinde bu hayata katlanmaya çalışan gönüllere selam olsun.

Emek veren, sesi ve nefesi ile söze, yazıya hayat veren meslektaşlarımıza, hocalarımıza minnet ve şükran.

KALPAKLI, Mehmet (2020). "Osmanlı Şiir Estetiğine Batılı Yaklaşımlar", Mazmundan Poetikaya, İKSAD, ss. 5-12

OSMANLI ŞİİR ESTETİĞİNE BATILI YAKLAŞIMLAR

Mehmet KALPAKLI•

Şunu açıkça kabul edelim, Osmanlı edebiyatı uzmanlarının pek çoğu, Osmanlı edebiyatına Batılı yaklaşımlarla aslında çok ilgilenmiyorlar, onları görmezden gelip yok sayıyorlar. Sanırım, İskoç Oryantalist John Wilkinson Gibb'in *Osmanlı Şiiri Tarihi*'nin ilk cildinin yayımından yüz yıl sonra ve Amerikalı edebiyat eleştirmeni Walter G. Andrews'in *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* kitabının da yayımından 15 yıl sonra Türkçe'ye çevrilmesinin başka bir açıklaması olamaz. Osmanlı edebiyatı üzerine çalışan Türkiye Türkologları, ki onlara kıta Avrupası'ndaki Türk edebiyatı uzmanlarını da eklemek yanlış olmayacaktır, bu edebiyatın filolojik tarafıyla yani, edisyon kritik, metin neşri, sözlük hazırlama, geleneksel yorumlar ve metin şerhi gibi konularıyla ilgilenmekte ve sayıları bir elin parmaklarını geçmeyecek Batılı Türk edebiyatı uzmanlarının, özellikle kuramsal çalışmalarına lüzumsuz, beyhude ve hatta olumsuz çabalar olarak yaklaşmakta, Osmanlı edebiyatının yalnızca geleneksel metotlarla ele alınabileceğini öne sürmektedirler. Batılı edebiyat araştırmacıları ile yaratılan bu uçurum, bir anlamda Türk edebiyatının ve edebiyat tarihinin dünya edebiyatları içinde, araştırılır ve üzerinde yazılır olmasını engellemektedir. Mevcut durumu bu şekilde tespit ettikten sonra, Batı'nın Osmanlı şiirine ve şiir estetiğine yaklaşımına kısaca göz atabiliriz.

Osmanlı edebiyatına Batılıların ilgisi oldukça eski tarihlere dayansa da[1] bu konuda müstakil eserler ancak On yedinci asrın sonlarında ortaya çıkar. 1688'de

• Doç. Dr., Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü, kalpakli@bilkent.edu.tr

[1] 17. yüzyıl öncesinde, Osmanlı'da görev yapan Batılıların ve Avrupalı seyyahların kaleme aldıkları eserlerinde, Osmanlı edebiyat ve kültür hayatına dair bazı değerli gözlemleri bulunsa da doğrudan edebiyatı konu alan bir eser henüz bilmiyoruz. Ayrıca, Avrupa'daki çeşitli elyazması kütüphanelerinde yaptığım çalışmalar sırasında, Osmanlı edebi metinleri üzerine, özellikle Fransızca ve İtalyanca yazılmış çeşitli notlar, çeviri ve anlamlandırma çalışmaları olduğunu gözlemledim.

Venedik'te bir Türk atasözleri derlemesi[2] yayınlamış olan Venedik Balyosu (Elçisi) Giovanni Battista Donado (1624-1700), bir edebiyatçıdan çok bir diplomat gözüyle, Türklerin yaşamı, kültürü ve edebiyatı hakkında tanıtıcı bir eser kaleme aldı. *Della Letteratura de Turchi*, Donado'nun atasözleri derlemesiyle aynı yılda, 1688'de Venedik'te basıldı.[3] Kitabında, Türklerin edebiyat ve kültür hayatına dair oldukça olumlu fakat son derece yüzeysel ve betimleyici bilgiler vermekte olup, şiir estetiğine dair herhangi bir yorumda bulunmaz.

Yine bir İtalyan Giovanni Battista Toderini (1728-1799) bir Cizvit Papazı idi. 1781-86 yılları arasında İstanbul'da Venedik Elçiliği'nde görev yaparken daha çok Osmanlı bilim hayatı ve eserleriyle ilgildi. Bu sıradaki gözlemlerini yansıttığı *Letteratura Turchesca* (*Türklerin Edebiyatı*) adlı kitabı[4] Osmanlı yazılı kültür hayatı (ilmî hayat, kitaplar, yazarlar, okuyucular, medreseler, kütüphaneler) üzerine tanıtıcı bir eser olmaktan öteye gitmez. Edebiyat estetiğine değinmeksizin, Osmanlı şiiri ve şairleriye ilgili oldukça sınırlı bilgiler içerir.

Avusturyalı bir Doğubilimci olan Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall, (1774-1856) daha çok Osmanlı tarihçisi olarak tanınmış olsa da Osmanlı şair tezkirelerini tarayarak 2200 şairin hayat hikayelerini kronolojik olarak sıralamış ve bazılarının şiirlerinden nazım halinde çeviriler yaparak bir Osmanlı edebiyat tarihi kaleme almıştır: *Geschichte der Osmanischen Dichtkunst*.[5] Bir çeşit tezkirelerin tezkiresi olan bu eserde Osmanlı şiirin çevirileri dışında estetik dünyasıyla ilgili herhangi bir yorum yer almaz. Hemen hemen tüm bilgiler tezkirelerden aktarılmıştır.

Servan de Sugny (1799-1860) 1855 yılında yayınlanın eseri[6] *La Muse Ottomane*'nin girişinde Osmanlı edebiyat tarihi hakkında genel bir değerlendirme ve özet bir Osmanlı şiir tarihi[7] olan bir antoloji niteliğindedir.

Ondokuzuncu asrın yaygın ve etkili Oryantalizm döneminde Osmanlı edebiyatıyla ilgili eser veren bir diğer Avrupalı Dora d'Istria'dır. (1828-1888) Asıl adı Elena Ghika'dır. Ataları Arnavutluk'tan Eflak topraklarına göç etmiş ve yarı Roman yarı Yunan soylu bir aileye mensuptu. Kuzeni o sırada Eflak Prensi olan Grigore IV Ghika idi. Doğu'nun kültürü ve edebiyatıyla son derece ilgili bir ressam ve yazar olan Dora, 1877'de Osmanlı edebiyatıyla ilgili Fransızca bir kitap yayınladı: *La Poesie des Ottomans* (*Osmanlılarda Şiir*).[8] Doğrusu, modern çağ öncesinde Osmanlı şiiri üzerine yazanlar arasında, bu şiirin anlamı ve estetik dünyası üzerine en önemli yorumları yapan D'istria olmuştur. Şöyle yazıyor:[9]

> "Sultanlar imparatorluğunda şairlerin etkisinin sınırsızlığını göstermek için, 'şiir alanında uçsuz bucaksız bir zenginliğe sahip' olduğu söylenebilecek Osmanlı edebiyatını baştan sona gözden geçirmeye gerek bile yoktur. Şiirsel duygunun asla okumuş sınıfın ayrıcalığında kalmadığını ve özellikle destansı şiirin, yüksek düzeyde halkın malı olmuş düşüncelerden sürekli esinlendiğini ve hatta bunun,

[2] Türkçesi: *Türkçenin Basılı İlk Atasözü Kitabı-G. B. Donado'nun Derlediği Türk Atasözleri*, haz. Oğuzhan Durmuş, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayını, Ankara, 2020.
[3] Eserle ilgili kısa bir bilgi için ve bazı bölümlerin çevirisi için bkz. Mustafa Soykut, *Avrupa'nın Birliği ve Osmanlı Devleti*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, 203-229. Ayrıca, eserden kısa bir bölümün çevirisi için bkz. Mehmet Kalpaklı (haz.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, 18.
[4] Türkçesi: Giambattista Toderini, *Türklerin Yazılı Kültürü (Türklerin Edebiyatı)*, çev. Ali Berktay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.
[5] 4 cilt, Pesth, 1836-1838.
[6] Servan de Sugny, *La Muse Ottomane*, Geneva, 1853.
[7] Çevirisi için bkz: "Türk Şiirinin Kısa Tarihi", çev. Boğaç Babür Turna, içinde: Mehmet Kalpaklı (haz.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, 35-40.
[8] Türkçesi: Dora D'Istria, *Osmanlılarda Şiir*, çev. Semay Taneri, Havass Yayınları, İstanbul, 1982.
[9] *Age*., 13.

Osmanlı egemenliğinin başlangıç dönemlerine kadar uzandığını göstermek yeter."

Eser, bütün eksik ve hatalarına rağmen güzel ve edebi dille yazılmış bir Osmanlı şiiri tarihidir. Ancak, Türkçe çevirisinin oldukça sorunlu olduğunu belirtmekte fayda var. Çevirinin elden geçirilmesi veya yeni bir çevirisinin yapılması yerinde olacaktır. Eser, zengin içeriğiyle bunu hak etmektedir.

Sir James W. Redhouse, (1811-1892) bugün bile kullanmakta olduğumuz muhteşem bir sözlüğün hazırlayıcısı, İngiliz doğubilimcidir.[10] Osmanlı şiiri hakkında, Londra'da Royal Society of Literature'da verdiği bir konferansın metni daha sonra bir kitapçık olarak basılmıştır: *On the History, System and Varieties of Turkish Poetry*, (Türk Şiirinin Tarihi, Sistemi ve Çeşitleri Üzerine) 1879. Redhouse bu kısa çalışmasında Osmanlı divan şairlerinden birkaçına yer vermekle birlikte daha çok Ondokuzuncu yüzyıl şairlerini ele alır. Şiir bilgisi ve nazım şekillerinden bahseder. Osmanlı'nın şiir estetiğine değinmez.

Elias John Wilkinson Gibb (1857-1901) Osmanlı şiirinden İngilizceye çevirileriyle tanınmaya başlamıştı. Doğu edebiyatlarıyla yakından ilgilendi. Ancak, ona asıl şöhretini kazandıran ve Batı'da kendinden sonraki Osmanlı edebiyat tarihine yaklaşımı etkileyecek olan eseri, 1900 yılında, vefatından hemen önce sadece birinci cildini yayınlayabildiği *A History of Ottoman Poetry*[11] (*Osmanlı Şiiri Tarihi*)[12] adlı eseridir. Bu çalışmasıyla Gibb, Türkiye dışında Türk edebiyatı tarihiyle ilgili yegâne başvuru eseri olma niteliğini bir anlamda bugün bile sürdürmektedir. Gibb'in Oryantalist yaklaşımı ve Namık Kemal'in, Abdülhak Hamid'in ve diğer Batılılaşma dönemi aydınlarının Osmanlı şiiri hakkındaki fikirlerini aynen âdetâ kopyalayarak aktarması eserinin en önemli sorunudur.[13] Gibb muhtemelen görüştüğü ve mektuplaştığı dönem edebiyatçılarının şiirini yani Osmanlı şiirinin Batılılaşma dönemini yazmayı hedefliyordu. Eserinin divan şiiri ile ilgili kısmı belki de asıl yazmak istediği dönem edebiyatından önceki bir girişti sadece. Bunu tam olarak bilmiyoruz ama Osmanlı şiiriyle alakalı bir eseri, bir çeşit antolojiyi daha önce 1882'de yayımlamıştı.[14] Gibb'in *Osmanlı Şiir Tarihi*, Osmanlı şiir estetiğiyle ilgili esas olarak Tanzimat ve Batılılaşma dönemi entelektüellerinin görüşlerini yansıtır. Ona göre Osmanlı şiiri örnek aldığı Fars edebiyatının bir tekrarı olmaktan öteye gidememiştir. Hanife Koncu makalesinde, Gibb'in edebiyat tarihini kapsamlı biçimde ele alır.[15] "Klasik Türk Şiiri Hakkında Genel İfadeler" bölümünde:[16] "İranîleşmek ve taklit meselesi", Kısırlık (monotonluk) ve mazmun sistemi", "zümre edebiyatı" alt başlıklarıyla Gibb'in yaklaşımını eleştirir. Hilmi Yavuz da "Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı" makalesinde:[17] Gibb'in eserindeki "Osmanlı şiirinin bıktırıcı tekrarlar ve basmakalıp tedailere dayanan bir şiir olduğu savı"nın ve "değer düşürücü yargısının"

[10] Hakkında bkz: *Sir James W. Redhouse, Mükemmel Bir Doğubilimcinin Öyküsü*, haz. Carter Vaughn Findley, Redhouse Yayınevi, İstanbul 2006.
[11] İlk cildi Gibb'in hayatında yayınlanan eserin kalan beş cildi yakın dostu Edward G. Browne tarafından yayımlanmıştır.
[12] Türkçesi: E.J.W. Gibb, *Osmanlı Şiir Tarihi, I-IV*, çev. Ali Çavuşoğlu, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999.
[13] Gibb'in Namık Kemal'in görüşlerinden etkilenmesi hakkında bkz: Nagihan Gür, "The Reading Process of a Scottish Ottomanist: E.J.W. Gibb and his Young Ottoman Sources", *Middle Eastern Literatures*, 2018, vol. 21, nos. 2-3, 171-205.
[14] E. J. W. Gibb, *Ottoman Poems*, London, 1882 ve *Ottoman Literature: The Poets and Poetry of Turkey*, Washington-London, 1901.
[15] Hanife Koncu, "E.J.Wilkinson Gibb'in Osmanlı Şiir Tarihine Eleştirel Bir Yaklaşım", *Eski Türk Edebiyatına Modern Yaklaşımlar-I*, haz. Hatice Aynur, vd. Turkuaz Yayınları, İstanbul, 2007, 186-209.
[16] Agm. 197-202.
[17] Hilmi Yavuz, "Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı", *Modernleşme, Oryantalizm ve İslam*, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, 86.

Türkiye'de Cumhuriyet döneminin resmi tarih yaklaşımı ve ideolojik söylemiyle de örtüştüğünü ifade eder.

Daha sonraki Batılı edebiyat araştırmacılarıyla devam edersek, Çek Doğubilimci Jan Rypka, (1886-1968) daha çok Bâkî üzerine yaptığı çalışmalarıyla tanınmıştır. Bâkî üzerine yazdığı monografisinde 32 gazelin açıklamasını yapar.[18] Osmanlı şairlerinden Beliğ, Meali, Nabi, Seyyid Vehbi hakkında da çalışmaları vardır.[19]

İtalya'da Alessio Bombaci (1914-1979) eski çağlardan 1940'lara uzanan çok genel ve oldukça betimleyici bir edebiyat tarihi yazmıştır.[20] John R. Walsh, İskoçyalı bir Türk edebiyatı profesörüdür. Kendisinin çok fazla telif eseri yoktur. Daha çok hocalığıyla ön plana çıkmıştır.

James Stewart-Robinson'un da hocasıdır. Stewart-Robinson, İskoç asıllı bir Osmanlı edebiyatı tarihçisidir. Amerika'da Michigan Üniversitesi'nde görev yapmıştır. Stewart-Robinson, tezkireler üzerine çok önemli çalışmaları vardır.[21] Bahsi geçen araştırmacıların çalışmalarının hiçbirinde Osmanlı şiir estetiği ile alakalı kayda değer, özgün bir bilgi yer almamaktadır.

Özellikle 1980'li yıllar sonrasındaki Osmanlı şiiri üzerine Batı'da çalışmalar yapan bilim insanlarına baktığımızda, Avusturya'dan Prof. Edith G. Ambross'u anabiliriz. Prof. Ambross Türkçeye çok hakimdir ve Osmanlı kültürüne derin bir vukufu vardır. Genellikle filolojik çalışmalar yapmıştır. Amerikalı edebiyat araştırmacısı Walter Feldman daha çok Sebk-i Hindi üzerine araştırmalar yapmıştır; Osmanlı şiirine bir müzikolog hassasiyetiyle yaklaşır ve müzikle edebiyat arasındaki bağlantıları da bulmaya çalışır. Örneğin, nazire kavramı üzerinde çalışırken peşrevlerdeki ses ve ezgi benzerlikleriyle Osmanlı şiirindeki nazireler arasında önemli bağlantılar kurmuştur.[22] "Osmanlı Gazelinin Yapısı İçin Müzikal Bir Model" adlı önemli bir makalesi vardır;[23] fakat o da bahsi geçen çalışmalar dışında Osmanlı şiir estetiğiyle pek ilgilenmemiştir. Walter G. Andrews'a uzun bir bölüm ayıracağım makalemde, Victoria Rowe Holbrook'u anmam gerekir. Prof. Holbrook, Osmanlı şiirinin estetik dünyasına Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ından yaklaşır. Türkçeye de çevrilen harika bir çalışmanın yazarıdır: *Aşkın Okunmaz Kıyıları: Türk Modernitesi ve Mistik Romans*.[24] Kitapta, metinlerarasılık ve şairlerin özgünlüğü ile alakalı kavramları yetkin bir biçimde ele almıştır. Kendi deyişiyle bu çalışma "modernliğin eşiğindeki edebi pratiklerin modern-sonrası poetikası"dır.[25]

Osmanlı şiir estetiğine dair en özgün çalışmanın yazarı Walter G. Andrews'tur:[26] *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. 1985 yılında yayınlanan kitabı 2000 yılında

[18] Jan Rypka, *Bâkî als Ghazeldichter*, Praha, 1926.
[19] bkz: Vojtech Kopcan, "Jan Rypka", *TDV İslam Ansiklopedisi*, cilt 35, İstanbul, 2008, 315-316.
[20] Alessio Bombaci, *Storia della Letteratura Turco dall'Antico Imperio di Mongolia alla Nuova Turchia*, Milan, 1956.
[21] Bu çalışmalardan biri için bkz: James Stewart-Robinson, "Osmanlı Şair Biyografileri", çev. Mehmet Kalpaklı, içinde: Mehmet Kalpaklı (haz.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, 134-146. Steward-Robinson aynı zamanda Walter G. Andrews'un Doktora hocasıdır.
[22] Walter Feldman, "Imitatio in Ottoman Poetry: Three Ghazals of the Mid-Seventeenth Century", *The Turkish Studies Association Bulletin*, vol. 21, no.2, Fall 1997, 41-58.
[23] Walter Feldman, "Osmanlı Gazelinin Yapısı İçin Müzikal Bir Model", içinde: Mehmet Kalpaklı (haz.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, 349-356.
[24] Victoria Rowe Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, çev. Erol Köroğlu-Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul 1998.
[25] *Age*. 11.
[26] Walter G. Andrews, *Poetry's Voice, Society's Song: Ottoman Lyric Poetry*, University of Washington Press, Seattle, 1985. Türkçesi: *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı: Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek*, çev. Tansel Güney, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.

Türkçeye çevrildi. Prof. Andrews, giriş kısmında kitabı öncelikle Batılı okurlar için yazdığını ifade ederek yazma sebeplerinden birini şöyle tanımlıyor:[27]

> "Osmanlı şiirini (ayrıca Osmanlı kültürünü ve toplumunu), üzerinde mantıklı ve sağduyulu bir şekilde konuşulabilir bir konu haline getirmekti. Osmanlı edebiyatı hakkında konuşma şeklimizin, Batı'da bu konuyu büsbütün göz ardı etmemizi kolaylaştırdığına inanıyordum. Bu tavır, Türkiye'deki kimi politik gündemlere uygun gözükmekteydi, hala da gözükmektedir, ama bu büyük ölçüde bir rastlantıdır (paralel, birbiriyle ilintisiz gelişmelerin sonucudur) ve bana göre bu yaklaşım söz konusu edebiyata ilişkin aşkın bir gerçekliği yansıtmamaktadır."

Walter Andrews'la 1995 yılında *Tarih ve Toplum* dergisinin "Yaşayan Türkologlar" serisi için bir söyleşi yaptım.[28] Serinin formatına göre söyleşilerin sonunda söyleşi yapılan Türkoloğun özgün bir yazısı koyuluyordu. Prof. Andrews'un yazdığı yazının başlığı: "Osmanlı Kültürüne Dışarıdan Bakmak" idi.[29] Diğer Batılı araştırmacılar için de kullanabiliriz bu tabiri: Osmanlı edebiyatına dışarıdan bakanlar... Ancak, Osmanlı edebiyatının yerli/yerel araştırmacıları olarak aramızda bu "dışarıdan bakanlar"a itirazı olanlar, onların yaklaşımlarını küçümseyenler var, ne yazık ki. Diyorlar ki: "Dışarıdan bakabilirler ancak, çünkü içinden bakacak kadar bu edebiyat geleneğine ve estetik yapısına hâkim olamamışlardır." İşte tam da bu noktada, sözü yine Walter Andrews'a bırakmak gerekiyor. Diyor ki:[30]

> "'Divan şiirlerini inceleyebilmek için, önce divan şiiri geleneğini bilmek ve anlamak gerekir' şeklindeki düşünce hiç de yeni değildir. Divan şiirinin, kendisinden önce veya kendisiyle aynı anda gelişen Fars, Arap ve Türk geleneklerinin yanı sıra, kendi geleneğine de ağırlıkla yaslandığını (ve ondan beslendiğini) söylemek aslında aksiyomatik bir tezdir. Edebiyat tarihçileri, geleneğe dayanma konusu üzerinde haklı olarak uzun uzadıya durmuş ve geleneksel beklentilerin şiire getirdiği (görünüşe göre) çok katı kısıtlamalar da aynı şekilde ele alınmıştır. Burada önerilen ise, edebiyat geleneği kavramına çok farklı bir yaklaşımdır. Edebiyat tarihi yaklaşımına göre, bir şiir geleneği, tarihsel bir metinler ve şairler dizisidir, yeni metinler veya yeni şairler buna ilave olunur, ya dizinin düzgün işleyişini sürdürürler ya da bu ilerleyişe yeni bir yön kazandırırlar. Bu çalışma tam tersine geleneğe (ya da geleneği oluşturan metinler toplamına) bir metin veya tanımlanabilir metin özellikleri taşıyan bir kendilik olarak bakmaya kalkışacaktır, böylece bizzat gelenek de, herhangi bir şiiri yorumladığımız gibi yorumlanabilecektir. Göstergebilim kuramının, önemli katkılarından biri de şudur: Bu kuram dilsel olmayan ya da bizim örneğimizde dilüstü "metinler"i, daha açık bir biçimde metinsellik karakteri taşıyan malzemenin incelenmesine benzer yollarla incelemek için modeller ve bir yöntem sağlamaktadır. Dil sisteminin yanı sıra ve ondan ayrı olarak gösterge ve gönderge sistemlerinin tanınması ve eklemlenmesi araştırmacıya şu fırsatı vermektedir: Edebî türler veya gelenekler gibi anlamlı sosyokültürel ürünlerin işleyişlerini, herhangi bir kurucu öğesininkinden farklı bir hayata ve anlama sahip olan kendilikler olarak incelemek. Gelenek, metaforik olarak, bütün bir kültürün yarattığı şiir-metin olarak görünür. Oluşması yüzyıllar sürmüş, pek çok insanın emek verdiği, olağanüstü zenginliğe ve güce sahip, ayırt edilebilir bir edebî nesne..."

---

[27] *Age*, 13.
[28] Mehmet Kalpaklı, "Walter G. Andrews ile Konuşma", *Tarih ve Toplum*, sayı: 136, Nisan 1995, 9-12.
[29] Walter G. Andrews, "Osmanlı Kültürüne Dışarıdan Bakmak", *Tarih ve Toplum*, sayı: 136, Nisan 1995, 13-20.
[30] Walter G. Andrews, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı: Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek*, çev. Tansel Güney, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, 24-25.

Metin ile bağlam arasındaki ilişkiyi tam olarak bilmeksizin bir edebî metnin birincil okuru olamayız. Bu durum bizi, yani bugünün Osmanlı edebiyatı araştırmacılarını da metnin niyetini birebir anlamaktan alıkoyuyor elbette. Günümüzün bilgisayar teknolojisi ile dakikalar içinde beyitlerde geçen kelimelerin çağrışımlarını, anlam katmanlarını bir ölçüde çözebilmemiz mümkün olsa da, metnin üretildiği ve tüketildiği bağlamdan yüz yıllarca uzakta olmamız, kelimelerin çağrışımlarını ve anlam düzeylerini sadece bir veya sadece birkaç boyutlu olarak algılamamıza sebep olacaktır. Metin şerhi dediğimiz yorumsamacı yaklaşım da metnin üretildiği dönemin şârihlerinin çok uzağında yorumlar yapmamızı sağlar ancak.

Osmanlı edebî metinlerinin sadece bir tek, matematiksel tekil bir anlamı olamaz. Sözü tekrar Walter Andrews'a bırakalım:

"Bu alanın devleri konuştuğu zaman seslerinin yankıları yıllar boyu duyulmuş, başka sesleri beyhude ve gereksiz kılmıştır. Dahası, böylece dile getirilen yargıların birçoğu, hem Türkiye'de hem de Batı'da, politik, kültürel ve ırkla ilgili bugün hala güçlü olan inançlardan beslenmiş, onlardan doğmuştur. Bundan ötürü, Osmanlı kültürünün (artık tarihe karışmış bir kültürün) yorumlanışı sorgulanırken, günümüzün kimi insanları için çok önemli öncülleri sorgulama tehlikesi de baş gösterir. Osmanlı divan şiirinin yorumlanması, hep siyasal bir konu olmuştur ve bugün de öyledir. Divan şiirine ilişkin devraldığımız varsayımların birçoğunun politik niteliğini açıkça görüp kabul etmezsek, divan şiirinin anlamını ve işlevini yararlı bir şekilde "anlama" yolunda ilerlediğimiz yanılsamasından kurtulamayız."

Osmanlı şiirin anlamak söz konusu olunca bir okur düzleminden. İdeal okur kavramından bahsetmek mümkündür. Şiirlerin ideal okurları muhtemelen aynı kültürel ortamda yetişen, yakın eğitimden geçen aynı asrın edebiyatçılarıdır. Kelimelerin çağrışımlarına, anlam katmanlarına hâkim okurlardır. Lamiî'nin Divan'ının Dibacesinde zikrettiği, Şeyh Süllemî'nin Hakayıku't-tefsir'inde İmam Cafer'den yaptığı alıntı bu bağlamda önemlidir. Kur'an-ı Kerim metninin hitap edebileceği zümreleri ve anlam katmanlarını gösterir:[31]

Kur'an dört ifade özelliği üzerindedir. Bunlar: ibare, işaret, letayif ve hakayık'tır. Bunlardan ibare halk için, işaret aydınlar için, letayif evliya için, hakayık peygamberler içindir".

Kur'an'ın birincil okuru, anlamını tam olarak kavrayabilecekler peygamberlerdir. İkincil okurları evliyalar, üçüncül olarak anlamını kavrayabilecek olanlar aydınlar ve nihayet en son katmandakiler yani anlamın dördüncü alımlayıcısı sıradan insanlardır. İşte Osmanlı şiirinin anlam dünyasını kavramayı da böyle bir derecelendirme ile ele alabiliriz.[32] Birincil okurlar, dönem şairleri idi. İkincil okurlar Ali Nihad Tarlan gibi o kültür içinde doğup büyümüş muhtemelen bütün mazmun bağlantılarını, anlam katmanlarını ve kelime çağrışımlarını bilenler idi. Üçüncü katmanda onların yetiştirdiği Mehmed Çavuşoğlu, Günay Kut gibi hocaları saymak mümkün. Günümüzde bilgisayar teknolojisini de kullanarak çok önemli çalışmalar yapan Osmanlı şiiri uzmanlarımız var. İnsan beyninin hatırlayamayacağı kadar yoğun bilgiyi, beyitler, kelimeler, mazmunlar ve anlamlar arasındaki ilgiyi örneklemeler yardımıyla çözebiliyorlar. Tarihsel sözlük çalışmaları tamamlandığında Osmanlı

[31] Harun Tolasa, "Klasik Edebiyatımızda Divan Önsöz (Dibace)leri, Lamii Divanı Önsözü ve (buna göre) Divan Şiiri Sanat Görüşü" içinde: içinde: Mehmet Kalpaklı (haz.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, 238.

[32] Konuyla ilgili kısa bir değerlendirme için bkz. Mehmet Kalpaklı, "Bir Kelimeye Bin Anlam Yüklemek: Osmanlı Şiirinde Anlamın Çoğulluğu Üzerine", *Yasakmeyve*, Kasım/Aralık 2004, Yıl: 2, Sayı: 11, 53-54.

şiirinin anlam ve estetik dünyası daha da anlaşılır olacak. Ancak, "dışarıdan bakanlar"ın Türkiye Türkolojisine hâkim olan filolog yaklaşımına yakın şeyler yapmalarını bekleyemeyiz. Onlar, ister istemez Osmanlı edebiyatına yaklaşımların başka yollarını deneyeceklerdir: Çağdaş eleştirel yaklaşımlarla, günümüz edebiyat teorilerini kullanarak ve kültürel çalışmaların çok geniş dünyasının içinde Osmanlı kültürünü ve edebiyatını ele alarak... Aslında belki de, ancak bu yolla, Osmanlı edebiyatı ve Osmanlı şiir estetiği dünyada tanınmış ve dünya edebiyat araştırmalarında kendine bir yer bulmuş olacaktır.

Walter Andrews, Victoria R. Holbrook'a Armağan'ın sunuş kısmında diyor ki:[33]

> "Bizlerin üzerine düşen, ilk olarak, yeni bakış açılarının ve devam eden araştırmaların bize gösterdiği gibi Osmanlı kültürünün zengin karmaşıklığı içinde Osmanlı edebiyatını bugün nasıl okumamız ve anlamamız (olumlu bir yaklaşımla ve ikna edici bir şekilde okumamız ve anlamamız) gerektiği meselesi ile yüzleşmektir. Üzerimize düşen ikinci iş ise, ırkçı okumaların, milliyetçi kuramsallaştırmaların, bir temele dayanmayan hükümsüz yargıların ve hakikat maskesinin ardına gizlenen adeta taşlaşmış yalanların molozlarını temizlemektir. Böylelikle, Osmanlı edebiyatı tarihi yeniden ve sarih bir değer olarak yazılabilir."
>
> "Osmanlı kültürü hakkında İngilizce yazan bizlerin projesi ve çoğu zaman da bizlerin kuramlar ve metodolojik endişelerini çok keskin bir şekilde Türk meslektaşlarımızınkinden ayıran hususdur. Onların büyük bir çoğunluğu yoğun bir şekilde metinlerin edisyon kritiklerinin hazırlanması, kelimelerin tarihi anlamlarının listelerinin hazırlanması, kataloglar yapılması, mazmunların tahlili vb pek çok temel ve oldukça da önemli filolojik çalışmalarla ve sözlük çalışmalarıyla meşgul iken, bizler (birkaç kişi) de edebî ve kültürel teorinin uluslararası dili içinde onları yorumlarken ve diğer kültürel ve bilimsel geleneklerin açıklamalarıyla netleşen eleştirel anlatımlar içinde Osmanlıların sanatsal ve entelektüel kültürünü yeniden yaratırken onların bu çalışmalarından istifade ediyoruz."

Bu birkaç kişiden olan Walter Feldman'ın Osmanlı müziği çalışmalarına yoğunlaşması, Victoria Holbrook'un önce İkinci Yeni edebiyatına sonra da felsefe alanına kayması ve Walter G. Andrews'un Mayıs 2020'de vefatıyla Batı'da Osmanlı edebiyatı çalışan, bu konuda İngilizce yazan ve dünya okuruna ulaşabilen Batılı bilim insanı hemen hemen hiç kalmadı.

Walter G. Andrews, kendisine Armağan olarak hazırlanan kitabın editörleriyle yaptığı söyleşide[34] Osmanlı edebiyatı çalışmalarıyla ilgili konumunu: "kenara çekilmek" kavramıyla ifade ediyor:

> "'Kenara çekilmek' kavramı 'dışarıdan bakmak' ve 'baştan başlamak' / 'yeniden başlamak' gibi tabirlerle ifade etmeye çalıştığım kavramları birleştiren bir perspektifi teorileştirmektedir."[35]
>
> "Benim için (ve diğer 'Batılılar' için) 'kenara çekilmek', kabul edilmiş hakikatlerin 'şüpheli' temelini fark etmek anlamına gelir. Bunun en iyi örneği, Osmanlı şiirine ilişkin eleştirisini (hem övgü hem de yergi), kendisine, olumsal olmayan ve savunmaya ihtiyaç duyulmayan temel gerçekler olarak gelen dünya edebiyatındaki eserlerin algılanma biçimleri üzerinden temellendiren Gibb'inkidir. Ayrıca 'kenara çekilme'nin yetersizliği, kanaatimce Osmanlılar

[33] *Victoria R. Holbrook'a Armağan*, der. Özgen Felek, Walter G. Andrews, Kanat Yayınları, İstanbul, 2006, 19-20.
[34] *Walter G. Andrews Kitabı: Osmanlı İçin Bir Deniz Feneri*, ed. Atiye Gülfer Gündoğdu, Servet Gündoğdu, İnsan Sanat Yayınları, İstanbul, 2019, 50.
[35] *Age*. 50

> üzerinde çalışan Türk araştırmacıların, büyük ölçüde tarihsel dilbilime, yazarların ve metinlerin tarihine, transkripsiyona, sözlükbilime odaklanmış çok sınırlı bir filolojik alana sıkışmalarına neden oldu. Bir anlamda, bu çabaların tamamı edebî metinler üzerinde başka heyecan verici işler yapmak için gerekli temel metin çalışmalarıdır, ancak bu 'başka' çalışmalarla ve onların teorik ve metodolojik temelleriyle uğraşmadığında bilim daima 'temeli hazırlama'ya takılıp kalır, daima toprağı kazar ama hiç bir şey ekemez, büyütemez ya da hasat edemez. 'Kenara çekilmek' demek, bazı insanların en azından kazmayı bırakıp bir şeyler yetiştirmeye başlamalarının zamanının geldiğini söylemektir. Ancak bir şeyler yetiştirmek, neyi ekeceğini ve nasıl ekileceğini öğrenmek anlamına gelir. Yapmaya çalıştığım şeyin özü budur: Osmanlı şiirini anlamak için (yeni eleştiri, yapısalcılık, yapısöküm, Foucault, psikoloji, Deleuze ve Guattari vb) çeşitli teorik perspektifleri uygulayarak, yeni nesil araştırmacılara neler yapılabileceğini göstermek, Osmanlı şiirinin 'gerçek' hayatın hakikati üzerinde sahte bir örtü olan, Osmanlı hayatıyla ilgisi olmayan saf bir estetik nesne olduğu konusundaki hak etmediği şöhreti kırmakla ilgilenmek..."[36]

Osmanlı edebiyatının son içeriden bakan âlimlerinden Mehmed Çavuşoğlu, Walter G. Andrews'un yazdıklarını okumuş ve onunla çalışmak, ortak projeler yapmak için aldığı Fulbright Bursu ile 1985 yılında bir seneliğine Seattle'a gitmişti. "Osmanlı Divanlarının Bilgisayarda Edisyonu", bu buluşma için uydurdukları bir proje idi. Asıl yapmak istedikleri, biri "içeriden" biri "dışarıdan" bakan iki bilim insanı olarak Osmanlı kültürü ve edebiyatı üzerine karşılıklı fikir alış-verişinde bulunmaktı. Belki de Osmanlı şiir estetiğinin geleneksel ile çağdaş yorumunu birleştiren yepyeni bakış açıları getireceklerdi. Ne yazık ki olmadı. Mehmed Çavuşoğlu, Türkiye'ye döndükten kısa bir süre sonra, Walter G. Andrews ile buluşacakları Bodrum yolunda geçirdiği bir trafik kazasında vefat etti. Mehmed Çavuşoğlu'nun vefatıyla, genç sayılabilecek bir bilim insanının aramızdan çok erken ayrılmasının hüznüne, bu iki edebiyat dehasının ortak yaratacakları muhtemel projelerin de artık bir türlü gerçekleşemeyecek olmasının acısı eklenmiş oldu.

[36] *Age*., 51-52.

ÖZDEMİR, Mehmet (2020). "Kuramsal Açıdan Klasik Şiir Estetiği", Mazmundan Poetikaya, İKSAD, ss. 13-27

KURAMSAL AÇIDAN KLASİK ŞİİR ESTETİĞİ

Mehmet ÖZDEMİR•

GİRİŞ

Kelime olarak Alman filozof Aleksander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) tarafından literatüre kazandırılan estetik, sanat eserinin oluşum yasalarını ve sanattaki güzelliği araştıran bilimin adıdır. Estetiğin temel araştırma konusu olan sanattaki güzel de sanat eseri, yani estetik nesne olarak karşımıza çıkar. "Güzel" diye nitelenen estetik nesne bir anda ortaya çıkmaz, onun estetik bir obje olarak varlık kazanabilmesi için bir süreçten geçmesi gerekmektedir. Benedetto Croce (1866-1952) estetik yaratma sürecini dört madde hâlinde ifade eder. Buna göre estetik öznenin (sanatçının) reel dünyadan edindiği izlenimler birinci basamaktır. İkinci basamak, reel âlemden alınan izlenimlerin sanatçı tarafından bir seçmeye tabi tutulduğu tinsel estetik sentezdir. Üçüncü basamak hedonist eşlik basamağıdır ki bu basamakta, daha önce edinilen izlenimler vasıtasıyla sanatçının kişisel tininde bir haz duygusu meydana gelir. Dördüncü ve son basamak da estetik nesnenin ses, ton, yazı, renk gibi fiziksel unsurlarla maddî bir nitelik kazanmasıdır (Özel, 2014, s. 214).

Görüldüğü gibi estetik nesnenin oluşum sürecinde varlık âlemi, sanatçı ve eser vazgeçilmez unsurlardır. Özellikle sanatçı öznenin olmadığı bir estetik yaratma sürecini düşünmek mümkün değildir. Bunun yanı sıra alımlayıcı özne (okuyucu, muhatap) ve alımlayıcı öznenin estetik nesneden aldığı haz, ona yüklediği estetik değer, yani estetik yargının da estetik sürecin bir parçası olduğunu ilave edelim (Tunalı, Sanat Ontolojisi, 1971, s. 49-50). Böyle bir durumda iki farklı kurgusal süreç ortaya çıkar. Sanatçı özne tarafından izlenim, sentez ve haz sonucu estetik nesnenin meydana getirilmesi birinci kurgusal süreçtir. Alımlayıcı öznenin estetik nesneyle kurduğu ilgi sonucunda ondan aldığı haz ve ona yüklediği değer de ikinci kurgusal süreci oluşturur. Estetik obje, her ne kadar bir alımlayıcı özne için var olsa da ontolojik

• Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, dr.mehmetozdemir14@gmail.com

bakımdan estetik objenin varlığı, alımlayıcı özneden bağımsızdır. Bir başka deyişle birinci kurgusal süreç olmadan ikinci kurgusal sürecin varlığı düşünülemez. Bu kurgusal sürecin anlaşılabilmesi için de birçok estetik yaklaşımda (değer estetiği, objektivist estetik) olduğu gibi, sanat eserinin merkeze alınması gerekir. Böylece söz konusu nesnede sanat değerlerinin gerçekleştirilip gerçekleştirilmediği belirlenebilir (Geiger, 2015, s. 43).

Yapılan bu çalışmada, estetik olayın olmazsa olmazı durumundaki estetik özne ve estetik nesnenin yer aldığı birinci kurgusal süreç ve estetik nesneyle karşı karşıya gelen alımlayıcı öznenin dâhil olduğu ikinci kurgusal süreç ele alınacaktır. Bu iki süreçle ilgili temel bilgiler verildikten sonra klasik Türk şiirinde bu süreçlerin işleyişi üzerinde durulacaktır. Sanatçı özne olmadan sanat eserinin varlığı düşünülemeyeceği için de güzelle sonuçlanan estetik sürecin başında estetik özne (sanatçı, süje) bulunur.

1. Klasik Şiirde Estetik Özne (Süje, Şair, Sanatçı)

Estetik nesne, her şeyden önce bir yaratma eylemiyle ilgilidir ki söz konusu estetik nesnenin yaratıcısı da estetik özne olarak değerlendirilen sanatçıdır. Bundan dolayı sanatçı, estetik varlığın oluşmasında ilk aşama olarak karşımıza çıkar (Tunalı, Sanat Ontolojisi, 1971, s. 50). Çünkü sanat eseri, insan elinden çıkmış ve insan tarafından biçimlendirilerek estetik hâle getirilmiş bir nesnedir (Kula, 2012, s. 119). Bu estetik faaliyet sürecinde sanatçı, çevresinde bulunan reel âlemle bir ilişki kurar ve böylece sanatçının zihninde düşünsel bir süreç başlar. Bu düşünsel faaliyet, objeler dünyasından alınan görüntünün işlenmesi ve imgesel bir nitelik kazanmasıdır. Estetik süje açısından son aşama da zihindeki imgelerin maddî unsurlar (sözcük, ton, ses, taş…) vasıtasıyla sanat eseri olarak ortaya konmasıdır (Timuçin, Estetik I, 2011a, s. 80). Klasik şiir de böyle bir yaratma sürecinin sonunda ortaya çıkan ve sanatkâr tarafından estetik olarak biçimlendirilen bir nesnedir. Şimdi, bu estetik nesneyi biçimlendiren sanatkârın özelliklerini ve estetik nesneyi oluşturmasına kadar dâhil olduğu süreci ele alalım.

1.1. Estetik Öznenin (Şairin) Özellikleri

Estetik özne öncelikle reel âlemle karşı karşıyadır ve bu âleme herkesten farklı bir gözle bakar. Sanatçı çevresinde bulunan yaşamı en ince ayrıntısına kadar görür ve sezer, görünenin ardındaki gizli anlama ulaşır. İyi bir şair olmak için bu yeterli değildir, ama en azından reel âlem, şair için bir çıkış noktasıdır (Timuçin, 2013, s. 144). Bundan sonra şairin deha ve yeteneği, gayreti, o ana kadar aldığı eğitim, edindiği bilgi ve kültür, kişisel arzu ve beklentileri, güzellik ve aşk arayışı gibi unsurlar devreye girecektir. Burada verilen nitelikler sanatçının bütün özelliklerini karşılamaya yetmese de her birinin sanatçının bir yönüne işaret ettiğini söylemek mümkündür.

Sanatçı, deha sahibidir. Çünkü deha, olağanüstü yetenek ve yaratma gücüyle ilgili bir kavramdır (Türkçe Sözlük, 2011, s. 580). Jean Baptiste Dubos ve Hegel'e göre sanatsal yaratıcılık, doğuştan gelen bir yetenek olan dehaya özgüdür. Diğer bir deyişle sanatsal bir yaratımda bulunabilmek için deha sahibi olmak şarttır (Yetkin, 1972, s. 80). Benedetto Croce'ye göre her insanda şairlik tabiatı vardır, fakat herkes büyük şair olamaz. Büyük şair olabilmek için deha sahibi olmak gerekir (Tunalı, 1983, s. 154). Fakat sanatçı olmak için deha tek başına yeterli değildir. Çünkü sanatların teknik yönlerini

ilhamla elde etmek mümkün değildir, teknik beceri ve ustalık kazanmak için çalışmak ve pratik yapmak gereklidir (Hegel, 1994, s. 28). Mesela Fuzûlî'nin klasik Türk şiirinde dâhi bir şair olduğunu söyleyebiliriz. Fakat böyle bir dehaya sahip olmasının şiir yazmak için kâfi gelmediğini kendisi açıkça ortaya koymaktadır: Daha önce yetişen sanatkârların anlayış ve düşünce bakımından kendisinden üstün olduğunu, iyi gazel yazabilmek için güzel ifadeleri ve ince mazmunları kullandıklarını dile getirir.

İyi bir şiir yazabilmek için yeni manalar bulmak gerekir, fakat eskilerin kullandığı manaları bilmeden de yeniye ulaşmak mümkün değildir. Bu düşünceyle sabahlara kadar yeni bir mazmun bulmaya uğraşmasına rağmen, bulduğu mazmunun daha önce kullanıldığını görünce yazdıklarını siler. Uzun uğraşlar sonucunda daha önce söylenmemiş bir manaya ulaştığında da söz konusu mananın anlaşılmaması münasebetiyle kabul görmediği için onu yazmak istemez (Tarlan, Fuzûlî Divanı Şerhi, 1998, s. 10). Bunun yanı sıra iyi bir şair olmak için üstatların şiirlerini ezberlemek ve onların şiirlerini örnek almak gereklidir. Şair adayının şiirde kendini kabul ettirebilmesi için eskilerin şiirlerinden yirmi bin beyit ezberlemesi, sonrakilerden de on bin beyit kadarını model olarak kullanması gerekir (Akün, 1994, s. 413). Yani klasik Türk şiirinde estetik özne, deha sahibi de olsa çok çalışmalıdır.

Platon'a göre sanatın/sanatçının amacı ideal/Tanrısal güzelliğe ulaşmaktır. İdealar mutlak güzelliktir, yeryüzündeki güzellikler ise mağara alegorisinde dile getirildiği gibi, mutlak güzelliğin yansımalarıdır. İdeal güzel, var olanların belirleyicisidir; var olanlar da ideal güzelliğe karşı var oluşsal bir sevgi besler. Plotinos'un temsil ettiği Yeni Platonculuk anlayışında güzellik, madde güzelliğinden hakiki güzellik katına doğru bir yükseliştir. Yani Tanrı mutlak güzeldir ve ruh ona yönelmek ve kavuşmak ister (Tunalı, 1998, s. 144-147). Platon ve Plotinos'tan gelen anlayışla tasavvufi kültür arasında benzerliklerin bulunduğu aşikârdır. Klasik Türk şairlerinin tamamını sufi olarak nitelemek mümkün olmasa da içinde bulundukları kültürün estetik anlayışı tasavvufla şekillenmiştir (Ayvazoğlu, 1997, s. 34-36, 107). Dolayısıyla şairliğin temel şartlarından biri de söz konusu tasavvuf kültürüne sahip olmaktır.

Estetiğin temel ilgi alanı, insan tarafından biçimlendirilmiş güzel ve güzelliktir. Dolayısıyla burada söz konusu olan doğa güzelliği değil, sanatta ortaya çıkan güzelliktir. Sanatçı da estetik nesnede ortaya çıkan güzelliğin peşindedir ve sanat güzelliğini gerçekleştirmek için çalışır (Özel, 2014, s. 23). Sanatçı da bilim ve felsefeden beslenmesi münasebetiyle bir kültür adamı, akıldan çok gönle hitap etmesi, sezgi ve hislerinden hareket etmesi münasebetiyle de aşk ve gönül adamıdır (Arvasi, 2009, s. 87; Timuçin, 2011b, s. 19).

Klasik Türk şiirindeki estetik öznenin burada verilen özelliklerin hemen hepsine sahip olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü estetik çerçevesini geleneklerin belirlediği bir edebiyatta kendine yer bulmak ve edebî çevrede kendini kabul ettirmek isteyen şairin bütün hüner ve marifetini göstermesi gerekir. Bunun için de şair; aruz, nazım şekli, kafiye gibi belirli ve sabit kurallara uyarak hüner ve marifetini göstermek zorundadır (Levend, 1984, s. 477-478). Bunları yapabilmek için de şairlik tabiatına, deha ve yeteneğe sahip olmak gerekir. Bunun yanı sıra iyi bir şairde bulunması gereken bazı özellikleri Latîfî şu şekilde aktarır: Şiire başlayan kimsenin kusursuz şiirler yazabilmesi için Arapça ve Farsçayı öğrenmesi ve kelime hazinesinin zengin olması gerekir. Şair olabilmenin şartlarından biri de şiirden anlamaktır. Şiirde güzelliği sağlayan unsurları ve şiir yazmanın kurallarını bilmek şairliğin temelidir. Bu

teknik bilgilerin yanında şair, bazı ahlâki niteliklere de sahip olmalıdır: Herkesin övgüsüne aldanıp boş yere gururlanmamalı, kendini ve şiirini övmemeli, şiirle haddinden fazla meşgul olarak dinî ibadetlerini aksatmamalı (Okuyucu, 2006, s. 71; İsen, 1999, s. 166-167).

1.2. Estetik Öznenin (Şairin) Reel Âlemle İlgisi

Estetik bir faaliyet olan sanat, varlık âleminin sanatçının zihninde yorumlanması ve yeniden biçimlendirilmesi anlamına gelir. Bu biçimlendirmede yer alan birinci unsur sanatçı özne, ikinci unsur da nesneler âlemidir. Sanatçı özne ve nesne arasında meydana gelen bu bilinç etkinliğine *objeksiyon*[1] adı verilir. Sanatçı, objeksiyonda zihni için bir bilgi objesi olan varlıkları algılar ve kavrar. Bundan sonra objektivasyon süreci başlar ki bu sürecin sonunda estetik nesne ortaya çıkar (Tunalı, 1971, s. 52-53). Yani objektivasyon sürecinde sanatçı, reel âlemle girdiği ilişkide gördüğü ve algıladığı nesneleri yorumlayarak sözcük, renk, taş gibi araçlar vasıtasıyla estetik nesne hâline getirir. Bu noktada estetik nesnenin, yani güzelin görme ve işitme duyularıyla yakından ilişkili olduğunu ifade etmekte yarar var.

Bugün halk ağzında "güzel" kelimesinin "göz-e-l" şeklinde telaffuz edilmesi, görme duyusuyla güzellik arasındaki ilişkiyi göstermesi bakımından dikkat çekicidir (Timuroğlu, 2013, s. 47). Buna göre sanatçı, fizik âlemde gördüğü ve hissettiği şeylerin zihninde oluşturduğu tesirleri, estetik nesne olarak ifade eder. Sanatın insanı cezbeden tarafı, konunun reel âlemden alınması değil, eserde ifade edilen duyguların kuvveti ve sanatkârın bu duyguları ifade etmedeki gücüdür. Sanat eserinin üstünlüğü, değeri buna bağlıdır. Yani doğada bakmak istemediğimiz bir manzara bile sanatçının zihninde yeniden şekillenip bir tablo, bir şiir şeklinde ifade bulduğunda güzelleşir (Ohannes, 2005, s. 26-31).

Klasik Türk şiirinde estetik faaliyetin temeli, zihnî faaliyettir ve bu faaliyet sonucunda sanatçının hayal âlemi oluşur. Sanatçının hayal âleminin oluşmasında yaşadığı çevredeki dinî ve felsefî temayüller, toplumsal görüşler, daha önce meydana getirilen mükemmel örnekler ilham verici bir nitelik taşır. Dinî hikâyeler, tarihî efsaneler, inançlar gibi çeşitli kültürel unsurlar da sanatçının zihninde karşılık bulur. Yani şairin çevresinde bulunan ve ilişkide bulunduğu (maddî, manevî) her şey, sanat eserinin meydana getirilmesinde pay sahibidir. Fakat sanat eserinde, varlık âleminde bulunan güzelin değil, sanatçı tarafından idealize edilmiş bir güzelin tasviri bulunur. Estetik nesnede tasvir edilen güzelin maddî âlemde karşılığı yoktur, yani sanat reel âlemi kendi kurallarına uydurur (Levend, 1984, s. 477, 490; Açıl, 2013, s. 37). Yani klasik şiir üstadı, çevresinde gördüğü şeyleri, tabiatı, insanı… sanatın temelinde bulunan bir nitelikle yani estetik anlayışla eserine aktarır. Zaten sanat eseri, tinsel varlığın objeleşmesidir ki bu objeleşme, sanatçı öznenin reel hayatının ve irreel dünyasının (hayal, düşünce, arzu…) estetize edilmesidir.

Sonuç olarak sanatçı, estetik nesnede makrokozmosun tamamını olmasa da simgeleştirdiği bir âlemi yansıtır. Tabiatın kendine has bir işleyiş düzeni ve kuralları vardır ve sanat eserinde bu durumu, olduğu gibi görmek mümkün değildir. Fakat sanat alanının da kendine has bir düzeni ve kuralları vardır ki varlık âlemi işte bu

[1] Objeksiyon, reel âlemdeki bir var olanın bir bilinç etkinliğine konu olmasıdır (Tunalı, 1971, s. 53).

düzen ve kurallar çerçevesinde estetik nesnede karşılığını bulur (Timuçin, 2011a, s. 77). İşte bu kurallar da estetik objenin incelenmesiyle ortaya konabilir.

2. Klasik Şiirde Estetik Nesne (Şiir, Estetik Unsur)

Estetik olayda sanatçının nihai hedefi, varmak istediği nokta ve alımlayıcı öznenin de hareket noktası estetik nesne, yani sanat eserdir. Yani sanat eseri, estetik olayda merkezî konumunda bulunur. Sanat eseri merkeze alınarak hem sanatçının hem de alımlayıcı öznenin maddî ve manevî dünyasına ışık tutmak mümkündür. Bu sebeple psikolojik estetik, fenomenolojik estetik, ontolojik estetik gibi yaklaşımlar sanat eserinden yola çıkar. Bizim buradaki amacımız, sanatçının reel âlemle kurduğu ilişkiden başlayarak estetik nesnenin yaratılmasıyla sonuçlanan birinci kurgusal süreci incelemek olduğu için hareket noktası olarak estetik nesne olan sanat eserini ele alacağız. Sanatçının reel âlemle ilişkisi sırasında ortaya çıkan objeksiyon sürecinden bahsetmiştik. Şimdi de sanatçının reel âlemdeki nesneleri yorumladığı ve estetik nesne haline getirdiği objektivasyon süreci üzerinde duracağız.

Objeksiyon, reel âlemde var olan bir nesnenin bir bilinç etkinliğine konu olmasıdır. Bu etkinlikle reel âlemdeki nesne, gerçek âlemden çıkar ve bir öznenin bilincinde imge, hayal, görüntü olarak irreel bir nitelik kazanır. Bilinçte bulunan bu irreel görüntünün kelime, ses, renk, ton gibi araçlarla reel âleme ait bir nesne (sanat eseri) hâline getirilmesi de objektivasyon adını alır. Diğer bir deyişle duyularla algılanamayan bir şeyin ortaya konmasıdır. Beş duyu ile algılanamayan anlamların kelime, cümle, yargı vasıtasıyla seslere dönüştürülmesi bir objektivasyondur. Böylece anlam, sesler vasıtasıyla duyularla algılanabilir bir varlık, nesne (obje) hâline gelir. Sanatçının yaptığı da duygu, hayal, tasavvur ve düşüncelerini sesler vasıtasıyla objektifleştirmektir (Tunalı, 1971, s. 53-55). Ontolojide, sanat eserinin kelime ve seslerden meydana gelen maddî yapısına reel varlık alanı, bu maddî yapıdan hareketle ulaşılan anlam dünyasına da irreel varlık alanı adı verilmektedir. Nikolay Hartmann bu iki varlık alanını karşılamak üzere ön yapı (reel varlık alanı, suret) ve arka yapı (irreel varlık alanı, mana) ifadelerini geliştirir. Dolayısıyla objektivasyon, reel ve irreel olarak adlandırılan, birbirine karşıt iki varlık alanını ifade eder (Tunalı, 1971, s. 59).

Buraya kadar söylediklerimizi klasik Türk şiiri bağlamında şu şekilde ifade edebiliriz: Klasik Türk şiirinde gazel, kaside, mesnevi… vb. nazım biçimleriyle oluşturulan eserler, incelemeye konu olan estetik nesnelerdir. Bu şiirlerin yazıya dökülmüş şekilleri, estetik objenin reel varlık alanı; kelimeler vasıtasıyla işaret edilen anlam dünyası da irreel varlık alanıdır.

2.1. Klasik Şiirde Estetik Nesnenin Reel (Maddî) Yapısı (Ön Yapı)

Estetik nesne/sanat eseri kelime, ses, taş gibi araçlarla sanatçı tarafından yaratılmış bir var olandır. Yaratım süreci tamamlandıktan sonra eser, varlık âleminde bir yer kaplayan, duyu organlarıyla algılanabilen bir nesnedir. Yani sanat eseri, maddî tarafıyla bir bilinç için bir bilgi objesi konumundadır (Tunalı, 1971, s. 52). Sanat eserinin yaratılma sürecinde sanatçı, önce reel âlemle bir bilgi ilişkisine girdi, sonrasında varlığı yorumladığı objektivasyon aşamasıyla estetik nesneyi meydana getirdi. Bundan sonraki süreç, sanatçıdan bağımsız olarak alımlayıcı özne tarafından gerçekleştirilecek olan ikinci kurgusal süreçtir. Alımlayıcı özne de bir bilgi objesi olarak karşısında duran

estetik nesne ile bir bilgi ilişkisine girecek ve eserin maddî yapısının (şiirde kelimelerin) ifade ettiği anlamları kavramaya çalışacaktır. Diğer bir deyişle birinci kurgusal süreç sanatçının objeksiyon ve objektivasyon süreci, ikinci kurgusal süreç de alımlayıcı öznenin objeksiyon ve estetik algılama sürecidir. Alımlayıcı özne objeksiyon sürecinde reel bir varlığa sahip olan estetik objeyi temel alacaktır. Roman Ingarden'e göre estetik obje olarak şiirin reel tabakası, heterojen nitelikteki kelime ve ses yapıları tabakasıdır. Bu tabaka, bir edebiyat eserinin varlığı için olmazsa olmazdır. Kelime, fiziksel bir unsur olan sese bağlılığı bakımından reel tabakaya, anlama bağlılığı ile de irreel tabakaya aittir. Kelime seslerinin bulunduğu fiziksel tabakanın şiirde estetik bir işlevi vardır. Çünkü şiirde oluşturulan harmoni (uyum, ahenk, düzen) ses tabakasıyla sağlanır (Tunalı, 1971, s. 92-95).

Klasik Türk şiirinde de şiirin ses yapısı son derecede önemlidir. Seslerin uzun ve kısa okunuşlarına, açıklık ve kapalılığına bağlı olan aruz vezni, ünlü veya ünsüz harflerin uyumuna dayanan kafiye, ses veya kelime tekrarına dayanan redif şiirin reel tabakasının ritim ve harmonisini sağlayan önemli unsurlarıdır. Bunun yanı sıra estetik bir nesnenin güzel olmasını sağlayan orantı ve simetri gibi nitelikler de söz konusudur. Klasik Türk şiirinin nazım birimi olan beyit, dizelerdeki kelimelerin karşılıklı ilişkilerine bağlı olan aks, çâr-ender-çâr, leff ü neşr gibi edebî sanatlar, musammat nazım şekli estetik nesnede orantı ve simetriyi oluşturan unsurlardandır.

2.1.1. Ritim ve Harmoni

Friedrich Kainz'a göre ritim ve harmoni, estetik nesnenin yapısıyla ilgili olan güzellik unsurlarıdır ki alımlayıcı öznede de güzellik duygusu uyandırırlar (Tunalı, 1983, s. 163). Estetikte güzele atfedilen ve muhatapta güzellik duygusu oluşturan bu nitelikler, varlık âleminde görülen uyum ve ahenkle de ilgilidir. Heraklitos ve Pisagor da âlemde bulunan ahenk ve düzen münasebetiyle evreni güzel olarak değerlendirirler (Işık, 2013, s. 127-129). Reel âlemle girdiği ilişkide âlemin uyum ve ahengini gören sanatkâr, buna benzer bir ritmi sanat eserinde de meydana getirmeye çalışır. Çeşitli imgelere yüklediği duygularını, ritmik sözlerle ifade eder. Her estetik nesnede ritmik yapı bulunur ve bu ritim sanatçı tarafından gelişigüzel bir şekilde değil, özenle meydana getirilir. Ritmik yapının önemli olduğu sanat türlerinden biri, dizelerdeki uyumlu söyleyişiyle şiirdir. Fakat ritim, şiirin her şeyi değil; şiirdeki güzelliği oluşturan unsurlardan biridir (Timuçin, 2011a, s. 183-191).

Klasik Türk şiirinde seslerin uzun ve kısa okunuşlarına, açıklık ve kapalılığına bağlı olan aruz vezni, şiirdeki ritmi sağlayan temel unsurlardandır. Türkçede "dizem" şeklinde kullanılan ritim, "bir dizede, bir notada vurgu, uzunluk veya ses özelliklerinin, durakların düzenli bir biçimde tekrarlanmasından doğan ses uygunluğu, tartım, ritim." (Türkçe Sözlük, 2011, s. 685) anlamına gelmektedir. Aslında müzik alanında kullanılan bir terim olan ritim, klasik Türk şiirinin müzikal yapısını ifade etmek için de kullanılır. Klasik şiirdeki müzikal yapının oluşmasını sağlayan en önemli unsur da aruz veznidir. Aruzla yazılmış bir şiirin takti ile okunması sonucu ortaya çıkan ritim, aruz vezni ile müzik arasındaki yakın ilişkiyi gösteren işaretlerdendir. Klasik Türk musikisinde bestelenmiş şiirlere bakıldığında şiirlerin vezniyle bestelenme usulleri arasında da bir bağlantı olduğu görülmektedir

(Tanrıkorur, 2016, s. 85-107)[2]. Konuya örnek olması bakımından aruz vezniyle yazılan ve bestelenen şiirlerden birkaçını verelim:

Şeyh Gâlib'in *fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilün* vezniyle yazılan şiiri, ağır aksak usulüyle bestelenmiştir.

Geçdi zahm-ı tîr-i hecrin tâ dil-i nâ-şâdıma
Merhamet ey gamze-i câdû yetiş imdâdıma

Öyle bî-hûş eyledin âzâr ile kim tab'ımı
Gelmez oldu bir dahı lutf-ı kelâmın yâdıma

(Kalkışım, 2013, s. 401)

Fuzûlî'nin *mef'ûlü/mefâ'îlü/mefâ'îlü/fa'ûlün* vezniyle yazılan şiiri sengin semai usulüyle bestelenmiştir.

Âh eyledügüm serv-i hırâmânun içündür
Kan ağladuğum gonca-i handânun içündür

Ser-geşteligüm kâkül-i müşgînün ucundan
Âşüfteligüm zülf-i perîşânun içündür

(Tarlan, Fuzûlî Divanı Şerhi, 1998, s. 221)

Ses tekrarına dayanan kafiye ve söz tekrarına dayanan redif de klasik Türk şiirinin ahenk unsurlarındandır. Estetik bir unsur olarak kafiye ve redifin kullanımı klasik şiirin geleneksel yapısına bağlıdır. *Gazel*, *kaside* ve *nazm* gibi nazım şekillerinde matla beyti mukaffadır ve sonraki beyitlerin ikinci dizeleri matla beyti ile kafiyelidir. Baştan sona aynı kafiye ile devam eden şiirde de ritmik bir düzen ortaya çıkar. Bunun yanı sıra dize ortalarında gazel veya kasidenin genel uyak düzenine uygun iç uyakların kullanıldığı musammat gazel ve kasideler de şiirde ahengi sağlayan unsurlardandır. Aynı anlam ve görevdeki ses ve söz tekrarına dayalı olan redif de hem ahenk hem de anlam bakımından şiire büyük katkı sağlar (Macit, 2005, s. 78-87).

Aşağıya örnek olarak seçilen Hayâlî'nin gazelinde "**-âb**"lar kafiye, "**üç günde bir**" söz grubu da rediftir.

Hattını kılma tıraş ey âfit**âb** *üç günde bir*
Eyleme billâhi dünyâyı har**âb** *üç günde bir*

Sıfr dâğıyla eliften cümle cismim oldu zeyn
Eylemekten cevrini cânâ his**âb** *üç günde bir*

Her nefeste ol tabîb-i câna ben öldüm desem
Hâlime kılmaz nazar vermez cev**âb** *üç günde bir*

Nice gül gül olmasın haddi letâfet yağdırır
Ârızı gülzârına müşgîn gül**âb** *üç günde bir*

Cism-i pür-dâğ-ı Hayâlî'den kesilmez tîğ-i yâr
Gerçi verir bâğbân gülzâra **âb** *üç günde bir*

(Tarlan, 1992, s. 136)

[2] Daha ayrıntılı bilgi için Cinuçen Tanrıkorur'un *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi* eserine bakılabilir.

Klasik Türk şiirinde *cinas*, *iştikak*, *kalb* gibi ses benzerliklerine dayanan edebî sanatlar da ahengin kurulmasında önemli bir yere sahiptir. Cinas, yazılışları aynı, anlamları farklı olan kelimeler arasındaki ses benzerliklerine dayanır (Macit, 2005, s. 12-19).

Revânî'nin aşağıdaki beytinde bulunan "gül" kelimeleri arasında tam cinas vardır. Birinci dizedeki "gül" çiçek ismi, ikinci dizedeki "gül" gülmek eylemidir.

Bülbülün çok gülşen-i hüsnünde haddün **gül** yeter
Dostum âşıklarun kan aglasun sen **gül** yeter

(Avşar, Revânî Dîvânı, 2017, s. 207)

Kalkandelenli Mu'îdî'nin aşağıdaki beytinde yer alan "olmazsa 'îd" ve "olmaz sa'îd" kelimeleri arasında mürekkep cinas söz konusudur.

Görinüp kaşun hilâli ger bu kez **olmazsa 'îd**
Tîre-dil kaldum ölince tâli'üm **olmaz sa'îd**

(Tanrıbuyurdu, 2018, s. 86)

Aynı kökten türemiş kelimelerin bir mısra ya da beyit içinde kullanılmasıyla yapılan iştikak sanatı da şiirde ses uyumunu sağlar. Süheylî'nin bir beytinde yer alan "sihr, sehhâr, teshîr" Arapça "sihr" kökünden türemiştir.

Çeşm-i câdû birle **teshîr** eylemiş dil milkini
Sâmirî **sihrin** bilür **sehhâr** dirsen işte sen

(Harmancı, 2017, s. 257)

Bir kelimedeki harflerin yerlerini değiştirip yeni bir kelime oluşturma sanatı olan kalb de şiirde ritim sağlanmasında pay sahibidir. Aşağıdaki beyitte yer alan "rakîb (رقیب)-karîb (قریب)" ve "abîd (عبید)-ba'îd (بعید)" kelimelerinin kullanımı buna örnektir.

Bir rakîb etdin karîb ü bin abîd etdin ba'îd
İşidip düşmân güler ben ağlaram a dostum

(Macit, 2005, s. 18)

Aliterasyon ve asonans da şiirde ahenk oluşturmak için başvurulan yöntemlerdendir. Şiirde sessiz harflerin tekrar edilmesine aliterasyon, sesli harflerin tekrar edilmesine asonans adı verilir. Örnek olarak verilen beyitte "d, a, n" seslerinin tekrarıyla kurulan uyum ve müzikalite görülmektedir.

Be**n**i c**ân**dan us**and**ur**d**ı cefâ**dan** yâr us**an**ma**z** mı
Felekler y**and**ı âhum**dan** murâ**d**um şem'i y**an**maz mı

(Selçuk, 2009, s. 485)

2.1.2. Orantı ve Simetri

Sözlükte orantı "Bir şeyi oluşturan parçaların kendi aralarında ve parçalarla bütün arasında bulunan uygunluk, oran, orantı, tenasüp." şeklinde tanımlanır. Türkçe karşılığı bakışım olan simetri de "İki veya daha çok şey arasında konum, biçim ve belirli bir eksene göre ölçü uygunluğu, simetri." (Türkçe Sözlük, 2011). Aslında matematik terimi olan orantı ve simetri, sanatta da heterojen bir yapıya sahip olan

estetik nesnenin parçaları arasındaki uyumu ifade etmek için kullanılır. Platon ve Aristo'dan beri birçok düşünür, orantı ve simetriyi güzelin önemli niteliklerinden biri olarak kabul eder. Eski Yunanlılar şekil güzelliğini her şeyin üstünde tuttukları için heykeltıraş ve ressamların, yaptıkları suretlerde insan vücudunun azalarını ölçüp tarttıkları anlaşılmaktadır. İnsan vücudunun azaları arasındaki orantıyı yansıtabilmek için resimde parmak ölçüsünü kullandıkları belirtilir. Buna göre sağ elin orta parmağının 19 katı, o insanın boy uzunluğunu verirmiş. Sanatçı, içinde bulunduğu âlemde her gün orantı ve simetriyi müşahede eder. Evren dört ögenin orantılı karışımıyla meydana gelmiştir, canlıların vücutlarında, ağaçların yapraklarında simetriyi görmek mümkündür. Böylece sanatçı, çevresinde gördüğü ve güzelliğin bir niteliği olarak kabul ettiği orantı ve simetriyi sanat eserine de yansıtır (Tunalı, Estetik, 1998, s. 207-216; Ohannes, 2005, s. 86-91).

Klasik Türk şiirinin temel nazım birimi, iki dizeden meydana gelen beyittir. Özellikle gazel ve kasidelerin matla beyitlerinde vezin, kafiye, redif gibi yönlerden her iki dizenin birbirine denk olduğu görülür. Bunun yanında şair, *tarsi, aks, çâr-ender-çâr* gibi sanatlarla bu denkliği söz bağlamında da destekleyerek beyitlerin kuruluşunda orantı ve simetriden faydalanır.

Aşağıya Necâtî'nin bir gazelinden alınan matla beyti üzerinde bu söylediklerimizi göstermeye çalışalım:

Gülşenden ise âşıka dildâr hoş gelür

Cennetden ise ârife dîdâr hoş gelür

(Tarlan, 1992, s. 225)

Beytin vezni *mef'ûlü / fâ'ilâtü / mefâ'îlü / fâ'ilün* şeklindedir. Beytin vezne uyması için beyitte vasl, imâle ve med uygulamalarını yapmak gerekmektedir. Bu uygulamalarda dikkat çeken nokta, yukarıda kırmızı oklarla işaret edildiği gibi, hepsinin iki dizede de aynı yerde yapılmasıdır. Bu açıdan bakıldığında beyitte hem vezin hem de vezin uygulamaları açısından simetrik bir düzen söz konusudur. İkinci olarak kafiye ve redifi içeren "-dâr hoş gelür" ifadesi beyitteki bir diğer simetrik kısımdır. Üçüncü olarak her iki dizede yer alan kelimelerin hece sayıları, aldıkları ekler de beytin uyumunda önemli bir yere sahiptir.

Gülşen-den	ise	âşık-a	dildâr	hoş gelür
Cennet-den	ise	ârif-e	dîdâr	hoş gelür

Vezin, kafiye, redif gibi unsurlarla beyitte orantı ve simetrinin oluşturulması, iki dize arasında hem göze hem kulağa hitap eden bir uyumun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Burada verilen beyit, bir beytin iki dizesinde bulunan sözcüklerin sayı, vezin ve kafiye bakımından denkliğine dayanan tarsi[3] sanatına da güzel bir örnektir.

[3] Tarsî': Şiirde dizelerdeki kelimeleri sayı, vezin ve kafiye yönünden birbirine denk düşürme sanatıdır (Mermer & Keskin, 2005, s. 98).

Bir dizede ifadelerin simetrik olacak şekilde kurulmasıyla yapılan aks sanatı, estetik açıdan şiirin güzelliğine katkı sağlar. Yahyâ Nazîm'e ait olan bir gazel, bu sanat için verilen örneklerin başında gelir.

Dîdem ruhunu gözler ‖ gözler ruhunu dîdem
Kıblem olalı kaşın ‖ kaşın olalı kıblem

Cennet gibidir rûyin ‖ rûyin cennet gibidir
Âdem doyamaz sana ‖ sana doyamaz âdem

(Bilgegil, 1989, s. 332)

Buraya aldığımız iki beytin dizelerini tam ortadan ayırdığımızda iki tarafta kalan ifadelerin simetrik olarak düzenlendiği görülür.

Bunlardan başka anlam odaklı olan leff ü neşr[4], taksîm[5], tensîkü's-sıfat[6], tefrîk[7] sanatlarının şiirin her beytine uygulanarak yapılan çâr-ender-çâr da şiirin estetik bir nitelik kazanmasını sağlayan unsurlardan biridir. Bu şekilde yazılmış şiirlerde söz konusu sanatların dört unsur olacak şekilde (Belâ-ciger büryân / Mihnet-göz giryân / Derd-dil nâlân / Gam-ten lâgar) paralel olarak kullanılmasıdır:

Belâ vü **mihnet** ü **derd** ü **gam** ile oldı ey dilber
Ciger büryân ü **göz giryân** ü **dil nâlân** ü **ten lâgar**

(Kutlar, 2009, s. 103-105)

2.2. Klasik Şiirde Estetik Nesnenin İrreel (Mana) Yapısı (Arka Yapı)

Estetik nesnenin varlık sebebi, sanatçının sanat eserini yaratma amacı irreel varlık alanıdır. Çünkü sanat eserinde, sanatkârın kelimelere yüklediği anlam/anlamlar irreel varlık alanında ortaya çıkar. Daha önce söylediğimiz gibi, sanat eseri sanatçının varlık yorumudur. Bu yorum sebebiyle sanat eserine yansıyan tabiat, duyular vasıtasıyla algıladığımız tabiata göre aşkın (transandantal) bir niteliğe sahiptir. Böylece irreel bir nitelik kazanan bu varlık alanı, sanatçı tarafından oluşturulan birinci kurgusal sürecin son aşamasıdır ve bu süreç tamamlandıktan sonra sanatçının estetik nesneye müdahale imkânı kalmaz. Böylece estetik nesne yaratıcısından bağımsız bir varlık kazanmış olur. Bundan sonra alımlayıcı öznenin dâhil olduğu ikinci kurgusal süreç, yani kelime ve seslerle varlık kazanan estetik objenin anlamlandırılması süreci başlar.

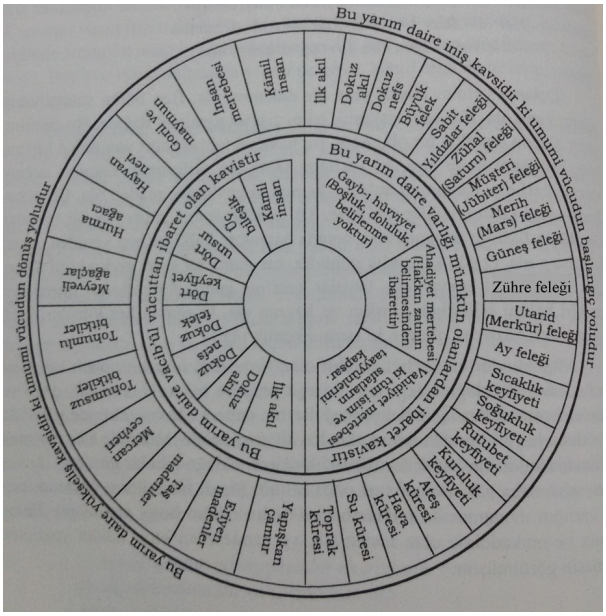
Alımlayıcı özne, okuyucu veya araştırmacı, sanatçının bir objektivasyon olarak meydana getirdiği estetik nesnenin (şiirin) reel tabakası olan kelime ve seslerden yola çıkarak irreel tabakanın mesajlarını belirlemeye çalışır. Alımlayıcı öznenin sanat eseriyle girdiği ilişki, sanatçının reel âlemle girdiği bilgi ilişkisine benzer. Buna göre alımlayıcı özne öncelikle sanat eseriyle bir bilgi ilişkisine girer, daha sonra da sanat eserinin reel varlığından (kelime ve seslerden) hareketle kendi yorumunu oluşturur. Yalnız bu yorumu yaparken alımlayıcı özne, geniş bir özgürlük alanına

[4] Leff ü neşr: Bir dize veya beyitte birden fazla sözü söyledikten sonra, bunlarla ilgili olan diğer sözleri sıralamaktır (Bilgegil, 1989, s. 290).
[5] Taksîm: Birden fazla şeyi söyledikten sonra, bunlarla ilgili olan sıfatların açıkça belirtilmesidir (Bilgegil, 1989, s. 286).
[6] Tensîkü's-sıfat: Nazım veya nesirde, bir varlığı nitelemek için sıfatların sıralanmasıdır (Bilgegil, 1989, s. 281).
[7] Tefrîk: Aynı türde olan iki şey arasındaki aykırılıkları söylemektir (Bilgegil, 1989, s. 285).

sahip değildir. Çünkü hem estetik objenin reel tarafı olan kelime ve seslere hem de sanatçının tabi olduğu geleneğe ve içinde bulunduğu kültür dünyasına bağlı kalmak zorundadır. Bu anlamda klasik Türk şiiri de geleneğe ve gelenek çerçevesinde oluşan anlam dünyasına sıkı sıkıya bağlıdır. Dolayısıyla klasik şiir metinlerinin oluşumu ve anlamlandırılmasını kapsayan estetik süreçlerde söz konusu anlam dünyasının bilinmesi son derece önemlidir. Şimdi de klasik şiir estetiğini kuran anlam dünyasını incelemeye geçebiliriz.

2.2.1. Estetik Objenin Anlam Dünyası

Sanatçının varlık âlemiyle olan ilgisine ve bu ilginin sanat eseri olarak vücut bulmasına daha önce değinilmişti. Sanatçının reel âlemle girdiği ilişkiyi sanat eserine yansıtması, onun reel âleme bakışını ve varlık yorumunu ortaya koyar. Yalnız burada sadece sanatçının varlık yorumu söz konusu değildir. Bunun yanı sıra kültür ve geleneğin varlık anlayışı da sanat eserinde az veya çok karşılık bulur. İslâm düşüncesinde varlık dairesi anlayışı vardır. Varlık tabakaları akl-ı evvel ile başlayıp nefis, felekler, maddenin dört tabiatı (sıcak, soğuk, kuru, yaş), dört unsur (ateş, hava, su, toprak), çamur, madenler, mercan, bitkiler, hayvan, insan ve insan-ı kâmil ile başladığı noktaya döner (Hakkı, 2012, s. 70-82; Okuyucu, 2006, s. 53-59). Varlık dairesi, ruhun varlık âlemine iniş (nüzûl) ve hakikat âlemine çıkış (urûc) seyrini gösterir. İnsanın aslından ayrılması, varlık âlemine geliş (nüzûl); tekrar aslına dönmesi de hakikat âlemine yükseliştir (urûc). İbrahim Hakkı Hazretleri tarafından Marifetnâme'de verilen varlık dairesi şöyledir:



İslâm kültür dairesinde şekillenen klasik Türk şiirinde, bu varlık anlayışının izlerini görmek mümkündür. Şöyle ki insan, maddî âleme ait olan beden ve hakiki âleme ait olan ruhun birleşmesiyle vücuda gelmiştir. İnsanın varlık âlemindeki görevi, ruhunu bedenî istek ve arzularının boyunduruğundan kurtarmak ve hakikat âlemine doğru seyrinde yüksek mertebelere çıkmaktır. Beden dünya ve nimetlerine meyleder, ruh ise asıl vatanına gitmek ister ki ruhun bu yolculuğu aşk vasıtasıyla olur. Bir sanatçı, mutasavvıf olmasa bile tabi olduğu estetik anlayış tasavvuftan beslendiği için,

onun meydana getirdiği sanat eserinde bu anlayışın izlerini görmek mümkündür (Ayvazoğlu, 1997, s. 107; Okuyucu, 2006, s. 61). Bu ifadelerden maksadımız, klasik Türk şiirindeki her gazelin tasavvufi aşk üzerine yazıldığını söylemek değildir. Çünkü tasavvufi aşk, klasik şairin terennüm ettiği aşkın sadece bir yönünü teşkil eder. Diğer yönünü ise beşerî duyguların hâkim olduğu, hemen her yönüyle işlenen maddî aşk oluşturur. Kısacası klasik şiirde özellikle gazellerin, maddî veya manevî aşk üzerine kurulduğu söylenebilir.

Aşk duygusu ister manevî isterse maddî olsun, sanatçının ruhunda bir sarsılma meydana getirir. Sanatçının öncelikli amacı, yaşadığı bu sarsıntıyı dile getirmektir. İkinci olarak da buna benzer bir duyguyu estetik nesne vasıtasıyla alımlayıcı öznede uyandırmaktır. Şimdi de ruhunu sarsan bu duyguyu muhataba aktarmak için sanatçının, nasıl bir yol izlediğini tespit etmeye çalışalım.

2.2.2. Estetik Objedeki Düşünce Alanları[8]

Sanatçı tarafından meydana getirilen estetik nesnenin reel ve irreel tabakalardan oluştuğunu yukarıda dile getirmiştik. Sanat eserinin reel kısmı, sözcük, ses, taş, mermer gibi malzemelerle kurulan tek bir tabakadan ibarettir. Fakat irreel tabakada tek bir anlam katmanı bulunmaz, aksine art arda sıralanmış birçok anlam katmanı bulunur. Hatta irreel tabaka, anlam katmanları bakımından ne kadar zenginse ve reel tabakadan ne kadar uzaklaşırsa estetik nesne de o kadar zenginleşir (Tunalı, 1971, s. 79). Diğer bir deyişle herhangi bir sanat eserinin, bir şiirin irreel anlam tabakaları ne kadar fazlaysa eserin estetik değeri de o derece artar. İrreel tabakadaki ilk anlam katmanı, reel tabakada bulunan sözcüklerin bağlama uygun olarak akla gelen ilk anlamlarıdır. İkinci, üçüncü ve varsa daha sonraki anlam katmanlarında, sözcükler yine bağlama uygun olarak başka anlamlara gelecek şekilde kullanılırsa şiirde başka anlam katmanları ortaya çıkar. Bu çalışmada söz konusu anlam katmanları *düşünce alanları* olarak adlandırılacaktır.

Klasik Türk şiirinde özellikle gazelleri, düşünce alanları üzerinden değerlendirmek, sanatçının kelimelere yüklediği anlamları doğru tespit edebilmek açısından büyük önem taşımaktadır. Herhangi bir sanat eserinde, anlam katmanı olarak bir düşünce alanından bahsedebilmek için, kelimeler arasındaki anlam ilgileri mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır. Mesela "hükümdar düşünce alanı"ndan söz edilebilmesi için şiirde, "sultan, ülke, asker, kul, taç, taht…" gibi kavramların bulunması veya başka kavramlarla bunlara işaret edilmesi gerekir. Klasik Türk şiirinde kullanılan bazı düşünce alanlarını ve bu düşünce alanlarına işaret eden kavramları şu şekilde örneklendirebiliriz:

Tabiat düşünce alanı: Bu düşünce alanı genel bir başlıktır. Bu başlığın altında gülistan düşünce alanı, deniz düşünce alanı, kozmik düşünce alanı, maden (hazine) düşünce alanı… gibi tabiata ait düşünce alanları yer almaktadır. Tabiat düşünce alanının alt düşünce alanları ve bunlarla ilgili kavramlar şu şekilde verilebilir:

[8] Klasik Türk şiiri metinlerini düşünce alanları üzerinden çözümleme/yorumlama, Ziya Avşar tarafından geliştirilmiş ve Revânî'nin bir gazeli "Düşünce Alanı Merkezli Metin Çözümleme Yöntemi" ile değerlendirilmiştir. Söz konusu çalışma sonrasında konuyla ilgili birkaç çalışmanın daha yapıldığı görülmektedir. Bu yazıda yer verilen bu başlık da söz konusu yöntemle ilgili çalışmalardan hareketle oluşturulmuştur (Avşar, 2009; Özdemir, 2012; Özdemir, 2014; Yalap, 2015; Cengiz, 2016; Bilgiç, 2017).

- Gülistan düşünce alanı: bahar, bağ, çemen, nihal, gül, gonca, nergis, lale, sümbül, reyhan, bülbül, servi, asma… gibi bahçeye ait unsurlar.

- Kozmik düşünce alanı: dokuz felek ve feleklerde bulunan gezegenler, yıldızlar, gökyüzü, gökkuşağı, yıldırım, anasır-ı Erbaa (ateş, hava, su, toprak) … gibi kozmik âleme ait unsurlar.

- Deniz düşünce alanı: deniz, istiridye, inci, sadef, mâhî (balık), sahil… gibi denize ait unsurlar.

- Hazine (maden) düşünce alanı: la'l, akik, inci, elmas, firuze, kehribar, yakut, zümrüt… gibi değerli madenler.

- Saray (hükümdar) düşünce alanı: saray, sultan (padişah, hükümdar), saltanat, devlet, ordu, asker… gibi hükümdar ve sarayla ilgili kavramlar.

- Savaş düşünce alanı: mızrak, ok, yay, ordu, kargı, savaş, meydan, hançer, kılıç, top, at, kement, kamçı… gibi savaşla ilgili kavramlar.

- Meclis (meyhane) düşünce alanı: sabûh, humâr, meclis, sâgar, câm, Cem, bâde, mey, müdâm, sâkî, duhter-i rez… gibi meyhane ve içki ile ilgili kavramlar.

- Mitoloji düşünce alanı: Cem/ Cemşîd, Dahhâk, Feridun, İskender, Cemşid, Fağfur, Hüsrev, Kahraman, Nûşirevân, Anka, Hüma… gibi mitolojik kavram ve şahıslar.

- Musiki düşünce alanı: ney, saz, ahenk, nekkare (çiftenara, dümbelek), makam, ısfahan, ırak, hicaz, şehnaz, mızrap… gibi müzikle ilgili kavramlar.

- Din düşünce alanı: peygamberler ve mucizeleri, secde, müezzin, Kur'ân, mihrap, tavaf, Ka'be, minber, namaz, niyaz, imam, kaza, kamet… gibi dinî kavramlar.

- Tasavvuf düşünce alanı: Allah, züht, zahit, vaiz, rint, âşık, sufi, sema, kalender, abdal, derviş, dergâh, tecrit, riyazet, fakr, melamet, bezm-i elest, vahdet, masiva, fena, beka… gibi tasavvufi karşılıkları olan kavramlar.

Elbette, klasik Türk şiirindeki düşünce alanları bunlarla sınırlı değildir. Burada verilenler, meseleyi açıklama düşüncesiyle seçilen örneklerdir. Söz konusu düşünce alanları, alımlayıcı öznenin veya yorumcunun yorum alanını belirlemede önemli bir yere sahiptir. Dolayısıyla alımlayıcı özne, şiirde yer alan "sâkî, şarap, sâgar, sürâhi" gibi kavramlardan hareketle öncelikle sanatçının estetik nesnede kurduğu meclis düşünce alanına girer. İkinci olarak sanatçının bu kavramlarla işaret ettiği başka düşünce alanları varsa onlarla ilgili anlam katmanına dâhil olur. Yani bu başlık altında verilen düşünce alanları edebî eserde genel olarak tek başlarına yer almaz. Çünkü gülistan düşünce alanına ait olan gül, sevgilinin herhangi bir unsuruna işaret etmesi münasebetiyle sevgili düşünce alanına, Hz. Muhammed'e işaret etmesi münasebetiyle din düşünce alanına, vahdetin zıddı olan kesrete işaret etmesiyle de tasavvuf düşünce alanı çerçevesinde değerlendirilebilir. Yalnız bu düşünce alanlarıyla ilgili çıkarımda bulunabilmek için tek başına "gül" kelimesinin kullanılması yeterli değildir, söz konusu düşünce alanlarına işaret eden başka kavramlara da ihtiyaç vardır. Buna göre, bir şiirde tenasüp ilgileri kurularak ne kadar çok düşünce alanına işaret edilmişse o şiirin o derecede zenginleştiği ve anlam bakımından derinleştiği söylenebilir. Şimdi, düşünce alanlarıyla ilgili söylenenleri şu şekilde örneklendirilebilir:

Gülistân-ı ser-i kûyun sıfâtın bâb bâb iy gül
Hat-ı reyhân ile cedvel çeküp gülzâra yazmışlar
(Tarlan, 1998, s. 272)

Ey gül, senin semtinin gül bahçesinin sıfatlarını cetvel çekerek reyhan hattıyla bölüm bölüm gülzara yazmışlar.

Bu beytin irreel yapısının üç farklı anlam katmanından oluştuğu görülmektedir:

1. Gülistan düşünce alanı: "Gülistan, bâb bâb (bölüm bölüm), gül, reyhân, cedvel (su arkı, kanal), gülzâr" kavramları birinci düşünce alanıdır. Bu düşünce alanında; bölümler hâlinde düzenlenmiş, gül ve reyhan çiçeklerinin bulunduğu, bölümler arasından su arkı geçen bir gül bahçesi tasviri söz konusudur.

2. Yazı düşünce alanı: "Bâb bâb, hat-ı reyhân, cedvel çekmek, gülzâr (yazı tarzı[9], hat sanatına dair bir eser[10]), yazmak" kavramları ikinci düşünce alanıdır. Bu düşünce alanında hat sanatıyla ilgili kavramların kullanıldığı görülür. Buna göre yazı levhasının kenarlarına cetvel çekilmiş, gül bahçesine ait sıfatlar bölümler hâlinde, reyhanî hatla ve harflerin çevreleri çiçeklerle süslenerek yazılır.

3. Sevgili düşünce alanı: "Gül (istiâreyle sevgili), hat-ı reyhân (ayva tüyü), gülistân-ı ser-i kûyun sıfâtı, gülzâr (sevgilinin gül bahçesi gibi olan yüzü)" kavramları üçüncü düşünce alanıdır. Bu düşünce alanında sevgilinin kendisi ile gül, yüzü ile çiçek bahçesi ve yüzündeki ayva tüyleri ile de reyhan çiçeği arasında ilişki kurulur. Buna göre sevgilinin yanak sayfasının çevresine reyhan hattıyla cetvel çekilmiş ve içinde de bölümler hâlinde gül bahçesinin unsurları bulunmaktadır.

Yukarıdaki beyitte gülistan, yazı ve sevgili düşünce alanlarının birbiriyle ilişkili olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu düşünce alanları arasında anlam ilgisinin kurulmasında "gülistân-ı ser-i kûy" ve "hat-ı reyhân" bileşik düşünce alanlarının önemli bir işlevi bulunmaktadır. Çünkü "gülistân-ı ser-i kûy" tamlaması vasıtasıyla gülistan düşünce alanına ait olan "gülistân" ile sevgili düşünce alanına ait olan "ser-i kûy" bir araya gelmiş ve gül bahçesi ile sevgilinin semti arasında anlam bağlantısı kurulmuştur. Sevgiliye ait boy, yüz, dudak, yanak, saç, ayva tüyleri gibi unsurlar gülistan düşünce alanına ait unsurlarla karşılanır. Buna göre boy-gül fidanı, yüz-gül, dudak-gonca, yanak-lale, saç-sümbül, ayva tüyleri-çemen/reyhan unsurları arasında şekil, renk, koku gibi yönlerden ilgi kurulur. İşte bu ilgilerden dolayı sevgili düşünce alanı ile gülistan düşünce alanı her zaman birlikte düşünülebilir ki bu durum beyitte "gülistân-ı ser-i kûy" bileşik düşünce alanıyla ortaya konmuştur.

İkinci olarak sevgili düşünce alanı ile yazı düşünce alanı "hat-ı reyhân" bileşik düşünce alanında bir araya gelmiştir. "Hat" kelimesi hem yazı hem de ayva tüyü manasıyla sevgili ve yazı düşünce alanlarını bir araya getirir. "Reyhân" da kokulu bir bitki olması münasebetiyle gülistan düşünce alanına, hat sanatında kullanılan terim anlamıyla yazı düşünce alanına aittir. Ayrıca sevgilinin ayva tüyleri için kullanılmasından dolayı da sevgili düşünce alanına girer. Yani "hat-ı reyhân" bileşik düşünce alanı, üç farklı düşünce alanını bir araya getirmesi ve gülistan, sevgili ve yazı düşünce alanları arasında anlam geçişini sağlaması münasebetiyle beyitte önemli bir yere sahiptir.

[9] Gülzâr: Harflerin çevresi çiçek, dal ve yapraklarla süslemeye dayanan ve İran'da kullanılan bir yazı tarzı (Özönder, 2003, s. 58).
[10] Gülzâr-ı Savâb: Hattat Nefeszâde İbrahim'in hat sanatına dair yazdığı eserdir (Özönder, 2003, s. 58).

KAYNAKÇA

Açıl, B. (2013). Tûtî-i Mucize-gûyem: Osmanlı Şiirinde Estetik. (Editörler: Berat Açıl-M. Hüseyin Mercan). *Modern Dönemde Osmanlı'yı ve İslam'ı Yeniden Düşünmek* (s. 31-50). İstanbul: Yedirenk.

Akün, Ö. F. (1994). Divan Edebiyatı. *TDVİA, 9*, 389-427.

Arvasi, S. A. (2009). *Diyalektiğimiz ve Estetiğimiz.* İstanbul: Bilgeoğuz Yayınları.

Avşar, Z. (2009). Düşünce Alanı Merkezli Metin Çözümleme Yöntemi ve Revânî'nin Bir Gazelinin Bu Yönteme Göre Şerhi. *III. Klasik Türk Edebiyatı Sempozyumu (Prof. Dr. Cem Dilçin Adına)* (s. 12-30). Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları.

Avşar, Z. (2017). *Revânî Dîvânı.* Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Ayvazoğlu, B. (1997). *Aşk Estetiği.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bilgegil, M. K. (1989). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgat).* İstanbul: Enderun Kitabevi.

Bilgiç, G. (2017). Zâtî'nin "-un mı var" Redifli Gazelinin Düşünce Alanı Merkezli Metin Çözümleme Yöntemine (DAM) Göre Şerhi. *Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD), 1*(1), 25-32.

Cengiz, A. (2016). Necâtî Bey'in "Üstünedir" Redifli Gazelinin Düşünce Alanı Merkezli Metin Çözümleme Yöntemine Göre Şerhi. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*(1), 76-88.

Geiger, M. (2015). *Estetik Anlayış.* (Çev.: Tomris Megüşoğlu). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Hakkı, E. İ. (2012). *Marifetnâme.* (Cilt 1). (Haz.: Durali Yılmaz-Hüsnü Kılıç). İstanbul: Hikmet Neşriyat.

Harmancı, M. E. (2017). *Süheylî Dîvânı.* Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Hegel, G. W. (1994). *Estetik I.* (Çev.: Taylan Altuğ-Hakkı Hünler). İstanbul: Payel Yayınevi.

İsen, M. (1999). *Latîfî Tezkiresi.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Işık, A. (2013). *Din ve Estetik.* İstanbul: Ötüken Yayınları.

Kalkışım, M. (2013). *Şeyh Gâlib Dîvânı.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Kula, O. B. (2012). *Estetik ve Edebiyat.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Kutlar, F. S. (2009). Klasik Türk Edebiyatında Çâr-ender-çâr ve Kara Fazlî'nin Kasidesi. *Türkbilig*(17), 92-115.

Levend, A. S. (1984). *Divan Edebiyatı.* İstanbul: Enderun Yayınları.

Macit, M. (2005). *Divan Şiirinde Ahenk Unsurları.* İstanbul: Kapı Yayınları.

Mermer, A., & Keskin, N. K. (2005). *Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Ohannes, S. (2005). *Güzel Sanatlar Tarihine Giriş.* (Haz.: Kahraman Bostancı). Ankara: Hece Yayınları.

Okuyucu, C. (2006). *Divan Edebiyatı Estetiği.* İstanbul: LM Yayınları.

Özdemir, M. (2012). Fuzûlî'nin 'Yüceldün Kabrüm Ey Bîderdler Seng-i Melâmetden' Matla'lı Gazelinin Düşünce Alanı Merkezli (DAM) Metin Çözümleme Yöntemine Göre Şerhi. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 7*(1), 1737-1750.

Özdemir, M. (2014). Koca Râgıb Paşa'nın "Neye Dirler" Redifli Gazelinin Düşünce Alanı Merkezli Metin Çözümleme Yöntemi'ne Göre Şerhi. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi, 18*(2), 187-202.

Özel, A. (2014). *Estetik ve Temel Kuramları.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Özönder, H. (2003). *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü.* Konya: Sebat Ofset Matbaacılık.

Selçuk, B. (2009). Divan Şiirindeki Ses ve Ahenkle İlgili Sanatlara Genel Bir Bakış. *Adıyaman Üniversitesi Ulusal Eski Türk Edebiyatı Sempozyumu* (s. 483-491). Adıyaman: Adıyaman Üniversitesi Yayınları.

Tanrıbuyurdu, G. (2018). *Kalkandelenli Mu'îdî Dîvânı.* Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Tanrıkorur, C. (2016). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tarlan, A. N. (1992). *Hayâlî Divanı.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Tarlan, A. N. (1992). *Necâtî Beg Divanı.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Tarlan, A. N. (1998). *Fuzûlî Divanı Şerhi.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Timuçin, A. (2011a). *Estetik I.* İstanbul: Bulut Yayınları.

Timuçin, A. (2011b). *Estetikte Anlam ve Yorum.* İstanbul: Bulut Yayınları.

Timuçin, A. (2013). *Estetik Bakış.* İstanbul: Bulut Yayınları.

Timuroğlu, V. (2013). *Estetik.* İstanbul: Berfin Yayınları.

Tunalı, İ. (1971). *Sanat Ontolojisi.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Tunalı, İ. (1983). *Estetik Beğeni.* İstanbul: Say Yayınları.

Tunalı, İ. (1998). *Estetik.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türkçe Sözlük. (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Yalap, H. (2015). Şeyh Galip'in "Ateş" Redifli Gazelinin Düşünce Alanı Merkezli Metin Çözümleme Yöntemine Göre Şerhi. *International Journal of Languages' Education and Teaching, 3*(1), 179-197.

Yetkin, S. K. (1972). *Estetik Doktrinler.* Ankara: Bilgi Yayınevi.

BULUT, Ali (2020). "Belâgat İlminin Tarihsel Süreci", Mazmundan Poetikaya, İKSAD, ss. 28-44

BELÂGAT İLMİNİN TARİHSEL SÜRECİ

Ali BULUT*

Belâgat ilmi, dil ve edebiyat ilimleri içerisinde bağımsızlığını en yavaş elde eden ilimlerdendir. Terimlerinin doğuşu, konularının ortaya çıkışı ve bu alanda eser telifi diğer dil ilimlerine nazaran çok daha geçtir. Belâgat, ilk olarak şiir tenkidiyle kendini göstermeye başlar. Bize ulaşan ilk edebî metinler, beraberinde tenkitlerini de getirmişlerdir. Cahiliye döneminde hitabet ve belâgatte Araplar ileri bir seviyeye ulaşmışlardı. Şair ve hatipler belli merkezlerde kurulan panayırlarda yarışırlar, sözdeki maharetlerini ustalıkla gösterirlerdi. Şiir konusunda üstünlük ve hakemlik Kureyş'teydi. Meselâ Ukaz panayırındaki şiir hakemlerinden birisi de Nâbiga ez-Zübyânî (ö.m. 604) idi. Kırmızı bir çadırda şairlerin şiirlerini dinler ve oradan karşılaştırmalı tenkitler yapardı. Onun bir şairin şiirini övmesi demek o şairin meşhur olması demekti. Bu dönemden bahseden kaynaklar o devir şairlerinin lafız ve anlam ile bunların birbirleriyle olan ilişkileri üzerinde titizlikle durduğunu kaydederler. Daha sonraki yüzyıllarda müstakil bir ilim dalı olacak belâgatin birçok konusu kavram olarak o dönemden gelmektedir. Buna binaen o dönemi inceleyen araştırmacılar belâgatin ilk önce edebiyat eleştirisi olarak ortaya çıktığını dile getirirler.[1]

İslâm'la birlikte Arap dilinde en etkili kitap inmiş, lafzıyla da mucize olan Kur'ân-ı Kerîm şiir ve hitabetin zirvesinde olan Araplara meydan okumuştur. Bu âyet-i kerîmelerden birisinde "De ki: "İnsanlar ve cinler, birbirine yardımcı olarak bu Kuran'ın bir benzerini ortaya koymak için bir araya gelseler, and olsun ki yine de benzerini ortaya koyamazlar."[2] Yine başka bir âyet-i kerîmede "Eğer kulumuza indirdiğimiz Kur'ân'dan şüphe ediyorsanız, haydi onun benzeri bir sure getirin ve eğer

* Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, alibulut1@istanbul.edu.tr
Bu yazı *Belâgat Meânî – Beyân – Bedî* (İfav Yay, İstanbul 2013) adlı eserimizin girişinde yer alan Belâgat İlminin Kısa Tarihçesi başlıklı kısmın yeniden gözden geçirilip genişletilmiş ve tashih edilmiş hâlidir.

[1] Muhammed b. Sellâm el-Cümahî, *Tabakâtu Fuhûli'ş-Şuarâ,* nşr. Mahmûd Muhammed Şâkir, Dâru'l-Medenî, Cidde ts., I, 219; Şevki Dayf, *el-Belâga Tatavvur ve Târîh,* Dâru'l-Meârif, Kahire ts., s. 10-11; Mehmet Akif Özdoğan, "Klâsik Arap Edebiyatında Edebî Tenkit", *Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi,* Yıl 2, Sayı 7, Ankara 2002, s. 142; M. A. Yekta Saraç, *Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat,* Bilimevi, İstanbul 2001, s. 18.

[2] İsrâ Sûresi (17) : 88.

iddianızda doğru iseniz, Allah'tan başka güvendiklerinizi de çağırın."[1] buyurularak belâgatin zirvesinde olan inkârcıların bir sure dahi getirmekten aciz oldukları ifade edilmiştir.

Kur'ân'ı inkâr eden müşrikler bile Kur'ân lafzının üstünlüğünü kabul etmekten başka bir çare bulamamışlardır. Rivayete göre Hz. Peygamber (sav)'in azılı düşmanlarından Velîd b. el-Mugîre, Peygamberimiz (sav)'i Kur'ân okurken gizlice dinlemiş ve şöyle demekten kendini alamamıştır: "Vallahi az önce Muhammed'den öyle sözler dinledim ki ne insan sözü ne de cin. Öyle tatlı öyle etkileyici ki dalları meyve dolu, kökleri ise tâ derinlere uzanan büyük bir ağaca benziyor. O daima galip gelir, asla mağlup olmaz."[2]

Hem lafzı hem de manasıyla mucize olan Kur'ân-ı Kerim, dil ilimlerinin vücut bulmasını sağlamıştır. İslâm'ın ilk dönemlerinden itibaren Müslümanlar Kur´ân-ı Kerîm'i anlamak için büyük gayret sarf etmişlerdir. Sahabîler, Peygamberimiz (sav) hayattayken anlayamadıkları yerleri O'na soruyorlardı. Ancak peygamberimizden (sav) sonra Araplar dışındaki diğer milletlerin de İslâm'a girmeleriyle birlikte bu milletler de Kur'ân-ı anlama gayreti içine girmişlerdi. Kur'ân'ın anlaşılması için bir taraftan hadîs-i şerîfler tedvin edilirken diğer taraftan da Kur'ân üzerine filolojik çalışmalar yapılmaya başlanmıştı.

Me'âni'l-Kur'ân, Mecâzü'l-Kur'ân, Garîbu'l-Kur'ân, İ'râbü'l-Kur'ân adı altında yapılan bu filolojik çalışmalarda Kur'ân'ın gramer yönü incelenip garip lafızlarının anlamları izah edildiği gibi Kur'ân'ın belâgat yönüne matuf ilk gayretler de bu eserlerde yerini almıştır. Ferrâ (ö.209/824) ve Ahfeş (ö.215/830)'in *Meâni'l-Kur'ân*'ları, Ebû Ubeyde (ö.209/824)'nin *Mecâzu'l-Kur'ân*'ı, İbn Kuteybe (ö.276/889)'nin *Te'vîlu Muşkili'l-Kur'ân* ve *Tefsîru Garîbi'l-Kur'ân* adlı eserleri bu tür telifler içinde günümüze ulaşan ilk çalışmalardır. Bu eserlerde Kur'ân'ın anlaşılması için şiirlerle de istişhad edilmiş ve bunlardaki edebî sanatlara da işaret edilmiştir. Ancak sırf adından dolayı Ebû Ubeyde'nin *Mecâzu'l-Kur'ân*'ının belâgat ilminin miladı olarak görülmesi doğru değildir. Çünkü eser belâgatten ziyade, Kur'ân-ı Kerîm'deki garip lafızların anlamlarını ve kullanılan üslûbu açıklayan filolojik bir tefsir kitabıdır.[3]

Bu filolojik tefsirlerin yanında kelâm âlimleri de Kur'ân-ı Kerîm'in dil bakımından üstünlüğünü ve i'câzını vurgulamak için yazdıkları eserlerinde belâgatle ilgili birçok konuya yer vermişlerdir. Kelâm âlimlerince de üzerine eğilinmesi mantık ilminin belâgatin şekillenmesindeki belirleyici rolünü artırmıştır.[4]

Ayrıca Sîbeveyh (ö.180/796)'in *el-Kitâb*'ı ve Müberrid (ö.285/898)'in *el-Muktadab*'ı gibi ilk nahiv eserlerinde de Kur'ân'ın nahvî yönüne ait bilgiler verilirken belâgatiyle ilgili bilgiler de zikredilmiştir. Meselâ Sîbeveyh teşbih ve mubâlaga konularını ilk zikreden dilci olarak kabul edilir. Bunların yanında Sîbeveyh *el-Kitâb*'ında istiâre,

[1] Bakara Sûresi (2): 23. Benzer âyetler için bkz. Yûnus (10): 38; Hûd (11): 33.
[2] İbnu'l-Esîr el-Cezerî, *en-Nihâye fî Garîbi'l-Eser,* nşr. Tâhir Ahmed ez-Zâvî, M. Muhammed et-Tenâhî, el-Mektebetu'l-İlmiyye, Beyrut 1979, III, 139.
[3] Ali Bulut, *Hicrî İlk Üç Asırda Kur'an Filolojisine Dair Eser Veren İlim Adamları ve Eserleri,* (Basılmamış yüksek lisans tezi), Samsun 1999, s. 89-96.
[4] Saraç, *a.g.e.*, s. 17.

kinâye, mecâz, te'kîdu'l-medh bimâ yuşbihu'z-zem, müsned, müsnedun ileyh, takdîm-te'hîr, ta'rîf-tenkîr, hazf, emir-nehiy gibi belâgat konularını da ele almıştır.[1]

Bunların yanında şiir ve edebiyat alanındaki ilk çalışmalarda da hem şiir hem de âyetlerin belâgat özelliklerine dair bilgiler verilmiştir. Asmaî (ö.216/831)'nin *Fuhûletü'ş-Şuarâ*'sı, İbn Sellâm el-Cümahî (ö.232/846)'nin *Tabakatu Fuhûli'ş-Şuarâ*'sı, Câhiz (ö.255/869)'in *el-Beyân ve't-Tebyîn*'i, İbn Kuteybe (ö.276/889)'nin *eş-Şi'r ve'ş-Şuarâ* ve *Edebu'l-Kâtib*'i, Müberrid (ö.285/898)'in *el-Kâmil fi'l-Edeb*'i, Sa'leb (ö.291/903)'in *Kavâidu'ş-Şi'r*'i, İbnu'l-Mu'tezz (ö.296/908)'in *Kitâbu'l-Bedî'* ve *Tabakâtu'ş-Şuarâ*'sı günümüze ulaşan ilk eserlerdendir.

Asmaî (ö.216/831)'nin *Fuhûletü'ş-Şuarâ*'sı şairler ve şiirleri hakkında görüş ve hükümler ihtiva eden eserlerin en eskisi sayılır. Eser, hacim bakımından küçük bir risâle olmakla birlikte Arap edebiyatında edebî tenkit ilminin gelişmesinde bir basamak teşkil eder.[2] O, bu eserinde fahl (büyük) şairleri zikreder ve şairler arasında hangisinin üstün olduğu yönünde kıyaslama yapar.[3]

Câhiz (ö.255/869)'in *el-Beyân ve't-Tebyîn* adlı eseri belâgat ilmine ait izleri taşıyan elle tutulur gözle görülür ilk çalışmadır. O bu eserinde belâgat ve fesahatle ilgili bilgiler sunar, bazı belâgat terimlerine işaret eder. Belâgatin lafız-mana uyumu, kelime seçimi, îcâz, itnâb, harflerin çıkış yerleri, harflerin ve kelimelerin uyuşması ve uyuşmazlığı gibi konulardan bahseder. Bunun yanında seci, izdivâc, iktibâs, taksîm, lugaz, üslûbu'l-hakîm, ihtirâs, hezil, i'tirâz, ta'rîz, kinâye ve istiâreyle ilgili bilgiler sunar. Yine *el-Hayevân* adlı eserinde de hakikat, mecâz, teşbih, istiâre, mesel, kinâye, serikât-ı şi'riyye vb. belâgat konularına yer vermektedir. Onun kullandığı terimlerin bir kısmı daha sonraki devirlerde aynen kullanılırken, bazıları da anlam değişmesine uğramıştır.[4] Câhız belâgati, lafızla mananın güzellikte birbiriyle yarışması, manadan önce lafzın kulağa, lafızdan önce de mananın kalbe hızlıca ulaşması şeklinde tarif eder. O, bu tarifi topladığı tariflerin en güzeli olarak niteler.[5]

Müberrid (ö.285/898), *el-Kâmil fi'l-Edeb* adlı eserinde teşbih, mecâz, istiâre, kinâye, ihtisâr (îcâz), itnâb, kalb gibi belâgat konularına yer vermiştir. Ayrıca onun *el-Belâga* isimli küçük hacimli bir risâlesi vardır. Onun bu risâlesi Abbasi Halifesi Vâsik Billâh'ın oğlu Ahmed'in şiirdeki belâgat mi yoksa nesirdekinin mi daha üstün olduğu konusundaki sorusuna verdiği cevaptan oluşmaktadır. O, cevabında önce belâgati tarif etmiş, beliğ sözün taşıması gereken şartları zikretmiş, ardından da örneklerle nesir ve nazım karşılaştırması yapmıştır. Birkaç sayfalık bu risâle, sırf isminden dolayı ilk müstakil belâgat eseri sayılamaz. Çünkü muhtevası ilk belâgat eseri sayılmasına uygun değildir.[6]

---

[1] Ahmed Sa'd Muhammed, *el-Usûlu'l-Belâğıyye fi Kitâbi Sîbeveyh ve Eseruhâ fi'l-Bahsi'l-Belâgî,* Mektebetu'l-Âdâb, Kahire 1999, s. 362; Ali Bulut, *Sîbeveyh'in el-Kitab'ında Ele Aldığı Bazı Nahiv Konuları, İşleme Yöntemi ve Koyduğu Kurallar,* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Samsun 2003, s. 45.

[2] Kenan Demirayak – M. Sadi Çöğenli, *Arap Edebiyatında Kaynaklar,* Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını, Erzurum 2000, s. 79.

[3] Asmaî, *Fuhûletü'ş-Şuarâ*, Dâru'l-Kitâbi'l-Cedîd, Beyrut 1400/1980, s. 9-20.

[4] Şevkî Dayf, *a.g.e.,* s. 46-58; Saraç, *a.g.e.,* s. 19.

[5] Câhız, *Beyân,* I, 113.

[6] Müberrid, *el-Belâga*, nşr. Ramazan Abdüttevvab, Kahire 1405/1985, s. 70 (nâşirin önsözü), 80-92; *el-Kâmil fi'l-Luga ve'l-Edeb,* nşr. Muhammed Ebü'l-Fadl İbrahim, Dâru'l-Fikri'l-Arabî, Kahire 1417/1997, I, 27, 208, 226, 231, 290, II, 97, III, 25, IV, 104; Durmuş, "Müberred", *DİA*, XXXI, 432-434.

Sa'leb (ö.291/903)'in *Kavâidu'ş-Şi'r*'i bir şiir tenkidi kitabıdır. Eserin giriş kısmında önce kelam emir, nehiy, haber ve istihbâr olarak dörde ayrılır. Ardından bu dört türün alt dallarına geçilir ve bunlar da medih, hiciv, mersiye, i'tizâr, teşbîb, teşbîh ve hikâyet-i ahbâr olarak zikredilip her birine bir veya iki beyit örnek verilir. Bundan sonra da edebî sanatların doğru ve yanlış kullanımları örneklerle izah edilir ve şiirle ilgili bazı terimler açıklanır.[1]

Halife ve şair İbnu'l-Mu'tezz (ö.296/908)'in *Kitâbu'1-Bedî*'i, belâgate dair kaleme alınmış derli toplu ilk müstakil eserdir. İbnu'l-Mu'tez, eserinde bedî'in sonraki belâgat âlimleri ve şairlerin yeni bir şey ortaya koymadığını, aksine bunun Kur'ân-ı Kerîm'de, hadîs-i şeriflerde, sahabe sözlerinde, eski Arap şiirinde ve bedevîlerin konuşma dilinde esasen var olduğunu, terim halini almadan önce de bedî'e ait sanatların ve birçok üslûbun kullanıldığını örnekleriyle ortaya koymuştur. Eski değerlerin korunmasından yana olan İbnu'l-Mu'tezz'e göre bir edebî metni değerli kılan şey öncelikle dil zevkidir. O, bu eserinde Kur´ân-ı Kerîm, hadis-i şerîf ve câhiliye şiirindeki edebî sanatlarla Arapların belâgatle ilgili sözlerine yer vermiştir. O, eserini önce istiâre, tecnîs (cinâs), mutâbaka (tıbâk-mukâbele), reddü'l-acüz ale's-sadr ve mezheb-i kelâmî olarak beş sanata ayırmış, ardından mehâsinu'l-kelâm başlığı altında 13 sanatı daha incelemiştir. Bunlar da iltifât, rücû', husnü'l-hurûc, te'kîdü'l-medh bimâ yüşbihü'z-zem, te'kîdü'z-zem bimâ yüşbihü'l-medh, tecâhül-i ârif, el-hezl yürâdü bihi'l-cidd, hüsn-i tazmîn, ta'rîz ve kinâye, el-ifrât fi's-sıfe, hüsn-i teşbih, lüzum-i mâ lâ yelzem ve hüsn-i ibtidâ sanatlarıdır. Ardından tevriye ve i'tirâz başlıklarına yer vermiş, toplamda yirmi sanatı incelemiştir. Bu başlıklarda da görüldüğü gibi İbnü'l-Mu'tez, bedî' ilmi içerisinde bugün beyan ve meânî ilimlerine dâhil olan bazı konuları da ele almıştır. Her ne kadar adı *el-Bedî'* olsa da aslında İbnü'l-Mu'tezz'in kitabı muhtasar bir belâgat kitabı olup daha sonra yapılan birçok çalışmanın hareket noktası olmuş, burada zikredilen yirmi sanatın üzerine yeni sanatlar ilave edilmiştir.[2]

Hicrî IV. yüzyıldan itibaren edebî tenkitle ilgili müstakil eserlerin de yazılmaya başlandığı görülür. Bunların ilklerinden olan İbn Tabâtabâ el-Alevî (ö.322/933)'nin *Iyâru'ş-Şi'r* adlı eserinde belâgat meseleleri ve nazariyeleri ele alınmıştır. Eserde şiirin tarifi yapılmış, şiir söyleme için gerekli ilimler, lafız-mana uygunluğu, vezin ve kâfiye gibi birçok meselenin yanı sıra teşbîh, ta'rîz, mübâlaga, hüsn-i ibtidâ ve tahallus gibi belâgat konuları da işlenmiştir.[3]

Kudâme b. Ca'fer (ö.337/948), *Nakdu´ş-Şi'r* adlı eseri de adından da anlaşıldığı gibi edebî tenkitle ilgili bir eserdir. O da İbn Tabâtabâ gibi eserine şiirin tarifiyle başlar. Eserini üç bölüme ayırmıştır. Birinci bölümde şiirin tarifi, özellikleri ve şiirdeki manalardan, ikinci bölümde şiiri güzelleştiren yönlerden, üçüncü bölümde ise şiir kusurlarından bahseder. O, şiiri *bir manaya delâlet eden vezinli ve kâfiyeli söz* olarak tarif

---

[1] Sa'leb, *Kavâidü'ş-Şi'r,* nşr. Ramazan Abdüttevvâb, Mektebetü'l-Hâncî, Kahire 1995, s. 31-87; Demirayak – Çöğenli, *a.g.e.*, s. 80.

[2] İbnü'l-Mu'tez, *Kitâbü'l-Bedî',* nşr. İrfan Mataracî, Müessesetü'l-Kütübi's-Sekâfiyye, Beyrut 1433/2012, s. 9-108; Şevkî Dayf, *a.g.e.*, s. 67-75; Sadreddin Gümüş, *Seyyid Şerif Cürcânî,* İstanbul 1984, s. 55; Saraç, *a.g.e.*, s. 20; Fadl Hasan Abbâs, *el-Belâga Fünûnuhâ ve Efnânühâ İlmu'l-Meânî,* Dâru'l-Furkân, Ürdün 1424/2004, s. 74; Demirayak – Çöğenli, *a.g.e.*, s. 80.

[3] İbn Tabâtabâ, Ebü'l-Hasen Muhammed b. Ahmed b. Muhammed b. İbrâhîm Tabâtabâ el-Hasenî el-Alevî, *İyâru'ş-Şi'r,* nşr. Abdülaziz b. Nâsır el-Mâni', Mektebetü'l-Hâncî, Kahire ts, s. 5-219; Şevkî Dayf, *a.g.e.*, s. 123-127; Saraç, *a.g.e.* s. 21-22; Demirayak – Çöğenli, *a.g.e.*, s. 81.

eder.[1] Onun, şiir değerlendirmesiyle ilgili bazı görüşlerinde Aristo mantık ve felsefesinden etkilendiği ifade edilmiştir. O, bu eserinde bazı belâgat konularına da yer vermiş, İbnu'l-Mu'tezz'in tespit ettiği sözü güzelleştiren sanatları on üçten on sekize çıkarmıştır.[2]

Ebu'l-Kâsım el-Hasan b. Bişr el-Âmidî (ö.371/981) ise, bu alanda İbn Tabâtabâ'nin *Iyâru'ş-Şi'r* ismindeki eseri üzerine *Kitâbu Islâhı mâ fî Iyâri'ş-Şi'r* adlı eserini telif eder. Ayrıca şiir tenkidi ile ilgili *Kitâb fî Tebyîni Galati Kudâme* isimli eseri yazmış, bunun yanında Ebû Temmâm (ö.231/846) ile Buhturî (ö.284/898)'nin şiirlerini karşılaştırmak suretiyle *el-Muvâzene beyne Şi'ri Ebî Temmâm ve'l-Buhturî* adındaki tenkide dair eserini kaleme almıştır. Âmidî, bu çalışmalarında edebî tenkidin yanında birçok belâgat konusunu da incelemiştir.[3]

Kelâm âlimleri de Kur'ân-ı Kerîm'in i'câzı açısından belâgat konularını ele almışlardır. Onlar tarafından yazılan ilk eserlerden olan Rummânî (ö.384/994)'nin *en-Nuket fî İ'câzi'l-Kur'ân*'ında belâgat îcâz, teşbih, istiâre, telâum, fevâsıl, tecânüs (cinâs), tasrîf, tazmîn, mübâlaga ve hüsnü'l-beyân olmak üzere on bölümde incelenmiştir. Bunları tarif etmiş, kısımlarını zikretmiş ve âyetlerden örnekler getirmiştir. Rummânî belâgati, manayı en güzel lafızla kalbe ulaştırmak şeklinde tarif etmiştir.[4]

Rummânî'den sonra Eş'arî mezhebi âlimi Bâkıllânî (ö.403/1013) *İ'câzü'l-Kur'ân* adlı eserinde Kur'ân nazmının belâgat açısından zirve oluşuna dikkat çekerek onun i'câzının bedî'de zikredilen ifade özelliklerine bağlı olmadığını söylemiştir. Bununla birlikte eserinde bedî' ile ilgili ifade ve üslûp özelliklerini tafsilatlı bir şekilde ele almıştır.[5]

Bâkıllânî'yi döneminin mu'tezilî âlimi Kadı Abdulcebbâr (ö.415/1025) takip eder. O, *el-Muğnî fî Ebvâbi't-Tevhîd ve'l-Adl* adlı eserinde Kur'ân'ın fesâhati konusuna yer verirken, onu sözün ifadesine, terkip biçimlerine ve nahiv bağlantılarına bağlamıştır. Bu görüşleri ile o, Abdulkâhir el-Cürcânî'nin önünü açmıştır.[6]

Bir belâgat, edebî tenkit ve lugat âlimi olan Ebû Ali Muhammed b. el-Hasan b. el-Muzaffer el-Hâtimî (ö.388/998) *Hılyetu'l-Muhâdara* ismindeki eserinde birçok belâgat kitabına baktığını, belâgat ve fesâhat üslûplarını incelediğini söylemiş, îcâz, itnâb, istiâre, tıbâk, mücânese (cinâs), taksim, mukâbele, iltifât, istitrâd, teşbih, hüsn-i ibtidâ gibi birçok belâgat konusuna yer vermiş ve birçok şairin şiirini de tenkit etmiştir.[7]

Ebü'l-Hasen Ali b. Abdulazîz b. el-Hasan el-Cürcânî (ö.392/1002) *el-Vesâta beyne'1-Mütenebbî ve Husûmih* ismindeki eserinde, Mütenebbî'nin şiirlerini değerlendirirken dayandığı tenkit esaslarını açıklamış ve şiirleri izah ederken sanatlar

---

[1] Kudâme b. Ca'fer, Ebü'l-Ferec Kudâme b. Ca'fer b. Kudâme b. Ziyâd el-Bağdâdî, *Nakdü'ş-Şi'r*, Matbaatü'l-Cevâib, Kostantîniyye 1302, s. 3.

[2] Şevkî Dayf, *a.g.e.*, s. 78-92; Gümüş, *a.g.e.*, s. 56; Saraç, *a.g.e.* s. 21.

[3] Şevkî Dayf, *a.g.e.*, s. 128-132; Saraç, *a.g.e.* s. 22.

[4] Rummânî, *en-Nüket fî İ'câzi'l-Kur'ân*, nşr. Muhammed Halefullah – Muhammed Zaglûl Selam, Dâru'l-Meârif, Mısır 1976, s. 75-76; Şevkî Dayf, *a.g.e.*, s. 103-107; Saraç, *a.g.e.*, s. 21; Abbâs, *İlmu'l-Meânî*, s. 74-75.

[5] Bâkıllânî, *İ'câzü'l-Kur'ân*, yy ts, s. 66-107; Şevkî Dayf, *a.g.e.*, s. 107-114; Saraç, *a.g.e.*, s. 21.

[6] Kadı Abdulcebbâr, *el-Muğnî fî Ebvâbi't-Tevhîd ve'l-Adl* , yy ts, XVI, 197-210; Şevkî Dayf, *a.g.e.*, s. 114-120; Saraç, *a.g.e.*, s. 21.

[7] Ebû Ali b. Muhammed el-Hasan b. el-Muzaffer el-Hâtimî, *Hilyetü'l-Muhâdara fî Sınâati'ş-Şi'r*, nşr. Cafer el-Kitânî, Dâru'r-Reşîd, Irak 1979, I, 123-205.

hakkında bilgi vermiş, özellikle de tecnîs (cinâs), istiâre ve belîğ teşbih konularını geniş olarak ele almıştır.[1]

Buraya kadar zikredilen eserlerin yazılış amaçları belagat ilmini derlemek değildi. Bu müellifler nahiv, tefsir, kelâm, şiir, şair tabakaları gibi ilim dallarında yazdıkları bu eserlerinde, konuları izah amacıyla bazı belagat konularına da değinmişlerdir. Bunları müstakil belagat eseri olarak göremeyiz. Bu zamana kadar yazılan eserlerde dağınık da olsa belagatle alâkalı büyük bir birikim meydana gelmiş, belagat terimleri de ortaya çıkmaya başlamıştır. Ancak bu ilim dalının terimleri tam olarak netlik kazanmadığı için terimlerin birbirinin yerine kullanılması da söz konusuydu. Aynı konuda bir âlimin kullandığı terimin yerine diğeri başka bir terim kullanıyordu. Bunun da sebebi belagatle alâkalı müstakil bir eserin olmaması yani belagatin bağımsız bir ilim dalı olarak ele alınmamış olmasıydı.

Ebû Hilâl el-Askerî (ö.395/1005)'nin *Kitâbu´s-Sınâateyn* adlı eseri belagat malzemelerinin bir kitapta toplanmasına yönelik ilk çalışma olarak gözükmektedir. O, eserini kendinden önceki nesir ve şiirle ilgili yazılmış meşhur kaynakları tarayarak telif ettiğini ve bunlardaki belagatle ilgili eksik bilgileri tamamladığını ve hatalı kısımları da düzelterek konuyla ilgili detaylı bilgiler verdiğini belirtmektedir. Yöntem olarak da kelâm âlimlerinin değil söz ustası şair ve kâtiplerin yöntemini tercih ettiğini söyler. Yani edip ve şair Abdullah b. el-Mu'tez gibi âyet, hadis, sahabe sözü, Arap kelamı, eski ve yeni şairlerin şiirlerinden çokça örnek zikreder. Ona göre Allah'ın tanımakla ilgili ilimden sonra, ilimler içerisinde öğrenilmesi en çok gereken ve ezberlenmeye en layık olan ilim, Allah'ın kitabındaki i'câzın bilinmesini sağlayan belâgat ilmi ve fesâhat bilgisidir. Bu sebeple belagat ilmini bilmeyen kimse, Kur'ân-ı Kerîm'in i'câzını anlayamaz. O, bu eserinde meânî, beyân, bedî' ilimlerini ve diğer edebî bilgileri dokuz bölümde incelemiş, îcâz ve teşbîh, konularından bahsetmiş, dokuzuncu bölümde ise bedî' ilmine ait 35 çeşit edebî sanata yer vermiş, istiâre ve mecâzı da bu gruptan saymış, kendisi de bunlara altı yeni sanat ilâve ettiğini zikretmiştir.[2]

Şerîf er-Radî (ö.406/1015) de Kur'ân-ı Kerîm ve hadîs-i şeriflerdeki mecâz ve beyân konularında önce *Telhîsu'l-Beyân fî Mecâzâti'l-Kur'ân* sonra da *el-Mecâzâtu'n-Nebeviyye* adlı eserini telif etmiştir. İlk eserinde sûre tertibine göre Kur'ân'daki istiâre, mecâz ve kinâyeleri açıklar. İkincisinde ise 361 hadîs-i şerîfteki mecâz, istiâre ve kinâyeleri inceler.[3]

Doğuda yapılan bütün bu çalışmaların yanında Endülüs'te de belagat çalışmaları devam etmiştir. Bu bölgenin önde gelen belagat âlimlerinden İbn Reşîk el-Kayravânî (ö.456/1063) de *el-Umde fî Mehâsini'ş-Şi'r ve Âdâbihi* adlı 107 bölümden oluşan eserinin ilk otuz bölümünde şiir hakkında kendinden önce yazılan bilgileri, kendi görüşlerini de katarak derlemiştir. Ona göre şiir, şiir söylemeye niyetten sonra dört temel esasa dayanır: Lafız, vezin, mana ve kâfiye. Şiir niyetiyle söylenmemiş sözler şiir sayılmaz. Çünkü bazı Kur'ân ve hadislerde geçen bazı ifadelerde de vezin ve kâfiye

---

[1] Ebü'l-Hasen Ali b. Abdulazîz b. el-Hasan el-Cürcânî, *el-Vesâta beyne'1-Mütenebbî ve Husûmih,* Muhammed Ebü'l-Fad İbrahim – Ali Muhammed el-Bicâvî, Matbaatü İsa el-Bâbî el-Halebî ve Şürekâüh, yy ts, s. 41-42, 442-443; Şevkî Dayf, *a.g.e.*, s. 132-139; Saraç, *a.g.e.*, s. 22.

[2] Ebû Hilâl el-Askerî, *es-Sınâateyn,* s. 1, 9, 173, 239, 266-267; Şevkî Dayf, *a.g.e.*, s. 140-146; Saraç, *a.g.e.*, s. 22; Gümüş, *a.g.e.*, s. 56.

[3] Şerîf er-Radî, Ebü'l-Hasen Muhammed b. el-Hüseyn b. Musa el-Alevî el-Hüseynî el-Mûsevî, *el-Mecâzâtu'n-Nebeviyye*, nşr. Kerim Seyyid Muhammed Mahmud, Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, Beyrut 2007, s. 9-10, 252; Şevkî Dayf, *a.g.e.*, s.139-140.

vardır ancak şiir denemez.[1] Ardından otuz birinci bölümden yetmişinci bölüme kadar yirmi dokuz bölümde, Kur'ân ve hadisten örnekler vererek mânî, beyân ve bedî' ilimlerine ait birçok konuyu ele almıştır. Belâgatle ilgili konularda büyük ölçüde Câhız, Müberrid, İbnu'l-Mu'tez ve Rummânî başta olmak üzere kendinden önceki birçok âlimin eserlerinden istifade etmiştir. Ancak o, bazı belâgat terimlerinin adlandırmasında ve izahında önceki âlimlerden farklı davranmış, bazı terimleri de ilk defa kendisi zikretmiştir.[2]

Yine Endülüslü âlimlerden İbn Sinan el-Hafâcî (ö.466/1073) *Sirru'l-Belâga* isimli eserinde fesâhat konusunu beyân ve bedî' üslûplarıyla inceler. Ona göre Arap edebiyatını bilmek, edebî sanatları öğrenmenin yanında Kur´ân'ı anlamayı sağlar. Eserin girişinde Kur'an'ın i'câzına temas eden Hafâcî'nin, bu konuda Mu'tezile âlimi Nazzâm (ö. 231/845)'ın ortaya attığı sarfe nazariyesini[3] benimsediği anlaşılmaktadır.[4] O, ses, harf ve kelâm başlıklarının bulunduğu üç bölümden sonra dördüncü bölümde lüga (dil) konusunu ele almıştır. Bu konuyu da üç başlık altında inceler. Birinci başlıkta, yalnız başına kelimelerin fesahatini, ikinci başlıkta cümlede kullanılan kelimelerin birbiriyle uyumunu ve üçüncü başlıkta da sahih-fâsid ve tâm-nâkıs mana konusunu incelemiştir. Onun, bu çalışmayla belâgat ve fesâhat arasındaki ayırımı belirginleştiren ilk kişi olması muhtemeldir. İbn Reşîk ve Hafâcî eserlerinde felsefî lafız ve cümlelerden kaçınmışlar, kolay ve anlaşılır ifadeler kullanmışlardır. Onun eserinde dikkat çeken en önemli özelliklerden birisi de kelimelerdeki lafız-mâna farkını ele almasıdır. O, bu ayırımla daha sonraki âlimlerden tarafından ortaya konulacak olan bedî' ilminin iki kısmı olan lafzî ve mânevî güzelleştiriciler konusunun alt yapısını hazırlamıştır.[5]

Bütün bu çalışmaların ardından belagat tarihinin en büyük nazariyatçılarından biri olan ve belâgat üstadı (şeyhu'l-belâga) olarak anılan Abdulkâhir el-Cürcânî (ö. 471/1078)'nin *Delâilu'l-İ'câz* ve *Esrâru'l-Belâga*'sı bu alanda daha sonraki çalışmalara da yön veren iki büyük çalışmadır. O, belâgat ilmine yeni bir bakış açısı getirdiği bu iki eserinde şimdiki anlamda belâgatin bütün konularını ayrıntılı bir şekilde olmasa da genel hatlarıyla ele almıştır. Cürcânî, bugünkü meânî ilminin temelini oluşturan nazım nazariyesini ele aldığı *Delâilu'l-İ'câz*'ında ünlü kelâmcılar Kadı Abdülcebbâr ve Bâkıllânî'nin eserlerinden büyük ölçüde istifade etmiştir. O, bu eserinde Kur'ân'ın i'câzının nazmında olduğunu söylemiştir. Nazım konusunu ele alırken fesâhat-belâgat, haber, isnâd, müsned, müsnedün ileyh, takdîm-te'hîr, ta'rîf-tenkîr, hazif, izmâr, izhâr, fasıl-vasıl, te'kîd, tekrar, kasr-ihtisas ve îcâz-itnâb gibi meânî ilminin konularıyla; mecâz, istiâre, teşbih ve kinâye gibi beyân ilminin konularına ve tecnîs (cinâs), seci gibi bedî' ilmine ait bazı konulara yer vermiştir. Ancak beyân ilmiyle ilgili konuların

---

[1] İbn Reşîk el-Kayravânî, *el-Umde fî Mehâsini'ş-Şi'r ve Âdâbih ve Nakdih,* nşr. Muhammed Muhyiddin Abdülhamid, Dâru'l-Cîl, Beyrut 1972, I, 119.

[2] Şevkî Dayf, *a.g.e.,* s. 146-152; Gümüş, *a.g.e.,* s. 56; Saraç, *a.g.e.,* s. 22; Ömer İshakoğlu, *Türklerin XV-XVI. Asırlarda Arapça Belagata Yaptığı Katkılar,* (Basılmamış yüksek lisans tezi), İstanbul 2004, s. 2; M. Akif Özdoğan, "el-Umde", *DİA,* XLII, 146-147.

[3] **Sarfe nazariyyesi**: Bu nazariyeye göre fesahat ve belâgat itibariyle Kur'an'ın benzerini Arap ediplerinin meydana getirmesi aklen mümkündür. Ancak Allah, inkârcılardan Kur'an'la yarışma cesaret ve bilgisini onlardan alarak bu işi gerçekleştirmelerini engellemiştir. Yusuf Şevki Yavuz, "Sarfe", *DİA,* XXXVI, 140-141.

[4] Ebû Muhammed Abdullah b. Muhammed b. Saîd b. Sinan el-Hafâcî el-Halebî, *Sırru'l-Fesâha,* Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, Beyrut 1402/1982, s. 14, 100; Recep Dikici, "Hafâcî, İbn Sinân", *DİA,* XV, 71-72.

[5] Hafâcî, *Sırru'l-Fesâha,* s. 59: İbn Ebi'l-İsba' el-Mısrî, *Bedîu'l-Kur'ân,* nşr. Hıfnî Muhammed Şeref, Mısır 1957, (nâşirin önsözü) s. 25; Şevkî Dayf, *a.g.e.,* s. 152-159; Saraç, *a.g.e.,* s. 22.

izahını *Esrâru'l-Belâga* isimli eserine bırakmıştır. Cinâsla başladığı ve bu başlık altında seciye de yer verdiği *Esrâru'l-Belâga*'sında ise bu sanatların güzelliğinin ve etkileyiciliğinin sadece lafız ve ses tekrarıyla sınırlı olmadığını, bunun yanında mânâların muhâtabı etkileyecek şekilde zihindeki tertibine de dayandığını söylemiştir.[1]

Ebû Tâhir Muhammed b. Haydar el-Bagdâdî (ö.517/1123)'nin *Kânûnu'l-Belâga*'sı da bu alanda telif edilen eserlerdendir.

Abdülkâhir el-Cürcânî'den sonra Zemahşerî (ö.538/1143)'nin *el-Keşşâf* adlı tefsiri de belâgat ilminin gelişimi sürecinde önemli bir yer işgal etmektedir. O, tefsirinde Cürcânî'nin *Delâilu'l-İ'câz* ve *Esrâru'l-Belâga* adlı eserlerini esas alarak belagatle ilgili konuları işlemiş ve âyetlerin tefsirinde bu bilgileri yoğun bir şekilde kullanmıştır. Diğer bir ifadeyle Cürcânî'nin bilgilerini, kendi bilgi ve yeteneğini de katarak Kur'ân tefsirine tatbik etmiştir. Onun bu tefsiri belagat âlimlerinin önemli kaynakları arasında yerini almıştır. Meânî ilminin bütün tafsîlât ve inceliklerinin Zemahşerî'nin kalemiyle tamamlandığı kabul edilir. O, beyân ve bedî' ilimlerindeki konulara, Arapça'nın zevk-i selîmine varmış biri olarak getirdiği yorumlar ve analizlerle belâgate yeni bir açılım kazandırmıştır.[2] Teftâzânî, meânî ilminin temelini atan âlimin Abdülkâhir el-Cürcânî, tamamlayanın Zemahşerî, konularını güzel bir şekilde tertip edenin ise Sekkâkî (ö.626/1229) olduğunu söyler.[3] Ona göre bir fakih, hüküm ve fetva ilimlerinde akranlarını geçse; bir kelâm âlimi, söz sanatında bütün dünyadakilerin üstünde olsa; kıssa ve rivayetleri ezberleyen biri, İbnü'l-Kırriyye'den (ö.84/703) daha iyi hafızaya sahip olsa; bir vaiz Hasan-ı Basrî'den (ö.110/728) daha güzel vaaz verse; bir nahiv âlimi, Sibeveyh'ten daha iyi nahiv bilse; bir lügat âlimi, bütün dilleri bülbül gibi konuşsa; yine de hiçbiri; meânî ve beyân ilimlerini hakkıyla öğrenmedikçe Kur'ân-ı Kerîm'i tefsir etmeye kalkışmamalıdır.[4]

Belâgat eserleri arasında Reşîdüddîn el-Vatvât (ö.573/1177)'ın *Hadâiku's-Sihr fî Dakâiki'ş-Şi'r* adlı Farsça eseri de önemlidir. Onun bu eseri, Fars edebiyatında Muhammed b. Ömer er-Râdûyânî (ö.481/1088)'nin *Tercümânü'l-Belâga*'sından sonra belâgata dair yazılan en eski kitaptır. Arap belâgatindeki bedî' sanatlarını Fars belâgatine uygulamak isteyen müellif, bu eserinde klâsik Arap şiirinden birçok örnekler kullanmış, kendi şiirlerini de eserine katmıştır. O, eserinde 50 kadar terim kullanmıştır.[5]

Bu dönemin başka bir âlimi Ebu'l-Muzaffer Üsâme b. Mürşid b. Munkiz (ö.584/1188) de daha önceki belâgat âlimlerinin tespit ettiği bedî' sanatları *el-Bedî' fî Nakdi'ş-Şi'r* adlı eserinde derlemiştir.[6]

Belâgate mantık, kelâm, usûl gibi birçok ilme ait ifade ve terimleri katan âlimlerden birisi de *Nihâyetü'l-Îcâz fî Dirâyeti'l-İ'câz min Esrâri'l-Belâga ve Delâili'l-İ'câz*

---

[1] Şevkî Dayf, *a.g.e.*, s. 160-219; Saraç, *a.g.e.*, s. 22-23; Abbâs, *İlmu'l-Meânî*, s. 76.

[2] Şevkî Dayf, *a.g.e.*, s. 219-270; Saraç, *a.g.e.*, s. 23; Abbâs, *Meânî*, s. 76.

[3] Abdülhamid Ramazanoğlu, Sa'düddin et-Teftâzânî'nin "Şerhu Miftâhi'l-'Ulûm" Adlı Eserinin Tahkik ve Tahlili (Meânî Bölümü), (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2020, s. 81.

[4] Zemahşerî, *el-Keşşâf an Hakâiki Gavâmidi't-Tenzîl ve Uyûni'l-Ekâvîl fî Vucûhi't-Te'vîl*, nşr. Mustafa Huseyn Ahmed, Dâru'r-Rayyân li't-Turâs, Beyrut 1987, I, 2; *el-Keşşâf Keşşâf Tefsiri*, editör: Murat Sülün, çev. Muhammed Coşkun, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, İstanbul 2016, I, 60.

[5] Nasrullah Hacımüftüoğlu, "Bedî'", *DİA*, V, 321; İshakoğlu, *a.g.e.*, s. 3; Derya Örs, "Vatvât, Reşîdüddin", *DİA*, XLII, 573-574.

[6] İshakoğlu, *a.g.e.*, s. 3.

adlı eseriyle Fahreddin er-Râzî (ö.606/1210)'dir. O, Abdülkâhir el-Cürcânî'nin iki eserini özetlemiş, bu iki eserdeki belâgat konularını, kendine özgü bir sistemle yeniden tanzim etmiştir. Ayrıca Râzî bu eserinde Zemahşerî'nin *Keşşâf*'ından, Rummânî'nin *Nuket*'inden ve Reşîdüddîn el-Vatvât'ın *Hadâiku's-Sihr*'inden de yararlanmıştır. Ancak bütün bunlara rağmen Abdulkâhir el-Cürcânî'nin eserlerinde görülen ifade canlılığı ve okuyucunun iç dünyasını etkileyen üslûbun Râzî'nin bu eserinde kaybolduğu zikredilir. İbn Sinân el-Hafâcî'nin temelini attığı lafız ve mâna güzellikleri taksiminin Râzî'de daha belirgin bir şekil aldığı görülür. Onun konuları çok ayrıntılı bölümlere ayırarak bedî' ilminin müstakil olarak ortaya çıkmasına öncülük ettiğini söylemek mümkündür.[1]

Abdülkâhir el-Cürcânî'den sonra belâgat alanında eser telif eden âlimlerden biri de Ebû Ya'kûb Yusuf b. Ebî Bekr es-Sekkâkî (ö.626/1229)'dir. O, *Miftâhu'l-Ulûm* ismindeki eserini üç bölüme ayırmış; birinci bölümde sarf, ikinci bölümde nahiv ve üçüncü bölümde de meânî ve beyân ilimleri başlığı altında belâgat ilmini ele almıştır. O, meânî ve beyân ilimlerinin sonunda sözü güzelleştirme yollarından bahsetmiş, bunları 20'si mana ve 6'sı da lafza dayalı güzelleştiriciler şeklinde ikiye ayırarak toplamda 26 sanata yer vermiştir. Bu 26 sanat da daha sonraki çalışmalarda bedî ilimi başlığı altında belâgatin üçüncü bir ilmi olarak yerini almıştır. Eserin sonunda ise had ve istidlâl ilmi (mantık), şiir (aruz ve kâfiye) ve Kur'ân'a yapılan ta'nların def'ini konu edindiği def'u'l-metâin ilimlerinden bahsetmiştir. Bunlar da âlet ilimleri denen ilimler olup, Kur'an ve hadisler başta olmak üzere İslâmî ilimlere ait metinlerin anlaşılmasında anahtar vazifesi gören ilimlerdir. Kanaatimizce Sekkâkî de bu düşünceyle eserine *Miftâhu'l-Ulûm* (ilimlerin anahtarı) adını vermiştir. Sekkâkî, eserinin belâgati ele alan üçüncü bölümünde temel kaynak olarak Cürcânî'nin *Delâilu'l-İ'câz* ve *Esrâru'l-Belâga*'sı, Zemahşerî'nin *el*-Keşşâf'ı ve Fahreddin er-Râzî'nin *Nihâyetü'l-Îcâz*'ından faydalanmıştır. O, belâgati sadece yaşanan, tadılan, fakat anlatılamaz bir duyuş olmaktan çıkarıp belirli tanım, ilke ve kuralları bulunan ve bunlar yoluyla başkalarına, özellikle de anadili Arapça olmayanlara da kolaylıkla anlatılabilen ilmî bir disipline dönüştüren âlim olmuştur. Bu eseriyle onun, genel hatlarıyla belâgat ilminin sınırlarını belirlediği, bu ilme sistemli olarak nihâî şeklini verdiği kabul edilir. Yazılışından sonra eser büyük bir şöhret kazanmış, Sekkâkî belâgat çalışmalarında Abdulkâhir el-Cürcânî'den sonraki diğer bir dönüm noktası sayılmıştır.[2]

Sekkâkî'den sonra gelen en önemli sîmalardan olan Ziyâuddîn İbnu'1-Esîr el-Cezerî (ö.637/1239), edebiyatla ilgili *el-Câmiu'l-Kebîr fî Sınâati'l-Manzûm mine'l-Kelâm ve'l-Mensûr* ve *el-Meselü's-Sâir fî Edebi'l-Kâtibi ve'ş-Şâir* adlı eserlerini telif etmiştir. Bunlarda ifadeler açık ve kolay olup felsefî cümlelerden uzak durulmuştur. O, daha önce yazılan eserler içerisinde iki eseri Âmidî'nin *Muvâzene*'si ve Hafâcî'nin *Sirru'l-Fesâha*'sını faydalanılacak eserler olarak görmekle birlikte, bunlarda bazı konuların ele alınmamasını bir noksanlık kabul etmiş, onların bazı yerlerde kabukla uğraşıp özü ihmal ettiklerini söylemiş ve *el-Meselu's-Sâir* adlı eserini kaleme almıştır. O,

[1] Hacımüftüoğlu, "Bedî'", *DİA*, V, 321; Şevkî Dayf, *a.g.e.*, s. 274-286; Saraç, *a.g.e.*, s. 24; İshakoğlu, *a.g.e.*, s. 4.

[2] Şevkî Dayf, *a.g.e.*, s. 286-313; Saraç, *a.g.e.*, s. 24; İshakoğlu, *a.g.e.*, s. 4-5; Mehmet Sami Benli, "Miftâhu'l-Ulûm", *DİA*, XXX, 20-21; Musa Alak, *Sekkâkî ve Miftâhu'l-Ulûm Adlı Eseri*, İstanbul 2011, s. 40-57; Durmuş, "Sekkâkî", *DİA*, XXXVI, 332-333; Bulut, "Belâgat İlminin Tekâmülünde Sekkâkî'nin Yeri", "The Contributions of Central Asia Scholars to Islamic Civilization" (Orta Asya Âlimlerinin İslam Medeniyetine Katkıları), International Symposium, 10-12 October 2018, Bişkek / Kırgızistan, Baskı: Bişkek 2019, s. 549-550.

mektuplarında seci vb. bedî‘ sanatlarıyla süslü bir üslûp kullanırken, *el-Meselu’s-Sâir*’de sade bir üslûp kullanmıştır. O, belâgat ilmi karşılığında beyân terimini kullanmıştır.[1]

Yine Ahmed b. Yûsuf et-Tîfâşî (ö.651/1253) *el-Bedî‘* adlı eserinde yetmiş çeşit edebî sanatı incelemiş, sanatları âyet, hadis ve şiirden örneklerle izah etmiştir.[2]

Bunun yanında İbn Hatîbi Zemlekâ adıyla meşhur Abdülvâhid b. Abdülkerîm ez-Zemlekânî (ö.651/1253) ise *et-Tibyân fî İlmi’l-Beyân el-Mutli‘ alâ İ‘câzi’l-Kur’ân* isimli eserinde Cürcânî’nin *Delâil*’ini esas almıştır. O, beyân (belâgat) konuları içeren en kapsamlı eserin *Delâil*’ olduğunu ancak bab başlıklarının dağınık olduğunu ve kendisinin bu eseri yeniden düzenleyerek daha istifadeli bir hâle getirdiğini, bunları yaparken başka eserlerden de yararlandığını söylemiştir. O, sevâbık, makâsıd ve levâhık şeklinde üç bölüme ayırdığı eserine beyân ilminin faziletini açıklayarak başlamış, ardından bugünkü tertiple olmasa da belâgat ilminin birçok konusunu ve Kur’ân’ın i‘câzı meselesini ele almıştır.[3]

İbn Ebi’l-İsba‘ el-Mısrî (ö.654/1256)’nin *Tahrîru’t-Tahbîr fî İlmi’l-Bedî‘* ve *Bedîu’l-Kur’ân* isimli eserleri de önemlidir. *Tahrîru’t-Tahbîr*’de kendisinin bulduğunu söylediği 30 edebî türle birlikte 122 bedî‘ sanatına yer verirken, *Bedîu’l-Kur’ân*’da ise Kur’ân’da geçen 109 bedî‘ sanatını ele almıştır. Bu eserleriyle o, îcâz ve itnâb gibi meânî konularıyla, yine istiâre, teşbih, kinâye ve mecâz gibi beyân konularını bedî‘ ilmine katmıştır. Müellif önce *Tahrîr*’i yazmış, daha sonra da *Bedîu’l-Kur’ân*’ı bu eseri ihtisâr ederek telif etmiştir. Bu ihtisârında *Tahrîr*’de geçen 22 başlığa yer vermemiştir. Bu da muhtemelen bu konulara Kur’ân’dan misâl bulamadığı içindir. Bunun yanında *Bedîu’l-Kur’ân*’a *Tahrîr*’de zikretmediği yedi konu daha ilave etmiştir.[4]

el-Elfiyye müellifi İbn Mâlik (ö. 672/1274)’in oğlu olan, bu sebeple de İbnü’n-Nâzım adıyla anılan Bedreddin Muhammed b. Muhammed (ö.686/1287) *el-Misbâh fî İhtisâri’l-Miftâh* adlı eserinde Sekkâkî’nin *Miftâh*’ının üçüncü bölümünü ihtisar etmiş, onun *tahsînü’l-kelâm* olarak kullandığı terim yerine ilk defa *ilmü’l-bedî‘* terimini kullanmıştır. Böylece meânî, beyân ve bedî‘ şeklinde belâgati oluşturan üç ilim dalı bir eserde ilk defa olarak zikredilmiştir. Her ne kadar bedî‘ başlığı altında, şu an meânî ilminin konusu olan itnâbın bazı türleri zikredilse de, onun kullandığı bedî‘ lafzı belagat âlimleri tarafından kabul görmüş ve daha sonraki eserlerde kullanılmıştır. Ancak o, bedî‘i belâgatin üç temel ilminden biri olarak değil de fesahatin tamamlayıcı bir unsuru (tevâbi‘) olarak ele almıştır. Bedî‘ ilmi başlığı altında fesahatin tarifini yapmış, bedî‘ konularını fesahate dayalı olarak kısımlara ayırmış ve *Miftâh*’da zikredilen 26 bedîî sanatı 57’e çıkarmıştır.[5]

---

[1] İbnü’l-Esîr, Ebû’l-Feth Ziyâuddin Nasrullah b. Muhammed eş-Şeybânî, *el-Meselü’s-Sâir fî Edebi’l-Kâtib ve’ş-Şâir*, nşr. Ahmed el-Hûfî – Bedevî Tabâne, Kahire ts, I, 33-34; Şevkî Dayf, *a.g.e.*, s. 314, 323-335; Saraç, *a.g.e.*, s. 24-25; Durmuş, “İbnü’l-Esîr, Ziyâeddin”, *DİA*, XXI, 30-32.

[2] Hamza b. Turgut el-Aydınî, *el-Hevâdî fî Şerhi’l-Mesâlik*, nşr. Ali Bulut, Etüt Yayınları, Samsun 2009, s. 279; Kasım Kırbıyık, “Tîfâşî”, *DİA*, XLI, 148-150.

[3] ez-Zemlekânî, Abdülvâhid b. Abdülkerîm, *et-Tibyân fî İlmi’l-Beyân el-Mutli‘ alâ İ‘câzi’l-Kur’ân*, nşr. Ahmed Matlûb – Hadice el-Hadîsî, Matbaatü’l-Ânî, Bağdat 1383/1964, s. 28, 31-32; Şevkî Dayf, *a.g.e.*, s. 314; İshakoğlu, *a.g.e.*, s. 6.

[4] İbn Ebi’l-İsba' el-Mısrî, *Bedîu’l-Kur’ân*, s. 91-93; Şevkî Dayf, *a.g.e.*, s. 359.

[5] Ebû Abdullah Bedreddîn b. Mâlik ed-Dimeşkî eş-Şehîr bi-İbni’n-Nâzım, *el-Misbâh fi’l-Meânî ve’l-Beyân ve’l-Bedî‘*, nşr. Hüsnî Abdülcelil Yûsuf, Mektebetü’l-Âdâb, yy. ts. s. 159; Şevkî Dayf, *a.g.e.*, s. 315-316; Hacımüftüoğlu, “Bedî‘”, *DİA*, V, 321; Saraç, *a.g.e.*, s. 24.

Kutbüddîn Mahmûd b. Mes'ûd b. Muslih el-Fârisî eş-Şîrâzî eş-Şâfiî (ö.710/1311), Sekkâkî'nin *Miftâhu'l-Ulûm* adlı eserinin belâgatle ilgili üçüncü bölümünü *Miftâhu'l-Miftâh* adıyla şerh etmiş, Kâtip Çelebi (ö. 1067/1657) Kutbüddîn eş-Şîrâzî'nin bu eserini *Miftâh* üzerine yapılan en güzel üç şerhten birisi olarak zikretmiştir.[1]

Şihâbuddîn Mahmûd el-Halebî (ö.725/1325) *Hüsnü't-Tevessül ilâ Sınâ'ati't-Teressul* adındaki eserini risâle sanatında ustalaşmak isteyen kimseler için telif etmiştir. Kâtip olmak isteyen kimseye önce Allah'ın kitabını ezberlemeyi, devamlı okumayı ve ondaki manaları düşünmeyi tavsiye etmektedir. Böylece fikrinde, dilinde ve kalbinde daima Kur'ân olur. İnsanlar arasında meydana gelen bütün konuşmalarda Kur'ân'dan şahit getirir. Ona göre fesahat, Allah'ın kitabından sonra cevâmi-i kelim sahibinin (sav) sözündedir. Ayrıca bir kâtip tarihi iyi okumalı ve Arap şiirini de gerektiği kadar ezberlemelidir. O, meânî, beyân ve bedî' ilimlerini de kitabet sanatını tamamlayıcı özel ilimler olarak niteler. O, bir kâtibin bilmesi gereken ilimleri saydıktan sonra belâgat ve fesahatin tarifiyle birlikte belâgat konularına başlar, genel hatlarıyla belagat konularının tamamını ele alır. Ona göre belâgat, kişinin maksadını manayı bozmayacak bir kısalıkla ve usandırmayacak bir uzunlukla ifade etmesidir. Fesahat ise sözün ta'kîdden uzak olmasıdır. Buradan anlaşılıyor ki Halebî'ye göre iyi bir kâtip olmak için Kur'ân'ın yanında iyi de bir belâgat bilgisi gerekmektedir. Belâgat bilgilerinin ardından da bazı mektup örnekleri sunar.[2]

Hicrî 8. asra damgasını vuran belâgat âlimi Hatîb el-Kazvînî (ö.739/1338)'dir. O, Sekkâkî'ye ait *Miftâh*'ın belâgate ait üçüncü bölümünü özetleyerek *Telhîsu'l-Miftâh* adlı eserini yazmıştır. Bu eseri seçmesinin gerekçesi ise onda belâgatin bütün konularının güzel bir tertiple ele alınmasıdır.

Kazvînî, eserinde *el-Miftâh*'ı sadece özetlemekle kalmamış, gördüğü karmaşık ifadeleri açıklamış, noksanlıkları tamamlamış, gereksiz gördüğü yerleri çıkarmış, birçok konuda da Sekkâkî'nin görüşlerini reddedip[3] orjinal görüşler ortaya koyarak kendi belâgat anlayışını da eserine yansıtmıştır. Bundan sonra *Telhîs*'le birlikte belâgatte yeni bir dönem başlamıştır. Kazvînî'den 82 sene sonra vefat etmiş olan Kalkaşendî (ö. 821/1418) *Telhîs*'i yaşadığı dönemin en meşhur eserleri arasında sayar. O, Cürcânî ve Rummânî gibi birçok âlimin belâgatle ilgili eser telif ettiğini ancak Mısır'daki ilim ehlinin en çok *Telhîs*'e itimat ettiklerini söyler.[4]

İfadesinin açıklığı, üslûbunun kolaylığı, metot ve plânının düzgünlüğü ile aslını gölgede bırakan *Telhîs,* telifinden itibaren hem yıllarca medreselerde okutulmuş, hem de üzerine yüzlerce muhtasar, şerh ve haşiye yazılmıştır. Çeşitli İslâm ülkelerinde ders kitabı olarak okutulmuş bu esere, Osmanlı âlimleri de büyük değer vermişler,

---

[1] Diğer ikisi Teftâzânî (ö.792/1390) ile Seyyid Şerif Cürcânî (ö.816/1413)'nin şerhleridir. Kâtip Çelebi, *Keşfü'z-Zunûn*, İstanbul 1971, II, 1763. Eserin el yazma nüshası Millet Kütüphanesi Feyzullah Efendi, no. 1853'te bulunmaktadır.

[2] Şihâbüddin el-Halebî, *Hüsnü't-Tevessül ilâ Sınâ'ati't-Teressul*, el-Matbaatü'l-Vehbiyye, Mısır 1298, s. 2, 4, 8, 11-12, 93-120.

[3] Kazvînî'nin Sekkâkî'ye itiraz ettiği yerler hakkında geniş bilgi için bkz. Hüseyin Arslan, *Hatib el-Kazvînî'nin Telhîs ve İzâh Adlı Eserlerinde Sekkâkî'ye İtiraz Ettiği Meseleler*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2018, s. 129-340.

[4] Kalkaşendî, *Subhu'l-A'şâ*, I, 224, 541; Şevki Dayf, *a.g.e.*, s. 335-336; Durmuş, "Kazvînî, Hatîb", *DİA*, XXV, 157; Hüseyin Yazıcı, *Hızır b. Muhammed el-Âmâsî ve el-İfâza fî Şerh Unbûb el-Belâğa fî Yenbû' el-Fesâha'sı*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 1996, s. 28-31.

sonradan başlayan Osmanlıca belâgat teliflerinde de eserden en önemli kaynak olarak yararlanmışlardır.[1]

Sekkâkî gibi belagati sadece yaşanan, tadılan, fakat anlatılamaz bir duyuş olmaktan çıkarıp belirli tanım, ilke ve kuralları bulunan ve bunlar yoluyla başkalarına, özellikle de anadili Arapça olmayanlara da kolaylıkla anlatılabilen ilmî bir disipline dönüştüren Kazvînî, *Telhîsu'l-Miftâh*'ına ilk şerhi *el-Îzâh* adıyla bizzat kendisi yazarak diğer şârihlere öncülük etmiştir. Bu şerhinde Cürcânî'nin *Delâilu'l-İ'câz*'ı ve *Esrâru'l-Belâga*'sıyla Zemahşerî'nin *Keşşâf*'ından da büyük ölçüde yararlandığı görülür. Yine İbnü'n-Nâzım'ın *el-Misbâh*'ından da yararlanmıştır. O, İbnü'n-Nâzım'ın fesâhatin tamamlayıcı bir unsuru olarak ele aldığı bedî' ilmini, meânî ve beyânın ardından belâgatin üçüncü fenni (ilmi) olarak zikretmiş ve bu üçlü taksim daha sonra gelen âlimler tarafından kabul görmüştür.[2]

Şerefüddîn Hüseyn b. Abdillâh b. Muhammed et-Tîbî (ö. 743/1343) de *et-Tibyân fi'l-Meânî ve'l-Beyân* adlı eserini Zemahşerî'nin *el-Keşşâf*'ı, Sekkâkî'nin *el-Miftâh*'ı, İbnü'n-Nâzım'ın *el-Misbâh*'ı, Kazvînî'nin *el-Îzâh*'ı, Râzî'nin *Nihâyetü'l-Îcâz*'ı ve İbnü'l-Esîr'in *el-Meselü's-Sâir*'inden istifade ederek yazmıştır.[3] 725 (1325) yılında yazdığı eserini 737'de (1337) şerh etmiştir. Ancak bu şerhin günümüze ulaşan herhangi bir nüshası tespit edilememiştir. *et-Tibyân* üzerine diğer bir şerh Tîbî'nin isteğiyle talebesi Ali b. Îsâ el-Erdebîlî tarafından *Ḥadâiḳu'l-Beyân fî Şerhi't-Tibyân* adıyla yazılmıştır. Başka bir şerh de Abdüllatîf el-Kirmânî el-Hanefî'nin *Şerhu't-Tibyân li't-Tîbî* adlı eseridir.[4]

Belâgatin bütünü için beyân kavramını kullanan Ebû Abdillah Muhammed b. Muhammed et-Tenûhî (ö.748/1347) *el-Aksa'l-Garîb fî İlmi'l-Beyân*[5] isimli çalışmasına mantık ilmiyle ilgili konularla başlar. Ardından harf ve edatlara geçer. Daha sonra da fesâhat ve belâgat terimlerini zikreder, istiâre, teşbih, iltifât, haber-inşâ, îcâz-itnâb, takdim-tehir, istifhâm, kinâye, istisnâ, tazmin, hüsn-i ibtidâ, hüsn-i intihâ ve tecnîs (cinâs) gibi konulara yer verir.[6]

Müeyyed Billâh Yahya b. Hamza el-Alevî (ö.749/1348) ise *et-Tırâzu'l-Mutazammin li-Esrâri'l-Belâga ve Ulûmi Hakâiki'l-İ'câz* isimli eserinde Sekkâkî ile İbnü'l-Esîr'in yöntemini mezcetmiştir. O, eserinin girişinde yararlandığı temel kaynakları zikretmiştir. Bunlar da Fahreddin er-Râzî'nin *Nihâyetü'l-Îcâz*'ı, İbnü'n-Nâzım'ın *el-Misbâh*'ı, İbnu'l-Esîr'in *el-Meselü's-Sâir*'i ve Zemlekânî'nin *et-Tibyân*'ıdır. Yine Sekkâkî'nin *Miftâhu'l-Ulûm*'undan da istifade etmiştir.[7]

---

[1] Hacımüftüoğlu, "Bedî'", *DİA*, V, 321; "Beyân", VI, 23; Kazım Yetiş, "Belâğat", *DİA*, V, 384-385; Mehmet Sami Benli, "Miftâhu'l-Ulûm", *DİA*, XXX, 21.

[2] Kazvînî, *et-Telhîs fî Ulûmi'l-Belâga*, nşr. Abdurrahman el-Berkûkî, Dâru'l-Fikri'l-Arabî, yy 1904, s. 347; Hacımüftüoğlu, "Bedî'", *DİA*, V, 320-322; Durmuş, "Kazvîni, Hatîb", *DİA*, XXV, 156-157; Saraç, *a.g.e.*, s. 25.

[3] Şerefüddîn Hüseyn b. Abdillâh b. Muhammed et-Tîbî, *et-Tibyân fi'l-Beyân*, nşr. Abdüssettar Hüseyin Zemmût, Dâru'l-Cîl, Beyrut 1416/1996, s. 7-8 (nâşirin önsözü), 224-225.

[4] Halit Özkan, "Tîbî", *DİA*, XLI, 125-127.

[5] Kâtip Çelebi eserin adını *Aksa'l-Kurb fi Sınâati'l-Edeb* olarak zikretmiştir. Bkz. *Keşfü'z-Zunûn*, I, 81.

[6] Ebû Abdillah Zeynüddin Muhammed b. Muhammed et-Tenûhî, *el-Aksa'l-Garîb fî İlmi'l-Beyân*, Matbaatü's-Seâde, Mısır 1327, s. 2-7, 7-24, 33-119; Şevkî Dayf, *a.g.e.*, s. 316-319; Saraç, *a.g.e.*, s. 24; İshakoğlu, *a.g.e.*, s. 6.

[7] Yahya b. Hamza el-Alevî el-Mülekkab bi-Müeyyed Billâh, *et-Tırâzu'l-Mutazammin li-Esrâri'l-Belâga ve Ulûmi Hakâiki'l-İ'câz*, el-Mektebetü'l-Unsuriyye, Beyrut 1423, I, 6; Şevkî Dayf, *a.g.e.*, s. 420-423; Saraç, *a.g.e.*, s. 24; Abdülaziz Atîk, *İlmü'l-Beyân*, Dâru'n-Nahdati'l-Arabiyye, Beyrut 1405/1985, s. 46.

Adudüddîn Abdurrahmân b. Ahmed el-İcî (ö.755/1355) de Kazvînî gibi *Miftâh*'ın üçüncü bölümünü özetleyerek *el-Fevâidu'1-Gıyâsiyye* ismindeki değerli eserini yazmıştır. Kazvînî'nin *Telhîs*'inden daha muhtasar olan eser, birçok âlim tarafından şerh edilmiştir. Îcî, eserini İlhanlı hükümdarı Olcaytu Han'ın (Muhammed Hudâbende) (ö.716/1316) veziri Gıyâseddin Muhammed (ö.736/1336)'e ithaf ettiği için *el-Fevâidu'1-Gıyâsiyye* ismini vermiştir.[1]

Bahâuddîn Ahmed b. Ali b. Abdülkâfî es-Sübkî (ö.773/1372)'nin *Arûsu'l-Efrâh* adlı eseriyle hocası Kazvînî'nin *Telhîs*'ini şerh eden ilk âlimlerdendir. Eseri, *Telhîs*'in en güzel şerhlerinden olup telifinden itibaren hem ders kitabı olarak okutulmuş hem de üzerine hâşiye ve ta'likler yazılmıştır.[2]

Sa'deddîn Mes'ûd b. Ömer et-Teftâzânî (ö.792/1390) de *Telhîs* üzerine 748 (1347) yılında önce *el-Mutavvel* adıyla bilinen *Şerhu't-Telhîs*'ini yazmış, ardından 756 (1355) yılında bu şerhi ihtisâr etmiş, bu da *el-Muhtasar* ve *Muhtasaru'l-Meânî* adlarıyla meşhur olmuştur. 789 (1387) yılında da Sekkâkî'nin *Miftâh*'ının üçüncü bölümü üzerine *Şerhu Miftâhi'l-Ulûm*'unu kaleme almıştır. Teftâzânî'nin *el-Mutavvel* ve *el-Muhtasar*'ı Osmanlı medreselerinde okutulan en önemli belâgat eserleri arasında yerini almıştır. Kâtip Çelebi, Teftâzânî'nin *Miftâh* şerhini bu eser üzerine yapılan en güzel üç şerhten birisi olarak zikretmiştir.[3]

Seyyid Şerif el-Cürcânî (ö.816/1413)'nin *el-Misbâh*'ı da Sekkâkî'nin *Miftâh*'ının üçüncü bölümü üzerine yapılan çalışmalardandır. Kâtip Çelebi, Cürcânî'nin bu eserini de *Miftâh* üzerine yapılan en güzel üç şerhten birisi olarak zikretmiştir.[4] Eser şark İslâm dünyasında pek tutunmuş, özellikle Osmanlı medreselerinde, medreselerin kapatıldığı 1924 yılına kadar okutulmuştur. Hatta bu eserin okutulduğu medreselere Miftâh Medreseleri (Otuzlu Medreseler) adı verilmiştir. Yine Cürcânî'nin Teftâzânî'nin *Mutavvel*'i üzerine yazdığı *Havâşi's-Seyyid ale'l-Mutavvel* isimli hâşiyesi başta olmak üzere belâgatle ilgili birçok eseri vardır.[5]

Molla Fenârî (ö.834/1431)'nin torunu Hasan Çelebi (ö.891/1486)'nin *Hâşiye ale'l-Mutavvel*'i ve Ebu'l-Kasım el-Leysî es-Semerkandî (ö.888/1483'ten sonra)'nin *Hâşiyetu Ebi'l-Kâsım el-Leysî es-Semerkandî ale'l-Mutavvel*'i de zikredilmelidir. Suyûtî, Hasan Çelebi'nin eseri hakkında "Çok faydalıdır" demiştir.[6]

Birçok ilim dalında telifi olan Celâluddîn es-Suyûtî (ö.911/1505) de önce *el-Cumân* adlı bir belâgat eseri yazmış, sonra bunu *Ukûdu'l-Cumân* adıyla şerh etmiştir.[7]

Osmanlının önde gelen âlimlerinden Şeyhülislam Kemalpaşazâde (ö.940/1534)'nin belâgatin bütün konularını kapsayan tek bir eseri olmamakla birlikte muhtelif konularıyla ilgili kitap ve risâle türünde yirmiden fazla eseri bulunmaktadır. *Şerhu'l-Miftâh, Tağyîru'l-Miftâh (Islâhu'l-Miftâh / Zübdetü'l-Miftâh), Şerhu Tağyîri'l-*

---

[1] Adudüddin el-Îcî, *el-Fevâidü'l-Gıyâsiyye*, nşr. Âşık Hüseyin, Daru'l-Kitâbi'l-Mısrî – Dâru'l-Kitâbi'l-Lübnânî, Kahire – Beyrut 1412/1991, (nâşirin önsözü), s. 5, 109; Kâtip Çelebi, *Keşfü'z-Zunûn*, II, 1299.

[2] Şevkî Dayf, *a.g.e.*, s. 352-355; Recep Cici, "Sübkî, Bahâeddin", *DİA*, XXXVIII, 11.

[3] Diğer ikisi Kutbuddîn eş-Şîrâzî ile Seyyid Şerif Cürcânî'nin şerhleridir. Kâtip Çelebi, *a.g.e.*, II, 1763; Şükrü Özen, "Teftâzânî", *DİA*, XL, 299-308; Muhammed Zeki el-Ca'ferî, *el-İsbâh fî Şerhi Telhîsi'l-Miftâh el-Ma'rûf bi'l-Mutavvel*, Dâru'l-Hucce, yy 1435, IV, 488

[4] Diğer ikisi Kutbuddîn eş-Şîrâzî ile Teftâzânî'nin şerhleridir. Kâtip Çelebi, *a.g.e.*, II, 1763.

[5] Gümüş, *a.g.e.*, s. 163-169.

[6] Celâleddin es-Suyûtî, *Nazmü'l-'İkyân fî A'yâni'l-A'yân*, nşr. Philip Khuri Hitti, New York 1927, s. 105-106.

[7] Şevkî Dayf, *a.g.e.*, s.357-358.

Miftâh, Risâle fî Beyâni Üslûbi'l-Hakîm, Risâle fî Telvîni'l-Hitâb, Risâle fî Tahkîki'l-Müşâkele bu çalışmalardan bazılarıdır.[1]

Yine İsâmüddin el-İsferâyînî (ö.945/1538)'nin, Kazvînî'nin *Telhîs*'i üzerine yazdığı *el-Atvel* isimli şerhini de zikretmeliyiz. Onun eserine Teftâzânî'nin *Telhîs*'e yazdığı şerh olan *el-Mutavvel*'e (geniş şerh) nispetle *el-Atvel* (daha geniş / en geniş şerh) denildiği söylenmektedir. Şerhinde Teftâzânî'ye sıkça eleştiriler yöneltmiştir.[2]

Yine Osmanlı âlimlerinden Taşköprizâde Ahmed Efendi (ö. 968/1561) de Adudüddîn el-İcî (ö.755/1355)'nin *el-Fevâidu'1-Gıyâsiyye* adlı eserini *Şerhu'l-Fevâidu'1-Gıyâsiyye fî İlmeyi'l-Meânî ve'l-Beyân* adıyla şerh etmiştir.[3]

XVI. asırdan sonra da belâgat alanında birçok eser telif edilmiştir. Abdulhakîm es-Siyâlkûtî (ö.1067/1656)'nin *Hâşiye ale'l-Mutavvel*'i, Muhammed b. Ahmed ed-Desûkî (ö.1230/1815)'nin Teftâzânî'nin *Muhtasaru'l-Meânî* isimli eserine yazdığı *Hâşiye alâ Muhtasari'l-Meânî* adlı eseri, Hüseyin b. Ahmed el-Mersafî (ö.1307/1889)'nin *el-Vesîletu'l-Edebiyye ile'l-Ulûmi'l-Arabiyye*'si, Ahmed el-Hâşimî (ö.1362/1943)'nin *Cevâhiru'l-Belâga fi'l-Meânî ve'l-Beyân ve'l-Bedî*'i ve Ahmed Mustafa el-Merâgî (ö.1952)'nin *Ulûmu'l-Belâga*'sı zikredilmesi gereken başlıca eserlerdendir.

Osmanlı'da ise çalışmalar daha çok Seyyid Şerif el-Cürcânî'nin *el-Misbâh*'ı, Sekkâkî'nin *el-Miftâh*'ı, Kazvînî'nin *Telhîsu'l-Miftâh* ve *el-Îzâh*'ı, Teftâzânî'nin *el-Mutavvel* ve *Muhtasaru'l-Meânî*'si gibi eserleri üzerine yapılmıştır. Zaten medreselerde okutulan temel eserler de bunlardır.[4]

Bedî' ilmiyle uğraşan âlimler İbnu'l-Mu'tez'den itibaren yeni sanatlar keşfetmeye daha doğrusu mevcut kullanımlara yeni adlar koymaya uğraşmışlardır. Hicrî yedinci asra gelindiğinde meânî ve beyân ilimlerinden de dâhil edilenlerle birlikte yüz yirmi beş sanat tespit edildiği, daha sonraki dönemlerde bu sayının artarak yüz elliye ulaştığı görülür.[5]

Modern anlamda yeni bir tarzda telif edilen belâgat eserleri olarak ise Emin el-Hûlî'nin *Fennu'l-Kavl, el-Belâga* ve *İlmu'n-Nefs*'i, Ahmed Hasan ez-Zeyyât'ın *Difâ' ani'l-Belâga*'sı ve Ali el-Cârim ve Mustafâ Emîn'in *el-Belâgatul-Vâzıha*'sı zikredilebilir.[6]

Belâgatin kısaca aktarmaya çalıştığımız ve genel hatlarıyla belli başlı eserlerini zikrettiğimiz bu tarihî gelişiminde[7] ve edebî sanatlar konusunda Aristo'nun hâkim ve belirleyici bir tesiri olduğunu ileri sürenler olmuştur. Bu görüşü destekleyenlerin başında Mısırlı araştırmacı Tâhâ Hüseyin gelir. Ona göre belâgat konuları, ifade şekilleri ve hatta örneklerine kadar Aristo'nun eserlerine dayanıyordu. Fakat bu görüş yapılan araştırmalar neticesinde günümüzde kabul edilirliğini yitirmiştir. Çünkü Aristo'nun *Rhetorika*'sı İshak b. Huneyn (ö.298/910) tarafından Arapçaya çevrildiği dönemde belâgat kendi seyrinde yürümekte ve epeyce yol katetmiş durumda idi.

---

[1] Musa Alak, *Kemalpaşazâde'nin Şerhu Tağyîri'l-Miftâh Adlı Eserinin Tahkik ve Tahlili*, MÜSBE, İstanbul 2009, s. 174-180, 182-183.
[2] İsmail Durmuş, "İsferâyînî, İsâmüddin", *DİA*, XXII, 516-517.
[3] Yusuf Şevki Yavuz, "Taşköprizâde Ahmed Efendi", *DİA*, XL, 151-152.
[4] Dursun Hazer, "Osmanlı Medreselerinde Arapça Öğretimi ve Okutulan Ders Kitapları", *GÜÇİFD*, 2002/I, s. 291-292.
[5] Saraç, *a.g.e.*, s. 25.
[6] Hulusi Kılıç, "Belâgat", *DİA*, V, 383.
[7] Belâgat ve edebî tenkidin Aristo'dan günümüze tarîhi seyri ve telif edilen eselerle ilgili olarak bkz. Ahmet Bulut, "Arap Edebiyatında Edebî Tenkit ve Belâgatin Tarihî Seyri I", *UÜİFD*, Cilt 9, Sayı 9, Bursa 2000, s. 143-191.

Meselâ Câhız (ö.255/869)'in *el-Beyân ve't-Tebyîn* ve *el-Hayevân* isimli eserlerinde birçok belâgat teriminden bahsettiği görülmektedir. Aristo'nun Arapçaya *el-Hitâbe* adıyla terceme edilen *Rhetorika*'sıyla, *eş-Şi'r* adıyla terceme edilen *Poetika*'nın Arapların yabancı olduğu edebî bir türden bahsetmesi, eski Yunancanın gramer yapısı ve ses düzenine dayanması, bu iki eserin parça parça tercüme edilmeleri ve bunların tam anlamıyla metne sadık çeviriler olmamaları gibi hususlar, belâgat ilminin doğuşunda Aristo'nun eserlerinin belirleyici olduğu iddialarını çürütmektedir.[1]

SONUÇ

Belâgate dair çalışmalar ilk önce edebî tenkit şeklinde başlamış, belli bir zaman edebî tenkitle iç içe devam etmiştir. Sadece belâgat konularını ele alan ilk derli toplu eseri Halîfe İbnu'l-Mu'tez telif etmiştir. O, *el-Bedî'* adını verdiği eserinde belâgate ait 18 konuya yer vermiştir. Ancak belâgatin asıl önemli gelişmesi Abdulkâhir el-Curcânî ile olmuştur. Bazıları tarafından Curcânî belâgatin kurucusu, *Delâilu'l-İ'câz* ve *Esrâru'l-Belâga* isimli iki eseri de bu ilmin ilk eserleri kabul edilmiştir. Ancak bölümleri ve terimleriyle belâgatin müstakil bir ilim halini alması Sekkâkî'nin *Miftâhu'l-Ulûm* adlı eseri ile gerçekleşmiştir. O, eserini üç bölüme ayırmış; birinci bölümde sarf, ikinci bölümde nahiv ve üçüncü bölümde de belâgat ilmini ele almıştır. Belagat ilminin bütün konularını aldığı bu bölümün sonunda aruz ilmi hakkında da bilgi vermiştir. Sekkâkî, eserinin belâgati ele alan üçüncü bölümünde temel kaynak olarak Cürcânî'nin *Delâilu'l-İ'câz* ve *Esrâru'l-Belâga*'sı, Zemahşerî'nin *el*-Keşşâf'ı ve Fahreddin er-Râzî'nin *Nihâyetü'l-Îcâz*'ndan faydalanmıştır. O, meânî ve beyân konularının sonunda bedî' terimini kullanmadan sözü güzelleştiren unsurlardan *tahsînü'l-kelâm* tabirini kullanarak bahsetmiştir. Bunları da mânaya dayalı olanlar ve lafza dayalı olanlar şeklinde ikiye ayırarak ele almıştır. Bunlara binâen Sekkâkî'nin, genel hatlarıyla belâgat ilminin sınırlarını belirlediği, bu ilme sistemli olarak nihâî şeklini verdiği kabul edilir.

Bu eser bölüm birçok belâgat kitabına kaynaklık etmiş ve üzerine birçok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmaların en önemlisi ise Sekkâkî'den yaklaşık bir asır sonra yaşamış olan Kazvînî'nin *Telhîsu'l-Miftâh* adlı eseridir. *Telhîs*'in telifinden sonra belâgat çalışmaları, çoğunlukla bu eser etrafında cereyan etmiş fakat Sekkâkî'nin *Miftâh*'ı üzerine de çalışmalar yapılmaya devam etmiştir.

Bundan sonra yapılan çalışmalarda artık bölümler ve terimler netlik kazanmış, yazılan eserlerde önceki asırların birikimlerini en iyi şekilde tahlil ve tenkit süzgecinden geçirmek esas hedef olmuştur. Yani meşhur bir âlimin eserini açıklamak ya da ihtisâr etmek veya kimi zaman tenkit etmek belli bir dönemde telif faaliyetlerinin genel bir karakteristik özelliği olmuştur.

.

KAYNAKÇA

Abbâs, Fadl Hasan, *el-Belâga Fünûnuhâ ve Efnânühâ İlmu'l-Meânî*, Dâru'l-Furkân, Ürdün 1424/2004.

Ahmed Sa'd Muhammed, *el-Usûlu'l-Belâğıyye fî Kitâbi Sîbeveyh ve Eseruhâ fî'l-Bahsi'l-Belâgî*, Mektebetu'l-Âdâb, Kahire 1999.

Alak, Musa, *Kemalpaşazâde'nin Şerhu Tağyîri'l-Miftâh Adlı Eserinin Tahkik ve Tahlili*, MÜSBE, İstanbul 2009.

_____, *Sekkâkî ve Miftâhu'l-Ulûm Adlı Eseri*, İstanbul 2011.

Arslan, Hüseyin, *Hatib el-Kazvînî'nin Telhîs ve Îzâh Adlı Eserlerinde Sekkâkî'ye İtiraz Ettiği Meseleler*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2018.

[1] Saraç, *a.g.e.*, s. 28.

el-Asmaî, Ebû Saîd Abdülmelik b. Kureyb, *Fuhûletü'ş-Şuarâ*, Dâru'l-Kitâbi'l-Cedîd, Beyrut 1400/1980.
Atîk, Abdülaziz, *İlmü'l-Beyân*, Dâru'n-Nahdati'l-Arabiyye, Beyrut 1405/1985.
Aydınî, Hamza b. Turgut, *el-Hevâdî fî Şerhi'l-Mesâlik*, nşr. Ali Bulut, Etüt Yayınları, Samsun 2009.
el-Bâkıllânî, Ebû Bekr Muhammed b. et-Tayyib, *İ'câzü'l-Kur'ân,* yy ts.
Benli, Mehmet Sami, "Miftâhu'l-Ulûm", *DİA*, XXX, 20-21.
Bulut, Ahmet, "Arap Edebiyatında Edebî Tenkit ve Belâgatin Tarihî Seyri I", *UÜİFD*, Cilt 9, Sayı 9, Bursa 2000, s. 143-191.
Bulut, Ali, *Hicrî İlk Üç Asırda Kur'an Filolojisine Dair Eser Veren İlim Adamları ve Eserleri*, (Basılmamış yüksek lisans tezi), Samsun 1999.
_____, Sîbeveyh'in *el-Kitab'ında Ele Aldığı Bazı Nahiv Konuları, İşleme Yöntemi ve Koyduğu Kurallar*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Samsun 2003.
_____, "Belâgat İlminin Tekâmülünde Sekkâkî'nin Yeri", *"The Contributions of Central Asia Scholars to Islamic Civilization" (Orta Asya Âlimlerinin İslam Medeniyetine Katkıları)*, International Symposium, 10-12 October 2018, Bişkek / Kırgızistan, Baskı: Bişkek 2019, s. 537-553.
el-Ca'ferî, Muhammed Zeki, *el-İsbâh fî Şerhi Telhîsi'l-Miftâh el-Ma'rûf bi'l-Mutavvel*, Dâru'l-Hucce, yy 1435.
el-Câhız, Ebû Osman Amr b. Bahr, *el-Beyân ve't-Tebyîn,* Dâru ve Mektebetü'l-Hilâl, Beyrut 1423.
Cici, Recep, "Sübkî, Bahâeddin", *DİA*, XXXVIII, 11.
el-Cümahî, Muhammed b. Sellâm, *Tabakâtu Fuhûli'ş-Şuarâ*, nşr. Mahmûd Muhammed Şâkir, Dâru'l-Medenî, Cidde ts.
el-Cürcânî, Ebü'l-Hasen Ali b. Abdulazîz b. el-Hasan, *el-Vesâta beyne'l-Mütenebbî ve Husûmih*, Muhammed Ebü'l-Fad İbrahim – Ali Muhammed el-Bicâvî, Matbaatü İsa el-Bâbî el-Halebî ve Şürekâüh, yy ts.
Demirayak, Kenan– Çöğenli, M. Sadi, *Arap Edebiyatında Kaynaklar*, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını, Erzurum 2000.
Derya, Örs, "Vatvât, Reşîdüddin", *DİA*, XLII, 573-574.
Dikici, Recep, "Hafâcî, İbn Sinân", *DİA*, XV, 71-72.
Durmuş, "İbnü'l-Esîr, Ziyâeddin", *DİA*, XXI, 30-32.
_____, "İsferâyînî, İsâmüddin", *DİA*, XXII, 516-517.
_____, "Kazvînî, Hatîb", *DİA*, XXV, 157.
_____, "Müberred", *DİA*, XXXI, 432-434.
_____, "Sekkâkî", DİA, XXXVI, 332-333.
Ebû Hilâl el-Askerî, *es-Sınâateyn,* nşr. Ali Muhammed el-Bicâvî-Muhammed Ebu'l-Fadl İbrahim, Beyrut 141.,
Gümüş, Sadreddin, *Seyyid Şerif Cürcânî*, İstanbul 1984.
Hacımüftüoğlu, Nasrullah, "Bedî'", *DİA*, V, 320-322.
_____, "Beyân", VI, 23.
el-Hâtimî, Ebû Ali b. Muhammed el-Hasan b. el-Muzaffer, *Hilyetü'l-Muhâdara fî Sınâati'ş-Şi'r*, nşr. Cafer el-Kitânî, Dâru'r-Reşîd, Irak 1979.
Hazer, Dursun, "Osmanlı Medreselerinde Arapça Öğretimi ve Okutulan Ders Kitapları", *GÜÇİFD*, 2002/I, s. 291-292.
İbn Ebi'l-İsba' el-Mısrî, *Bedîu'l-Kur'ân*, nşr. Hıfnî Muhammed Şeref, Mısır 195.
İbn Reşîk el-Kayravânî, *el-Umde fî Mehâsini'ş-Şi'r ve Âdâbih ve Nakdih*, nşr. Muhammed Muhyiddin Abdülhamid, Dâru'l-Cîl, Beyrut 1972.
İbn Sinân el-Hafâcî, Ebû Muhammed Abdullah b. Muhammed b. Saîd b. Sinan el-Hafâcî el-Halebî, *Sirru'l-Fesâha*, Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, Beyrut 1402/1982.
İbn Tabâtabâ, Ebü'l-Hasen Muhammed b. Ahmed b. Muhammed b. İbrâhîm Tabâtabâ el-Hasenî el-Alevî, *İyâru'ş-Şi'r*, nşr. Abdülaziz b. Nâsır el-Mâni', Mektebetü'l-Hâncî, Kahire ts.
İbnü'l-Esîr, Ebü's-Seâdât Mecdüddîn el-Mübârek b. Esîrüddîn Muhammed b. Muhammed eş-Şeybânî el-Cezerî, *en-Nihâye fî Garîbi'l-Eser*, nşr. Tâhir Ahmed ez-Zâvî, M. Muhammed et-Tenâhî, el-Mektebetu'l-İlmiyye, Beyrut 1979.
İbnü'l-Esîr, Ebü'l-Feth Ziyâuddin Nasrullah b. Muhammed eş-Şeybânî, *el-Meselü's-Sâir fî Edebi'l-Kâtib ve'ş-Şâir*, nşr. Ahmed el-Hûfî – Bedevî Tabâne, Kahire ts.
İbnü'l-Mu'tez, *Kitâbü'l-Bedî'*, nşr. İrfan Mataracî, Müessesetü'l-Kütübi's-Sekâfiyye, Beyrut 1433/2012.
İbnü'n-Nâzım, Ebû Abdullah Bedreddîn b. Mâlik ed-Dimeşkî eş-Şehîr bi-İbni'n-Nâzım, *el-Misbâh fi'l-Meânî ve'l-Beyân ve'l-Bedî'*, nşr. Hüsnî Abdülcelil Yûsuf, Mektebetü'l-Âdâb, yy. ts.
el-Îcî, Adudüddin, *el-Fevâidü'l-Gıyâsiyye*, nşr. Âşık Hüseyin, Daru'l-Kitâbi'l-Mısrî – Dâru'l-Kitâbi'l-Lübnânî, Kahire – Beyrut 1412/1991.
İshakoğlu, Ömer, *Türklerin XV-XVI. Asırlarda Arapça Belagata Yaptığı Katkılar*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2004.
Kadı Abdülcebbâr, *el-Muğnî fî Ebvâbi't-Tevhîd ve'l-Adl İ'câzü'l-Kur'ân*, yy ts.
el-Kalkaşendî, Ahmed b. Ali, *Subhu'l-A'şâ fî Sınâati'l-İnşâ*, nşr. Yusuf Ali Tavil, Dâru'l-Fikr, Dimaşk, 1987.

Kâtip Çelebi, *Keşfü'z-Zunûn*, I-II, İstanbul 1971.
el-Kazvînî, Celâluddîn Muhammed b. Abdurrahman el-Hatîb, *et-Telhîs fi Ulûmi'l-Belâga*, nşr. Abdurrahman el-Berkûkî, Dâru'l-Fikri'l-Arabî, yy 1904.
Kılıç, Hulusi, "Belâgat", *DİA*, V, 380-383.
Kırbıyık, Kasım, "Tîfâşî", *DİA*, XLI, 148-150.
Kudâme b. Ca'fer, Ebü'l-Ferec Kudâme b. Ca'fer b. Kudâme b. Ziyâd el-Bağdâdî, *Nakdü'ş-Şi'r*, Matbaatü'l-Cevâib, Kostantîniyye 1302.
el-Müberrid, Ebu'l-Abbas Muhammed b. Yezid b. Abdulekber el-Ezdî, *el-Belâga*, nşr. Ramazan Abdüttevvab, Kahire 1405/1985.
_____, *el-Kâmil fi'l-Luga ve'l-Edeb*, nşr. Muhammed Ebü'l-Fadl İbrahim, Dâru'l-Fikri'l-Arabî, Kahire 1417/1997.
Özdoğan, Mehmet Akif, "el-Umde", *DİA*, XLII, 146-147.
_____, "Klasik Arap Edebiyatında Karşılaştırmalı Edebî Tenkidin Ortaya Çıkışı", *Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*, Yıl 2, Sayı 7, Ankara 2002, s. 141-152.
Özen, Şükrü, "Teftâzânî", *DİA*, XL, 299-308.
Özkan, Halit, "Tîbî", *DİA*, XLI, 125-127.
Ramazanoğlu, Abdülhamid, *Sa'düddin et-Teftâzânî'nin "Şerhu Miftâhi'l-'Ulûm" Adlı Eserinin Tahkik ve Tahlili (Meânî Bölümü)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2020.
er-Rummânî, *en-Nüket fi İ'câzi'l-Kur'ân*, nşr. Muhammed Halefullah – Muhammed Zaglûl Selam, Dâru'l-Meârif, Mısır 1976.
Sa'leb, Ebü'l-Abbas Ahmed b. Yahya, *Kavâidü'ş-Şi'r*, nşr. Ramazan Abdüttevvâb, Mektebetü'l-Hâncî, Kahire 1995.
Saraç, M. A. Yekta, *Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat*, Bilimevi, İstanbul 2001.
Şerîf er-Radî, Ebü'l-Hasen Muhammed b. el-Hüseyn b. Musa el-Alevî el-Hüseynî el-Mûsevî, *el-Mecâzâtu'n-Nebeviyye*, nşr. Kerim Seyyid Muhammed Mahmud, Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, Beyrut 2007.
Şevki Dayf, el-*Belâga Tatavvur ve Târîh*, Dâru'l-Meârif, Kahire ts.
Şihâbüddin el-Halebî, *Hüsnü't-Tevessül ilâ Sınâ'ati't-Teressul*, el-Matbaatü'l-Vehbiyye, Mısır 1298.
es-Suyûtî, Celâleddin, *Nazmü'l-'İkyân fi A'yâni'l-A'yân*, nşr. Philip Khuri Hitti, New York 1927.
et-Tenûhî, Ebû Abdillah Zeynüddin Muhammed b. Muhammed, *el-Aksa'l-Garîb fi İlmi'l-Beyân*, Matbaatü's-Seâde, Mısır 1327.
et-Tîbî, Şerefüddîn Hüseyn b. Abdillâh b. Muhammed, *et-Tibyân fi'l-Beyân*, nşr. Abdüssettar Hüseyin Zemmût, Dâru'l-Cîl, Beyrut 1416/1996.
Yahya b. Hamza el-Alevî el-Mülekkab bi-Müeyyed Billâh, *et-Tırâzu'l-Mutazammin li-Esrâri'l-Belâga ve Ulûmi Hakâiki'l-İ'câz*, el-Mektebetü'l-Unsuriyye, Beyrut 1423.
Yavuz, Yusuf Şevki, "Sarfe", DİA, XXXVI, 140-141.
_____, "Taşköprizâde Ahmed Efendi", *DİA*, XL, 151-152.
Yazıcı, Hüseyin, *Hızır b. Muhammed el-Âmâsî ve el-İfâza fi Şerh Unbûb el-Belâğa fi Yenbû' el-Fesâha'sı*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 1996.
Yetiş, Kazım, "Belâğat", *DİA*, V, 384-385.
ez-Zemahşerî, Ebü'l-Kâsım Mahmûd b. Ömer, *el-Keşşâf an Hakâiki Gavâmidi't-Tenzîl ve Uyûni'l-Ekâvîl fi Vucûhi't-Te'vîl*, nşr. Mustafa Huseyn Ahmed, Dâru'r-Rayyân li't-Turâs, Beyrut 1987.
_____, *el-Keşşâf Keşşâf Tefsiri*, editör: Murat Sülün, çev. Muhammed Coşkun, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, İstanbul 2016.
ez-Zemlekânî, Abdülvâhid b. Abdülkerîm, *et-Tibyân fi İlmi'l-Beyân el-Mutli' alâ İ'câzi'l-Kur'ân*, nşr. Ahmed Matlûb – Hadice el-Hadîsî, Matbaatü'l-Ânî, Bağdat 1383/1964.

ASLAN, Üzeyir (2020). "Sehî, Latîfî ve Ahdî Tezkirelerinde Fesâhatle İlgili Kavramlar", Mazmundan Poetikaya, İKSAD, ss. 45-52

SEHÎ, LATÎFÎ VE AHDÎ TEZKİRELERİNDE FESÂHATLE İLGİLİ KAVRAMLAR

Üzeyir ASLAN•

Klasik şiirin temel biyografi kaynaklarından olan tezkirelerin ilk örnekleri Arap edebiyatında ortaya çıkmış, daha sonra Fars, Hint ve Türk edebiyatlarında benzerleri meydana getirilmiştir. Arap edebiyatında yazılan ilk tezkireler İbn Sellām el-Cumāḥī'nin [öl. 231/846?] *Ṭabaḳātu'ş-Şuᶜarā*'sı ve Ebū Muḥammed ᶜAbdu'llāh b. Muslim b. Ḳuteybe ed-Dīneverī'nin [öl. 276/889] *e'ş-Şiᶜr ve'ş-Şuᶜarā*'sıdır. Fars edebiyatında şair biyografilerine özellikle "teẕkire" denmiş olup ilk tezkireler Niẓāmī-yi ᶜArūżī Ebu'l-Ḥasen Aḥmed b. ᶜOmar b. ᶜAlī es-Semerḳandī'nin [öl. 552/1157?] *Çehār Maḳāle*'si, Nūre'd-dīn Muḥammed b. Muḥammed b. Yaḥyā el-ᶜAvfī el-Ḥanefī'nin 618/1221'de telif ettiği *Lubābu'l-Elbāb*'ı, Ẕekeriyyā el-Ḳażvīnī'nin [öl. 682/1283] *Āṯāru'l-Bilād*'ı, Nūre'd-dīn ᶜAbdu'r-raḥmān b. Niẓāme'd-dīn Aḥmed b. Muḥammed el-Cāmī'nin [öl. 898/1492] *Nefeḥātu'l-Uns*'u ve şair biyografilerini ayrı bir bölüm hâlinde düzenlediği *Bahāristān*'ı ile Devletşāh b. Baḫtışāh es-Semerḳandī'nin 892/1487'de tamamladığı *Teẕkiretu'ş-Şuᶜarā*'sıdır.[1]

Devletşah'ın *Tezkiretu'ş-Şu'arâ*'sı Farsça yazılmış olmasına rağmen Türkçe şiir söyleyen şairlere de yer vermesi bakımından çok önemli bir kaynaktır. Bu tezkire sayesinde 14. yüzyıldan itibaren Türkistan'da Türkçenin edebî bir dile dönüştüğünü öğreniyoruz. Daha sonra kaleme alınan ᶜAlī Şīr Nevāyī'nin *Mecālisü'n-Nefā'is*'inde Türkçe yazan çok daha fazla şair biyografisine yer verilmiştir.

Özellikle Câmî, Devletşâh ve Nevâyî tezkireleri Osmanlı tezkire yazıcılığına etki etmiştir. Nitekim bu sahada telif edilmiş ilk tezkire olan *Heşt Bihişt*'te Sehī Bey, yukarıdaki üç tezkireyi zikrederek bu etkiye işaret etmektedir.

Tezkireler şairlerin hayatları ve eserleri hakkında bilgi veren, onların edebî kişilikleri ve eserleriyle ilgili değerlendirmelerde bulunan eserlerdir. Özellikle eser

• Prof. Dr., Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, uaslan@marmara.edu.tr. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8478-4580

1 ÖZ, Yusuf: "Tezkire": DİA, C. 41, İstanbul 2012, s. 68.

değerlendirmelerinde ortak bir terminolojinin kullanıldığı daha önce yapılan bazı çalışmalarda ortaya konmuştu.[2] Bu terminolojiyi oluşturan kavramların edebî karşılığının ne olabileceği üzerine bildiğimiz kadarıyla az sayıda çalışma yapılmıştır.[3]

Tezkirelerdeki ortak tenkit terminolojisinin önemli kısmının, klasik şiirin poetikasını belirleyen fesahat ve belagat bilgisi çerçevesinde anlaşılabileceği kanaatindeyiz. Bu maksatla Osmanlı edebiyatının ilk üç tezkiresi olan Sehī'nin *Heşt Bihişt*'i,[4] Laṭīfī'nin *Tezkiretü'ş-Şuʿarā ve Tabṣıratu'n-Nuẓamā*'sı[5] ve ʿAhdī'nin *Gülşen-i Şuʿarā*'sında[6] fesahatle ilgili olduğunu düşündüğümüz kavramları tespit ettik ve bu kavramların edebî karşılıklarının ne olabileceği üzerinde durduk.

1. Feṣāḥat'ın Tanımı

Fesâhat "Kelimelerin söylenişinin ve dinlenmesinin tatlı ve manasının açık olması, yani telaffuz edilirken manasının zihinde hemen çağrışım yapması"dır. Fasih kelimeler dil kurallarına uygun olan, şair ve yazarların daima kullandıkları kelimelerdir. Bunlar dile ağır ve kulağa kötü gelmez; anlamak için sözlüğe ihtiyaç duyurmaz ve zihni yormaz.[7] Fesâhat için kelimeye ve kelimelerin biraraya gelmesiyle oluşan kelâma (söze) bakmak gerekir. Bir kelimenin fasih sayılabilmesi tenâfür-i hurûftan yani söyleyiş zorluğundan, garâbetden yani alışılmışın dışında kullanımdan ve kıyâsa muhalefetten yani dil bilgisi kurallarına ve yazarların kullanım biçimine aykırılıktan uzak olmasına bağlıdır.[8] Kelâmın (sözün) fasih olabilmesi için ise tenâfür-i kelimâttan yani kelimeler yan yana geldiğinde söyleyiş zorluğunun ortaya çıkmasından, zaʿf-ı te'lîften yani söz birliğinin dil bilgisi kurallarına ve yazarların kullanımına aykırı olmasından, taʿkîdden yani mana kapalılığından, kesret-i tekrârdan yani kelimelerin çok sık tekrarından ve tetâbuʿ-ı izâfâttan yani üçten fazla kelimenin bir araya gelerek tamlama meydana getirmesinden uzak olması ile mümkündür.[9]

Yukarıdaki tanıma bakıldığında fesâhatın üç önemli unsurunun olduğu görülür: söyleyiş kolaylığı, dinleyiş tatlılığı ve mana açıklığı, yani anlayış kolaylığı.

2. Sehî, Latîfî ve Ahdî Tezkirelerinde Fesâhatle İlgili Kavramlar

Kelamın fasih olabilmesi sözün kolaylıkla söylenebilmesine, dinlendiğinde kulağa

---

2 TOLASA, Harun: *Sehî, Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi-I:* Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İzmir 1983. KILIÇ, Filiz: *XVII. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler:* Akçağ, Ankara 1998. ÇETİNDAĞ, Yusuf: *Şiir ve Tenkit -Türk, İran ve Arap Tezkirelerinde-:* Kitabevi, İstanbul 2010.

3 AÇIKGÖZ, Namık: "Klasik Türk Şiiri Tenkid Terminolojisi ve Âb-dâr Örneği": *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi-2,* İstanbul 2000, s. 149-160. KÖKSAL, M. Fatih: *Sana Benzer Güzel Olmaz, Divan Şiirinde Nazire:* Akçağ, Ankara 2006. ASLAN, Üzeyir: "Âşık Çelebi'nin Tetebbuʿ Şiirleri": *Bir Devr-i Kadim Efendisi Prof. Dr. Tahir Üzgör'e Armağan,* ed. Aslan, Ü. - Taş, H. - Zülfe, Ö., Yayın Evi, Ankara 2018, s. 44-64. ASLAN, Üzeyir: "Klasik Türk Şiiri Terminolojisini Belâgat Çerçevesinde Anlamlandırma": *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi,* Özel Sayı 4, 2018, s. 211-221.

4 SEHĪ BEG: *Heşt Bihişt:* haz. İPEKTEN, Halûk - KUT, Günay - İSEN, Mustafa - AYAN, Hüseyin - KARABEY, Turgut: Kültür ve Turizm Bakanlığı, e-kitap, Ankara 2017.

5 LAṬĪFĪ: *Tezkiretü'ş-Şuʿarā ve Tabṣıratu'n-Nuẓamā:* haz. CANIM, Rıdvan: *Latîfî, Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratu'n-Nuzemâ (İnceleme - Metin):* Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 2000.

6 ʿAHDĪ: *Gülşen-i Şuʿarā:* haz. SOLMAZ, Süleyman: *Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâ'sı:* Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 2005.

7 AḤMED CEVDET PĀŞĀ: *Belâgat-ı Osmâniye:* haz. GÜMÜŞKILIÇ, Mehmet: Kapı Yayını, İstanbul 2016, s. 47.

8 AḤMED CEVDET PĀŞĀ: age.: s. 48-49.

9 AḤMED CEVDET PĀŞĀ: age.: s. 50-57.

tatlı gelmesine, yani hoşa gitmesine ve manasının açık olmasına, yani kolayca anlaşılabilmesine bağlıdır. Sehî, Latîfî ve Ahdî tezkirelerinde fesahatin bu üç unsurunu ifade eden kavramlarla karşılaşmaktayız. Buna göre;

2.1. Söyleyiş kolaylığı

Ahmed Cevdet Paşa *selâset* kavramını "sözün dilde kolaylık ve rahatlıkla akışı" olarak tarif etmektedir.[10] Tezkirelerde selâsetle birlikte söyleyiş kolaylığını ifade eden şu kavramlar bulunmaktadır:[11]

Sehî Tezkiresi'nde: ḫafîf (133), revân (64, 151), sebük (122, 133), selâset (26, 69, 74, 118, 168), selîs (19, 53, 83, 89, 92, 117, 123, 128, 130, 150: dipnotta, 153, 172).

Latîfî Tezkiresi'nde: selâset (228, 333), selîs[12] (185, 236, 257).

Ahdî Tezkiresi'nde: cârî[13] (396), selâset[14] (112, 138, 253, 255, 361, 378, 407), selîs (112, 114, 139, 149, 155, 160, 173, 192, 204, 208, 238, 246, 278, 308, 345, 388, 400), revân (112, 177, 190, 192, 207, 216, 337, 372, 388, 396, 455), selâset-nümâ (172), selâset-şiʿâr (190).

2.2. Sözün tatlılığı ve söyleyiş güzelliği

Ahmed Cevdet Paşa tatlı sözü (*kelâm-ı laṭîf*) "Elfâz-ı rakîkadan meydana gelen, mizaca, huya ferahlık veren manayı içeren bir sözdür." diye tarif eder.[15] Elfâz-ı rakîka ise "latîf, hoş, nâzik, mülâyim (yumuşak)" kelimelerdir; zülf "saç", semen-bû "yasemin kokulu", serv-i nâz "naz servisi", mâh-sîmâ "ay yüzlü" gibi.[16] Tezkirelerde sözün tatlı ve söyleyişin güzel olmasıyla ilgili çok sayıda kavram yer almaktadır. Anlaşılan o ki tezkire yazarları söz konusu ettikleri şairlerin edebî yönlerini bu kavramlarla değerlendirmektedir. Sözün güzelliği, sözü meydana getirme biçimlerini konu edinen belagatın neticesidir. Dolayısıyla sözün güzelliğini gösteren kavramlar fesahatle birlikte belagati de işaret eder, sözün hem fasih hem de beliğ olduğunu belirtir.[17] Tezkirelerde geçen benzer manadaki kavramlar şunlardır:

Sehî Tezkiresi'nde: âb-dâr[18] (20), ʿâm-gîr[19] (102, 103, 144, 155), bî-bedel[20] (45, 61, 84, 100, 101), dil-keş (64, 88), dil-peẕîr (77, 80), emsâli yoḳ (180), feraḥ-fezâ (141, 173), ġarrâ[21] (13, 20, 56, 62, 63, 73, 74, 75, 76, 84, 91, 97, 100, 102, 103, 106, 114, 116, 123, 134, 137, 140, 141, 151, 179), güzel[22] (34, 48, 53, 74, 76, 100, 101, 102, 104, 109, 114, 122, 134, 141, 163, 166: dipnotta, 172, 175, 182, 185), ḫafîf[23] (122), ḥalâvet[24] (26, 65), ḫoş (88, 184), ḫoş-âyende (9, 74,

10 AḤMED CEVDET PĀŞĀ: age.: s. 58.
11 Sayfa numaraları parantez içinde gösterilmiştir.
12 "dėdügi ebyātı muḥayyel ü selîs" (s. 257)
13 "ṭabīʿat-ı şiʿriyyesi bir mertebede şu gibi cârî vü revân şāʿirdür" (s. 396)
14 "selâset-i eşʿâr ile tev'emân-ı bāḳī olup" (s. 255)
15 AḤMED CEVDET PĀŞĀ: age.: 60.
16 AḤMED CEVDET PĀŞĀ: age.: 58.
17 Tezkirelerde belagati ve belagatın konuları olan meani, beyan ve bedii ifade eden kavramlar da zikredilmektedir. Fakat bu çalışmada belagate dair olanları incelenmemiş, başka bir çalışmaya bırakılmıştır.
18 "bi'ż-żarūrī ʿışḳ āteşin eşʿār-ı āb-dār bir miḳdār teskīn ėtmek içün" (s. 20)
19 "ʿām-gīr raʿnā ġazelleri ve ḫoş-âyende zībā maṭlaʿları var" (s. 102)
20 "raʿnā ġazeliyyātı ve müntehā bî-bedel ebyātı çoḳdur" (s. 45), "ġarrā bî-bedel ġazeliyyātı var" (s. 84)
21 "anlardan şādır olan ġarrā matlaʿlar ve zībā ġazeller ve raʿnā ebyātlar yazılup" (s. 13), "eşʿārı ġarrā ve ebyātı raʿnādur" (s. 20), "ġarrā ġazeliyyātı ve raʿnā ebyātı çoḳ" (s. 31), "ġarrā eşʿārı ve zībā güftārı vardur" (s. 35), "ġarrā eşʿārı ve zībā güftārı var" (s.62)
22 "güzel edāsı var" (s. 31), "güzel ġazeliyyātı ve bî-bedel emsāl-āmīz ebyātı var" (s. 48), "ġazeliyyātı güzel ve ebyātı bî-bedel naẓmı selîs ve edāsı nefîs... ve müntehā ġarrā ebyātı bî-nihāyedür" (s. 53)
23 "ġāyet-i leṭāfetinden sözleri ḫafîf" (s. 122)

77, 79, 96, 102, 103, 131, 140, 144, 150: dipnotta, 153, 165, 170, 172, 180, 183), ḫoşça (175), ḫūb[25] (43, 78, 84, 86, 96, 113, 114, 116, 118, 127, 146, 161, 166, 171), ᶜişvekār (107), iyi (149), laṭīf[26] (33, 37, 39, 48, 57, 65, 68, 74, 77, 79, 80, 88, 94, 96, 110, 115, 122, 126: dipnotta, 130, 133, 137, 141, 146, 148, 151, 177, 179), leṭāfet (26, 58, 65, 68, 69, 71, 74, 96, 111, 168, 175), leṭāfetden ḫālī degül (107), leẕīẕ (48), maḥbūb[27] (33, 73, 92, 86, 92), maᶜmūr (79), maṭbūᶜ[28] (57, 131: dipnotta, 139, 141), melāḥat[29] (26, 58), melīḥ (80, 117, 143), merġūb (57, 79, 84, 92, 96, 114, 116, 166), meşhūr (159), meẕkūr (159), mülāyim (115), müstaḥsen[30] (74), müstesnā[31] (51), nāzük (9, 61, 74, 80, 113, 126: dipnotta, 132, 134, 141, 175, 180, 184), nāzükāne (163), nefīs[32] (19, 39, 83, 89, 97, 115, 117, 123, 128, 130, 153), ney-ḳand (40), nezāket (64, 111), pesendīde (79, 96, 131, 144, 170), raᶜnā[33] (13, 20, 31, 45, 75, 78, 91, 100, 102, 111, 115, 116, 137, 140, 156, 171, 180, 182, 183, 185), şekker-bār (156), şīrīn (80, 88,107, 122, 133, 181), şīvedār[34] (107), talṭīf (21), tarāvet (68), tatlu (108), yaḫşı (50), yaramaz degül (149), ẓarīf[35] (39, 48, 110), zīb ü zīnet (68), zībā (13, 62, 63, 65, 97). **Zıttı:** girān-cān (114), ḫaẕ olınmaz (114), talṭīf-i kelām eylemez (109) kavramları kullanılır. Bizce bu kavramlarla doğrudan fesahat de kastedilmektedir.

Latîfî Tezkiresi'nde: āb-dār[36] (236, 311), ārāyiş (433), ᶜaẕb (236), bī-bedel (283), bī-meᶜāyib ü bī-meṯālib (143), bī-meṯlūb (156), çāşnī (164, 236, 252, 296, 355), çāşnīden bīrūn degüldür (252), dā'ire-yi melāḥatdan ḫāric degül (238), derece-yi ġāyetde[37] (236), dil-güşā (182, 208, 270, 371, 382, 401), dil-sitān (209), ġarrā (267, 307, 317, 323, 359, 466), ḥadd-i leṭāfetden ḫāric degül (238), ḥadd-i nihāyetde (236), ḥalāvet (164, 169, 336, 355), ḫoş[38] (332), ḫoş-āyende (147, 172, 186, 189, 197, 220, 221, 241, 253, 265, 295, 473), ḫoşça (211, 221, 295), ḫūb (152, 181, 189, 197, 278, 283, 285, 288, 306, 309, 331, 332, 416), ḥusn (228, 236, 401), istimāᶜa ḳābil (270, 278, 392), ḳabūle ḳābil (360), laṭīf[39] (165, 359, 383), leṭāfet (163, 164, 232, 238, 353), leṭāfetden ᶜārī degüldür (353), leẕīẕ (185), leẕẕet-i şehd (336), luṭf (236), maᶜmūr[40] (198, 285, 349), maᶜyūb degül (156), maḳbūl (165, 215), maṭbūᶜ (141, 215, 220, 300, 335, 355, 400), melāḥat (169, 238), mer'ī (156), merġūb (156, 189, 227, 286, 416), müheẕẕeb (355), mülāyim (167, 241), münāsib (167), müstaᶜẕeb (355), müstaḥsen (227, 228, 265), naẓīr olmaz[41] (155), nāzük[42] (147, 152, 165, 186, 220, 222, 232, 267, 269, 270, 308, 331, 346, 361), nefīs

24 "ḳaṣā'idindeki ḥalāvet ü melāḥat" (s. 26)
25 "eşᶜārı ḫūb ve güftārı merġūb" (s. 43)
26 "edāsı laṭīf ve naẓmı leẕīẕ ẓarīf beg kişi idi" (s. 48)
27 "cevlān-ı tabᶜı maḥbūb ve elfāzı merġūbdur" (s. 33), "tarz-ı ġazeli ḫūb ve üslūb-ı naẓmı maḥbūb" (s. 86), "eşᶜārı her cihetle ġarrā ve maḥbūbdur" (s. 73)
28 "ġāyet laṭīf ü maṭbūᶜ ve merġūb u maşnūᶜ ėtmişdür" (s. 57), "eşᶜārı nefīs ü maṭbūᶜ" (s. 74)
29 "bunlaruŋ kelimātında olan leṭāfet ü melāḥat bir kimseye daḫı müyesser olmamış" (s. 58)
30 "edāsı müstaḥsen ḫoş-āyende bī-bedel naẓmı ġarrā ve ġazelleri güzel" (s. 74)
31 "ġazeliyyātı ġarrā ve ebyātı müstesnā" (s. 51)
32 "naẓmı selīs ü üslūbı nefīs" (s. 19), "eşᶜārı vāfir ve kendüsi nefīs şāᶜir" (s. 39)
33 "muḥayyel raᶜnā eşᶜārı ve ġarrā ġazeliyyātı var" (s. 56), "ḫūb eşᶜārı ve laṭīf ebyātı var... raᶜnā naẓm ėtmiş" (s. 78)
34 "elfāzı leṭāfetden ḫālī degüldür naẓmı şīvedār ve sözleri ᶜişvekārdur bu cihetden ġazeliyyātı şīrīn" (s. 107)
35 "naẓmı laṭīf ve kendüsi ziyāde zarīf" (s. 39)
36 "kelāmı āteş-te'ṯīr ü āb-dārdur" (s. 236)
37 "kelāmı āteş-te'ṯīr ü āb-dārdur ki reng ü çāşnī ve elfāẕ u maᶜānī ḥusn-edā ve ᶜaẕb-ibārāt ve luṭf-taᶜbīr ü ḥusn-istiᶜārāt derece-yi ġāyetde ve ḥadd-i nihāyetdedür" (s. 236) [Burada istiᶜārāt" tabiri işin içine beyanı da dahil ediyor, böylece hem fasih hem beliğ bir şaire işaret edilmiş oluyor. Latîfî'nin bu tavsifi Hamdî Çelebi'yedir.]
38 "vāḳıᶜ olan münāẓarāt-ı murġānı ḫoş ebyāt ile... basṭ ėtmişdür" (s. 332)
39 "elfāẕ u edāsı īcāz u iḫtisārda nāzük ü laṭīf olmışdur" (s. 165)
40 "ḫoş-āyende naẓmı vü nāzük beyānı vardur" (s. 147)
41 "mürāᶜat-ı naẓīr ḳısmından bu maṭlaᶜ-ı mümteniᶜu'n-naẓīrine naẓīr olmaz" (s. 155)

(185, 257, 269, 372), pervîn-simāt (204), pesende ḳābil (270), pesendīde (189, 232, 360), selāḳat-ı naẓmiyyesi maḥall-i red degüldür (303), ṭıḳletden muᶜarrā (372), şīrīn (177, 182, 228, 269, 313, 400, 403, 463), şīrīnter (346), tezyīn (254), ᶜuẕūbet (177, 239, 314, 351, 401, 463), ẓarāfet (197), ẕevḳ-āmīz (278), zībā (323, 359, 466). **Zıttı:** bed degül (367), çeşnīye ġayrī maḳrūn[43] (164), eṭer-i mezeden bīrūn (164), ḥalāvet yoḳ (169, 393), ḫoş-āyende düşmemişdür (265), ḥusn u leṭāfeti yoḳdur (291), kem degül (395), leṭāfet yoḳ (163, 232, 296), leṭāfet-i maḳālde degül (217), maḥall-i taḥsīn degüldür (274), melāḥat yoḳ (169), müstaḥsen düşmemişdür (265), nāzük degül (361), ṭaḳīle ve saḳīme (185), şütür ġurbe maḳūlesi (319), ᶜuẕūbet yoḳ (314), vaṣat maḳūlesi (207), vaṣat mertebesinde (274, 282), zarāfet yoḳ (163).

Aḥdî Tezkiresi'nde: āb-dār[44] (108, 116, 120, 123, 169, 174, 175, 180, 182, 185, 208, 210, 214, 220, 221, 226, 232, 249, 262, 263, 264, 266, 278, 291, 298, 299, 301, 305, 307, 325, 355, 361, 367, 378, 384), ᶜanber-āmīz[45] (303), bahāne yoḳ (530), bī-baḫāne (364), bī-bedel (109, 111, 161, 280, 307, 337, 382), bī-ġış (289, 335, 343), bī-hem-tā (214, 331), bī-ḳıyās (226, 246), bī-meṭel (317), bī-miṯl (246, 280, 331), bī-mānend (246, 280), bī-naẓīr (201, 204, 214, 233, 246, 280, 325, 351, 378, 387, 401), cemīl[46] (308), çāşnī (254), çāşnī-baḫş (149), dāfiᶜ-i ġamnāk (246), derece-yi taḥrīr ü taḳrīrden muᶜarrā (121), derece-yi taḥrīr ü taḳrīrden müberrā (121), dil-āvīz (231, 244, 303), dil-cū (207, 454, 524), dil-efrūz (168, 194, 209, 217, 233, 340, 389), dil-firīb (114, 163, 240, 250, 293, 305), dil-güşā (112, 114, 131, 140, 156, 194, 197, 231, 264, 268, 290, 379, 385), dil-ḫᵛāh (209), dil-keş (149, 163, 212, 218, 237, 289, 335, 378, 392), dil-pesend (257, 314, 388), dil-peẕīr (118, 139, 190, 196, 201, 202, 204, 214, 233, 246, 280, 325, 361, 378, 387, 389, 402, 523), dür gibi sufte (211), dür-bār (277), dürer-bār[47] (123, 139, 155, 157, 175, 187, 192, 195, 232, 248, 260, 278, 283, 285, 293, 297, 300, 303, 318, 323, 334, 340, 346, 367, 369, 395, 401), dürer-engīz (180), dür-pāş (245, 263), dürr-i gevher (125), dürr-i meknūn (277, 278, 401), dürr-i ṯemīn (398),dürr-i sīr-āb (256), dürr-i şāh-vār (208, 210, 249, 263), eyülüginde söz yoḳ (208, 266, 446), feraḥ-baḫş (402), feraḥ-efzā (194), feraḥ-fezā (114, 140, 246, 425), feraḥnāk (261, 305, 339, 447), fevḳa'l-ḥad berter (259), ġam-zidā[48] (142, 149, 180, 231, 284, 299, 345, 455), ġarrā (201, 254, 291, 375, 398), ġāyetde aᶜlā (226), gevher-i tābān (141), ġıll u ġışdan pāk (214, 320, 392), ġurer-āmīz (180), güher-bār (149, 158, 176, 266), güher-niṯār (271), güher-rīz (209), gül gibi şüküfte[49] (211), gül-bīz (121, 359), gül-i ter (393), güẕīde (244, 275), ḫāṭır-şinās (336), ḥayāt-baḫş (287, 440), ḥayāt-efzā (442), ḥayāt-güster (220), ḥayāt-nümā (231), ḫaẓ (293), ḫoş (121), ḫūb (108, 121, 135, 136, 161, 217, 235, 243, 259, 261, 265, 274, 283, 289, 299, 300, 318, 325, 327, 330, 332, 339, 371, 393, 404), ḫūb-edā (350), ḫūb-maḳāl (276), ḳabūl (176), kem degül[50] (240, 247, 334, 393), laṭīf (112, 118, 136, 167, 185, 196, 202, 212, 239, 249, 305, 308, 329), leṭāfet (112), leẕīẕ (155, 226), luṭf (114), maḳbūl (97, 106, 113, 195, 207, 212, 250, 257, 269, 295, 318, 332, 362, 367, 378), mānend-i kevṯer (220), merġūb (93, 108, 121, 135, 161, 181, 191: dipnotta, 235, 243, 259, 261, 265, 283, 289, 299, 300, 318, 325, 330, 332, 339, 371, 393, 404), meşhūr (130, 142, 144, 151, 161, 164, 193, 195, 209, 312, 386), meze-dār (376), mezeden ḫālī degül (291), meẕkūr (144), mihr-engīz (314), muᶜteber (130), mümtāz (125), müstaḥsen (168), nādirü'l-mümāṯil (185), nāzük (203, 214, 233, 239, 259, 309, 318, 357, 388), nefīs (114,

42 "türkī ḫūb-eşᶜārı ve nāzük güftārı vardur" (s. 152)
43 "reng ü çeşnīye ve ṣanāyiᶜ u maᶜānīye ġayr-ı maḳrūn" (s. 164).
44 "gevher-i āb-dārınuŋ vezni cevheriyān-ı bāzār-ı hüner yanında tam ᶜayārdur" (s. 249)
45 "eşᶜār-ı dürer-bārı ᶜanber-āmīz" (s. 303)
46 "suḥanı cemīldür" (s. 308)
47 "eşᶜār-ı dürer-bārı maḳbūl-ı güş-ı herkes olmışdur" (s. 367)
48 "ebyāt-ı ṭarab-fezāsı ġam-zidā olduġı gibi" (s. 231)
49 "cümlesinden bir iki maṭlaᶜ gül gibi şüküfte ve dür gibi sufte olup" (s. 211)
50 "ṭabīᶜat-ı şiᶜriyyesi kem degüldür kim bu beyt-i dil-firīb anuŋdur" (240)

149, 155, 204, 238, 246, 345, 388, 400), nezāket (301, 363), nezāket-fezā (237), nīk (247, 303), nīkū (320), pesend (222, 226, 259, 260, 285, 329, 331, 334, 355, 373, 381), pesendīde (105, 216, 244, 250, 275, 287, 299, 309, 359, 362, 382, 388), pīrāste (250), pür-sürür (213), pür-zīver (259, 283), rāḥat-efzā (208, 343), raḫşān u tābān (417), raʿnā (376), revān-baḫş (265), rūḥ-baḫş (231), rūḥ-efzā (121, 217), ruḥ-perver (329), ṣafā-bahş (207, 208, 343, 378), şeker-bār (465, 468), şeker-güftār (447, 473), şeker-rīz (121, 226), şemʿ-i dil-efrūz (256), şemʿ-i şeb-efrūz (341), şīrīn (121, 149, 155, 180, 182, 237, 240, 287, 304, 311, 387, 403, 406), şīrīn-kār (305, 499), ṭarab-efzā (171), ṭarab-engīz (226, 265), ṭarab-fezā (231), ṭarabnāk (188), ṭarab-nümā (218, 492), ṭāḳ[51] (323), ʿuyūbdan berī (325), ʿuyūbdan nühüfte (274), ʿuyūbdan pāk (203, 435), yegāne (324), ẓarāfet-āmīz (213), ẓarīf (239, 305), zeng-zidā (343), ẕerre ḳadar bahāne yoḳ (267), zevḳ-baḫş (356), zībā (345, 376), zīb ü zeyn (394). **Zıttı:** baṭī (320), bed degül (191, 303, 362), bed olmamaġın (101), bed şiʿr dėmekle meşhūr (205), bir pāre dil-bend (373), ḫālī degül (165, 362), iştihār bulmamış (384), kāşki hīç bir dilde şiʿr dėmeye (556), maḳbūl-ı nīk ü bed (246), maḳbūl-i nezdīk ü dūr (360), maḳbūl ṣanur[52] (496), meşhūr degül (283), meşhūr olmamış (397), meẕkūr degül (283), şütür gurbe (413, 562), zuʿm ile zībā[53] (328).

2.3. Mana açıklığı, anlayış kolaylığı

Sehî Tezkiresi'nde mana açıklığını ifade eden kavramlar: açuḳ (118, 133), ʿayān (163), güşāde (117), pāk (40, 132, 141, 148, 166: dipnotta, 173: dipnotta), rūşen (74), serīʿu'l-fehm[54] (21).

Latîfî Tezkiresi'nde: bedāhe (306), güşāde[55] (172, 197, 241), pāk (311, 333, 372), rūşen[56] (185, 265, 318, 333, 357), vāżıḥ (265). **Zıttı:** muʿaḳḳad u ʿaḳīme (185), muʿallaḳ (224), muġlaḳ (224).

Ahdî Tezkiresi'nde: ʿayān (97), beyāż[57] (520), beyżā[58] (398), mübeyyen (299, 460), pāk[59] (114, 188, 189, 192, 205, 208, 226, 237, 246, 260, 261, 263, 275, 279, 294, 299, 305, 331, 335, 337, 343, 361, 368, 402, 448), pākize (390), rūşen (168, 299), ṣāf (246, 294, 445), ṣāfī (390), ṣāfī gibi bī-ġış (231). **Zıttı:** bī-maʿnā (396).

2.4. Sözün sağlamlığı

Ahmed Cevdet Paşa, Arap belagatçilerinin fasih kelimeleri ikiye ayırdığını belirtir: 1. Elfâz-ı cezele yani kalın ve ağır sözler: celâdet "cesaret, yiğitlik", hitâbet "etkili söz söyleme", kazâ/iktizâ "gereklilik", tîg "kılıç", gadr "haksızlık" gibi. 2. Elfâz-ı rakîka: latif, hoş, nazik, yumuşak kelimeler.[60] Elfâz-ı cezele kelâm-ı metîni meydana getirir. Kelâm-ı metîn aynı zamanda bir kalıptan çıkmış gibi kelimelerin birbirine uyduğu sözdür.[61]

---

51 "tevārīḫ-ı güzīde ile beyne'l-müverriḫīn ṭāḳ u yegāne-yi āfāḳ" (s. 323-324)

52 "gāhī bir tārīḫ dėmekle müverriḫ-ı eyyām geçinür ve fi'l-cümle pesendīde-yi yārān olmaġla maḳbūl-i ḫāṣ u ʿām oldum ṣanur" (s. 496)

53 "zebān-ı fārisīde naẓma mālik geçinür ve fikr-i zuʿm ile refīʿi aʿlā ve naẓm-ı bülendi zībādur" (s. 328)

54 "eşʿārı serīʿu'l-fehmdür" (s. 21)

55 "ekṯer-i eşʿārı güşāde" (s 172)

56 "çendān vāżıḥ u rūşen düşmemişdür" (s. 265), "taḥrīr ü taʿbīri rūşen" (s. 185)

57 "naẓm-ı pür-envārınuŋ beyāżından dīde-yi dil münevverdür" (s. 520)

58 "bu maṭlaʿ-ı beyżā ve bir ġazel-i ġarrā cümle-yi eşʿārındandur" (s. 398)

59 "üç zebān ile naẓmı ṭarabnāk ve her birisi āb-ı ṣāfī gibi pāk" (s. 188)

60 AḤMED CEVDET PĀŞĀ: age.: 58.

61 AḤMED CEVDET PĀŞĀ: age.: 59.

Sehî Tezkiresi'nde: hem-vār[62] (20, 65, 137, 155, 168), metīn (110), mevzūn[63] (11, 74), muḥkem (124), muṭābıḳ (155), muvāfıḳ (155), müstaḥkem (76), üstüvār (65, 127), vezn[64] (11), yek-dest (20).

Latîfî Tezkiresi'nde: hem-vār (236, 372), lafẓ-ı bī-gāne yoḳ (155), metīn[65] (235, 349, 361), muḥkem[66] (155, 349), rüsūḫ u metānet[67] (157). **Zıttı:** metīn degül (361).

Ahdî Tezkiresi'nde: hem-vār (160, 285, 425), istiḥkām[68] (285), metīn (180, 209, 304, 342).

2.5. Sözün garabeti

Ahmed Cevdet Paşa, fesahati bozan bir unsur olarak garabeti "Sözde alışılmışın dışında kelimelerin kullanılması" olarak tarif eder. Farsça "ateş"in Arapçası "nâr", Türkçesi "od"dur. Bugün terk edilmiş olan "od" kelimesinin kullanılması garabet meydana getirir.[69]

Latîfî Tezkiresi'nde: ġarīb[70] (339), vaḥşiyye (339, 372).

2.6. Sözün kabalığı

Ali Nazîmâ, sözün fesahatini bozan hususlardan birinin "sözde ayaktakımının, aşağı tabakanın kullandığı kelimelere yer verilmesi" olduğunu söyler.[71] Kaba sözleri ifade eden kavramlar şunlardır:

Sehî Tezkiresi'nde: fāḥiş[72] (109), fuḥşiyyāta ḳābil (148), fuḥşiyyātı nā-fercām (109).

Latîfî Tezkiresi'nde: ʿāmiyāne (429), dā'ire-yi edebden ḫāric fuḫşiyyāt (492), ġılẓat[73] (372), ḫāyīde[74] (319), īhām-ı ḳabīḥ (167), maʿnā-yı ḳabīḥ (167), ümmiyāne (429), yāve[75] (164).

Ahdî Tezkiresi'nde: terk-i edeb[76] (444).

2.7. Sözün fesahati

Tezkirelerde fesahat ve fesahati işaret eden kavramlar da zikredilmektedir. *Sehî Tezkiresi*'nde: feṣāḥat (11, 29, 47, 153).

Latîfî Tezkiresi'nde: be-ġāyet faṣīḥ (249), feṣāḥat-şiʿār (192, 196, 223, 228, 346), faṣīḥ u saḥīḥ (249).

---

62 "naẓmı hemvār ve esāsı üstüvār ġāyet zībā ėtmişdür" (s. 65), "ve olancaları dahı hemvār birbirine muvāfıḳ" (s. 155)

63 "küllī kelimātı mevzūndur" (s. 11)

64 "söylenen her bir sözleri vezn olsa bir ḥarf artuk eksük bulınmaz" (s. 11)

65 "her beyti beyt-i maʿmūr gibi menbaʿ-ı metīndür" (s. 235), "ammā şiʿri çendān nāzük ü rengīn ve muṣannaʿ u metīn degüldür" (s. 361)

66 "ebyāt-ı pür-nükātı elfāẓ u maʿānīde metn-i metīn gibi muḥkem" (s. 155)

67 "lākin kelāmınuŋ rüsūḫ u metānetine taḥsīn ü teslīm ėtmişlerdür" (s. 157)

68 "cümle-yi eşʿārından bu müseddes ki istiḥkām-ı külliyye ile mü'essesdür" (s. 285)

69 AḤMED CEVDET PĀŞĀ: age.: 48.

70 "eṯnā-yı terkīb-i naẓmında ḳavm-i ḳadīmüŋ oġuzāne ve kūḥāne baʿżī ādāt u ʿibārātı düşmişdür ki her biri elfāẓ-ı ġarībeden ve ʿibārāt-ı vaḥşiyyeden ʿadd olınur" (s. 339)

71 ʿALÎ NAẒĪMĀ: *Muḫṭıra-yı Belāġat:* haz. ZÜLFE, Ömer: Yedirenk, İstanbul 2012, s. 23-24.

72 "vezne gelen kelimātınuŋ ekṯeri fāḥiş fuḥşiyyātı nā-fercām olmagın tabʿ-ı selīm andan ībā ve ẕihn-i müstaḳīm ibrā ėtmemek olmaz" (s. 109)

73 "terkīb-i naẓmı ġılẓat u ṯıḳletden muʿarrā" (s. 372)

74 "eşʿārında sāde ve ḫāyīde maʿnāları çoḳdur" (s. 319)

75 "ammā bir vech-ile şiʿri yāve ve naẓmı sādedür" (s. 164)

76 "meẓkūruŋ ṭarīḳ-ı hicvde maʿānī-yi rekīk ile muḳaṭṭaʿātı çokdur yazmasını terk-i edeb bilüp tesvid olmadı" (s. 444)

Ahdî Tezkiresi'nde: faṣāḥat (105, 155), faṣīḥ (146, 263), faṣīḥu'l-kelām (192), feṣāḥat-güşā (180), feṣāḥat-güzār (96, 114), feṣāḥat-niẓām (218).

Sonuç

İncelediğimiz Sehî, Latîfî ve Ahdî tezkirelerinde şiir ve şairle ilgili değerlendirmeler bulunmakta, bu değerlendirmeler tezkirelerde çoğunlukla benzer kavram ve ifadelerle yapılmaktadır. Bizim çalışmamızda yalnız şiir değerlendirmeleri incelenmiştir. Her üç tezkirede de çoğunlukla ortak olarak kullanılan kavramların fesahat açısından ne anlama gelebileceği üzerinde durduk. Fesahatle ilgili olarak söyleyiş kolaylığı, sözün güzelliği, manasının açıklığı, sağlamlığı, garabeti ve kabalığı ile ilgili kavramları tezkire metinlerini anlayabildiğimiz ölçüde ortaya koymuş olduk.

KAYNAKÇA

AÇIKGÖZ, Namık: "Klasik Türk Şiiri Tenkid Terminolojisi ve Âb-dâr Örneği": *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi-2,* İstanbul 2000, s. 149-160.

ᶜAHDÎ: *Gülşen-i Şuᶜarā:* haz. SOLMAZ, Süleyman: *Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâ'sı:* Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 2005.

AḤMED CEVDET PĀŞĀ: *Belâgat-ı Osmâniye:* haz. GÜMÜŞKILIÇ, Mehmet: Kapı Yayını, İstanbul 2016, s. 47.

ᶜALÎ NAẒĪMĀ: *Muḫtıra-yı Belāġat:* haz. ZÜLFE, Ömer: Yedirenk, İstanbul 2012.

ASLAN, Üzeyir: "Âşık Çelebi'nin Tetebbu Şiirleri": *Bir Devr-i Kadim Efendisi Prof. Dr. Tahir Üzgör'e Armağan,* ed. Aslan, Ü. - Taş, H. - Zülfe, Ö., Yayın Evi, Ankara 2018, s. 44-64.

ASLAN, Üzeyir: "Klasik Türk Şiiri Terminolojisini Belâgat Çerçevesinde Anlamlandırma": *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi,* Özel Sayı 4, 2018, s. 211-221.

ÇETİNDAĞ, Yusuf: *Şiir ve Tenkit -Türk, İran ve Arap Tezkirelerinde-:* Kitabevi, İstanbul 2010.

KILIÇ, Filiz: *XVII. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler:* Akçağ, Ankara 1998.

KÖKSAL, M. Fatih: *Sana Benzer Güzel Olmaz, Divan Şiirinde Nazire:* Akçağ, Ankara 2006.

LAṬİFÎ: *Tezkiretü'ş-Şuᶜarā ve Tabṣıratu'n-Nuẓamā:* haz. CANIM, Rıdvan: *Latîfî, Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratu'n-Nuzemâ (İnceleme - Metin):* Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 2000.

ÖZ, Yusuf: "Tezkire": DİA, C. 41, İstanbul 2012, s. 68.

SEHÎ BEG: *Heşt Bihişt:* haz. İPEKTEN, Halûk - KUT, Günay - İSEN, Mustafa - AYAN, Hüseyin - KARABEY, Turgut: Kültür ve Turizm Bakanlığı, e-kitap, Ankara 2017.

TOLASA, Harun: *Sehî, Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi-I:* Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İzmir 1983.

YILMAZ, Ozan (2020). "Tabirden Terime: Sûdî'nin Üç Şerhinde Geçen Örneklerden Hareketle Türkçe Şerh Metinlerinde Belâgat Terimleri", Mazmundan Poetikaya, İKSAD, ss. 53-75

TABİRDEN TERİME:

SÛDÎ'NİN ÜÇ ŞERHİNDE GEÇEN ÖRNEKLERDEN HAREKETLE TÜRKÇE ŞERH METİNLERİNDE BELÂGAT TERİMLERİ

Ozan YILMAZ*

GİRİŞ**

Türkçe şerh[1] metinlerinin asıl amaçlarından biri, Arapça ve Farsça yazılmış edebî eserleri etkili ve yetkin biçimde tercüme ve şerh etmektir. Klasik metinlerde anlaşılmayan birçok kısım, şârihlerin yaptıkları ciddi şerhlerin incelenmesi sayesinde çözüme kavuşur. Bu tür şerh metinlerinde, şârihin kullandığı dil ve üslup da çok önemlidir. Bir başka deyişle, bu şerhler sayesinde şârihin yaşadığı döneme ait dil tasarrufları ve ilmî dili derinden etkileyen terimler dünyası incelenebilir. Zira şerhler sıradan bir tercüme ve açıklama metninden daha çok, dile hâkim müelliflerin çeşitli alanlara dair bilgi birikimlerini yansıttıkları edebî eserlerdir. Bu sebeple şerhlerde dilbilgisi, sözlükbilim, tenkit ve mantık gibi alanlara dair terimlere rastlamak mümkündür. Şerh metinlerinde terim takibi yapılabilecek alanlardan biri de belâgattir.

Türkçe şerh metinlerinde geçen belâgat[2] terimlerine dikkat çekmek hedeflenen bu çalışmada, 16. yüzyılda yaşamış ünlü şârih Sûdî-i Bosnevî[3]'nin (ö. 1599-1600) üç büyük şerhindeki terimler ele alınacaktır. Zira konu çok kapsamlı olduğu için, şerh metinlerinde geçen belâgat terimlerini sadece tek yazıya sığdırmak, konuyu gelişigüzel

* Prof. Dr., Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türkoloji Bölümü, ozan.yilmaz@manas.edu.kg

[1] Şerhin tanımı, mâhiyeti ve Türk Şerh Edebiyatı örnekleri hakkında bkz. Ozan Yılmaz "Klasik Şerh Edebiyatı Literatürü", *TALİD: Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Eski Türk Edebiyatı Tarihi I*, c. 5/9, İstanbul 2007, s. 271-304; Ömür Ceylan, *Tasavvufî Şiir Şerhleri*, 3. baskı, Kapı Yayınları, İstanbul 2007; Sadık Yazar, "Anadolu Sahası Klasik Türk Edebiyatında Tercüme ve Şerh Geleneği", DR, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, XX+1275 s.

[2] Belâgatin tarihçesi ve Türk Edebiyatında belâgatin tarihî seyri için bkz. Mehmet Akif Duman, *Retorikten Belâgate Mecâzdan Metafora*, Nobel Yayınları, Ankara 2019, 189-264.

[3] Sûdî'nin hayatı ve eserleri için bkz. Nazif M. Hoca, *Sûdî, Hayatı, Eserleri ve İki Risâlesinin Metni*, İÜEFY, İstanbul 1980; Ozan Yılmaz, *Sûdî Gülistân Şerhi*, Çamlıca Yayınları, İstanbul 2012, s. XLV-LIII.

bir şekilde geçmek olacaktır. Yüzyıllara yayılmış bütün şerhlerin dikkatli bir gözle ele alınmasına muhtaç bu konu, rahatlıkla bir kitap hacmi tutacak mahiyettedir. "Şerhlerde Belâgat Terimleri" başlıklı bir kitabın konusu olabilecek bu tür bir çalışma, malzemeler tespit edildikçe biçimlenecek daha kapsamlı bir çalışmaya bırakılmıştır.

Sözün fasih ve açık seçik olması anlamına gelen belâgat, terim olarak "meleke" ve "ilim" olmak üzere iki manada kullanılır.[4] Diğer ilimler gibi belâgatin de kendine has bir terim dünyası vardır.[5] Hatta belâgate dair terimlerin çokluğu, çeşitliliği, çokanlamlılığı ve yapıları üzerine geçmişten günümüze çeşitli araştırmalar yapılmış ve yapılmaktadır.[6] Diğer ilim dallarına göre belâgatte geçmişten bugüne gelen bir terim çeşitliliği ve fazlalığı dikkati çekmektedir. Bununla ilgili aşağıdaki görüş, durumun karmaşıklık boyutunu gözler önüne sermesi bakımından önemlidir:

> "*Belâgat terimleri üzerinde kafa yoran biri, üzerinde ciddi düşünmeyi gerektiren sorunlar dizisiyle karşılaşır. Bu sorunların en önemlisi, hatırı sayılır derecede çok belâgat teriminin varlığıdır. Belâgatten önce ortaya çıkan ve belâgat ilmine nispetle daha çok konusu olan ve hakkında daha çok eser yazılan sarf ve nahiv ilimlerindeki terim sayısı 655'i aşmazken belâgat terimlerinin 1000'in üzerine çıkmasının, belâgat terimlerinin çokluğunun sebebi acaba nedir? Yine belâgat terim sorunlarından biri de belâgat terimlerinin çokanlamlılığıdır ki her bir terimin birçok anlamı mevcuttur. Ayrıca sorunlardan biri de terimin inşâsının çeşitliliği, farklı şekillerde terim üretimidir*".[7]

İşte bu terimler karmaşasını çözmek için izlenecek yollardan biri de edebî metinlerin böyle bir dikkat ve mesaiyle incelenmesidir. Klasik Türk Edebiyatı'nın mensur yahut manzum metinleri, belâgat terimlerini layıkıyla inceleyebilmek için oldukça elverişli kaynaklardır. Bilhassa şerh metinleri, birçoğu medrese eğitiminden geçmiş şârihlerin belâgate dair görüşlerini ortaya koydukları metinler olarak öne çıkmaktadır. Bir şârih, ele aldığı metinde karşısına çıkan herhangi bir belâgat terimini izah ederken yahut ele aldığı metnin muhtevası ve yapısına dair açıklamalarda bulunurken kuru bir söyleyişten daha çok belâgat terimleriyle süslü bir dil ve anlatım seçme yoluna gidebilmiştir. Bunun en iyi örneklerinden biri de Sûdî-i Bosnevî'nin kaleme aldığı şerhlerdir.

Sûdî-i Bosnevî, hem yaşadığı dönemde hem sonraki dönemlerde şerhleriyle adını duyurmuş bir müelliftir. İyi bir medrese eğitiminin[8] ardından Fars ve Arap edebiyatlarının sanatlı, süslü ve anlaşılması zor bazı metinlerini Türkçeye tercüme etmekle kalmamış, bu metinlere dair görüşlerini tafsilatlı biçimde ortaya koyup eserlerine telif özelliği kazandırmıştır. Sûdî'nin şerhlerini okuyan bir kimse 16. yüzyılın dili, üslubu, söz varlığı, gündelik yaşamı ve ilmî terimlerine dair ayrıntılı fikir edinme imkânına sahiptir. Sûdî'nin ömrünün son on yılında kaleme aldığı Gülistân, Bostân ve Dîvân-ı Hâfız şerhleri, 16. yüzyılda kullanılan belâgat terimlerini yakînen görmek

---

[4] Hulusi Kılıç, "Belâgat", *DİA*, c. 5, İstanbul 1992, s. 380.

[5] Türkçede kullanılan belâgat terimleriyle ilgili bkz. Ali Bulut, *Belâgat Terimleri Sözlüğü*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 2015.

[6] Bu konuyla ilgili bir makale için bkz. Muhammed bin Ali es-Sâmil, "Belâgat Terminoloji Sorunları", (çev. Ömer Kara), *Usul İslam Araştırmaları Dergisi*, c. 19, S. 19, İstanbul 2013, s. 59-106.

[7] Muhammed bin Ali es-Sâmil, "a.g.m.", s. 61.

[8] Sûdî'nin belâgat bilgisinde medrese eğitiminin büyük katkısı vardır. Medreselerde okutulan belâgat kitaplarıyla ilgili bkz. Muhittin Eliaçık, "Osmanlı Medreselerinde Öğretilen Belâgat Kitapları", *Ulakbilge*, c. 2, S. 4, 2014, s. 31-39.

açısından önemli kaynaklardır. Sûdî, Dîvân-ı Hâfız şerhini h. 1003'te/m. 1595, Gülistân Şerhi'ni h. 1004'te/m. 1596, Bostân Şerhi'ni de h. 1006'da/m. 1598 kaleme almıştır. Sûdî'nin konuları tüm yetkinliğiyle ele aldığı bu şerhlerin ortak yönü, şerhlerdeki muhtevanın Türk Dili ve Edebiyatı açısından önemli veriler içermesidir. Bu muhtevanın önemli parçalarından biri de onun şerhlerinde geçen belâgatle ilgili tabir, ifade ve tespitlerdir.

Sûdî'nin şerh sırasında belâgatle ilgili uzun uzadıya bilgi vermek gibi bir gayesi yoktur. Ona göre şerhlerin asıl gayesi Farsça öğretimidir ve belâgatle ilgili bilgi almak isteyenler, bu alanla ilgili ana kaynaklara başvurmak durumundadır. Bu konuda, sadeleştirerek verdiğimiz aşağıdaki ifadeleri dikkat çekicidir:

> "*Bu şerhte edebî sanatları yerli yerinde tamamen aktarmak mümkündü lâkin şerh çok uzayıp okuyanları bıktırırdı. Hâliyle terk edilmesi daha uygun olacağı için kısaca geçildi.*[9] *Şerhin başından buraya gelinceye dek beyitlerin daha çok mantıkî manaları şerh edildi ve edebî sanatlara girilmedi, girilse de nâdiren. Zira bu tür kitapları şerh edişteki maksat Farsça öğretimidir, yani şerh edilmiş kitaptan bedî' ve beyân sanatlarını öğrenmek değildir. Bunların öğrenimi ancak kitaplarından olur.*[10]

Sûdî bu ifadeleriyle belâgate dair bilgi vermek amacında olmadığını belirtse de sahip olduğu belâgat birikimini eserlerine yansıtmaktan geri duramamıştır. Gerek kullandığı belâgat tabir ve terimleri gerekse edebî sanatlar hakkında verdiği hükümler, belâgat çalışmaları için kaynak olabilecek niteliktedir. Bundan hareketle, Sûdî'nin üç büyük şerhinde tespit edilen belâgat terimleri[11], şerhlerinden seçilmiş örneklerle alfabetik olarak şöyle sıralanabilir:

'Atf-ı beyân: Bir kelime veya cümleden sonra, onu açıklamak üzere, aynı manaya gelen değişik veya daha meşhur bir kelimeyi söylemektir. Aşağıdaki ilk örnekte "devr-i zamân" terkibiyle kastedilenin Hz. Peygamber olduğu "Muhammed Mustafâ" ismiyle açıklanmış, böylece beyan amaçlı bir atıf yapılmıştır. İkinci örnekte ise İmâd-ı dîn terkîbi "Mahmûd" ismiyle beyan edilmiştir.

Ör) *Devr-i zamân ya'nî dâ'ire-i zamân… Muhammed Mustafâ, mâ-sebaka* ***'atf-ı beyân****dır* (Şerh-i Gülistân[12], s. 15).

İmâd-ı dîn vezîrden bedeldir ve Mahmûd İmâd-ı dînden ***'atf-ı beyân****dır* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız[13] II, 847).

'Atf-ı tefsîr, 'Atf-ı tefsîrî: Aynı anlamda olan iki kelimenin yan yana kullanılması. Manaya etkisi olmayan durumlarda haşv-i kabîh, manayı daha anlaşılır

[9] Sûdî, *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*, (haz. İbrahim Kaya), Özserhat Matbaacılık, Malatya 2013, III, 1718.
[10] Sûdî, *a.g.e.*, IV, 2063.
[11] Burada sıralayacağımız belâgat terimlerini tanımlamada şu kaynaklardan yararlanılmıştır: Ali Bulut, *Belâgat Terimleri Sözlüğü*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 2015; Ahmed Cevdet Paşa, *Belâgat-i Osmâniyye*, (haz. Turgut Karabey-Mehmet Atalay), Akçağ Yayınları, Ankara 2001; Tâhirü'l-Mevlevî, *Edebiyat Lügati*, Enderun Kitabevi, İstanbul 1994; M. A. Yekta Saraç, *Klasik Edebiyat Bilgisi – Belâgat*, 12. baskı, Gökkubbe Yayınları, İstanbul 2014; Abdullah Salâhaddîn-i Uşşâkî, *Tercüme-i Hizânetü'l-Edeb*, (haz. Mücahit Kaçar, İlyas Karslı, Ahmet Akdağ), Türkiye Yazma Eserler Kurumu Yayınları, İstanbul 2020.
[12] *Şerh-i Gülistân*'da geçen örnekler şu çalışmadan alınmıştır: Ozan Yılmaz, *Sûdî Gülistân Şerhi*, Çamlıca Yayınları, İstanbul 2012.
[13] *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*'daki örnekler şu çalışmadan alınmıştır: İbrahim Kaya, *Sûdî Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*, 4 cilt, Özserhat Matbaacılık, Malatya 2013.

kıldığı durumlarda haşv-i melîh olarak adlandırılır. Aşağıdaki örneklerde bu amaçlı kullanımlara işaret edilmiştir.

Tazarru' u zârî ***'atf-ı tefsîrî****lerdir* (Şerh-i Gülistân, s. 20).

Kadd ü bâlâ ***'atf-ı tefsîrî*** *kabîlindendir ki ilm-i bedî'de haşv-i kabîh derler* (Şerh-i Bostân[14], s. 634).

Taht u mesned ***'atf-ı tefsîr****lerdir* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız III, 1729).

Bedel: 'Atf-ı beyân terimiyle yakın anlamlı olan bedel, bir kelimeyi açıklamak için başka bir kelime kullanmaya verilen addır. 'Atf-ı beyân ile bedel arasındaki fark, 'atf-ı beyânın manayı daha fazla açıklamak maksadıyla gelmesidir. Aşağıdaki ilk örnekte "pîr-i kühen" terkibi, ikinci örnekte "hurd" kelimesi, üçüncü örnekte ise "bülbül" kelimesi kendilerinden önceki ibareyi açıklayıcı konumdadır.

Pîr-i kühen mâ-kabline sıfat ve andan ***bedel*** *ve 'atf-ı beyân olmak da câiz* (Şerh-i Gülistân, s 92).

Hurd, hâ'nın zammıyla 'atf-ı beyân veyâ ***bedel****dir* (Şerh-i Bostân, s. 723).

Bülbül murgdan ***bedel*** *ve mübtedâ* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız IV, 2412).

Berâ'at-i istihlâl: Mensur ya da manzum bir esere, konusuna uygun ifadelerle başlamaktır. Hüsn-i ibtidâ olarak da bilinir. Sûdî aşağıdaki örneklerde, *Gülistân*'ın girişinde yer alan bazı ifadeleri konuya uygun gördüğü için bu terimle adlandırmıştır.

Bu dört fıkra bu kitâbın ***berâ'at-i istihlâl****ini mütezammındır, ya'nî fasl-ı bahârda tasnîf olduğuna işârettir* (Şerh-i Gülistân, s. 12).

Gülistân, lügatte güllüktür ammâ bunda ***berâ'atü'l-istihlâl*** *tarîkıyla zikr olmuştur ki bu kitâbın ismi olacaktır* (Şerh-i Gülistân, s. 75).

Cinâs: Lafzı bir, manası ayrı olup aynı ibaredeki kelimeler arasında meydana gelen bir sanattır. "Tecnîs" de denir. Sûdî aşağıdaki örneklerde tecnîs-i tâm, tecnîs-i mutarraf, tecnîs-i hat, tecnîs-i mürekkeb, tecnîs-i nâkıs gibi terimler kullanmış, ele aldığı metinlerdeki cinas unsurlarını göstermeye gayret etmiştir.

Dâd-ı sehâvet, bi-dâdın mukaddem mef'ûlüdür ve fâ'ili sâbık gibi. Ve iki dâd beyninde ***tecnîs-i tâm*** *san'atı vâki'dir* (Şerh-i Gülistân, s. 207).

Şefî'un mutâ'un nebiyyun kerîm/ Kasîmun cesîmun besîmun vesîm: Mısrâ'-ı sânîde vâki' olan elfâz ***tecnîs-i mutarraf*** *üslûbu üzredir, ya'nî evvel harfinden gayrı harfleri birdir* (Şerh-i Gülistân, s. 16).

Rahmet ve zahmet ***tecnîs-i hat****tır* (Şerh-i Gülistân, s. 158).

Eger yek ser-i mûy berter perem/Fürûğ-ı tecellî bi-sûzed perem: İki mısrâ'da perem ***tecnîs-i mürekkeb*** *vâki' olmuş. Ve ba'zılar tecnîs-i merfû' dediler* (Şerh-i Bostân, s. 119).

Minhüsünde mısrâ'-ı evvelde cimâl ve mısrâ'-ı sânîde cemâl ***tecnîs-i hat****tır diyen ilm-i bedî'i 'aceb bedî' bilirmiş. Tecnîs-i hat noktada ihtilâfa derler, harekette ihtilâfa tecnîs-i nâkıs derler* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız III, 1718).

Gerd ve gird ***tecnîs-i nâkıs*** *kabîlindendir* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız III, 1381).

---

[14] *Şerh-i Bostân*'daki örnekler şu çalışmadan alınmıştır: Bedriye Gülay Açar, "16. Yüzyıl Şârihlerinden Sûdî-i Bosnevî ve Şerh-i Bostân'ı (İnceleme-Tenkitli Metin)", DR, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya 2018, 1119 s.

*Şafakla şefkat **tecnîs-i zâ'id**dir* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız II, 824).

Delâlet: Lafızla anlam arasındaki münasebete verilen ad. Söylenen ya da okunan bir lafzın, zihinde canlandırdığı anlamdır. Bir şey hakkındaki bilgiden başka bilgiye ulaşma olarak da tanımlanır. Sûdî de kelâmın mana ifade etmesini "delâlet" terimiyle karşılamıştır.

*Mahfî değildir ki sipâha olan bezl ü cûd mahall-i i'tirâz olan israftan değildir. Ve sipâha salgın salıp anlardan celb-i mâl eylemek cemî' zamânda görülmemiştir. Sevk-i kelâmın dahı ol ma'nâya müsâ'adesi yoktur. Cidden şârih-i evvelin kelâmı sahîhtir. 'Acebdir ki şârih-i mu'teriz sâbıkan mezkûr olan ber-sipâh u ra'iyyet 'ibâretiyle 'umûma istidlâl edip bu makâmda "ber-'âmiyân bahş" 'ibâretinin husûs-ı 'avâma **delâlet**inden gaflet eylemiştir (Redd-i Sürûrî)* (Şerh-i Gülistân, s. 210).

*Bu kelâm **delâlet** eder ki pîr ol mescidde bir sene mücâveret sebebiyle Hudâ'dan dilediğini bulmuş ola* (Şerh-i Bostân, s. 617).

*Hâce'nin bu kelâmı **delâlet** eder ki 'âlî-cenâb ahibbâdan birisi kendilerine ahyânen hasb-i hâli i'lâm edip izhâr-ı mâ fi'l-bâl edermiş, ba'dehu bu i'lâm münkatı' ola* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız II, 948).

Hasr: Daraltma. Bir hükmü, bir kişi veya gruba tahsis ederek başkalarını bu hükmün dışında bırakmak. Aşağıdaki örneklerde bazı kelimelerin, sanıldığının aksine tam tersi bir anlamı karşılamak üzere kullanılmasına dikkat çekilmiştir.

*Ma'lûm ola ki hazret-i Şeyh'in murâdı kesretin beyândır, çihile **hasr** değildir* (Şerh-i Gülistân, s. 213).

*Hezâr, bin demektir. 'Arabca elf derler. Keştîye kayddır, takdîri hezâr keştîdir, murâd kesrettir **hasr** değildir* (Şerh-i Bostân, s. 102).

*Genc, kâf-ı 'Acemînin fethiyle hazîne ma'nâsınadır ve zammıyla bucak ma'nâsınadır. Bunda, ikisine de tahammülü var, evvelkiye kasr eyleyen de sânîye **hasr** eyleyen de taksîr ettiler* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız I, 453).

Haşv: İfadede fazladan lafız kullanmaya, yani ibareyi fazladan söylenen kelimelerle doldurmaya "haşv" denir. Bu ekleyiş edebî bir değere sahipse haşv-i melîh, edebî bir değere sahip değilse haşv-i kabîh olarak adlandırılır. Sûdî, şerhlerinde her iki terimi de kullanmıştır.

*Dûr ez-în huceste serây cümle-i mu'terizadır ki bedî'de **haşv-i melîh** derler* (Şerh-i Gülistân, s. 335).

*Kadd ü bâlâ 'atf-ı tefsîrî kabîlindendir ki ilm-i bedî'de **haşv-i kabîh** derler* (Şerh-i Bostân, s. 634).

*Ki selâmet bâdeş cümle-i du'âiyyedir, ilm-i bedî'de **haşv-i melîh** derler* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız II, 1245).

Itnâb-ı kelâm iksâr-ı makâl: Sözü gereksiz yere uzatmak. Sûdî, şerhlerinde bilhassa diğer şârihleri reddettiği kısımlarda onların gereksiz yere sözü uzattıklarını bildirmek için bu terimi kullanır.

*Ma'lûm ola ki refte 'ibâreti üzre ba'zılar bî-fâ'ide ve bî-netîce ol kadar **ıtnâb-ı kelâm ve iksâr-ı makâl** eylemiştir ki takayyüdü sudâ' îrâs eder* (Şerh-i Gülistân, s. 538).

Nân-ı ribât lâmiyye. Bunda ribâttan murâd hânkâh ve tekye gibi yerlerdir. Bu makâmda ribâtın müşterek ma'nâlarını zikr edip tatvîl-i kelâm eyleyen ***ıtnâb****-ı bî-fâ'ide eylemiş (Redd-i Sürûrî)* (Şerh-i Gülistân, s. 373).

Bu iki beyt eş'âr-ı 'Arab üslûbu üzre vâki' olmuş. Pes bu tarz u tarîkayı bilmeyenler, bunu muhakkaku'l-vukû' zann edip ***ıtnâb*** *eyleyenlerin teksîr-i kelimâtına i'tibâr olunmasın* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız IV, 2318).

Bazen de **tatvîl-i kelâm** terimini kullanmıştır.

Ya'nî ***tatvîl-i kelâm*** *edip kitâbımı büyütüp çoğaltmadım tâ kim âhir olunca usanmayam* (Şerh-i Gülistân, s. 102).

Bu beyitte mısrâ'-ı evvelin ma'nâsında gayr-ı münâsib ***tatvîl-i kelâm*** *edenlerin zevâyidine iltifât olunmasın ki hîç nesneyi müfîd değildir* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız II, 645).

Iztırâb: Sûdî, bu tabiri kelâmın manayı ifade etmede yetersiz kaldığı yahut iki kelâm arasında tenâkuz oluşması durumunda kullanmıştır. Iztırâb kelimesi "acı çekmek, zorluk görmek" manasındayken Sûdî'nin dilinde sözün anlaşılmasının zorlaştığı yerleri ifade eden bir tabir olmuştur.

Şebân rûzî, bir gün bir gece ma'nâsına. Hazret-i Şeyh'in bu sözünde garîbdir ki yüzegeç adam bir gün bir geceden sonra suyun kenârına düşmeğe deryâ gerek, deryâda cereyân olmaz. Ve hazret-i Şeyh ibtidâ-yı kelâmda âbı şiddet-i cereyânla vasf eylemişti. Pes iki kelâmın beynini tatbîk eylemede su'ûbet var. Ve eger bir kimse derse ki deryâda cereyân bulunur Üsküdâr boğazı gibi, cevâb oldur ki şinâver bunun gibi yerlerde bir sâ'atte geçer, bir gün bir gece eğlenmez. Ve eger derse ki sütûnda ve deryâda meksi bir gün ve bir gece olsun, cevâb oldur ki buyurmuştur "Sivüm rûz hâbeş girîbân girift" diye. 'Alâ-külli hâl mahal ***ıztırâb****dan hâlî değil* (Şerh-i Gülistân, s. 478-479).

İbhâm: İbhâm, sözü kapalı söyleyip muhatabı kuşkuya düşürmek manasına gelir. Ayrıca tevcîh ve muhtemilü'z-zıddeyn adlarıyla bilinen edebî sanatın bir diğer adıdır. Sûdî ise bu terimi, sözün kapalılığını ifade etmek üzere kullanmıştır.

Şahsî: Yâ, harf-i vahdet. Şeyh ta'bîrinde ***ibhâm*** *eylemiş. Fe-tedebber* (Şerh-i Gülistân, s. 515).

Zâl, karıya ve kocaya derler iştirâk tarîkıyla, bunda ***ibhâm*** *tarîkıyla mezkûrdur, zîrâ Rüstem'in babasına da Zâl derler* (Şerh-i Bostân, s. 143).

Mecmû'-ı beytin ma'nâsını, "Senin dostlarından öğrendi muhabbet tarîkında tan yeri ağardığı vakit ki hava siyâh şi'ârını çâk eyledi" diyenler beytin ma'nâsını 'aceb ***ibhâm****la çâk eylemişler* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız IV, 2114).

İhâm: Lügatte "şüpheye düşmek, şüpheye düşürülmek" demektir. Hakikî ve mecazî muhtelif manalara delalet eden bir kelime ve terkibin uzakça manasını kastetmektir. Sûdî bu terimi, üç şerhinde de kullanmıştır.

Sabr, bâ'nın sükûnuyla mübtedâ ve mısrâ'-ı sânîye merhûn. Ma'nâsı mütehammildir. Bunda ***îhâm*** *tarîkıyla mezkûrdur. Zîrâ bâ'nın kesriyle "sabır" dedikleri otun da gâhî bâ'sını sâkin ederler* (Şerh-i Gülistân, s. 195).

Âzer-perest vasf-ı terkîbîdir âteşe tapıcı ma'nâsına, âzer elif-i memdûdla ve zâyla âteşe derler, zâ yerine zâl'la da lügattir. Âzer zâyla Hazret-i İbrâhîm'in babasının da adıdır. Pes âzer-perestte ***îhâm*** *var* (Şerh-i Bostân, s. 454).

Bes ki der-perde çeng güft suhan/Bibüreş mûy tâ ne-mûyed bâz: Perde ***îhâm*** *tarîkıyla mezkûrdur, perde-i sâz ve perde-i râz manâsına. Çeng perdede çok söz söylediğinden saçını yanî kılını kes tâ dahi ağlayıp inlemeye. Zîrâ çengin kılı olmayıcak inlemez* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız III, 1567).

İltifât: Sözü muhataptan başkasına yönlendirme sanatıdır.

Hazret-i Şeyh, hitâbdan gaybete ***iltifât*** *edip buyurur: Ben nev'-i âdemi buncılayın şekl ü hûy ve kadd ü reviş ü üslûbla görmemişim; pes ke'ennehu bu nâz u şîveyi perîden öğrenmiştir* (Şerh-i Gülistân, s. 555).

Eger haşm gîred be-kerdâr-ı zişt/Çü bâz âmedî mâcerâ der-nüvişt: … Ma'lûm ola ki beyitte gâ'ibden muhâtaba ***iltifât*** *sanatı ri'âyet olunmuştur. Pes san'at-ı iltifâtı bilmeyip mısra'-ı sânînin ma'nâsını "Çünki ol bende geri geldi" diyen san'at-ı* ***iltifât****ı bilmezmiş* (Şerh-i Bostân, s. 83-84).

San'at me-kün buyurduğu gaybetten hitâba ***iltifât****tır* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız II, 852).

İrsâl-i Mesel: Bir fikri ispatlamak için atasözü, deyim yahut veciz bir sözden veyahut günlük yaşama dair bir hâdiseden örnek getirmektir. Sûdî bu terimi sadece *Gülistân Şerhi*'nde kullanmıştır.

Mısrâ'-ı sânîyi ***irsâl-i mesel*** *edip buyurur: Yerden biten otun iyiliği ve güzelliği hod tohum eyliğinden ve güzelliğindendir. Hâsılı pâdişâh asîl ü cins olduğuyçün oğlu da kendi gibidir* (Şerh-i Gülistân, s. 41).

İsnâd: Kelimelerin bir hüküm ifade etmek üzere birbirine bağlanmasına isnâd adı verilir. Müsned ve müsnedün ileyh olmak üzere iki temel unsura sahiptir. Ayrıca hâl ve manayı bir kelimeye dayandırmaya da isnâd adı verilir. Hakiki ve mecazî olmak üzere iki tip isnat vardır. Sûdî'nin şerhlerinde bu terime rastlanır.

Hiddetle fevrî kılıca el iltmek ya'nî el sunmak hayf ve peşîmânlık eli arkasını dişine iletir. Hâsılı ol hâleti eylemek hayıflanıp ve peşîmân olup el arkasını dişine iletir. ***İsnâd*** *mecâzîdir* (Şerh-i Gülistân, s. 584).

Rûzgâr eyyâm ve zamân ma'nâsınadır. Bunun gibi ahvâli zamâna ve rûzgâra ***isnâd*** *ederler mecâzen. Zîrâ Hudâ'ya hakîkatle* ***isnâd*** *eylemeğe hükm-i şer' izin vermez* (Şerh-i Bostân, s. 492).

Garaz kendinin belâgatini tavsîftir, kaleme ***isnâd****ı mecâzîdir* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız I, 470).

İsti'âre: Lügat manası "birinden ödünç bir şey isteyip almak"tır. Edebiyatta, bir kelimenin manasını geçici olarak diğer bir kelime hakkında kullanmaya denir. Sanat olarak teşbîhten daha kuvvetlidir.

Sabr-künc izâfeti ***isti'âre*** *tarîkıyladır. Zîrâ sabrın bucağı olmaz. Nihâyeti oturup sabr eylediği bucağa mecâzen künc-i sabr derler* (Şerh-i Gülistân, s. 407).

Sirişk, sîn'in ve râ'nın kesri ve kâf-ı 'Arabla aslında yağmur çisidir, sonra ***isti'âre*** *tarîkıyla gözyaşında isti'mâl eylediler* (Şerh-i Bostân, s. 693).

Minkârın belâgate izâfeti ***isti'âre*** *tarîkıyladır* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız I, 470).

İstifhâm: Soru sorma sanatıdır. Sûdî bu terimin yanı sıra "istifhâm-ı inkârî", "istifhâm-ı tahkîrî", "istifhâm-ı takrîrî" ve "istifhâm-ı ta'accübî" terimlerini kullanır. İstifhâm-ı inkârî, anlamı pekiştirmek amacıyla cevabı belli olduğu halde olumlu ya da

olumsuz soru sormaya denir. Olumsuz soru sorma yoluyla olumlu anlam kastedilir. İstifhâm-ı tahkîrî, birisini ya da bir nesneyi küçümseme amacıyla soru sormaktır. İstifhâm-ı takrîrî, var olan olumlu bir anlamı tekrar soru sorarak pekiştirmektir. İstifhâm-ı ta'accübî ise şaşkınlık, merak ve hayranlıkla karışık bir durum içeren soru sorma biçimidir.

İstifhâm *tarîkıyla buyurur: Görmez misin ki bir gâv ekinlikte veyâ çayırlıkta köyün cemî' gâvlarını âlûde eder tâze otu çok yemek sebebiyle ya mecâzen âlûde eder. Ya'nî ol bir gâv ziyân eylemekle cemî'i ya kötek yer veyâ kuyrukları kesilir* (Şerh-i Gülistân, s. 293).

Kimin elinden ve dilinden gelir ya'nî kim kâdir olur ki Hudây te'âlânın şükrü hakkından ve 'uhdesinden gele?! Ya'nî kimse, Hudâ'nın şükrünü kemâ-yenbagî edâ edemez. Murâd, ***istifhâm-ı inkârî****dir* (Şerh-i Gülistân, s. 5).

Çi büved 'ibâretinde ***istifhâm-ı tahkîrî*** *var. Ya'nî ne şey'dir giyâh-ı nâ-çîz?!* (Şerh-i Gülistân, s. 399).

Ger nîst cemâl ü reng ü bûyem/Âhır ne giyâh-ı bâğ-ı ûyem: … Mısra'-ı sânî ***istifhâm-ı takrîrî****yi ifâde eder… Mahsûl-i beyt: Giyâh der ki: Eger benim gül gibi cemâl ü reng ü bûyum yoksa gülün bâğının giyâhı değil miyim?* (Şerh-i Gülistân, s. 400).

Ki, kâf-ı 'Arabın kesri ve hâ-yı resmîyle ***istifhâm-ı inkârî****yi mütezammın isimdir "kim" ma'nâsına* (Şerh-i Bostân, s. 84).

Ne-dânî, fi'l-i muzâri'-i müfred-i muhâtab, ***istifhâm-ı inkârî*** *ma'nâsına veyâ* ***takrîrî*** (Şerh-i Bostân, s. 546).

Âyâ, 'acabâ ma'nâsına ***istifhâm-ı ta'accübî****dir* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız I, 407).

Hâce ***istifhâm-ı ta'accübî*** *tarîkıyla su'âl buyurur ki dün gece mutrib çaldığı ne sâz idi ki öldüm ve dimâğım henûz nevâdan pürdür* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız II, 804).

Kendi zülfün ucunu evvel benim elime vermedin mi? ***İstifhâm-ı inkârî****dir, ya'nî verdin, yine beni ayağımdan bıraktın, ya'nî ne demek istersin?* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız IV, 2144).

İştikâk: Aynı kökten türetilmiş kelimelerin aynı ibarede bulunması sanatıdır.

Harâmî, ya'nî düşmen. Harâmî zikri Haremle san'at-ı ***iştikâk****a dâhil olsun içindir* (Şerh-i Gülistân, s. 314).

Çemen ve çemân mâ-beyninde san'at-ı ***iştikâk*** *var* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız II, 769).

İddi'âyî kelâm: Gerçeğe yakın olmayan bir manayı iddia eden söz.

Neheng, timsâh demektir ki Nîl denizinde çok olur. Lîkin inci olan denizde timsâh olmakta nazar var, meger kim ***kelâmı iddi'âyî*** *ola* (Şerh-i Gülistân, s. 678).

Bağdâd takdîri şehr-i Bağdâd'dır. Nîmî, yâ harf-i tenkîr; nîm, nısf ma'nâsınadır. Câ'izdir ki hakîkatte nısfı ola ve câ'izdir ki ***iddi'â*** *tarîkıyla nısfı ola* (Şerh-i Bostân, s. 304).

Günâh örtücü, hatâ bağışlayıcı pâdişâhın zamânında Hâfız karâbe-keş ü sebû-keş oldu ve müftî piyâle-nûş. Murâd, pâdişahın şürb-i hamre icâzet verip zamânında bâde-nûşlara kimse dahl ü ta'arruz eylemeyip her kişi kendi zevkinde olduğun beyândır. Hâsılı Hâce'nin kelâmı ***iddi'âyî****dir hakîkî değil* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız III, 1615).

İttibâ': Müzâvece de denir. Bir lafzı kendisine benzer başka bir lafızla eşleştirmeye verilen addır.

Şîb, nişîb'den muhaffef lafızdır şîn nîşîn'den muhaffef olduğu gibi. Aşağa ve alt ve iniş ma'nâlarında müsta'mel lafızdır. Gâh olur ki ***ittibâ'*** *ve müzâvece tarîkıyla tîb lafzını buna 'atf edip "şîb ü tîb" derler, 'Arabîde hasen besen ve Türkîde kazan kuzan dedikleri gibi* (Şerh-i Gülistân, s. 589).

Bâz pes, ***ittibâ'*** *ve müzâvece kabîlindendir, "ziyâde" ma'nâsında isti'mâl ederler* (Şerh-i Bostân, s. 285).

Rûy u riyâ, ***ittibâ'*** *ve müzâvece kabîlindendir, hasen besen gibi* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız III, 1888). *Kâr u bâr,* ***ittibâ'*** *ve müzâvece kabîlindendir, iş güç demektir* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız III, 1889).

Kasr: Hasr ve tahsîs de denir. Bir ifade biçiminde bir kelime veya kelime öbeğinin bir başka kelime veya kelime öbeğine tahsis edilmesidir.

Bunda şükrü Hudâ'ya ***kasr*** *eyleyen taksîr eylemiş* (Şerh-i Gülistân, s. 47).

Safâyî: Yâ, harf-i vahdet veyâ harf-i tenkîr. Vahdete ***kasr*** *edenler taksîr eylemişler* (Şerh-i Bostân, s. 108).

Genc, kâf-ı 'Acemînin fethiyle hazîne ma'nâsınadır ve zammıyla bucak ma'nâsınadır. Bunda, ikisine de tahammülü var, evvelkiye ***kasr*** *eyleyen de sânîye hasr eyleyen de taksîr ettiler* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız I, 453).

Kelâm-ı lağv: Sûdî bu tabiri "anlam ifade etmede yetersiz kalan yahut söylenmemesi söylenmesinden daha uygun olan boş ve değersiz söz" manasında kullanır.

Pes "mücâveret, civârdan müştaktır" demek hemân masdar masdardan müştaktır demektir. Bu ise ***kelâm-ı lağv****dır* (Şerh-i Gülistân, s. 658).

Hallâk-ı 'âlem sana rahmet eylesin, bundan gayrı her ne ki söylersem efsâne ve yeldir, hâsılı ***kelâm-ı lağv****dır* (Şerh-i Bostân, s. 149).

Kinâye: Hem hakikat hem mecaz manası anlaşılabilen lafızdır. Dolayısıyla bir fikri kapalı söylemektir. Kinaye olması için söz bir "karîne"ye ihtiyaç duyar. Sûdî'nin şerhlerinde geçen kinâye teriminden, sözün kapalı bir ifade biçimiyle söylenmesi anlaşılır. Kinâyeli üslup, maksadın daha edebî ve yetkin ifade edilmesi için bir araç olmuştur.

Fülân, elfâz-ı ***kinâye****dendir. Ya'nî insan tesmiye olunan isimlerden* ***kinâyet****tir* (Şerh-i Gülistân, s. 112).

Nefes bağlamak terk-i tekellümden ***kinâyet****tir güften karînesiyle* (Şerh-i Gülistân, s. 65).

Bâlâ bunda yüce ma'nâsınadır ya'nî yüksek ki eflâkten ***kinâyet****tir* (Şerh-i Bostân, s. 86).

Tehî-dest vasf-ı terkîbî boş elli ma'nâsına ki 'Arab sıfru'l-yed der sâd'ın kesri ve fâ'nın sükûnuyla, fakrdan ***kinâyet****tir* (Şerh-i Bostân, s. 251).

Duhter-i rez izâfeti lâmiyyedir. Duhter kız ve rez asmaya derler, asma kızı demektir. Ya'nî şarâb u bâdeye bu tesmiye ***kinâyet*** *tarîkıyladır asmadan hâsıl olduğu için* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız III, 1379).

Leff ü neşr: Lügat manası "dürüp bükmek ve sonra dağıtmak"tır. Sayılı şeyler zikredildikten sonra bunlara ait tedailerin getirilmesi yahut her biri hakkında hüküm

verilmesi yoluyla yapılan sanattır.[15] "Müretteb (düzenli)" ve "gayr-ı müretteb (düzensiz)" olmak üzere ikiye ayrılır. Sûdî, şerhlerinde leff ü neşr sanatından da bahsetmiştir.

Leff ü neşr-i müretteb *tarîkıyla buyurur: Eger sen ol mevzi' ve dırahtânı göreydin derdin ki ol mevzi'in hâki üzre yeşil sırça uvağı dökülmüş* (Şerh-i Gülistân, s. 72).

Leff ü neşr-i gayr-ı müretteb *tarîkıyla buyurur: Hûb-rûyun engüştü ve gönül aldayıcı binâgûşu, küpesiz binâgûşu ve hâtem-i fîrûzesiz engüştü mahbûb u makbûldür* (Şerh-i Gülistân, s. 372-373).

Der-mescid ü meyhâne hayâlet eger âyed/Mihrâb u kemânçe zi-dü ebrû-yı tü sâzem: Mescidde ve meyhânede eger senin hayâlin bana gelirse senin iki ebrûndan mihrâb u kemânçe peydâ ederim ya'nî mescidde mihrâb ve meyhânede kemânçe peydâ ederim iki ebrûndan. Beyitte ***leff ü neşr-i müretteb*** *ri'âyet olundu* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız III, 1866).

Aşağıdaki örnekte ilk mısrada geçen "emîn" ve "bed-endîş" kelimeleri aynı mısradaki "taşt" ve "mûr" kelimeleriyle leff ü neşr yapılmıştır (emîn-taşt/bed-endîş-mûr). Bu da bir beytin tek mısrasında da leff ü neşr olabileceğinin kanıtıdır.

Emîn ü bed-endîş taştend ü mûr/Neşâyed derû rahne kerden be-zûr: Emîn ü müstakîm olan kimse düşmen ü 'adûsuyla bakır leğenle karınca gibidir ***leff ü neşr-i müretteb*** *tarîkıyla. Mümkün değildir ki karınca leğende bir gedik aça, ya'nî anı delmeğe ve gedmeğe mâlik değildir. İmdi bed-endîş kimse emîn olan kimse ile buna benzer. Zîrâ emîn dâ'imâ istikâmet üzre olur. Pes 'adûsu ana zafer bulamaz ki sebeb-i kesr-i 'ırzı ola* (Şerh-i Bostân, s. 212-213).

Lüzûmu Mâlâ-Yelzem: Secide revi harfinden önce gelen harf ya da harekenin veya her ikisinin birden aynı olmasıdır.

Bu iki beytin kâfiyesinde râ ve bâ ***lüzûmu mâlâ-yelzem*** *vâki' olmuş* (Şerh-i Gülistân, s. 114).

Makâm: Kelâmın söylendiği yer demektir. Söylenen sözün, söylendiği yere uygun düşmesi gerekir. Sözün söylendiği yer makâm, söylendiği zaman da hâl olarak adlandırılır. Sözün söylenme sebebine de "'illet" adı verilir.

Devha, ulu ağaçtır. İsm-i cins olup kalîl ü kesîre şâmil olduğu cihetten ve ***makâm*** *hasebiyle kesret-i eşcârı îhâm eder* (Şerh-i Gülistân, s. 72).

Merâ benim ve beni demeğe kâbildir ***makâm****ın muktezâsına nisbet* (Şerh-i Bostân, s. 383).

Benâmîzed kelime-i tahsîndir, bâreka'llâh ***makâm****ında müsta'meldir, du'â* ***makâm****ında da isti'mâl olunur* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız III, 1628).

Mazmûn: Sûdî'nin şerhlerinden anlaşıldığına göre 16. yüzyılda "mazmûn" kelimesi "beytin içerdiği mana, gizli mana, kıssadan hisse yoluyla anlaşılan mana" anlamlarında kullanılmıştır.

Ma'nâ cihetinden beyt-i evvelin ***mazmûn****unu te'kîd edip buyurur: 'Âşıklar ma'şûkun maktûlleridir, âvâz çıkmaz ki anı vasf edeler, ya'nî vasfına kâdir değillerdir* (Şerh-i Gülistân, s. 23).

[15] Bu sanatla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Fatih Köksal, "Leff ü Neşr Sanatı ve Problemler", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 24, İstanbul 2020, s. 351-406.

Çünki Şâpûr'un hâli ni'metsizlikten ve fakîrlikten fâsid oldu, ya'nî geçinecek hâli kalmadı, bu hikâyeyi şâhın ya'nî Hüsrev'in katına yazdı. Hikâyeden murâd bundan sonra gelen ebyâtın ***mazmûn****udur* (Şerh-i Bostân, s. 186).

Ya'nî benden bir beytin ***mazmûn****unu ezberle ki ol beyit budur: Gel ki cihânın vaz' u tavrını ancılayın ben görürüm, eger imtihân edersen bâde içersin ve gam u gussa yimezsin. Hâsılı, cihânı ben gördüğüm gibi imtihân edersen mey nûş edip gam yemezsin* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız IV, 2352-2353).

Mecâz: Lügatte "geçilip gidilen yer" demek olan mecâz, beyân tabirlerindendir. Kelime, bir münasebetle asıl manasından başka bir manaya nakledilirse ve kendi manasında kullanılmasına "karîne-i mâni'a" bulunursa mecâz olur. Alâkası teşbihten başka türlü olan, müşâbehet dışında âliyet, mazhariyyet, hulûl, sebebiyyet, cüz'iyyet, umûm, ıtlâk, kevniyyet, evveliyyet gibi alâkalarla kullanılan mecâza "mecâz-ı mürsel" adı verilir. Sûdî; şerhlerinde mecâz, kelâm-ı mecâzî, mecâz-ı mürsel gibi terimler kullanmıştır.

Şenîden ya'nî işitmek hâssa-i sem'e mahsûs iken ***mecâz****en hâssa-i şemde isti'mâli çoktur. Türkîde "burnum koku duymaz" derler* (Şerh-i Gülistân, s. 307).

Ve bu 'ilmde akvâl-i 'ulemâ nâ-ma'dûd ve ihtilâfât-ı meşâyih nâ-mahdûd buyurduğu, ***kelâm-ı mecâzî*** *olmak da câ'iz, ya'nî hakîkî olmayıp iddi'âyî ola* (Şerh-i Gülistân, s. 558).

Hord bunda, içti ma'nâsınadır. Gavtaya isnâdı ***mecâz****îdir. Zîrâ içtiği deniz suyudur. Ya'nî bir gavta eyledikçe boğazına deniz suyu gidiser, ol i'tibârla gavta içti der. Hâsılı sebebe isnâd* ***mecâz-ı mürsel*** *kabîlinden olur* (Şerh-i Gülistân, s. 148).

Bunda ser-i destten murâd parmaklardır. Lîkin ***zikr-i cüz' ve irâde-i kül*** *tarîkıyla nefs-i dest murâddur* (Şerh-i Gülistân, s. 308).

Dünyâdan murâd emvâl ü eskâl-i dünyâdır ***zikr-i mahal ve irâde-i hâl*** *tarîkıyla* (Şerh-i Gülistân, s. 353).

Tahammülden hâlî gurûrdan dolu baş ya'nî mağrûr olup halkun izdihâmına mütehammil olmayan baş, ***zikr-i cüz ve irâde-i kül*** *tarîkıyla zât murâddır ve sere isnâd* ***mecâz****îdir, böyle sere saltanat tâcı harâmdır, ya'nî böyle zâta pâdişahlık ve serverlik lâyık değildir* (Şerh-i Bostân, s. 244).

Hattan murâd cânân kendidir, ***zikr-i cüz ve irâde-i kül*** *kabîlindendir, buna* ***mecâz-ı mürsel*** *derler* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız II, 1167).

Muhtemilü'z-Zıddeyn: Bir sözün iki taraflı, yani hem övgü hem de yergi ifade edebilecek şekilde söylenmesi sanatıdır. Diğer adı "tevcîh"tir.

Her ki der-sâye-i 'inâyet-i ûst/Güneheş tâ'âtest ü düşmen dûst: Beyitte ***muhtemilü'z-zıddeyn*** *san'atı var* (Şerh-i Gülistân, s. 85).

Halka be-gûş kulunu ya'nî 'abd-i memlûkunu ohşamazsan ya'nî ri'âyet eylemeyip cefâ edersen kapından gider ya'nî kaçar ve firâr eder. Hâsılı cevre tahammül edemeyip seni terk edip gider. Pes lutf eyle ya'nî ta'zîm ü tebcîl eyle ki bîgâne halka be-gûşun ola. Hâsılı eylik üzre ol ki herkes sana bende ola. Hazret-i Şeyh, beytinde ***muhtemilü'z-zıddeyn*** *san'atını ri'âyet eylemiş* (Şerh-i Gülistân, s. 142).

Ân dem ki bâ-tü bâşem yek sâl hest rûzî/V'ân dem ki bî-tü bâşem yek lahza hest sâlî: Mahsûl-i beyt: Ol vakit ki seninle olam, bir yıl bana bir gündür. Ve ol dem ki sensiz olam, bana bir sâ'at bir yıldır… Beyitte ***muhtemilü'z-zıddeyn*** *san'atı var. Meselâ yek sâl mübtedâ, rûzî*

haberi ola veyâ 'aksince. Yek lahza mübtedâ ola ve sâlî haberi veyâ 'aksince ola (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız IV, 2231).

Mukham: Manaya katkısı olmayan harf ya da kelime. Dilbilgisi terimi olarak da kullanılan bu kelime, aruz veznini tamamlamak amacıyla bir mısradaki kelimeye ekleme yapılması kastedildiğinde belâgat terimi olur.

*Be-cây: Cây 'uhde ve hak ma'nâsına olunca bâ harf-i zarf olur ammâ **mukham** olunca bâ harf-i sıladır ve izâfeti lâmiyyedir* (Şerh-i Gülistân, s. 135).

*Ser-i pençe lügatte pençe ucu demektir ya'nî parmaklar ammâ bunda ser **mukham**dır, hemân pençe murâddır* (Şerh-i Bostân, s. 294).

*Hem bunda **mukham**dır zarûret-i vezn için, egerçi tahsîn-i kelâmdan da hâlî değil* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız II, 949).

Mutâbakat: Tezâd ve tıbâk olarak da bilinen sanattır. Aralarında anlamca zıtlık bulunan kelimeleri bir ibarede uyumlu biçimde toplamaya denir. Sûdî, aşağıdaki örneklerin ilkinde Sürûrî'yi eleştirirken kelimelerin sanatlı biçimde kullanımından daha çok makamın önemli olduğunu belirtir. İkinci örnekte ise sâde ve bisyâr-nakş arasındaki tezatlı kullanıma dikkat çeker.

*Biyâlâyed ma'nâ-yı mutâbıkîsi Türkîce "bulaştırır" deyip ma'nâ-yı lâzımîsi ezâ ve cefâ eder diyene ta'rîz eden kendi mu'terazdır. Zîrâ makâm, lüzûm ve **mutâbakat**tan e'amdır* (Şerh-i Gülistân, s. 294).

*Sâde, bî-nakş demektir. Bisyâr-nakş, pür-nakş demektir. San'at-ı tıbâk kabîlindendir ki **mutâbaka** da tezâd da derler* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız I, 476).

Mübâlağa: Bir şeyi tarif veya tavsif ederken olduğundan fazla veya eksik göstermektir. Mübâlağanın en yüksek derecesine "gulüvv" adı verilir.

*Deryâ buyurduğu **mübâlağa** tarîkıyladır. Zîrâ deryâ cârî olmaz, meger kim Üsküdâr boğazı gibi bir yer ola* (Şerh-i Gülistân, s. 473).

*Bün bâ-yı 'Arabın zammıyla dip ve kök ma'nâsınadır, ammâ bunun gibi yerlerde ocak demekle ta'bîr olunur **mübâlağa** tarîkıyla. Meselâ gül-bün gül ocağı ve şimşâd-bün çimşir ocağı demektir. Pes kadle ve fidânla beyân edenler mezkûr mübâlağadan âgâh değiller imiş* (Şerh-i Bostân, s. 214).

*Eger dosttan murâd zât-ı Bârî ise kelâm hakîkattir ve eger cânân ise mecâzîdir, san'at-ı **gulüvv** kabîlindendir* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız I, 482).

*Hâce beyitte san'at-ı **mübâlağa**dan **gulüvv**ü ri'âyet eyledi* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız III, 1687).

Mübtedâ / Haber - Mukaddem haber / Mu'ahhar mübtedâ: Hüküm bildiren cümlelere haber cümlesi denir. Haber cümlelerinde mübtedâ (özne) ve haber (yüklem) olmak üzere iki temel öğe olur. Mukaddem haber, vurguyu habere yapmak üzere haberi öne geçirmeye denir. Mu'ahhar mübtedâ ise yine vurgu amacıyla mübtedâyı haberden sonra getirmektir.

*Pârsâyân-ı rûy der-mahlûk/Püşt ber-kıble mî künend namâz: Pârsâyân, cem'-i pârsâdır. 'Âbidler demektir. Rûya izâfet beyâniyyedir. Der-mahlûk: Der, harf-i sıla. Rûya mukayyeddir. Püşt, arka. Ber, harf-i sıla. Mahsûl-i beyt: Pârsâyân **mübtedâ** ve mısrâ'-ı sânî **haber** vâki' olmuş. Ya'nî yüzü ve teveccühü mahlûk cânibine olan 'âbidler ve zâhidler arkalarını kıbleden yana verip namâz kılarlar. Hâsılı anlar bu hükümdedir. Zîrâ kalb -ki Hak'tan ma'rez ola, kâleb*

dahı kalbden rû-gerdân olmuş hükmündedir. Hâsılı 'ibâdâtta kâleb kalbe tâbi'dir (Şerh-i Gülistân, s. 326).

Ki her geh ki yekî ez-bendegân-ı günehgâr-ı perîşân-rûzgâr dest-i inâbet be-ümmîd-i icâbet be-dergâh-ı Hak celle ve 'alâ ber-dâred. Ki bunda, harf-i râbıt-ı ***mübtedâ bi'l-haber****dir. Zîrâ der-haberest* ***mukaddem haber*** *ve her ki* ***mu'ahhar mübtedâ*** (Şerh-i Gülistân, s. 18).

Şemşîr ***mübtedâ****, bâlâ-yı ser izâfet-i lâmiyye ile* ***haber****i ve cümle-i ismiyye hâl vâki'dir hemî-güftün fâ'ilinden* (Şerh-i Bostân, s. 384).

Ân zamân ***mübtedâ****, vakt-i mey* ***haber****i ve gene şeb* ***mübtedâ*** *ve endâzed* ***haberi*** *ve mâ-beynehumâ* ***habere*** *müte'allık* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız II, 1006).

Mürâ'ât-ı Nazîr: Tenâsüp sanatının diğer adı. Anlamca birbirine uygun kelimelerin bir araya getirilmesi sanatına verilen addır.

Bülbül ve gül ve hâr cem'i ***mürâ'ât-ı nazîr*** *kabîlindendir sanâyi'-i şi'riyyeden* (Şerh-i Gülistân, s. 350).

Ber-ân 'arsa ber-esb dîdend şâh/Piyâde devîdend yekser sipâh: 'Arsa ve esb ve şâh ve piyâde cem'inde ***mürâ'ât-ı nazîr*** *san'atı var* (Şerh-i Bostân, s. 377).

Bahâr şerh-i cemâl-i tü dâde der-her fasl/Behişt zikr-i cemîl-i tü kerde der-her bâb: Şerh ve fasl ve zikr ve bâb ***mürâ'ât-ı nazîr****dir* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız I, 438).

Müsâmaha: Söylenmesi uygun olmasa da şiirde hoş karşılanabilecek söylemler için kullanılan bir ifadedir. Buna el-Cevâzâtu'ş-Şi'riyye adı da verilir.

Hazret-i Şeyh'in bu kelâmında nev'an ***müsâmaha*** *var. Zîrâ şiddet-i şitâ evâhir-i hamsînde ve evvel-i bahârda ârâm edip sâkin olur ve gül hod bahâr faslının evâsıtında açılır. Şöyle ki gül zamânında berdin ve sermânın nâm u nişânı hergiz kimse hâtırına hutûr eylemez. Fe-te'emmel* (Şerh-i Gülistân, s. 68).

Çün Habîb-i Ekrem'in sît ü sadâsı ehl-i dünyânın ağızlarına düştü, ya'nî 'Arab'dan bir nebî zuhûr eyledi diye meşhûr oldu, eyvân-ı Nûşîrevân'a tezelzül düştü, şöyle ki şerefesinden on dört taş sâkıt oldu. Ma'lûm ola ki hazret-i Şeyh'in bu kelâmında ***müsâmaha*** *var, zîrâ mezkûr tezelzül ve Sâve şehrinin deniz gibi 'azîm gölü ve Fârs diyârının âteşkedeleri kıssası Hazret'in vilâdeti gecesi vâki' olmuştur ve 'âlemde nübüvveti sît ü sadâsı niçe seneden sonra vâki' olmuştur. Siyer-i Nebî'de mufassalan beyân olunmuştur* (Şerh-i Bostân, s. 115).

Hâce'ye bu beyitte iki vech ile dahl eylemişler. Birisi oldur ki zîr-i bâm-ı kasr demiş, zîr-i kasr gerek idi, zîrâ enhâr bâm-ı kasrın altında cârî değildir, kasrın altında cârîdir. Sâniyen bu kim enhâr cennâtın tahtında cârîdir demiş, hâl ân ki cennetin içinde cârîdir, altında değil. Ba'zılar cevâb vermiş ki bunun gibiler ***müsâmahât-ı şi'riyye****dendir, zarar vermez* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız II, 653).

Pes felege degâyı haml eylemede ***müsâmaha*** *var, zîrâ felek degâ-bâzdır, degâ değildir* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız II, 1194).

Müsned: Haber cümlelerinde haber, fiil cümlelerinde fiil olarak yer alır. Türkçede "yüklem" denir.

Resîde, erişmiş demektir. "İsm-i mef'ûldür resîdenden" diyenler mülâhazasız söylemişler (Redd-i Lâmi'î ve Sürûrî). Zîrâ ism-i mef'ûl oldur ki nâ'ib 'ani'l-fâ'ile ***müsned*** *ola. Bu ise fâ'iline* ***müsned****dir, pes ism-i mef'ûl olmağa kâbil değil. Nihâyeti sîga ism-i mef'ûlle müşterektir* (Şerh-i Gülistân, s. 8).

*Merdüm ism-i cinstir, anınçün ana **müsned** olan fi'li cem' sîgasıyla îrâd eyledi* (Şerh-i Bostân, s. 324).

*Şeved, fi'l-i muzâri'-i müfred-i gâ'ib, hâteme râci' zamîre **müsned**dir* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız II, 971).

Müzâvece: İttibâ' da denir. Bir lafzı kendisine benzer başka bir lafızla eşleştirmeye verilen addır.

*Şîb, nişîb'den muhaffef lafızdır şîn nîşîn'den muhaffef olduğu gibi. Aşağa ve alt ve iniş ma'nâlarında müsta'mel lafızdır. Gâh olur ki ittibâ' ve **müzâvece** tarîkıyla tîb lafzını buna 'atf edip "şîb ü tîb" derler, 'Arabîde hasen besen ve Türkîde kazan kuzan dedikleri gibi* (Şerh-i Gülistân, s. 589).

*Bâz pes, ittibâ' ve **müzâvece** kabîlindendir, "ziyâde" ma'nâsında isti'mâl ederler* (Şerh-i Bostân, s. 285).

*Rûy u riyâ, ittibâ' ve **müzâvece** kabîlindendir, hasen besen gibi* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız III, 1888). *Kâr u bâr, ittibâ' ve **müzâvece** kabîlindendir, iş güç demektir* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız III, 1889).

Redd-i matla': Bir gazelin matla beytinin ilk mısrasında kafiye olarak geçen kelimenin bir başka beyitte tekrarlanmasına verilen addır. Aşağıdaki örnekte, gazelin matla beytinin ilk mısrasında geçip kâfiyeyi üzerine alan "nûr" kelimesi, ikinci beytin ikinci mısrasında kâfiye kelimesi olarak tekrarlanmıştır.

Bî-mihr-i ruhet rûz-ı merâ nûr ne-mânde'st
V'ez-'ömr merâ cüz şeb-i deycûr ne-mânde'st

Hengâm-ı vedâ'-ı tü zi-bes girye ki kerdem
Dûr ez-ruh-ı tü çeşm-i merâ nûr ne-mânde'st

*Bu beytin kâfiyesi **redd-i matla'** vâki' olmuştur* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız II, 658).

Reddü'l-'acuz 'ale's-sadr: "Sonu başa döndürmek" manasına gelir. Şiirde beytin, nesirde de bir cümle veya ibarenin sonunda yer alan kelimeyi önceden tekrarlamaktır. Şiirde bu tekrar; ilk mısranın başında, ortasında, sonunda ya da ikinci mısranın başında olabilir. Acuz, şiirde beytin ikinci kısmı, sadr da şiirde beytin birinci kısmıdır.

*Gam-ı hîş der-zindegî hor ki hîş//Be-mürde ne-perdâzed ez-hırs-ı hîş: Ma'lûm ola ki beytin ibtidâsında ve intihâsında vâki' olan hîş lafzı **reddü'l-'acuz 'ale's-sadr** tarîkıyladır ve ammâ 'arûzda vâki' olan hîşle bu ikisi beyninde tecnis-i tâm tarîkıyladır* (Şerh-i Bostân, s. 444).

*Zi-pâdişâh u gedâ fâriğem bihamdi'llâh/Gedâ-yı hâk-i der-i dûst pâdişâh-ı men'est: Pâdişâh ve gedâ cem'i tezâddandır. Beytin evvelinde ve âhirinde pâdişâh zikri **reddü'l-'acuz 'ale's-sadr** kabîlindendir. İki yerde gedây zikri de ol kabîldendir* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız I, 531).

Sa't-i kelâm: Sözü açmak, genişletmek. Sûdî bu terimi, ifadenin daha etkili olması yolunda yapılan tasarrufları belirtmek için kullanır.

*'Âraz, ism-i fâ'il vezni üzre aslında sakala isim idi, sonra sakal biten yere ıtlâk ettiler. Ammâ 'Acem 'ârızın ve hâtimin ve kâfirin 'ayne'l-fi'lini **sa't-i kelâm**da meftûh okurlar* (Şerh-i Gülistân, s. 366).

*Sâhib-nazar vasf-ı terkîbîdir merd-i sâhib-nazar takdîrinde. Lîkin **sa't-i kelâm**da izâfet de câ'iz* (Şerh-i Gülistân, s. 536).

Seci': Lügatte "güvercin ve kumru gibi kuşların nağmelerini tekrarlamak suretiyle ötmelerine" denir. Kısa tanımıyla nesrin kafiyesidir. Seciyle yazılmış nesirlere "müsecca'" adı verilir. Sudî seciyi "Seci' güvercinin, kumrunun ve gayrı kuşların ötmesine derler" şeklinde tarif eder.

*Belki hâk ü tâk beyninde tecnîs-i mutarraf ve rîhte vü âvîhte beyninde **müsecca'-ı mutarraf** olurdu* (Şerh-i Gülistân, s. 72).

*Şebî der-hıdmet-i peder nişeste bûdem ve heme şeb dîde be-hem ne-beste ve mushaf-ı 'azîz der-kinâr girifte ve tâ'ife'î gird-i mâ hufte. …Bu **seci'**lerin cemî'inde bûdem lafzı mukadderdir* (Şerh-i Gülistân, s. 298).

Sevk-i kelâm / Mesâk-ı kelâm / Sibâk u Siyâk-ı kelâm: Sözün gelişine gidişine göre söylenmesi uygun düşen lafız ve ifadeyi karşılayan terimlerdir. Sûdî bu amaçla "sevk" kökünden türeyen "mesâk" ve "siyâk" kelimelerini kullanır.

*Münker: Kâf meftûh olunca ism-i mef'ûldür. İf'âl bâbından yaramaz ve çirkin demektir ya'nî nâ-meşrû'. Pes izâfet-i beyâniyye olur. Ammâ ba'zılar kâf'ı meksûr okudular ism-i fâ'il şeklinde. Pes izâfet-i lâmiyye olur. Lîkin bu kavilde safâ yoktur ve **sevk-i kelâm** mülâyim değil, meger kim âhirinde bir yâ-yı vahdet takdîr oluna hilâf-ı kıyâs üzre* (Şerh-i Gülistân, s. 9).

*Hazret-i Şeyh'in sevk-i kelâmı nazmla buyurduğundan hâsılı **sibâk u siyâk-ı kelâmı** delâlet eder ki mezkûr sâhib-devlet erbâb-ı nazmdan ola* (Şerh-i Gülistân, s. 204).

*"Kârûn'un kırk hâne dolusu mâl u hazînesi var iken fâ'ide etmeyip helâk oldu" diyen murâd-ı musannife vâsıl olmamışlar (Redd-i cemî'an şurrâh). Zîrâ **mesâk-ı kelâm** imsâk-i mâl sebeb-i helâk olduğunu beyândır, bu kadar mâlı var iken öldü demek değildir. Zîrâ Mûsâ andan mâlın zekâtını taleb eyleyicek hisâb eyledi gördü ki çok mâl gider; pes kıyamadı, 'âkıbet mâlı da kendi de yere battı* (Şerh-i Gülistân, s. 213).

*İki mısrâ'ı du'âya tahsîs eyleyip ihbâr ma'nâsını tecvîz eyleyen **sibâk u siyâk-ı kelâm**a nâzır değil imiş. Fe-tedebber* (Şerh-i Bostân, s. 148).

*În sâlikân buyurduğu sûret-i sâlikânda oldukları içindir, ve illâ **sibâk u siyâk-ı kelâm** bundan ibâ eder* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız II, 940).

Sihr-i Helâl: Bir beytin ilk mısrasının ortasında, sonunda yahut ikinci mısrasının ortasında geçen bir kelime ya da kelime öbeğini hem ilk mısrada hem de ikinci mısrada anlamlı bir cümle oluşturacak biçimde kullanabilme sanatına verilen addır.

*Nikû-nâmrâ câh u teşrîf ü mâl/Biyefzûd u bed-gûyrâ gûş-mâl… Biyefzûd: Bâ, harf-i te'kîd ve yâ, hemzeden mübeddeldir. Bu lafız, mâ-kabline ve mâ-ba'dına masrûftur **sihr-i helâl** tarîkıyla* (Şerh-i Bostân, s. 240).

*Tü nîz er tekebbür künî hemçünân/Nümâyî ki pîşet tekebbür-künân… Hemçünân, **sihr-i helâl** tarîkıyla mâ-kabline ve mâ-ba'dına sarf olmak kâbildir* (Şerh-i Bostân, s. 687).

*Fuzûl-nefs hikâyet besî küned sâkî/Tü kâr-ı hod me-dih ez-dest ü mey be-sâgar kün… Sâkî münâdâ ve mısra'-ı sânîye merhûndur **sihr-i helâl** tarîkıyla* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız IV, 2024).

Şâh-nişîn-i çeşm-i men tekyegeh-i hayâl-i tü'st/Cây-ı du'â'st şâh-ı men bî-tü me-bâd cây-ı tü… Şâh-ı men ***sihr-i helâl*** *tarîkıyla mâ-kabline ve mâ-ba'dına masrûf olma kâbildir* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız IV, 2077-2078).

Siyâkatü'l-a'dâd: Sûdî'nin bir edebî sanat olarak bahsettiği bu terim, Sûdî'nin verdiği örneğe bakılırsa, bir beyitte sıralı sayıların birbirini takip etmesi sanatıdır. Nitekim aşağıdaki beytin ilk mısrasında yek (bir), ikinci mısrasında dü (iki) sayıları geçmektedir.

Güftî zi-sırr-ı 'ahd-i ezel yek sühan bi-gû/Ângeh bi-gûyemet ki dü peymâne der-keşem: Beyitte su'âl ü cevâb san'atı var ve ***siyâkatü'l-a'dâd*** (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız III, 1923).

Su'âl ü Cevâb: Anlatımı güçlendirmek amacıyla önce soru sorup sonra cevabını verme sanatı.

Zebân der-dehân ey hiredmend çîst/Kelîd-i der-i genc-i sâhib-hüner: Bu beyit ***su'âl ü cevâb*** *san'atını mütezammındır* (Şerh-i Gülistân, s. 63).

Zülf-i müşgîn-i tü der-gülşen-i firdevs-i 'izâr/Çîst tâvûs ki der-bâğ-ı na'îm üftâde'st: Bu beyitte ***su'âl ü cevâb*** *sanatı var. Mısra'-ı evvel "çîst" ile su'âldir, tâvûs mâ-ba'dıyla cevâbdır* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız I, 496).

Şebistân-ı Hayâl: *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*'da bahsi geçen bu edebî sanat, Sûdî'nin verdiği bilgiye bakılırsa iştikâk sanatı oluşturan iki kelimenin ilk harflerinin ismi, beyitte kelime olarak da geçiyorsa bu sanata "şebistân-ı hayâl" adı verilir. Aşağıdaki örnekte, beyitte "aynı, tıpkı" anlamıyla geçen "'ayn" kelimesi, beyitte iştikâk oluşturan 'azb ve 'azâb kelimelerinin de ilk harfi olma özelliğine sahiptir.

Ger hamr-ı behişt'est bi-rîzîd ki bî-dost/Her şerbet-i 'azbem ki dihî 'ayn-ı 'azâb'est: 'Azb, lezîz manâsınadır, 'azb ile 'azâb beyninde san'at-ı iştikâk var. ''Ayn-ı 'azb u 'azâb beyninde ***şebistân-ı hayâl*** *vardır. Zîrâ 'azbda ve 'azâbda 'ayın var* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız I, 552).

Ta'âruz-Tenâkuz-Münâkaza: Lafızların birbiriyle çelişmesi sonucu ortaya çıkan anlam karışıklığı.

Bunda tıfl buyurduğu mecâz tarîkıyladır. Zîrâ yukarda nev-hatt cüvân buyurmuştu. Pes iki kelâm ***ta'âruz*** *eder. İmdi tıfl buyurduğunu tâzelikle ta'bîr eylemek gerek ki* ***münâkız*** *olmaya* (Şerh-i Gülistân, s. 129).

Ba'z-ı şurrâh "tarh, 'avârız ve salgın ma'nâsınadır ve izâfet beyâniyyedir" demiş. Ve ba'zı ta'arruz edip "beyâniyye olmak lâzım değildir" deyip ma'nâsını "zulmü halk-ı 'âleme tarh eyleye" demiş. Bundan evvel tarh, resm ve esâs demiştir. Pes bu iki kelâm beyninde ***ta'âruz*** *vâki' oldu. Zîrâ "zulmü halk-ı 'âleme tarh eyleye" masdar ma'nâsıdır, pes masdarın mef'ûlüne izâfeti kabîlinden olur* (Şerh-i Gülistân, s. 145).

Gûn-â-gûn, dürlü dürlü demektir. Ya'nî envâ'-ı mîvelerden bunda bi'l-kuvve takdîr eylemek gerek kim kelâmda ***tenâkuz*** *lâzım gelmeye* (Şerh-i Gülistân, s. 73).

Eger sözü gerçek söylersen ve zindânda kalırsan ya'nî doğru söylediğinçün habsde kalırsan andan yeğdir ki yalan sana habsden halâs vere. Hazret-i Şeyh'in bu sözü kişinin kendi zâtına râci' ahvâldedir. Ammâ ağyâra nisbet dürûğ-ı maslahat-âmîzi râst-ı fitne-engîzden evlâ tutmuşlar. Pes beyne'l-kelâmeyn ***tenâkuz*** *lâzım gelmez. Te'emmel* (Şerh-i Gülistân, s. 762).

Bu beyt zâhiren "girih ber-ser-i bend-i ihsân me-zen" beytine ***münâkız****dır* (Şerh-i Bostân, s 569).

Bâd-peymâ vasf-ı terkîbîdir, yel ölçücü, bî-fâide yelip yüpürene derler, Türkîde yelkovan dedikleri gibi. Bâd-peymâ 'aşktan dûr olan muhibler diyen ***tenâkuz*** *söyledi* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız I, 401).

Tagayyur: Kâfiyede harfin harekesinin değiştirilmesi yoluyla tasarrufa gidilmesidir. Şiirde icazet verilen bir tasarruftur. Sûdî, Şem'î'yi eleştirdiği aşağıdaki kısımda onun şerh ettiği ibarede kafiye harflerini değiştirmesini hatalı bulur.

Merdân yerine gürdân yazan, ser-pençeyi gürdâna izâfet eyledikten sonra ma'nâyı böyle tasvîr edip der: Ve'l-ma'nâ bi't-Türkî arslan kanı, tâ pençe ucu döndürücü ayayı göre. Bu tasavvurda üç hatâ var, belki ziyâde. Elfâz-ı kâfiye ***tagayyur****unda ve kefi ser-pençeye izâfetinde ver gerdânı müte'âddî tutmasında* (Şerh-i Gülistân, s. 646)

Taglîb: Aralarında anlamca benzerlik veya yakınlık gibi bir münasebet bulunan kelimelerin birbirine katılmasıdır. Özel anlamlı bir kelimeyi genele yaymaya "taglîb" adı verilir. Dile kolay gelen veya daha üstün sayılan lafızlar üzerinden yapılır. Cansız varlıkların akıllılara katılması, az olanın çok olana katılması, küçük olanın büyük olana katılması gibi yolları vardır.

Ma'lûm ola ki gül ve sünbül ve reyhân ve zaymurân zamânları mütehâliftir ki bir zamânda cem' olmazlar. Pes kelâm tahyîlî ola veyâ ***taglîb*** *kasd oluna* (Şerh-i Gülistân, s. 74).

Kîstend ibâreti zevi'l-'ukûlü gayr-ı zevi'l-'ukûle ***taglîb*** *tarîkıyladır* (Şerh-i Bostân, s. 643).

Hüsrevân, hüsrevin cem'idir. Ve Hüsrev, mu'arreb-i Kisrâ'dır ki cem'i ekâsire gelir. Hâsılı, 'Acem pâdişâhlarına Kisrâ derler, egerçi Kisrâ Hürmüz bin Nûşirevân'ın oğludur, ammâ ***taglîb*** *tarîkıyla sâ'ir 'Acem pâdişâhlarına ıtlâk ederler* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız I, 511).

Tahammül: Lügatte "dayanmak, katlanmak" manasına gelen tahammül, belâgatte "bir kelime veya kelime öbeğinin bir ibarede iki manayı, iki yargıyı ya da iki görevi birden karşılayabilir durumda olmasıdır.

Bahşî, fi'l-i muzâri'-i müfred-i muhâtabdır bahşîdenden. Lafz-ı müşterektir bağışlamakla 'afv eylemek beyninde. Bunda ikisine de ***tahammül*** *var* (Şerh-i Gülistân, s. 283).

Küttâb, kâf-ı 'Arabın zammıyla ve teşdîd-i tâyla mekteb ve mu'allime derler. Mahallin ikisine de ***tahammül****ü var* (Şerh-i Bostân, s. 855).

Genc, kâf-ı 'Acemînin fethiyle hazîne ma'nâsınadır ve zammıyla bucak ma'nâsınadır. Bunda, ikisine de ***tahammül****ü var* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız I, 453).

Dîdî, hitâb-ı 'âm tarîkıyla ihbâr ve inşâya ***tahammül****ü var* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız II, 653).

Bu manada bazen de "mütehammil" kelimesini kullanmıştır.

Mısrâ'-ı sânînin ma'nâsını "Tutalım ki gamın yoktur bizim de yoktur pes seninler berâber bî-gam olmakta" diyen egerçi bu 'ibâret bu ma'nâya ***mütehammil****dir, ammâ makâm bu ma'nâdan küllî 'ibâ eder* (Şerh-i Gülistân, s. 165-166).

Tahsîn-i kelâm/Tahsîn-i lafz: Sözü güzelleştirmek yahut vezin ve kafiyeyi tamamlamak amacıyla fazladan lafız kullanmaya denir. Haşv-i melîh ve haşv-i kabîh terimleri de bununla ilgilidir.

Hemân:Bu lafzı ba'zılar müfred i'tibâr eylediler ve gelmesini ***tahsîn-i lafz*** *ve tezyîn-i kelâm içindir dediler* (Şerh-i Gülistân, s. 6).

Bi-güftâ: Bâ, harf-i te'kîd ve elif, ekser su'âli cevâbdan fark için gelir. ***Tahsîn-i kelâm*** *için de gelir* (Şerh-i Gülistân, s. 37).

Ber-ser: Ber harf-i sıla ve ser ***tahsîn-i lafz*** *ve tekmîl-i vezn için gelmiştir* (Şerh-i Bostân, s. 707).

Hod bunun gibi yerlerde ***tahsîn-i kelâm*** *için gelir* (Şerh-i Bostân, s. 632).

Hod bunda ***tahsîn-i lafz*** *için gelmiştir* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız II, 1168).

Âhir bunda ***tahsîn-i kelâm*** *için gelmiştir* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız III, 1319).

Ta'lîk bi'l-muhâl: Sûdî bu ifadeyi, olmayacak bir şeyle alâka kurmak manasında kullanmıştır.

Bir pâdişâh, bir sâlihi gördü ve dedi: Hiç bizden yâdın gelir mi ya'nî hiç bizi anar mısın? Ol da dedi ki: "Belî, her geh ki Hudâ'yı ferâmûş edem seni yâdıma getiririm". Bunun gibiler ***ta'lîk bi'l-muhâl*** *kabîlindendir, ya'nî hergiz hâtırıma gelmezsin* (Şerh-i Gülistân, s. 319).

Ya'nî kişi kendini zûrla nîk-baht u sa'âdetmend eylemek körün gözünü sürme ile bînâ eylemek hükmündedir, bu ise muhâldir, pes ol da muhâldir, ***ta'lîk bi'l-muhâl*** *kabîlindendir* (Şerh-i Bostân, s. 841).

Ta'lîl: Bir beytin iki mısrası yahut bir şiirin beyitleri arasında sebebiyyet ilgisi kurmaktır. Yani önce bir hküm verip daha sonra o hükmün sebebini dile getirmektir. Bu sebebiyyet ilgisi harf-i ta'lîl ya da edât-ı ta'lîl denen yapılarla gerçekleştirilir.

Mısrâ'-ı sânîyi ***ta'lîl*** *tarîkıyla zikr edip buyurur: Zîrâ demir mîh taşa girmez. Ya'nî böyle zâlimlere nush u pend eylemek taşa demir mîh kakmaktır. Hâsılı pend-pezîr olup müte'essir olmak ihtimâli yoktur* (Şerh-i Gülistân, s. 328).

Hâce ***ta'lîl*** *tarîkıyla buyurur: Zîrâ senden gayra tâ'at eylemek bizim mezhebimizde olmaz, ya'nî 'âşıkların tâ'ati cânânadır ancak, gayrıya ser-fürû eylemezler* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız, II, 882).

Tard u 'Aks: Bir beytin ilk mısrasının, yer değiştirmek suretiyle ikinci mısrada aynen kullanılmasına verilen addır. Aşağıdaki örnekte, ikinci mısra ilk mısranın akis sanatıyla ters döndürülmüş halidir.

Zevkî çünân ne-dâred bî-dûst zindegânî/Bî-dûst zindegânî zevkî çünân ne-dâred… Bu beyitte vâki' olan san'ata 'ilm-i bedî'de ***tard u 'aks*** *derler* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız II, 1068-1069).

Ta'rîz: Sözü etkili biçimde kullanarak muhatabı üstü kapalı biçimde iğneleyip eleştirmeye denir.

Biyâlâyed ma'nâ-yı mutâbıkîsi Türkîce "bulaştırır" deyip ma'nâ-yı lâzımîsi ezâ ve cefâ eder diyene ***ta'rîz*** *eden kendi mu'terazdır. Zîrâ makâm, lüzûm ve mutâbakattan e'amdır* (Şerh-i Gülistân, s. 294).

Âhir, edât-ı te'kîddir; ***ta'rîz*** *diyen ma'nâ-yı* ***ta'rîz****i bilmezmiş* (Şerh-i Bostân, s. 561).

Hâsılı 'âşık geçinesin ve ben diyesin, bu şirktir; zîrâ 'âşıkta benlik yaraşmaz. Bu kelâm beyt-i sâbıkta merâ 'ibâretine ***ta'rîz****dir* (Şerh-i Bostân, s. 597).

Hâce, huffâza ve sâ'ir 'ulemâya ***ta'rîz*** *tarîkıyla buyurur: Buncılayın hazîne ile –ki hazînedârı hazret-i Cibrîl 'aleyhisselâm oldu- gedâlıkla şâhın sarâyı kapısına gelmişiz* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız IV, 1950).

Tarsî‘: Bir beytin yahut ibarenin birinci kısmındaki lafızları ikinci kısmındaki lafızlarla vezin, kafiye ve ses bakımından denk getirme sanatıdır.

Fıkra-i sâniyede "târekeş bedeli tâkeş idi, fıkra-i ûlâ ile san'at-ı ***tarsî‘*** *olurdu" diyenler ma'lûmdur ki san'at-ı tarsî' ne olduğunu ve nice olduğunu bilmezlermiş* (Şerh-i Gülistân, s. 72).

Ba'zı nüshada der-û sâhte yerine der-û bürde vâki'dir, gene murâd ***tarsî‘****dir* (Şerh-i Gülistân, s. 650).

Beşer mâverâ-yı celâleş ne-yâft
Basar müntehâ-yı kemâleş ne-yâft…

Hazret-i Şeyh, beyitte san'at-ı ***tarsî‘*** *ri'âyet eylemiştir* (Şerh-i Bostân, s. 101).

Tatbîk: Mutâbakat ve tıbâk isimleriyle de bilinir. Anlam bakımından aralarında zıtlık bulunan kelimelerin bir ibarede uyum içinde yer almasıdır.

Şebân rûzî, bir gün bir gece ma'nâsına. Hazret-i Şeyh'in bu sözünde garîbdir ki yüzegeç adam bir gün bir geceden sonra suyun kenârına düşmeğe deryâ gerek, deryâda cereyân olmaz. Ve hazret-i Şeyh ibtidâ-yı kelâmda âbı şiddet-i cereyânla vasf eylemişti. Pes iki kelâmın beynini ***tatbîk*** *eylemede su'ûbet var* (Şerh-i Gülistân, s. 478).

Tazmîn-i Müzdevic: Aralarında benzerlik ilgisi bulunan, karîneleri aynı secili kelimelerin belirli bir manayı ifade etmek için birlikte kullanılması sanatıdır.

'Uryân lafzını zikr eylediği giryânla, ***tazmîn-i müzdevic*** *san'atını ri'âyet eylemek içindir, ve illâ bir kimesnenin akçesi gitmekle 'uryân olmak lâzım değil* (Şerh-i Gülistân, s. 482).

Tecâhül-i 'Ârif: Bir durumu ya da konuyu bilen birinin bilmezden gelmesine derler. Bir nükte gözetilerek bilmiyormuş ve anlamamış gibi söz söyleme sanatıdır.

Terdîd tarîkıyla ol gil-i hoş-bûya ben dedim: Sen misk misin yâ 'abîr misin? Ya'nî bu ikisinin birisin elbette. Yâhud misk misin yoksa 'anber misin? İki sûrette bile ***tecâhül*** *tarîkıyla hitâbdır* (Şerh-i Gülistân, s. 37).

'Acabâ cânânın rûyu etrâfında bend-i külâh mıdır yoksa mâh-ı tâbân etrâfında Ülker dizisi midir? Yanî rûyu etrâfında Ülker gibi cevâhir boğmağın mı bağlamışlar? İstifhâm ***tecâhül-i 'ârif*** *tarîkıyla vâki'dir* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız III, 1383).

Tecrîd: Soyutlama sanatı. Şairin, kendisinden yahut kendisine ait bir parçadan başka birisiymiş gibi bahsetmesi sanatıdır.

Şemâtet-i düşmen, düşmenin belâsına ve hüznüne sevinmeğe derler. Pes a'dâ ***tecrîd*** *tarîkıyla zikr olmuş* (Şerh-i Gülistân, s. 183).

Edîm-i zemîn süfre-i 'âm-ı ûst/ Berîn hân-ı yağmâ çi düşmen çî dûst: Edîm lafz-ı 'Arabîdir, müşterek sahtiyâna ve yeryüzüne derler, bunda murâd sânîdir, ya'nî yeryüzü ve zemîn ***tecrîd*** *tarîkıyla mezkûrdur* (Şerh-i Bostân, s. 87).

Hâce ***tecrîd*** *tarîkıyla kendine tahsîn eder* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız III, 1639).

Ayrıca; istiârede müsteârun lehe layık olan hususlarla birlikte olmayı, tevriyede ise kendisiyle tevriye yapılana uygun olan şeylerden uzak olmayı ifade etmektedir. Aşağıdaki örnekte meges (sinek), benzetildiği nesneye layık olan "tanîn" kelimesiyle birlikte anılmıştır.

Tanîn fa'îl vezni üzre sinek âvâzına derler, pes megese izâfeti ***tecrîd*** *tarîkıyladır* (Şerh-i Bostân, s. 773).

Tefennün: Eş anlamlı, yakın anlamlı ya da zıt anlamlı iki kelimenin bir konuyu daha iyi anlatmak üzere bir ibareye uygun biçimde yerleştirilmesine denir.

Hazret-i Şeyh ***tefennün*** *kasd edip sâbıkta nâmver ve bunda müştehir buyurdu bir ma'nâya oldukları için* (Şerh-i Gülistân, s. 763).

Mestûrîden perhîzkârlık murâddır, ***tefennün*** *fi'l-'ibârât eyledi* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız I, 363).

Tefsîr-i Celî: İlk beyitte zikredilen nesneleri, bir sonraki beyitte açıklayıcı öğelerle birlikte anmaya verilen addır. Tensîku's-sıfat adıyla da bilinir.

Sâl ü fâl ü hâl ü mâl ü asl u nesl ü taht u baht/Bâdet ender şehryârî ber-karâr u ber-devâm: Bu sekiz nesne ki zikr olundu, pâdişâhlıkta ber-karâr ve ber-devâmın olsun. Sâl hurrem fâl nîkû hâl sâlim mâl pür/Asl sâbit nesl bâkî taht 'âlî baht râm… Hâce bu iki beyitte ***tefsîr-i celî*** *san'atın ri'âyet eylemiş* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız IV, 2495).

Tekrîr/Tekrâr: Yineleme sanatı. Sûdî, bu sanattan "tekrâr sanatı" diye bahsetmiştir.

Dil ü dînem dil ü dînem bi-bürde'st/Ber ü dûşeş ber ü dûşeş ber ü dûş… Hâce bu beyitte san'at-ı ***tekrâr*** *ri'âyet eylemiştir* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız III, 1608).

Telmîh: İftinân da denir. Söz arasında meşhur bir olay yahut bilinen bir fıkraya veya alışılagelmiş bir usule işaret etmektir.

Nîl, nûn'un kesriyle çivit demektir. Bu şol kıssaya ***telmîh****tir ki zamân-ı sâbıkta bir kimsenin evinden bir 'azîz meyyit çıksa sokak kapısının üst yanını bir mikdâr çivitle boyardı ol ev mâtemhâne olduğuna delâlet eylemek için* (Şerh-i Gülistân, s. 753).

Elest: Bu 'ibâretle {Elestu bi-Rabbikum} âyet-i kerîmesine ***telmîh*** *buyurur* (Şerh-i Bostân, s. 108).

Be-hûbân dil me-dih Hâfız bi-bîn ân bî-vefâyîhâ/Ki bâ-Hârezmiyân kerdend Türkân-ı Semerkandî: Ma'lûm ola ki beyit ***telmîh****tir ol kıssaya ki Semerkandîler Harezmîlere eylediler* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız IV, 2312).

Temsîl: Teşbîhle yakın anlamda kullanılır. Sûdî bu terimi, benzetme sanatının yardımıyla örnekleme yapılan anlatımları ifade etmek üzere kullanmıştır.

Çün be-dünyâ-yı dûn fürûd âmed/ Be-'asel der bi-mând pây-ı meges: … Mısrâ'-ı sânî ***temsîl*** *ve teşbîh tarîkıyla vârid olmuş* (Şerh-i Gülistân, s. 370).

Temsîl *ve tenbîh tarîkıyla buyurur: Cihân semâ'dan ve 'aşk u zevk ü safâdan memlûdur, ammâ kör olan kimse âyînede ne görür?* (Şerh-i Bostân, s. 663).

Tenâsüb: Anlamca uygun ya da birbirini çağrıştıran kelimeleri bir arada kullanma sanatıdır.

Demî: Dem bunda, vakit ma'nâsınadır, bir ma'nâsı da kandır ki hûn'la müterâdiftir. Pes, bunda ***tenâsüb*** *tarîkıyla zikr olmuştur* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız II, 664).

Terdîd, Tereddüd: Muhatabın, işittiği bir habere karşı şüphe ve tereddüde düşmesi hâlidir.

Terdîd *tarîkıyla ol gil-i hoş-bûya ben dedim: Sen misk misin ya 'abîr misin? Ya'nî bu ikisinin birisin elbette. Yâhud misk misin yoksa 'anber misin?* (Şerh-i Gülistân, s. 37).

Bu gazel de Hâce'nin ekser dîvânlarında bulunmaz. Bulunduğu takdîrce hâ kâfiyesinden sonra bulunur ve bi'l-cümle kâfiyesi sahîhtir. Ve fi'l-cümle Hâce'nin selîkasına muvâfıktır, ammâ kem-yâb olduğundan ***tereddüd****den hâlî değildir* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız I, 425).

Teşbîh: Benzetme sanatı. İki şahıs ya da nesneden zayıf olanı güçlü olana benzetmeye verilen addır.

Dîbâce, lügatte yanağa derler. İki dîbâce iki yanak demektir. Kitâbların evvellerine dîbâce dedikleri ***teşbîh*** *tarîkıyladır* (Şerh-i Gülistân, s. 81).

Hâsılı kızıl gülü gazabdan kızarmış mahbûbun ruhuna ve gül üzre düşmüş nemi ruhu üzre 'arak katrelerine teşbîh eylemiş ve bu ***teşbîh****e "****teşbîh-i mutlak****" derler. Zîrâ gülü ruh-ı cânâna ve ruh-ı cânânı güle ve nemi 'arak-ı cânâna ve bi'l-aks teşbîh câ'izdir* (Şerh-i Gülistân, s. 70).

Berf-i mûy lâmiyyedir mecâzen, saçını berfe ***teşbîh*** *eylemiş beyâzlıkta* (Şerh-i Bostân, s. 822).

Çevgândan murâd ham-ı ser-i zülfeyndir ***teşbîh*** *tarîkıyla* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız III, 1865).

Aşağıdaki örnekte "teşbîh-i kinâye" terimi geçer. Benzetme sanatı yoluyla üstü kapalı söz söylemek manasına gelir.

Nergisten murâd çeşmdir ***teşbîh-i kinâye*** *tarîkıyla* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız II, 1065).

Tevcîh: İbhâm da denir. Bir sözün, mutlak ihtimalle iki farklı manaya yorulabilmesidir. Övgü ya da yergi olup olmadığı belli olmayan bu tür ibarelerde, mana hem övgü hem de yergiye yorulabilir. Sûdî bu terimi, bir ibareye mana verirken emin olunmayan durumlar için kullanmıştır. Aşağıdaki ilk örnekte Sûdî; bir başka şârihin"ser küned" ibaretine yaptığı yorum için, ikinci örnekte ise yine bir şârihin bir ibareye yaptığı yorumları eleştirirken "tevcîh" terimine yer vermiştir.

Ba'z-ı şurrâh ser küned'in ma'nâsını "rîş-i derûn 'âkıbet onulur ve anın onulması mu'zînin helâk olmasıyla olur" demiş. Yaramaz ***tevcîh*** *değil eger isti'mâllerine mutâbık olsa* (Şerh-i Gülistân, s. 244).

Mısra'-ı evvelin ma'nâsını; eger Hak te'âlâ hazreti seng-i siyâha cân vire, la'l olmaz, bu vecih dahı câ'izdir, eger seng-i siyâha cân verile la'l olmaz diyen iki ***tevcîh****inde bile seng-i siyâhlık izhâr eylemiş* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız III, 1316).

Te'vîl: Bir lafza ya da ibareye, taşıdığı muhtemel manalardan birini yükleyip ona göre yorum yapmaktır.

Şâyed ki esbem bî-cev büved 'ibâretini kelâm-ı ihbârîye haml edip ihtimâlât-ı ba'îdle ***te'vîl*** *edip iksâr-ı kelâm u ıtnâb-ı makâl eden, işi ve gücü olmadığından bulduğun söylermiş* (Şerh-i Gülistân, s. 176).

Bu beytin ma'nâsında 'âlem-i nâsût u lâhût zikrini edip bî-fâ'ide ***te'vîlât*** *îrâd eden hayâl-i fâsid eylemiş* (Şerh-i Bostân, s. 660).

Egerçi bâdî-i nazarda zihne bügzered yerine negzered mülâyim gelir, ammâ nüshalar muvâfık değil, pes ***te'vîl*** *eylemek lâzım geldi* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız III, 1633).

Tezâd: Birbirine zıt kelimeleri bir arada kullanma sanatıdır.

*Pîş ü pes zikri san'at-ı **tezâd**dır* (Şerh-i Gülistân, s. 314).

*Zi-pâdişâh u gedâ fâriğem bihamdi'llâh/Gedâ-yı hâk-i der-i dûst pâdişâh-ı men'est: Pâdişâh ve gedâ cem'i **tezâd**dandır* (Şerh-i Dîvân-ı Hâfız I, 531).

Vasl: Sözü oluşturan cümlelerin atıf vavıyla birbirine bağlanması.

*Ba'd ez-te'emmül-i în ma'nâ maslahat ân dîdem ki der-nişîmen-i 'uzlet nişînem ü dâmen-i sohbet ferâ hod çînem ü defter ez-güftehâ-yı perîşân bi-şûyem ü min-ba'd perîşân ne-gûyem: Bu dört fıkra vâv-ı 'âtıfeyle geldiğiyçün muttasıl yazıldı, san'at-ı **vasl**a delâlet eylesin diye* (Şerh-i Gülistân, s. 57).

Zarâyir-i şi'r: Şiirde mazur görülmeyen kullanımlara verilen ad. Müsâmahât-ı şi'riyye teriminin zıddıdır.

*Çî: Cîm zarûret-i vezn için bir mikdâr medd olur ki telaffuzda bir yâ mütevellid olur ki mısrâ'-ı evvelde çîne büvedle tecnîs-i mürekkeb olur. Mezkûr yâ'yı kitâbette isbât edip "çiyî" yazanlar **zarâyir-i şi'r**den bî-haber imişler (Redd-i Şem'î ve Kâfî)*(Şerh-i Gülistân, s. 173).

SONUÇ

Türkçe şerh metinleri, tercüme ve açıklama amacı taşısa da dil, üslup ve terminoloji bakımından edebî değere sahip metinlerdir. Çünkü bir şârihin dili ve üslubu, etkileyici ve doyurucu bir anlatım için belîğ ve selîs olmak durumundadır. Böylece ilmî terimlerle süslü anlatımlar ortaya çıkmıştır. Sûdî gibi usta şârihler, ele aldıkları metinden hareketle çeşitli terimler kullanırken belâgat terimlerine de yer vermiştir. Bu tür şârihlerin birbirlerini takip edip adeta bir yarış içine girmesi, çeşitli belâgat unsurlarının da görülebileceği şerh metinlerinin yazılmasına zemin hazırlamıştır.

Sûdî'nin şerhlerinde Arapçadan gelen belâgat terimlerinin yanı sıra Osmanlı Türkçesinde var olan müsâmaha, tahammül, zarâyir-i şi'r, ıztırâb, sa't-i kelâm, ta'lîk bi'l-muhâl gibi, lafız ve manayla ilgili tespitlerde geçen ifade ve tabirlere de rastlanır. Şârih, bir belâgat unsurunu karşılamak üzere kendine has tabirler kullanmış, belâgat terimlerinde öteden beri var olan karmaşa burada da kendisini göstermiştir. Sûdî'nin Türk Şerh Edebiyatı'na katkısı ve etkisi göz önünde bulundurulursa bu tabirlerin aynı ya da sonraki dönem şârihleri tarafından benimsenip kullanılmış olması kuvvetle muhtemeldir. Yani bu tabirler, kullanıldıkça terime dönüşme ihtimali olan yapılardır. Bununla ilgili kesin bir yargı bildirmek, şerh metinlerinin tamamını değerlendiren bir çalışmanın yapılmasıyla mümkün olacaktır.

Hâsılı, şerh metinleri üzerine yapılan akademik çalışmalarda belâgat terimlerine tasnifçi bir anlayışla yaklaşmak, "Türkçe Şerh Metinlerinde Geçen Belâgat Terimleri" başlıklı bir sözlüğün hazırlanması yolunda büyük katkı sağlayacaktır. Şerh metinlerinin bu bakış açısıyla incelenmesi, geniş kapsamlı bir belâgat terimleri sözlüğü yazılması için de önemli veriler sunacaktır. Böylece hem bilinen belâgat terimlerinin edebî bir metindeki seyri yüzyıllara göre örnekleriyle görülecek hem de her biri yaygın bir terimin benzeri yahut alt başlığı sayılabilecek bazı ifade ve tabirlerin incelenmesi belâgat terminolojisine yeni terimler ekleme imkânı vermekle kalmayacak, mevcut terimlerin sınırlarını çizmede de yol gösterici olacaktır.

KAYNAKÇA

Abdullah Salâhaddîn-i Uşşâkî, *Tercüme-i Hizânetü'l-Edeb*, (haz. Mücahit Kaçar, İlyas Karslı, Ahmet Akdağ), Türkiye Yazma Eserler Kurumu Yayınları, İstanbul 2020.

Ahmed Cevdet Paşa, *Belâgat-i Osmâniyye*, (haz. Turgut Karabey-Mehmet Atalay), Akçağ Yayınları, Ankara 2001.

Ali Bulut, *Belâgat Terimleri Sözlüğü*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 2015.

Bedriye Gülay Açar, "16. Yüzyıl Şârihlerinden Sûdî-i Bosnevî ve Şerh-i Bostân'ı (İnceleme-Tenkitli Metin)", DR, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya 2018, 1119 s.

Hulusi Kılıç, "Belâgat", *DİA*, c. 5, İstanbul 1992, s. 380-383.

İbrahim Kaya, *Sûdî Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*, 4 cilt, Özserhat Matbaacılık, Malatya 2013.

M. A. Yekta Saraç, *Klasik Edebiyat Bilgisi – Belâgat*, 12. baskı, Gökkubbe Yayınları, İstanbul 2014.

Mehmet Akif Duman, *Retorikten Belâgate Mecâzdan Metafora*, Nobel Yayın, Ankara 2019.

Mehmet Fatih Köksal, "Leff ü Neşr Sanatı ve Problemler", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 24, İstanbul 2020, s. 351-406.

Muhammed bin Ali es-Sâmil, "Belâgat Terminoloji Sorunları", (çev. Ömer Kara), *Usul İslam Araştırmaları Dergisi*, c. 19, S. 19, İstanbul 2013, s. 59-106.

Muhittin Eliaçık, "Osmanlı Medreselerinde Öğretilen Belâgat Kitapları", *Ulakbilge*, c. 2, S. 4, 2014, s. 31-39.

Nazif M. Hoca, *Sûdî, Hayatı, Eserleri ve İki Risâlesinin Metni*, İÜEFY, İstanbul 1980.

Ozan Yılmaz, "Klasik Şerh Edebiyatı Literatürü", *TALİD: Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Eski Türk Edebiyatı Tarihi I*, c. 5/9, İstanbul 2007, s. 271-304.

Ozan Yılmaz, *Sûdî Gülistân Şerhi*, Çamlıca Yayınları, İstanbul 2012.

Ömür Ceylan, *Tasavvufî Şiir Şerhleri*, 3. baskı, Kapı Yayınları, İstanbul 2007.

Sadık Yazar, "Anadolu Sahası Klasik Türk Edebiyatında Tercüme ve Şerh Geleneği", DR, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, XX+1275 s.

Tâhirü'l-Mevlevî, *Edebiyat Lügati*, Enderun Kitabevi, İstanbul 1994.

AVŞAR, Ziya (2020). "Poetik Bir Unsur Olarak Belâgat", Mazmundan Poetikaya, İKSAD, ss. 76-88

POETİK BİR UNSUR OLARAK BELÂGAT

Ziya AVŞAR[•]

Bu yazı, belagatin bir ilim dalı olarak gelişimi ve tarifinden ziyade, belagatin poetik bir unsur olarak şairler tarafından nasıl ele alındığı ve bu bağlamda belagate nasıl bir anlam derinliği ve genişliği kazandırıldığı hususları üzerinde duracaktır. Divan şiirinde şairlerin belagati ele alış biçimleri, onu bir bilgi ve ders meselesinden daha ileri düzeyde gördüklerinin bariz bir tanığıdır. Şairler bir üst dil olduğu tartışılmaz bir gerçek olan şiirin hakikat algısıyla nesrin hakikat algısının birbirinden farklı bir bilgi edinme biçimi olduğu hususuna sürekli vurgu yaparlar. Bu vurgulama ihtiyacının temelinde yatan sebep, belagatin poetik bir unsur olarak şiire dâhil olmasından sonraki serüveninin bir bilgi dalı olarak gelişimindeki serüveniyle bağlarını koparmasından dolayıdır. Gerçi şairler, bu bağ koparışa kadar belagati bir ilim dalı olarak öğrenip kavrama konusunda oldukça çaba gösterirler, ancak onların bir bilgi dalı olarak belagat ilmine vakıf olmaları, bu ilmi bir nakil vasıtası olarak kullanma amacına matuf değildir. Şairlerin belagat ilmini bütün ayrıntısıyla öğrenip kavramalarındaki temel amaç, sözün nihayetine, sunduğu imkâna ve güzelliğinin sınırına ilişkin tespitleridir.

Malumdur ki sanatkârın hakikate ilişkin izlenimiyle âlimin hakikate ilişkin izleniminin sürat ve intikali aynı değildir. Fuzulî'nin divan dibacesinden ödünç alarak söyleyecek olursak bilginler, çöp ve çubuktan atlara binip yol alırlarken, şairler rüzgâr ayaklı atlarla yol alırlar. Bu noktada hız, algı üzerinde belirleyici olduğu için şairin algıları ile bilginin algıları- aynı şeyi görseler bile- aynı ifade biçimiyle dile gelmeyecektir. Birinde ifade imge, sembol ve rumuzlara bürünürken diğerinde ifade ölçütü olarak düz bir mantık ve somut bir tarif yeterli olacaktır.

[•] Prof. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Fen- Ed. Fak. TDE Bölümü, ziyaavsar@hotmail.com

Bu durumda ortaya bu satırların yazarının dil düzeyleri adını verdiği bir dil meselesi çıkacaktır. Nesri kuran dil düzeyiyle şiiri kuran dil düzeyinin aynı şey olmadığı bir vakıadır. Birinde aklî ve zihnî bir melekenin algılayışı söz konusuyken diğerinde kalbî ve aşkî bir melekenin algılayışı söz konusudur. Bu durumda her ikisi de edindikleri gerçeklik izlenimini kelimelerle ifade ettikleri halde aynı kelime, birinin söz diziminde düz bir anlam ifade ederken diğerinin söz diziminde farklı anlam alanları oluşturur.

Divanlardaki belagat ile ilgili verilere kabaca bir göz atıldığında şairlerin belagati daha çok, şiir ve şiirsel söz anlamına gelecek biçimde kullandıkları görülür. Bu konuyu, Türkçe divan dibacelerinden hareketle yazdığımız bir makalede (Avşar, 2007) ele almıştık. Bu yazıda ise seçilmiş bazı divanlardaki veriler gözden geçirilerek belagatin poetik bir unsur olarak şairler tarafından nasıl ele alındığı meselesi üzerinde durulacaktır.

Bu çalışmada, divanlardaki belagat ile ilgili unsurları değerlendirirken onları yine kendi geliştirdiğimiz bir yorumlama nazariyesi olan Düşünce Alanlı Metin Çözümleme Yöntemi'ne (Avşar, 2009) göre ele aldık. Bu yöntem eldeki sınırlı verileri, geldikleri bütün ile ilişkilendirerek bu verileri bir izah aracı olarak kullanma amacına dayanmaktadır. Verileri bahsi geçen yöntem dâhilinde ele almakla beraber, eldeki malzemeyi kullanma amacımızın farklılığından dolayı daha çok tasnif amaçlı kullandık. Yine bu yazıda belagat ile ilgili verileri ilk kez bir dil anlayışı çerçevesinde değerlendirmeyi de deneyeceğiz. Bu yaklaşım tarzlarından amacımız, poetik unsura dâhil olan bir verinin kazandığı ve kazanacağı anlam kabiliyetlerine dikkat çekmek ve poetikanın bir dil meselesi olduğu konusunda farkındalık oluşturmaktır.

Eldeki Verilerin DAM (Düşünce Alanlı Metin Çözümleme Yöntemi)'a Göre Tasnifi ve Verilerdeki Fikir Silsilesi

Taradığımız metinlerdeki verileri DAM'a göre tasnif ettiğimizde karşımıza çıkan DA (düşünce alanları) ve onlardaki fikir silsilesi aşağıdaki biçimdedir.

1.Hak (Vergisi)

Şairlerin belagatli söz veya şiir için ilk vurguladıkları şey, bunun fitrî bir yetenek olduğu gerçeğidir. Şairliğin bir tür yaratılış üstünlüğü olduğuna değinen şairler, bu yeteneğin doğuştan bir nimet ve ihsan olarak kişiyle beraber geldiğini söylerler.

"*Ey mest-i nażm Çākerī'ye ṭa'n ḳılma kim / Ḥaḳdan selīs nażm u belāġat 'aṭā durur*" Çâkerî, belagati şiir anlamında kullandığını belirterek selis bir şiirin ahengiyle mest olan muhataplara bunun bir Allah vergisi olduğunu söyler.

"*Oldur baña peyġām-ı belāġat dā'im / Tā mebde'-i Feyyāżdan olur teblīġ*" Fasîh Ahmed Dede, belagat ve belagatli sözlerin kaynağını feyizler bağışlayıcı olan Hakk'a isnat ederek belagati bir tür Hak'dan gelen haber olarak niteler. Belagatin İlahî bir ilham ve vasıtasız bir haber niteliği taşıdığının belirtilmesi, geldiği dil düzeyinin niteliğiyle alakalı olmasından dolayıdır. Zira buradaki dil ve ifadeyi kuran şey oradan gelenin niteliğine bağlıdır.

"*Taḳlīd ide mi şi'rüñe erbāb-ı belāġat /Rāzī saña vehbī gibi bu bāb-ı keremden*" Ankaralı Râzî, belagatli sözlerle kurulmuş bir şiirin, taklit edilemez olduğu hususunu dile getirir. Ona göre Hakk'ın kereminden hibe ettiği şiir, hibe edilene özgü bir yegânelik içerdiği için, o şahsî hibeden mahrum birinin o şiiri taklit etmesi mümkün değildir.

"Feyż-i nefesüm muʿcize-perdāz-ı belāġat." Nef'i de belagatli söz ile Feyyâz-ı Mutlak olan Allah'ın feyzi arasında bağlantı kurar. Ona göre mucize nitelikli belagatli sözlerin sırrı, Feyyaz-ı Mutlak'tan gelen kesintisiz feyizdir. Hatta bu feyz ihsanı, şairle öylesine güçlü bir temas halindedir ki adeta alıp verdiği her nefeste daha doğrusu söylediği her şiirde o feyzden yükselen mucizeler vardır. Şairin burada belagat ve mucizeyi bir arada anması, belagatin mucizeler koparan bir dil düzeyiyle ilişkili olmasındandır.

2. Mektep

"Belaġat yüzinden oḳıdum beyān / Hüner-mend olanlar bilürler ʿayān" Murâdnâme bize, belagatin Allah vergisi bir nimet ve doğuştan gelen bir yetenek de olsa bu yeteneğin yetkin biçimde kendisini göstermesinin bir eğitim ve tahsil işine bağlı olduğunu söyler. Zira bütün hüner sahibi olan şairler bilirler ki belagati elde etmenin ve belagatli sözler söylemenin şartı, belagati aynı zamanda bir ilim olarak öğrenerek onun inceliklerine vakıf olmaktır.

"Habbezâ kilk-i güher-rîz-i belâgat-pîrâ" Subhîzâde Feyzî, belagatli sözlerin bir inci gibi saçıldığı kalemden söz ederken, kalem delaletiyle bizi mektebe götürerek yazma eyleminin temelinde muhakkak bir tahsil hayatı bulunduğuna vurgu yapar. *"Ḥāmeñ Hüdāyį bezm-i belāġat buḫūrıdur / Ḥaṭṭ-ı siyāh-ı şiʿrüñ aña dūd-ı müşk-bār"*. Yine aynı şekilde Hüdâyî (Salâ Muslısı) de kalemin belagat meclisinin buhurdanlığı, o kalemle yazılan şiirin de misk yüklü bir duman gibi olduğuna değinirken böylesine hünerli bir kalemin zımnen o ölçüde kuvvetli bir tahsil ile mümkün olduğunu söyler.

3. Musikî

Belagatli söz olan şiir her şeyden önce bir ölçü ve ritim içerir. Bu ölçü ve ritim de doğal olarak onu müzik ve ahenge yaklaştırır. Müzikte sözün bir ahenk ve nağmeye bağlanarak etki gücünün artırılması ve oluşturduğu ses zevkinin kulak ve ruhu okşaması söz konusudur.

Alî Şîr Nevâyî, *"ʿArab fuṣaḥāsı balāġat gül-bāngin"* söyler derken, Arapçada fasih sözlerle şiir ipine dizilen belagatli sözlerin dinleyende adeta bir gülbank tesiri oluşturduğunu ifade eder. Nevâyî, belagatli sözlerin bir ahenge tabi olarak söylendiklerini ve dinleyenlerin kulaklarında bir nağme zevki uyandırdığını belirtir. Nevâyî,*"ʿArab tili faṣāḥat āyįni bile mümtāz ve balāġat tezyįni bile muʿcize-ṭırāzdur kim hįç tekellüm ehlining munda daʿvāsı yoḳtur"* derken de Arapçadaki mucizeli ifadelerin kökeninde onun içerdiği yüksek belagat gücüne işaret eder. Bu işaret bizi belagatin doğrudan musiki ile zorunlu ilişkisine götürür.

"Muṭrib-i ḫāmemi dem-sāz-ı belāġat itdi / Naġme-i zīr ile āmīziş-i āvāze-i bem // Şimden gerü güş eyle ḫoş-āheng-i ḳarārı /Ḳānūn-ı belāġātda olan zīr ü bemüñden". Mezâkî, belagatli sözleri kağıt üzerine yazan kalemin çıkardığı sesi bile müziğe dâhil sayar. Zira manası ve telaffuzu itibarıyla nağme ve ahenge bürünerek gelen bir söz olan belagat ve belagat dolu şiirin kâğıt üzerine yazılması bile sıradan bir sözün yazılmasından farklıdır. O sözler kalem vasıtasıyla kâğıda dökülürlerken tabiatlarındaki ahengi adeta kalem ile birleştirirler. Mezâkî, şiirin yazıldığı defter ve divanı bir musiki aleti olan kanun gibi görmekte, kalemin o defterin sayfaları arasında yazarken çıkardığı sesleri de bir makamda karar kılan kanun icrası gibi düşünmektedir.

"Raḳṣ ider naġme-i ḳānūn-ı belagatle felek / Destine muṭrib-i endişem alınca mıżrāb // Naġme-i kilküme ḳānūn-ı belagat dem-sāz" Nef'î, feleği bir çengiye, düşüncesini de bir kanun sanatçısına benzeterek feleğin raks etmesini, düşünce kanunisinin

nağmelerindeki tesire bağlar. Burada söylenen ve benzetilen unsurlar delaletiyle asıl ihsas edilen şey ise belagatli sözlerin ve onlar içindeki ince ve etkili fikirlerin âlemdeki umumi hareketle bir münasebetinin olduğu tespitidir. Evrendeki dönüş ile söz arasındaki ilişki, içinde "kün" atfını saklaması açısından manidardır.

4. Büyü

Büyü, mevcut olanı yok, mevcut olmayanı var göstermesi ve algı üzerinde oyun oynaması yönünden hayret verici bir gözbağcılık hüneridir. Bir nesneye bağlı olarak icra edilen bu hünerin muhataptaki tesiri hayranlık ve şaşkınlık uyandırmasıdır.

"*Belāġatta kelāma siḥr ederler*" Yazıcıoğlu, belagatli sözlerin büyüleyici sözler olduğuna işaret eder. Burada belagat vasıtasıyla şairlerin sözlere büyü kisvesi giydirdiklerini ifade etmesi çok ilgi çekicidir. Tersinden bakılacak olursa şair, okuyan ve dinleyende hayranlık ve şaşkınlık uyandırmayan şiirin belagatten yoksun olduğunu söylemektedir.

"*Siḥrden bir şuʿbe gösterdüñ suḫen erbābına / Böyle olsa şiʿrde Sābit belāġat gösteriş*" Sābit de şiirde belagat göstermenin büyüden bir hüner şubesi göstermek gibi olduğunu söyler. Sâbit, nasıl ki büyü de bir takım hüner kolları varsa belagatli sözlerde de bir takım hüner kolları vardır diyerek belagat ilminin cüzlerine gönderme yapmaktadır. Bu itibarla belagatli sözlerle söz erbabı olan şairlerin her zaman gösteriş yapma ve hüner sergilemelerinin mümkün olduğunu söyler.

5. Belagat Ehli

Bir poetik unsurdan söz ediyorsak bu unsurun faili şüphesiz şair ve sanatçıdır. O halde belagati bir poetik unsur olarak irdelerken bu unsuru kuran özne olarak şairlerin kendileri hakkında neler söylediklerini bilmekte yarar vardır. Bu bağlamda şairler kendileri ve meslektaşları için, belagat isleri, erbâb-ı belagat, ehl-i belagat... gibi tabirleri kullanmaktadırlar.

"*Belāġat isleri oldı cümle ʿāciz*" (Cemşîd ü Hurşîd, 15. yy) verisinde, belagat isleriyle kastedilenin şair olduğu açıktır. Belagat sahipleri sözde en yetkin kimseler olarak kabul edildikleri için şair, sözde en son acze düşecek zümre olarak onları görmektedir. Bu bağlamda onları bile aciz düşürecek şeyin mübalağa olmaktan çok dilsel bir geçit olduğu çok açıktır.

"*Şāhid-i ṭabʿuma erbāb-ı belāġat ḥayrān / Nā-şenīde suḫan-ı tāze-ẓuhūr /Ḳor mı erbāb-ı belāġatda şuʿūr*". Yenişehirli İzzet'in hayranlık ve şuurdan yoksunluk diye nitelediği iki kavram da aynı işlevdedir. Zira bu durumun kökeninde şairin fıtratının güzelinden sadır olan söz ve duyulmamış tazelikte zuhur eden söz vardır. Burada dikkat edilmesi gereken yön, belagatin güzellik ve yenilik ile ilişkili bir poetik veri olarak ele alınmasıdır.

"*Ehl-i faẓl olmaḳ dilerseñ sözlerüm gūş eyle kim / Hep belāġat hep feṣāḥat dostum şāʿirdedür*". Revânî'nin ehl-i fazl dediği erdem ve hüner sahibi kişi, şairin belagat ve fesahat yüklü sözlerini dinleyerek bu erdem ve hüneri kazanması yönünden onun bir alt kategorisinde bulunur. Burada ilginç olan şey, belagat yüklü sözlerle dolu şiiri anlayarak dinleyen bir muhatabın dil ve bilinç düzeyinde bir gelişme sağlamasıdır.

"*Ḳaṣīdem midḥatüñle tuḥfe-i mülk-i maʿānīdür/Anı bir birine ehl-i belāġat ber-güẕār eyler //Benüm ol şāʿir-i nev-ṭarz-ı belāġat-perdāz/Şimdi ḍarbü'l-meseli nükteverāndur süḫanüm*". Mezâkî, belagat ehli olan şairlerin anlamlar ülkesinin armağanı olan şiirleri birbirine hediye etmesine değinir. Burada şair bize, belagat ehlinin şiirde anlam yönünden zenginlik içermesine verdiği önemi söylemektedir. Mezâkî ayrıca belagatli sözlerin şiirde yeni bir tarz ortaya koyan sözler olduğuna da vurgu yapmaktadır. Şiir

belagatli sözlerle yeni bir tarz ortaya koymalı ki nükteli sözler söyleyen şairler o tarz dize ve beyitleri atasözleri gibi kullansınlar.

Zâtî, *"Olmasa belâgat ehli mergûb"* derken şairin belagatli söz söyleyeninin makbul tutulduğuna dair bir kanaati paylaşmaktadır. Burada belagat, şiirin revaç bulması için temel bir unsur olarak zikredilir. Harputlu Rahmî'nin *"Belâgatde ögredür Hassâna ma'nî"* dizesi, belagatle anlam arasındaki ilişkinin zorunlu bir ilişki olduğuna vurgu yapar.

Ankaralı Râzî, *"Menbaʿ-ı naẓm-ı belāġat nādir-i nādiregū"* derken belagat sahiplerini nadir olan şeyleri söylemeleri açısından belagat nazmının bizatihi kaynağı olarak görür. Burada asıl üzerinde durulması gereken yön, söyleyişteki nedretin belagat kaynağıyla ilişkilendirilmesidir. Bu ilişki bir bakıma belagatin farklı bir tanımıdır. Belagat nadir söylenen bir sözdür ancak bu nedret, bir ölçü ve ahenkle beraber gelir.

6. Belagat Pazarı

Marifet iltifata tabidir. Sanat ürünlerinin değerini bulması ve revaçta olması için onu talep eden muhataplarıyla buluşması lazımdır. Bu buluşma yerinin adı belagat pazarıdır. Bir sanat ürününün gerçek değeri ancak bu nitelikli pazarda belirlenir.

"Ṣaṭılur Mışr-ı belāġatda Revānī sözümüz / Her kişi müşteridür şiʿr-i şeker-tengümüze" Revânî, şeker yüklü şiirlerine belagat Mısır'ında herkesin müşteri olduğunu söyler. Şeker nasıl zaruri bir ticaret malı ise şeker yüklü şiirler de seçkinlerin dimağının tadı için elzem ve mübrem bir ihtiyaçtır.

"Benem ol ḫāce-i bāzār-ı belāġat ki müdām / Ẕerretü't-tāc-ı kelām-ı fuṣaḥādur süḫanüm". Mezâkî, kendisini belagat pazarında daimi yeri olan bir tüccar gibi görür, çünkü onun sözleri fasihler kelamının tacındaki inci ve mücevherdir. Mezâkî, burada belagatli sözün inci gibi değerli olduğunu belirterek, şairin bu pazarda daimi olarak tutunması şartını, sözü inciye dönüştüren bir cevher olan belagat ile değerlendirmesine bağlar.

"Şu penc-beyt-i perend-i belâgatün Sâbit / Müzâyidi var ise gelsün işte benden beş //Sābit bu kār-gehde yeter adı şāʿirüñ / Tamġā-yı iʿtibār-perende-i belāġate // Şu ḫoş-ḳumāş-ı nesīc-i belāġate Sābit /Bu şāh beyt ile ṭamġā-zen-i perend oluruz". Sâbit, beş beyit ile ikmal edilmiş bir gazeli, açık artırıma çıkarılmış nadir bir atlas kumaşa benzeterek, bu değerli kumaşın müzayedesinde ilk sürümü beşten başlatacağını söyleyerek rakiplerine gözdağı vermektedir. Sâbit, şair denilen kişinin bu dünya üretim evinde, belagatin nitelikli atlas kumaşına damga vurmak yönünden adının yeterli olduğunu belirtir. Zira gerçek şair belagatli söz yönünden markalaşmış bir isimdir. Ona göre belagatin gerekleriyle hoş dokunmuş bir atlas kumaştan farksız olan şiire ancak marka bir isim haline gelerek belagat pazarında nam yapmış bir şair damga vurabilir. Onun damgaladığı yani imzasını taşıyan şiir kumaşları hiç şüphe yok ki belagat pazarının en rağbet edilen ürünleridir.

7. Hikmet

"Gerekdür ḥikmet ü şerʿ ü belāġat" Hüsrev ü Şîrîn'den alınan bu yalın dize, belagatin şiir iklimindeki yerini, hayatı tanzim eden şeriat ve bilgeliği tanzim eden hikmet ölçeğinde göstermesi yönünden dikkate değerdir. Şair, bu itibarla belagati, şiir iklimini tanzim edip düzenleyen aslî bir unsur olarak görmektedir.

8. Kozmik Âlem

"Belāġat burcı üzre şemʿ ḳıldum" Kara Fazlî'nin belagati kozmik bir unsur olarak ele alması da ilginçtir. Belagatin burçlar semasına mensup burçlardan biri sayılması, onun şiirsel söz ile temas ettiğinde o sözün değerini ne ölçüde yükselteceğine işaret ettiği gibi, ismi bizce meçhul burçlardan birinin adının da belagat burcu olabileceğine dair bir ipucu sunmaktadır.

9. Gül Bahçesi

Gül bahçesi düzenlenmiş, şekil verilmiş ve işlenmiş oluşu yönünden estetik bir bütündür.

"Elâ iy bülbül-i bâg-ı belâgat" Halîlî, şairi doğrudan belagat bahçesinin bülbülü olarak niteler. Ondan biraz farklı olarak da Hüdâyî, *"Ben ey Hüdāyį bülbül-i bāġ-ı belāġatem"* ifadesiyle bizzat kendisini bu bahçedeki bülbüle benzetir. Gül bahçesi ve bülbül ilişkisi, bu bahçedeki gül ile diğer kuşların durumunu da dolaylı olarak veren bir değinmedir. Bahçedeki gül yani mana ve güzellik diğer kuşların yani sanat ve estetikten habersiz tabakanın ilgisini çekmezken toplumun küçük bir parçasını teşkil eden bülbül gibi belagat lisanlı kimselerin ilgisini çekmektedir. Bu da gösteriyor ki bu bahçedeki bülbüllerin şakıması, mana ve güzellik ile temas hissinin verdiği zevk ve coşkudan kaynaklanmaktadır.

"Berg-i gül-ġonce-i belāġatdur" dizesiyle Mezâkî, gül goncasının yaprağından hareketle belagatteki incelik ve nazikliğe dikkat çekerken, Ankaralı Râzî, *"Rehber-i bāġ-ı belāġat Ḥācı Bayrām-ı Velī"* şeyhi yahut hemşehrisi olan Hacı Bayram-ı Velî'yi belagat bahçesinin rehberi olarak selamlar. Hacı Bayram'ın bu bahçeye rehber olarak girişi, belagatin mana boyutuyla ilişkisine dair bir isim olması yönünden önemlidir.

10. Işık- Nur- Aydınlık

Işık, daima karanlık ve meçhuliyetin gizlediği şeyleri açığa çıkaran bir nimet ve güç olarak kendini gösterir.

"Rūşen-dilüm fetīle-fürūz-ı belāġatum". Yenişehirli İzzet, şiir iklimine dâhil olmanın verdiği gönül aydınlığı ve idrak sefasını, belagat fitilinin ucundaki alev olarak nitelemektedir. Şairin bu niteleyişinde gönlün mana ile aydınlanmasının belagat fitilinin ışık saçma şartına bağlanması, belagatli söz ve ifadenin gönülde nasıl bir mana coşkusu ve anlam aydınlığı uyandırdığını işaret etmesi açısından tecrübî bir izlenim mahiyeti taşımaktadır.

11.Yeme- İçme

Fasîh Ahmed Dede, *"Gül-ḳand-i belāġat ile açmış dehenüm"* dizesiyle mana, belagat gül şekeriyle ağzımı açmış veya ağzım belagat gül şekeriyle açılmış derken belagatli sözün ağız ve idrak tatlandıran bir yön içerdiğini belirtir. Nasıl ki gülbeşeker tatlısı bir takım malzemelerin ustalıkla terkibinden elde ediliyorsa belagatli söz de o dize ve beyti oluşturacak kelimelerin ustalıkla terkibinden geçmektedir.

"Belāġat bādesinden eyle rūşen" Antepli Âynî, belagat badesinin güzellik ve mana iklimini aydınlatan bir niteliğe sahip olduğunu dile getirir. Şaire göre ondaki gıda uzvi olmaktan ziyade manevidir.

12. Maden-Değerli Taşlar

Taşların temelde birbirine üstünlüğü yoktur ancak onları değerli kılan şey, nadirlik ve taşıdığı özelliklerdir.

"Her lafẓı meşīme-i leṭāfet / Maʿnāsı leʿālī-i belagat" Nâbî, muhatabının her sözünü veya şiirsel sözü letafet yatağı olarak niteler ve o sözlerdeki manayı ise belagat

yakutları olarak ifade eder. Zira güzellik rahminde dünya kucağına düşen her söz, mana itibarıyla o dünyanın en değerli cevherlerinden biri gibidir.

Molla Mahmud Zu`î," *Əlā ey mə'dən-i fəżl-i bəlāğət / Sücād-ı mə'rifət kān-ı fəṣāḥət*" beytiyle muhatabına belagatin erdemli madenliği olarak seslenir. Bu seslenişte, belagatin kişiyi erdem ve hünerlerin kaynağı haline getireceğine dair işarete iyi bakmalıdır.

Hâfız Ahmed Paşa "*Ol belâgat dürlerinin nâkıdı*" dizesinde şairi, belagat incilerinin sarrafı olarak görür. Cevherin gerçek mi kalp mı olduğunu en iyi onun uzmanı olan sarraf bilir. Şair bize, "*Benim sözlerim incidir*" diyen her şaire itimat edilemeyeceğini, onların da şair ve müteşair olarak ikiye ayrıldıklarını söyleyerek nitelikli şairin aynı zamanda münekkit hüviyeti taşıdığını belirtir.

13. Saltanat

Bir mülkün nizamı için nasıl ki bir hükümdara gerek varsa belagat ve şiir ülkesinin nizamı için de bir söz sultanına gerek vardır.

"*Ben iy Faṣīḥ Ḫusrev-i naẓm-ı belāġatüm / Destümde ḫāmedür kalem-i ejdehā-nümūn*". Fasîh Ahmed Dede, kendisini belagat hükümdarı olarak nitelerken hüsrev kelimesini tevriyeli kullanır. Hüsrev lügat anlamıyla hükümdar anlamına gelirken bir yandan da Hüsrev-i Dihlevi'ye gönderme içerir. Dede, kendisini şiir hükümdarı olan Hüsrev-i Dihlevi'ye kalemini de ejderha peyda eden bir şeye benzetmektedir. Kalemden ejderha peyda olması, Hz. Musa'nın asası ile ilgili bir telmih olduğu için Fasih Dede, sultanlık boyutunu mana sultanlığı ile de birleştirmektedir. Nasıl ki Hz. Musa'nın asasından ejderha peyda olduysa şairin kaleminin ucu da satırlar üzerine dizeler saçarak mana ejderhaları peyda etmektedir.

"*Zāları zīver-i iklīl-i belāġat ammā*" Yenişehirli İzzet, bırakalım dize ve beyti, belagatli bir şiirdeki harfleri bile taç süsü olarak ele alır ve onların sultanın belagat tacına güzellik kattığını söyler.

14. Savaş

Her kudret bir meydan okuma, her hüner bir cenk, her iddia bir kılıç çekmedir. Serde söz sultanlığı varsa o iklimde iki sultan olamayacağına göre sultanlık iddia edenlerle kıran kırana bir savaş ve mücadele de vardır.

"*O da meydān-ı belāġatda mübāriz görsün / ḳuvvet-i ṭabʿumuz ibrāz idelüm eşʿāra*". Yenişehirli İzzet, şairlik fıtratının gücünden o kadar emindir ki belagat meydanında teke tek vuruşmada üstüne yoktur. Hatta meydan şimdiye değin onun gibi bir cengâver görmemiştir. Karşısına kim çıkarsa çıksın şairlik tabiatının gücüyle onu yeneceğinden emindir.

"*Bu ṭabʿ ile meydân-ı belâġatda Meẕâḳî / Meẕāḳī şāh-süvār-ı belāġat olsa n'ola //Kümeyt-i ḫāme ile böyle türktāz iderek / Ne mümkin şeh-süvārān-ı belāġat hem-ʿinān olmaḳ /Meẕāḳī eşheb-i ṭabʿ ile böyle nev-zemīn üzre//Sebḳat ider elbette Meẕāḳī-yi süḫan-sāz // Meydān-ı belāġatda sebükpā kimi görse*". Mezâkî de kendi şair tabiatının gücünden emin biri olarak belagat meydanına korkusuzca çıkan serdengeçtilerdendir. Ancak o, meydana piyade olarak değil süvari olarak çıkmaktadır. Bu süvari ve süvariler belagat süvarileri oldukları için, kalem atı ile hücuma geçenlerin onlarla dizgindaş olmaları mümkün değildir. Mezâkî, şairlik tabiatının kır atına süvar olup yeni bir meydana ayak basanlardandır. Onun söz söyleme kudreti o kadar yüksektir ki şimdiye kadar belagat meydanında ayağına çabuk olarak bilinen kim varsa müsabakada onu geçmiştir.

"Benem ol şîr-i belâġat-eser-i pür-dil kim". Belîğ Mehmed Emîn, şairin sahip olduğu belagat gücünün, onu mutlak surette bir cenk meydanına sürükleyeceğini bildirmektedir. Ancak o meydana çıkışın şartı, belagat alametli bir aslan gibi cesur olmaktır. Sözünde belagatten eser bulunmayanlar, cesaret ve meydan okumaktan da mahrumdurlar.

15. Irmak

Belagatli söz, denize doğru koşan bir ırmağın coşkusuna benzer. Irmak denize o da söz ummanına dâhil olur.

"Ḥavż-ı ḫayâle cûy-ı belâġat ṣıġışmıyor". Yenişehirli İzzet, belagat ırmağının hayalinin havuzuna sığmayacak kadar coşkulu aktığını söyler. Ona göre şairin hası, belagatli sözleri ırmak gibi coşkun akan bir şahsiyettir. Öyle ki ondaki belagatli ifadeleri hayali dahi sınırlayamaz, o kadar gür ve coşkuludur.

16. Defter- Divan

Belagatli sözler, sıradan sözler olmadığı için onların bir araya getirilip defter ve divan olması lazımdır.

"Olur ârâyiş-i dîvân-ı belâġat ḳat ḳat".Yenişehirli İzzet, belagatli sözlerle dolu bir divanın, sıradan bir evrak tomarı gibi muamele görmeyeceğini söyleyerek o divanın, içindeki belagatli sözlerden dolayı kıymet kazandığını belirtir. Onun kat kat süslü kapak ve kâğıtlarla bir divan halinde tertip edilmesi bu kıymete nazarandır.

17. Belagât Fenni

Şairler bu tabirle belagat ilminden çok belagat ilmiyle elde edilen uygulama hünerleri ve tekniklerini söz konusu etmektedirler.

"Râmiz rumûz-ı fenn-i belâġatda bî-ʿadîl". Yenişehirli İzzet, Râmiz'i şairlik yönünden ele alırken onun belagat fenninin remizlerini kullanmakta benzersiz olduğunu söylemektedir. Bu söyleyişten kastı, Ramiz'in belagat ilminin inceliklerine göre bir şiir diline malik olduğudur.

"Ḥâliyâ fenn-i belâġatda ben ol ressâmum / Eylesem resm-i maʿânîde ḳalem cünbânı". Sâbit bu beyitte "me'âni" kelimesini hem belagatin bir unsuru olarak hem de kelime anlamından yola çıkarak işlemiştir. Şair kendisini bir ressama benzeterek "ma'âni" bahsinde kalem oynattığı zaman hayalindeki bütün imge ve unsurları bir resim çizer gibi şiire aktardığını söylemektedir.

18. Din-Mucize

Şairler, dini kıssaları da poetik bir unsur olarak işleyip maksatları için zengin bir atıf alanından yararlanırlar.

"Yed-i beyżâ-yı belâġatde ḫudâ göstermiş / Kilk-i iʿcâz-eserüñ sihr-fenâna suʿbân" . Yenişehirli İzzet, kalemin kâğıt üzerinde yazdığı dizelerin görüntüsünü kalemin yılanlar peyda etmesine benzetir. Bu teşbihten hareketle de Hakk'ın ona nimet olarak verdiği belagat yed-i beyzâsıyla mucizeler üreten kaleminin ürünlerini büyücü konumundaki rakiplerine yılan olarak gösterdiğini belirtir.

"Yûsuf olavuz Mışr-ı belâġatde Hüdâyî / Lâyıḳ mı sitem-dîde-i iḫvân-ı zamânuz" . Hüdâyî, kendisinin belagat Mısır'ında Hz. Yusuf gibi aziz olduğunu söyleyerek zamane kardeşlerinin zulmüne uğramasının yaraşmayacağını vurgular.

19. Belâgat Ülkesi- Şehri

Şairler belagati bir ülke ve şehir olarak ele aldıklarında kendilerinin o ülke ve şehirde seçkin ve yekta olduklarını ifade ederler.

"Mezāḳī böyle ṭabʿ-ı ser-bülend ü naẓm-ı rengīnüñ / Seni şehr-i belāġat içre merd-i rūşināس eyler". Mezâkî, belagat şehrinin tanınmış simalarından biri olmasını rengin nazmına ve seçkin şairlik tabiatına bağlar. Enderunlu Hâmid'in "*Belâgat kişverinden hâs olanlar*"ı işaret etmekten maksadı, şairlerin belagat ülkesinin seçkinleri olduklarını vurgulamaktır.

"Müfti-yi ferīd-i dehr-i belāġat / Bu ḳula fetvāyı virebilür mi". Ankaralı Râzî, kendisinin belagattaki yetkinliğine gönderme yaparken belagat ülkesinin en seçkin müftüsünün bile kendisine bu konuda fetva verecek kapasiteden mahrum olduğunu belirtir.

20. Süs- süslenme

"Çeşm-i ümīdi rūşen-i kuḥl-i belāġat it". Fasîh Ahmed Dede, ümit gözünü belagat sürmesi ile parlatmayı öğütlerken belagatin idrak gözünün gözünü açan ilave bir basıra gücü olduğuna dikkat çeker.

21. Ölçüt

Belagat, şiirin iyisi ile niteliksizini ayıran bir mihenktir. Şairler kendi şiirlerinin hangi nitelikte olduğunu belagati bir ölçü olarak kullanmak suretiyle belirtirler.

"Pākīze-gūy-ı nādire-sencim ki her sözüm/ Şehnāme-i belaġata ḥüsn-i beyān virür". Nef'î, kendisinde nadir sözleri tartan bir temiz söyleyiş yeteneği bulunduğuna işaret ederek her sözünün bundan dolayı belagat Şehnâmesi'ne ifade güzelliği kattığını ileri sürer. Nef'î, belagat ölçütü olarak Şehnâme'yi gösterse de aslında onun ölçütü, nadir sözler söyleyen bakir bir dildir.

"Miʿyār-senc-i cins-i belāġatsin iy Faṣīḥ / Nazmuñ temām mertebede şāʿirānedür". Fasîh Ahmed Dede, şiirinin tam anlamıyla şairane olmasının ölçütünü, belagat terazisinde tartılmasına bağlar. Zira onun şiirleri bu ölçümden şairanelik sıfatını alarak çıkmıştır.

Verilerin Poetik Olandan Dilsel Olana Geçiş Aralığı

Divanlarda belagatin poetik bir unsur olarak nasıl ele alındığı üzerinde bu kısa duruş bizi, belagatin niteliğinden dolayı şairlerin girmek zorunda oldukları bir düşünce alanı ile karşılaştırır. Şairler bu alanın adını bir kavram veya terim olarak belirtmeseler de belagat kavramına getirdikleri açıklayıcılar bizi doğrudan başka bir düşünce alanına götürür.

Divanlardaki belagat verilerinden "*belāġat göstermek, belâgat ögretmek, fenn-i belāġat*" gibi belagatin bir ilim ve hüner olarak öğrenilmesine ilişkin olanlarını bir kenara koyarsak elimizde iki kısma ayırabileceğimiz bir veri kalmaktadır. Şimdi iki kısma ayırdığımız veriler üzerinde duralım.

1. Soyut Açıklayıcılar

Soyut açıklayıcılar tabirini tasnif olsun diye kullanmadığımızı belirtmek isteriz. Bu tabir bendenizin ana veriyi daha ölçülebilir şekilde açıklamak için ürettiği bir kavram olup ilk defa bu yazı münasebetiyle kullanılmaktadır. Soyut açıklayıcılar kavramıyla hangi durumu kastettiğimize gelince bunu belagat kavramı üzerinden izah edelim. Şairler şiirde belagati tek başına kullansalar ve onu diğer düşünce alanlarıyla ilişkili hale getirmeselerdi, belagat bir poetik veriye dönüşmezdi. Ne demek istiyoruz, şimdi tek başına "belagat" yazalım. Neyi ifade eder? Sadece belagat denilen bir bilgi

disiplinini ifade eder. Şimdi bu kavrama soyut açıklayıcılar getirelim: *Peyġām-ı belāġat, yed-i beyżā-yı belāġat, muʿcize-perdāz-ı belāġat*. Bu açıklayıcıların belagat kavramıyla birleşmesi belagati bir bilgi disiplini olarak anlamamıza engel olur. Şairler belagati bir bilgi disiplini olarak anlamamıza engel teşkil eden bir terkip oluşturuyorlarsa ona, o terkip parçasının geldiği düşünce alanına ilişkin yeni bir izah getirmek istiyorlar demektir. Dikkat edilirse yukarıda verdiğimiz üç soyut açıklayıcı örneği, kaynağı itibarıyla "mana düşünce alanı"na ait verilerdir. Bu noktadan sonra belagatin peygâm, yed-i beyzâ ve mu'cize soyut açıklayıcılarıyla terkip edilmesi, onu salt bir poetik veri olmaktan çıkararak başka bir dil düzeyi ile temasa geçirir. Tam bu noktada bu dil düzeyi ile zorunlu olarak temasa geçen veri midir yoksa o dil düzeyinin eldeki veriyle iletişime geçmesi midir meselesi ortaya çıkar.

Ancak açıklayıcının veri değil de veriyle temasa geçen unsur olması, şairle temasa geçen şeyin açıklayıcının geldiği dil düzeyi olduğunu gösterir. Bu durumda belagatle şair aracılığıyla birleşen "haber ve mucizeler", verici konumundaki dil düzeyinin alıcı konumundaki dil düzeyini ya kendi izah düzeyine ulaştırmak ya da en azından kendisiyle bağını kesmeyecek bir dil kabiliyetine kavuşturmak istediği görülür.

Verici konumundaki dil düzeyi, ifade kusurları olan harf, ses ve kelimeden kurtulmuş safi mana olan bir dil düzeyi olduğu için, temasa geçtiği dil verisiyle daima kendi anlamını telkin ederek birleşir. Bu birleşmede telkin eden yapı, telkin edilen yapının formuna bürünür. Yani mana zorunlu olarak kelime ve tabir şeklini alır. Bunun nedeniyse kelime düzeyinde tekâmül etmiş dil düzeyinin mana halindeki dil düzeyinin unsuruna dönüşmesinin imkânsızlığıdır. Bu durumda belagata kendilerini, soyut açıklayıcı olarak şairin kalemiyle ekleyen parçalar, onu kendi dil düzeyleri üzerinden bir izah vasıtası haline getirirler. Bu durumda "*peyġām-ı belāġat, yed-i beyżā-yı belāġat, muʿcize-perdāz-ı belāġat*" terkipleri, salt bir poetik veri olmaktan çıkarak başka bir dil düzeyinin habercileri konumunu alırlar. Zaten poetik olan unsur da mevcut dil düzeyinin kuyusundan sıçrayıp çıkmaya çalışan bir dil cehdidir.

2. Somut Açıklayıcılar

Somut açıklayıcılar kavramı da bu satırlarının yazarının ilk defa burada kullandığı poetik ve dilsel bir kavramdır. Somut açıklayıcılar veriye, verinin kendi dil düzeyinden gelerek eklenirler ve bu eklenmeyle onu mevcut dil düzeyinin en uç sınırına taşırlar. Öyle ki bu durumda poetik veri yahut poetik veri olmasa bile somut açıklayıcıyla birleşen yapı, ifade imkânını tüketerek kendi dil düzeyinin arşında ve diğer dil düzeyinin eşiğinde yer alır. Bu durumda o verinin içine dolan şey, sadece kendi dil düzeyinden gelen şeyler olmayıp diğer dil düzeyinden gelen telkinî anlamların da dolduğu bir yapı halini alır. Ancak bir veri, ister soyut açıklayıcıyla isterse somut açıklayıcıyla birleşsin her halükarda içine dolan şey diğer dil düzeyine ilişkin olacaktır.

Şimdi şairlerin belagatle ilgili olarak hangi somut açıklayıcıları belagatin terkibine getirdiklerine bakalım: *Şehnāme-i belaġat, dīvān-ı belāġat, şehr-i belāġat, dehr-i belāġat, belâgat kişveri, kuḫl-i belāġat, miʿyār-senc-i cins-i belāġat, erbāb-ı belāġat, kilk-i güher-rîz-i belâgat-pîrâ, bezm-i belāġat, balāġat gül-bāngi, dem-sāz-ı belāġat, kānūn-ı belāġāt, menbaʿ-ı naẓm-ı belāġat, Mışr-ı belāġat, perend-i belâgat, nesīc-i belāġat, bāzār-ı belāġat, belāġat burcı, bülbül-i bāġ-ı belāġat, gül-ġonce-i belāġat ,fetīle-fürūz-ı belāġat,gül-ḳand-i belāġat, belāġat isleri, belāġat bādesi, leʿālī-i belagat, məʿdən-i fəzl-i bəlāğət, husrev-i naẓm-ı belāġat, iklīl-i belāġat, meydān-ı belāġat, şāh-süvār-ı belāġat, şīr-i belāġat, cūy-ı belāġat.*

Yukarıda da söylediğimiz gibi, somut açıklayıcılar poetik veriyi- ki aynı zamanda dilsel veridir- somutun en uç sınırına taşırlar. Buradan sonrası dilsel acz alanı içine girdiği için veri tekrar geldiği dil düzeyine dönmek durumundadır, ancak o hududa kadar gitmiş olması bize - içine dolan diğer dil düzeyinin etkisinden dolayı- giden veriyle geri dönen verinin aynı şey olmadığını gösterir.

Şimdi somut verilerden üç örnek alarak söylediğimiz hususları o örnekler üzerinden açıklayalım: *Belâgat bâdesi, kilk-i belâgat, ve bülbül-i belâgat*.

Belagat kavramına somut düşünce alanlarından gelerek eklenen bu üç düşünce birimi, meclis, mektep ve gül bahçesi düşünce alanlarının birimleridir. Bu durumda belagat verisi, bu üç düşünce alanı ile temasa geçerek kendini o düşünce alanlarının yardımıyla açıklar. Görüldüğü üzere ister somut açıklayıcı isterse somut açıklayıcı ile temasa geçmiş olsun eldeki veri, daima alıcı konumundadır ve mutlak surette bir verici ile temasa geçerek içinde bulunduğu acz eşiğini aşmak ister.

Aslında bu eşikteki veri, tek başına sınırsız bir istiare kabiliyeti taşır ve her şeyin yerine geçecek bir özellik gösterir. Onun nasıl sınırsız bir isitare kabiliyeti taşıdığını, girdiği terkiplerle birer teşbih-i beliğ yapısı oluşturduğu zaman fark ederiz. Mesela tek başına "belagat" bir istiare konumunda bulunurken "kilk-i belâgat" terkibine girdiğinde teşbih-i beliğe dönüşür ve bir kaleme benzeyerek kendini sınırlar. İşte tam bu noktada açıklayıcı olarak gelen unsurların şair ve şiire dilsel aczi kavrattığı görülür. Dikkat edilirse teşbih-i beliğ diğer teşbih unsurlarına göre en veciz halde bulunan teşbihtir, nedeni ise fazlalıklarını atarak en az kelimeyle ifade vadisine girmiş olmasıdır. Onun bir ötesi ise istiaredir ve ifade tek kelimeye iner. Şu halde iyi bir dilsel dikkat, dildeki her kelimenin her şeyin yerini alacak bir istiare kabiliyeti taşıdığını fark eder.

Ancak dili üst düzeyde kullanan bir belagat sahibi bile, her kelimenin bir istiare kabiliyeti taşıdığından gafil olarak, izahın maverasına geçmek için hazır bekleyen o kelimeyi uzun cümlelere döker ve her kelimeyi bir başka kelimeyle o kelimeleri de cümleyle perdeleyerek anlamı körleştirir. Ancak en azından şiir münasebetiyle üst dil düzeyiyle temas eden şairler, dili tekrar fazlalıklarından kurtararak teşbih-i beliğ seviyesine getirirler ve bir kadehe teşbih ederek önümüze "*belâgat kadehi*" ni koyarlar.

Aslında dil, belagat kadehinin ifade seviyesine geldiğinde parçalarına ayrılarak kendisini çeken diğer dil düzeyine dâhil olmak için *belagat kadehi*, *belagat* ve *kelimesiz düzey* yani *tayy-ı lisan* dizgesinde ilerler. Ancak kelimeden kelimesizliğe geçilen eşik olan tayy-ı lisan eşiği, mevcut his ve algılara kapalı bir idrake ihtiyaç duyduğu için, şair ve şiir bu acz eşiğine kadar varıp tekrar gürültülü dil düzeyine dönerler.

Oysa "belagat kadehi" terkibinde dil, vahdet eşiğine çok yaklaşmış bir hüviyette görünür. Mesela *belagat kadehi* terkibine ne ve kim suallerini sorarsak şiir ve şairi buluruz. O halde soralım: Belagat kadehi nedir? Şiirdir. Belagat kadehi kimdir? Şairdir. Pekâlâ, belagat kadehinin içindeki şey nedir? Badedir. Bu bade neyi ifade eder? - ...? Bu sualdeki boşluğu doldurmak için onu *ulu kelime* ile cevaplamak gerekir, şimdi bu *ulu kelime*ye geçelim.

3. Şems'in Kedisi

Şems'in kedisi terkibini yine, poetik ve dilsel bir verinin izahında *ulu kelime* anlamında kullanıyoruz. Ulu kelime tabirini Mevlana'nın *her hikâyenin büyük bir ölçek olduğu* şeklindeki tespitinden dönüştürerek bir dilsel terim haline getirdiğimizi belirtmekte yarar vardır. Mevlana, her hikâyeyi bir ulu tahıl ölçeğine, içindeki manaları da o ölçekteki tahıllara benzetir.

Yukarıda belagat kadehindeki badenin aslında ne olduğuna dair sorduğumuz sorunun cevabına Şems-i Tebrîzî'nin Makâlât adlı eserini okurken ulu kelime hüviyetindeki bir anekdotta rastladık. O ulu kelimenin çeviri metni şöyledir: "*.... Kedi kâseyi devirdi ve kırdı, babam da yanımda idi, hiçbir şey demedi. Ancak gülerek 'Oyun mu oynuyorsun güzel?' diyebildi. Ama bu bir kaza idi. Kedi savuşturdu.*"

Bendeniz bu ulu kelimdeki istiareleri üzerinde olduğumuz konuyla ilişkili olarak şu şekilde anladım. Kedi şair, kâse belagat kadehi, kediye" oyun mu oynuyorsun" diye soru soran baba okuyucu, kırılan kâseden dökülen şey de badedir. Eşleşme buraya kadar tamam ancak Şems kırılan kâseden dökülen şeyi (süt veya bade) "*Ama bu bir kaza idi. Kedi savuşturdu.*" diye niteliyor. Bendeniz buradaki kazanın tecelli eden kader olduğunu değerlendiriyor ve dökülen badenin kader olduğunu ileri sürüyorum. Bu konudaki referanslarım ise Ahi Evran ve Mevlana'dır. Ahi Evran Tabsıra adlı kitabının önsözünde " Bu kitap (ulu kelime) gaybî kaderin zuhurudur" der. Mevlana da Mesnevi'nin birinci cildinde kalbine gelen bir İlahî ilhamın sesini aktarır: " *Konuş, senin konuşman gaybî kaderin zuhurudur.*"

Bir şeyin içinden dökülen her şey, daha doğrusu her eylem kaderin zuhurudur. Söz ise gaybî kaderin zuhur etmesi için bir araçtır. Gaybî kader birçok yönü olan bir kaderdir. Söz erbabı için bu kaderin zuhuru, lisana ilişkin bir tecelli olarak gelir. Bu noktada gaybî kader, Mevlana'nın lisana ilişkin bir kavram olarak gördüğü vahyin de alanı olur. Mevlana Mesnevi'nin birinci cildinde sorar? "*Vahiy nedir?*" Cevabı kendisi verir: " *Histen gizlenmiş lisandır*".

Demek olur ki şairler her belagat verisinde kadehle oynayan Şems'in kedisi gibidirler. Şems'in kedisinin kaza/kaderi savuşturması bir lütuftur ancak oynadığı kadehin içindekinin mahiyetinden habersiz olan şairin bu işten o kadar kolay sıyrılamayacağı açıktır. Demek isteriz ki her poetik veri, içinde haber, ilham ve vahiy taşıyan bir kadehtir, onların içindekinden gaflet, kedinin o kâseyi kırması gibidir, ancak her poetik veri daha büyük bir dilsel düzeye mensup olduğu için, içindekinin boşalması muradıyla gelir. O kadeh geldiği gibi gitmez ve kaza muhakkak olayların eliyle o kadehi kırıp içindekini döker. Bu son cümledeki kadeh kimdir? Şairdir. Şu halde Şems der ki "*Kedi savuşturur ancak şair savuşturamaz.*" Her şiir, o kadehin kırılıp içindekinin saçılmasından ibarettir. Kazanın kadehi kırması lisanın kaderidir.

KAYNAKÇA

AÇIKÖZ, A.(1994). *Beliğ Dîvânı (Metin- İndeks)*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

AKKUŞ, M. (1993). Nef'î Dîvânı. Ankara: Akçağ Yayınları.

ALICI, G. (2019). *Nef'î divanı sözlüğü (Bağlamlı dizin ve işlevsel sözlük)*. Doktora Tezi, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adıyaman.

ALIYEVA, T. (2019). *Molla Mahmud zu'i divanı (İnceleme-metin-bağlamlı dizin-işlevsel sözlük)*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

AYDIN, G. (2019). *Bosnalı Sâbit Dîvânı'nın bağlamlı dizini ve işlevsel sözlüğü*. Doktora Tezi, , Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

AYTIŞ S. (2020). *Antepli Âynî'nin Sâkînâmesi (Bağlamlı dizin ve işlevsel sözlük). Yüksek Lisans Tezi*, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep.

AVŞAR, Ziya (2007), "Şairlerin Görüp Unuttukları Bir Rüya: Belâgat" Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 2/4 Fall 2007.

AVŞAR, Ziya (2009), "Düşünce Alanı Merkezli Metin Çözümleme Yöntemi ve Revânî'nin Bir Gazelinin Bu Yönteme Göre Şerhi, III. Klasik Türk Edebiyatı Sempozyumu, Kayseri 13. Şubat, 2009, Bildiriler, Erciyes Üniversitesi Yayınları, 2009, s. 12-30.

BİLGEGİL, M. Kaya (1989), Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgat), İkinci Baskı, Enderun Kitabevi, İstanbul.

CENGİZ, Ayşe (2016) "Necâti Bey'in "Üstündedir" Redifli Gazelinin Düşünce Alanı Merkezli, Metin Çözümleme Yöntemine Göre Şerhi", *The Journal of İnternational Civilization Studies Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi"* Volume I/Autumn 2016.

ÇIPAN, M. (2003). *Fasih Dîvânı*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.

DEGER, M. B.(2018). *Mezâkî Divanı sözlüğü (bağlamlı dizin ve işlevsel sözlüğü)*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

GÖKÇE, A. (2020). *Ankaralı Râzi Divânı'nın bağlamsal dizini ve işlevsel sözlüğü. Yüksek Lisans Tezi*, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep.

Gündüz, E. (1997). *Subhîzâde Feyzî Dîvânı (Karşılaştırmalı Metin). Yüksek Lisans Tezi*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

İNANAN, Ö.(2017). *Belîğ Mehmed Emîn Dîvânı sözlüğü [Bağlamlı dizin ve işlevsel sözlük)*. Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

KAYA, İ.(2020). *Subhîzâde Feyzî Dîvânı'nın bağlamlı dizini ve işlevsel sözlüğü*. Yüksek Lisans Tezi, Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Düzce.

KARADAĞ, N. (2017). *Yenişehirli İzzet Divanı bağlamlı dizin ve işlevsel sözlüğü(Cilt I)*, Yüksek Lisans Tezi, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adıyaman.

PALMER, Richard E. (2002), Hermenötik, çev. İ. Görener, Anka Yayınları, İstanbul.

SARAÇ, M. A. Yekta (2001), Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat, Bilimevi, İstanbul.

ÖZDEMİR, Meryem (2019*). Revânî Divanı (İnceleme-metin bağlamlı dizin ve işlevsel sözlük),* Yüksek Lisans Tezi, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde.

ÖZDEMİR, Mehmet (2012), "Fuzûlî'nin "Yüceldün Kabrüm Ey Bîderdler Seng-i Melâmetden" Matla'lı Gazelinin Düşünce Alanı Merkezli (DAM) Metin Çözümleme Yöntemine Göre Şerhi", *Turkish Studies - İnternational Periodical For, The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume* 7/1 Winter 2012, p. 1737-1750, TURKEY

ÖZDEMİR, Mehmet (2014), "Koca Râgıb Paşa'nın "neye dirler" Redifli Gazelinin Düşünce Alanı Merkezli (DAM) Metin Çözümleme Yöntemine Göre Şerhi" *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S.2, Ağustos 2014, s.187-201.

ÖZEROL, N. (2013), *Yenişehirli İzzet Divanı/Karşılaştırmalı Metin-Dizi*. Malatya: Serhat Matbaacılık.

ÖZKAT, M.(2005). Kara Fazlî' nin Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Metin) Yüksek Lisans Tez, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ULUALAN, S. (2020). *Hüdâyî (Salâ muslısı) divanı sözlüğü [bağlamlı dizin ve işlevsel sözlük). Yüksek Lisans Tezi*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

ÜZGÖR, Tahir (1990), Türkçe Divan Dibaceleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

SERAJI, A. N. (2020). *Halîlî, Fürkat-nâme (Bağlamlı dizin ve işlevsel sözlük)*. Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

TOPÇU, G. Ü. (2020). *Fasîh Ahmed Dede Dîvânı Bağlamlı Dizin Ve İşlevsel Sözlüğü*. Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

YİĞİT A. S. (2018). *Nâbî Divanı sözlüğü (Bağlamlı dizin ve işlevsel sözlük*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

DOĞAN, Muhammet Nur (2020). "Lafız-Mana İlişkisi Bağlamında Klasik Türk Şiirinin Poetikası", Mazmundan Poetikaya, İKSAD, ss. 89-97

LAFIZ-MANA İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA KLASİK TÜRK ŞİİRİNİN POETİKASI

Muhammet Nur DOĞAN*

Türk-İslam medeniyetinin kültürel, felsefi ve estetik birikiminin mühim bir kaynağı olan klasik Türk edebiyatının sahip olduğu değerler ideolojik ve siyasi kalkışlı dışlayıcı yargıların, bilimsellikten yoksun değerlendirmelerin gölgesinde kalmış; bu sebeple Türk münevverleri bu hayat bahşedici mirasın gücünden mahrum kalmanın kahredici acısını yaşamıştır. İki yüz yılı aşkın bir zaman dilimi içerisinde menfi yaklaşımlar ve söylemlerle oluşturulan bu trajik süreç, toplum hafızasını protest bir algı mekanizmasına sürüklemekle kalmamış; dünyanın en zengin medeniyet, din, felsefe, dil ve kültür kaynaklarından beslenen klasik edebiyatımızın duygu, düşünce ve estetik zeminine erişimi de neredeyse imkânsız bir hâle sokmuştur. Kültür, sanat ve felsefe tarihinin müstesna mahsullerini bir nevi sahipsizliğe terk etmeyi ve bu yaşatıcı mahsullerin bereketinden yararlanılmasını engellemeyi amaçlayan bu haksız yaklaşım, günümüz nesillerinin alt belleğinde kültürel bir boşluk oluşturmuş; bu durum üzerimize çöreklenen acımasız kültür emperyalizminin milli bünyede kazandığı tehlikeli bir tabyaya dönüşmüştür.

Edebî anlamda çok güçlü ontolojik ve epistemolojik değerler sistemini bağrında taşıyan; tarihi, yaşadığımız dünyayı ve geleceği doğru ölçülerle okuma çalışmaları kapsamında temel bir kalkış noktası olarak değerlendirdiğimiz klasik edebiyatımızın şiir felsefesi (poetika) çalışmalarına ivedilikle nüfuz edilmesinin gerekliliği, günümüz dil, edebiyat ve kültür araştırmacılarınca kaçınılmaz bir dikkat yoğunlaşması konusu hâline gelmiş bulunmaktadır.

Klasik Türk edebiyatı çalışmalarında edebiyatımızın poetikası ve sanat ontolojisi adını verdiğimiz, divan şiirinin felsefî duruşu ve sanat telakkisi yani şiir ve sanat felsefesi mevzularının ele alınması, mevcut kültürel alt yapıya dair felsefi birikimin multi disipliner (çok alanlı) ve inter disipliner (disiplinler arası) yaklaşımlarla ortaya çıkartılması ve bu çerçevede gerçekleştirilecek kapsamlı çalışmalardan elde edilecek çok yönlü verilerin disipline edilmesinin bir gereklilik konusu olmaktan öte, bir zorunluluk konusu olduğu hususu, kanaatimizce bugünün en esaslı gündem maddesini oluşturmaktadır.

Bu çok önemli mesele ile alâkalı olarak, **klâsik edebiyatımızın poetikası ve sanat ontolojisi** çalışmalarında esas olmak üzere, ele alınması gereken kavramlar ve

* Prof. Dr., Arel Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, mnurdogan@arel.edu.tr

konu başlıklarının en önünde, şüphesiz, **lâfız-mana münasebetleri** konusu gelmektedir.

XIII. yüzyıldan XIX. yüzyılın sonuna kadarki altı asırlık zaman dilimi içerisinde üretilmiş edebî metinlerin psikolojik, sosyolojik, kültürel, gündelik hayatın yansımaları, inanç, felsefe, tasavvuf gibi kaynaklarla irtibatlı bir şekilde ve şairin edebi metinlere, cesede ruh üflercesine yüklediği anlam unsurunun gerçeğine ulaşma çabaları, malumunuz olduğu üzere, ciddî bir şekilde İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı/Metin Şerhi dersi programı çerçevesinde bu fakirin ve değerli meslektaşım Ahmet Atilla Şentürk'ün öncülüğünde yürütülen bilimsel çaba ile çok önemli bir merhaleye ulaşmıştır. Benim yayınladığım Fuzulî'nin *Leylâ ve Mecnun* ve Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevilerinin metin, çeviri ve şerhleri; *Fatih Divanı ve Şerhi*; *Fuzulî'nin Poetikası*, *Şeyhülislam İshak ve Şeyhülislam Es'ad Divanı'ndan Seçmeler*; *Eski Şiirin Bahçesinde*, *Aynaya Yolculuk* kitapları ve *Şiiristan* antolojisi ile Prof. Dr. Ahmet Atilla Şentürk'ün *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, *Yahya Beğ'in Şehzade Mustafa Mersiyesi Yahut Kanuni Hicviyesi*, *Rakibe Dair*, *Ahmet Paşa'nın Güneş Kasidesi Üzerine Düşünceler* ve 3. Cildi yayınlanmış bulunan *Osmanlı Şiiri Kılavuzu* bunun örnekleri olarak belirtilebilir.

Sahamızın bugün rahmet-i Rahman'a kavuşmuş duayen hocalarının yürüttükleri, edebî metinleri Latinize etme çalışması ile başlayan bu süreçte önce birçok divanın ve mesnevinin dinî, tarihî, tasavvufî tahlilleri yapılmış ve böylece bilimsel bir çalışma sahası anlamında metin şerhi faaliyetinin ilk kilometre taşları dikilmiştir.

Yapılan bu ilmî tahlillerin kapsamlı terkiplere dönüşmesi ihtiyacına paralel olarak, nihayet, klasik edebiyatın kendine has metodolojisini tespit/oluşturma çabaları da vazgeçilmez bir gereklilik olarak kendini göstermeye başlamış ve bu yolda nitelikli çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bunun sonucu olmak üzere, asırlar içerisinde artık hendesî bir mükemmeliyet kazanmış bulunan Divan edebiyatı metinlerini bu edebiyatın kendine has (özgün) metodu ile anlama konusu klasik edebiyat akademisyenlerinin gündemine kuvvetle oturmuştur. Bunun yanında "Klasik edebiyatımızın ürünlerini Batılı edebiyat metinlerine yaklaşma metotları ile incelenmesi gerektiği" yolundaki yaklaşımlar da akademik gündemde yerini almış bulunmaktadır. Bu meyanda, kanaat-i âcizâneme göre, bizi, kendi öz kültürümüze ait bilimsel gerçeklerin özünden uzaklaştırıp spekülasyon alanlarında başıboş dolaştırmaktan başka bir işe yaramayan söz konusu "okuyucu merkezli anlama" çabaları; "herhangi bir edebi metni/eseri onu vücuda getiren şair ve yazar gibi anlamak zorunda değiliz"; "biz metinleri yazardan tamamen bağımsız olarak kendimize göre okumalıyız/anlamlandırmalıyız; hatta anlamı dahi reddedebiliriz." yolunda, -metnin ruhu olan- anlamın inkarına, manayı değersizleştirmeye dayalı, pozitivist kalkışlı birtakım anlayışlar dile getirilmektedir. Ancak söz konusu yaklaşımlarda göz ardı edilen yahut unutulan çok önemli bir husus vardır: Bize miras bıraktığı göz alıcı eserlerle, haklı olarak, bir dünya edebiyatı niteliği kazanmış bulunan klasik edebiyatımızın Adriyatik Denizi kıyılarından, Çin Seddine kadar uzanan milyonlarca kilometrekarelik bir coğrafyada binlerce yıllık bir zaman diliminde ortaya koyduğu çok dilli, çok dinli, çok kültürlü alt yapısı/birikimi, kendi anlama metodunu da kaçınılmaz olarak bünyesinde barındıran yahut ancak kendi özgün metodolojisi ile bütün boyutları ile kavranabilecek, nev'i şahsına münhasır (sui generis) bir edebiyat geleneğidir.

Klasik edebiyatımızın kendini inşa ve anlatma/anlama ile ilgili olarak sahip olduğu kendine has metodu kavrama işi; dünya çapında uçsuz bucaksız bir söz madeni olarak, çok zengin bir sanat ontolojisi cevherini de bağrında taşıyan klasik Türk edebiyatı eserlerinin rasyonel ölçüler içerisinde, yani mukteza-yı hâle mutabık, yani "doğru" bir şekilde anlaşılması şartına bağlıdır. Buradan kalkarak şu çok önemli hususun altını kuvvetle çizmemiz gerekiyor: "Şairlerin metinlere yüklediği orijinal anlamların bütün boyutları ile kavranılması; edebiyat binasının temel malzemesi olan kelimelerin bugün sözlüklerde maalesef karşılıklarını bulamadığımız nüanslarının tespiti ve böylelikle klasik edebiyatımızın içindeki psikolojik ve sosyolojik değerlikli arkeolojik damarın ortaya çıkartılması ile mümkündür. Mevcut çerçevede, edebî metinlerin bize sağladığı imkanlarla, metnin anlam dünyası ile şairin düşünce ve duygu atmosferine nüfuz edebilmek; edebiyatçının, içinde yaşadığı hayatın toplumsal realitesi ile bütünleşerek, bu eserleri bize yadigâr bırakan ecdadın asil ruhları ile empati kurarak, tarihsel, kültürel ve dahi felsefi ortamı tanıyabilmek; metni anlamaya çalışırken tüm bu parametreleri göz önünde bulundurarak, şairin/yazarın sosyolojik dünyasının mekânlarında; kalbinin odacıklarında, beyninin kıvrımlarında bir nevi keşif yolculuğuna çıkmak gerekmektedir.

Mehmet Akif Ersoy, Ali Ekrem Bolayır, Ferit Kam, Ali Nihad Tarlan ve Mehmet Çavuşoğlu başta olmak üzere bugün Allah'ın rahmetine kavuşmuş hocalarımızın başlattığı bu, klasik edebiyatı anlama için şerh etme faaliyeti, bugün İstanbul Üniversitesi Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı uhdesinde, ciddi ve kapsamlı akademik yayınlarla kendi mecrasını bulma yolunda büyük mesafeler katetmiştir. Geçmiş yahut güncel çalışmalar perspektifinde denilebilir ki; Türk edebiyatının mühim bir damarı olan **klasik edebiyatımızın poetikası ve sanat ontolojisi**, bu edebiyat geleneğinin bünyesel anlamda en kudretli yanı ve kendisini dünya edebiyat gelenekleri içerisinde birinci sıraya oturtacak ayırıcı bir vasfıdır. Bu bağlamda, malumunuz olduğu üzere, mevzu ile ilgili olarak bendeniz ilk defa, *Fuzuli'nin Poetikası* adlı küçük bir kitap neşrettim ve Fuzuli'nin şahsında bütün güzelliği ile billurlaşan klasik edebiyatımızın felsefî/poetik birikimi ile ilgili olarak eski edebiyat sahasında ilk dikkate imza atmış oldum. *Fuzuli'nin Poetikası* kitabının yayımından önce, hemen hemen neşredilmiş tüm divanlarda geçen ve teşbihe konu edinilmiş bulunan kavramları, kelime kelime fişleme yolu ile oldukça zengin bir soyut kavramlar listesi oluşturmuştum. Bu hazırlık, beni bütün klasik şairlerimizin eserleri çapında ve binlerce beyit içerisinde geçen 100'den fazla poetik kavram çerçevesinde *Klasik Türk Edebiyatının Poetikası* başlıklı planlanmış bir çalışmanın veri tabanına ulaştırdı. Bu soyut kavramlar yığını içerisinde bulunan poetik kavramlara dair sarf ettiğim dikkat yoğunlaşması bana klasik edebiyatımızın metinler deryası içerisinde, estetik düzlemdeki parıltılı yansımaları kristalizasyon harikası hâlinde gözlerimizi alan çok güçlü bir metot hususiyeti ve ileri derecede taazzuv etmiş kudretli bir felsefî/poetik damar bulunduğunu gösterdi. Bu da beni şairlerimizin **şiirin ve sanatın şiirini yazma** noktasındaki güçlü iradelerini ve bu husus ile ilgili sahip oldukları büyük birikimlerini gözler önüne serebilecek nitelikte yepyeni/bakir bir ilmî çalışma alanına yönlendirmiş oldu.

Modern çalışmalar açısından bakıldığında, bir şairin şiir hakkındaki özgün görüşleri olarak tanımlanabilecek "poetika" kavramı, klasik edebiyat çerçevesinde düşünüldüğünde, bir şairin özgün yaklaşımlarını değil; köklü ve çok zengin bir geleneğin çocukları olan şairlerimizin ortak bakış açılarını, ortak kavramlar sistematiğini gündeme getiriyor.

Olaya böyle bir bakış açısı ile yaklaşıldığında görülür ki; klasik edebiyatımızın poetikası ve sanat ontolojisi faaliyetinin en önemli yansıma alanı, **lafız-mana münasebetler**inde karşımıza çıkmaktadır. Kendi özgün kavramlarını bu estetik ve felsefi birikimle üreten şairler, Arapçası "ḳavl, kelam"; Farsçası "süḫan" olan "söz" ile "lafız" arasında şöyle bir ayrım yapmaktadırlar: Klasik şairlere göre "lafız", manasız harf veya kelime yığınıdır. "Söz" (ḳavl/kelam/süḫan) ise; içerisine mana unsuru yerleştirilmiş lafızdır… Lafız, manasız harf yığını; söz/kelam/kavl/sühan ise, bu harf yığınını düzenleyerek (nazm) ona mana unsuru yüklemek anlamına gelmektedir. Bu tarifi, bugünün zihnî yaklaşımıyla, bilgisayara program yüklemek gibi anlamak mümkündür. Klasik şairlerimiz "lafz" kavramını çok çeşitli benzetmelerle açıklamışlardır. Bunlardan biri, lafza mana yüklemenin Tanrı'nın bedene ya da kalıba ruh üflemesi gibi düşünülmesidir. Nasıl ki, Allah hücrelerimizi birbiri ile ve vücudun diğer hücreleri ile bağlayarak canlı yeteneğimize vücut vermiş ise, şairlerin de Allah'ın kendi sıfatlarından insana bağışladığı ruhla, benzer şekilde, harfleri ve kelimeleri üstün bir kudretle bağlayıp düzenleme (nazm) yolu ile lafza mana (anlam) yüklediği sonucunu çıkarmışlardır. Bu konu ile ilgili olarak divan şiirinden sayısız örnek bulmak mümkündür. Bunlardan üçünü aşağıya alıyoruz:

İlk örnek şair Koca Râgıp Paşa'ya aittir:

Mesîhim nutkumun âsârıdır mevtâ-yı elfâza
Viren geh feyz-i nîsânı viren geh mâye-i cânı[1]

Ben Mesih benzeri bir şairim; benim nutkum (düşünme ve şairlik gücüm) ölü lafızlara nisan bulutu bereketi ve ruh/can mayası verir.

Görüldüğü gibi, şair Koca Râgıp Paşa, Hz. İsa'nın mucize olarak bir ölüyü, ruhundan üfleyerek dirilttiği veya çamurdan yaptığı bir kuş heykeline "ruhundan üfleyerek", onu uçan bir kuş hâline getirdiği gibi; kendisi de ölü lafızlara, yani içinde mana bulunmayan harflere mana yerleştirerek canlandırdığını söylemektedir.

İkinci örneğimiz şair Hasmî'ye aittir: Hasmî, şairliğinin gücünden bahsederken, ölü lafızları dirilten bu kudretin kendisine melek Cebrail tarafından talim edilen bir nevi vahiy olduğunu söylemektedir:

Kelâmuñ vahy tek ihyâ ider mevtâ-yı sad-sâli
Saña ta'lîm idüpdür gâlibâ Cibrîl emîn elfâz[2]

(Ey Hasmî!) Senin sözün (şiirin veya şairlik gücün) vahiy gibi, yüzlerce yıllık ölüleri diriltiyor… Sana böyle lafza mana yüklemeyi galiba Cibrîl-i Emîn öğretiyor.

Üçüncü örneğimiz ise Şair Nabi'nin şu beytidir:

Kalurdı lafz ü ma'nâ tengnây-ı lâ-ta'ayyünde
Hakîkat üzre bu ma'nâya sûret virmese âdem[3]

Eğer insan manaya hakikat üzere suret (şekil) vermeseydi; lafız ve mana gizliliğin/görünmezliğin dar mekânında/kabrinde kalırdı.

[1] *Koca Râgıb Paşa Divanı*, k.2/10.
[2] *Hasmî Divanı*, g. 197/4.
[3] *Nabi Divanı*, g. 497/5.

Nabi bu ilginç beytinde Allah'ın topraktan yarattığı cisimleri düzenleyerek/ruh üfleyerek onları canlı varlıklar olarak dünyaya getirdiği gibi, insanın da lafzı düzenleyerek manaya suret verdiğini ve canlı varlık hükmünde edebî metinler vücuda getirdiğini söylemektedir.

Klasik edebiyatımızın felsefi derinliğini açıkça gösteren bu önemli düşünüşün Kur'an-ı Kerim'deki izlerini tespit etme sadedinde İnsan suresi 28: " *Nahnu hâlaknâhum ve şedednâ esrahum.*" , "*Biz sizi yarattık, bağlarınızı sıkı sıkıya biz bağladık.*" ve Secde suresi 7-9: "*O, yarattığı her şeyi en mükemmel şekilde yapandır. Nitekim Allah, insanın yaratılışını balçıktan başlatır; sonra basit bir sıvı özünden soyunu sürdürür; sonra ona (yaratılış) amacına uygun bir şekil verip Kendi ruhundan üfler; ve (böylece, ey insanoğlu,) sizi hem işitme ve görme (melekeleri) hem de düşünce ve duygularla donatır.*" ayetlerini zikretmek yerinde olacaktır.

Edebiyatta lafız-mana münasebetinin önemini kavrama bağlamında; ilahî kudret tarafından hücrelerin nöronlar ve sinirler aracılığı ile network ağı hâlinde organize edilerek irili ufaklı -yarı canlı- organların oluşturulması; bu organların da mucizevî bir şekilde irtibatlandırılması sonucu -tam canlı- organizmanın vücuda getirilmesi olayını düşünelim: Harflerin mantıklı/sistemli bir şekilde düzenlenmesi/dizilmesi/bağlanması neticesinde kelimeler vücudun göz, kulak, beyin, kalp, mide, deri, kan, karaciğer, akciğer gibi organlarına benzer şekilde **metnin organları** olarak karşımıza çıkar. Kelimelerin tanzimi (düzenli bir şekilde sıralanması) ile oluşturulan **cümleler** ise tıpkı insan vücudu gibi **tam canlı bir organizma** hâlinde sanatın ontolojik dünyasında boy gösterir. Bu bağlamda, harflerin kendi başlarına cansız bir madde veya organel hükmünde olduklarının ve ancak sözün (cümlenin, kelamın) canlı bir organizma olarak kabul edilebileceğinin altını çizmek gerekir. Buradan hareketle denilebilir ki; kendi başına ölü madde hükmündeki lafızlar, sanatın yaratıcı/düzenleyici gücünün dokunuşu ile, konuşan, anlatan, gören, işiten, yani yaşayan (canlı) bir mekanizmaya dönüştürülmüştür. Söz gelimi, *Leyla ve Mecnun*'da Fuzuli; şiiri, onu horlayan birtakım kişilere veya çevrelere bu menfi yaklaşımlarının anlamsızlığını anlatırken, "Ölüleri diriltmek kötü bir şey midir?" diye sesleniyor. Başka şairlerin de şiir yazmayı, anlamlı sözler söylemeyi Hz. İsa'nın ölüleri dirilttiği gibi bir diriltme olayı, bir ruh verme olayı olarak değerlendirdiğini görüyoruz.

Eş'âra abes deyüp usanma
Sermâye-i nazmı sehl sanma

Sözdür güher-i hizâne-i dil
İzhâr-ı sıfât ü zâta kâbil

Cân sözdür eğer bilürse insân
Sözdür ki deyerler özgedür cân

Bi'llah bu yaman mıdur ki hâlâ
Emvâta söz ile verdün ihyâ

Mecnûn ile Leylîni kılub yâd

Ervâhlarını eyledün şâd [4]

Lafız-mana ilişkileri bu çerçevede değerlendirildiğinde, klasik şiirin felsefi gücü, edebiyat ontolojisi yahut anlam ontolojisi mevzularından hareketle, "Anlam var mı yok mu?"; "Esasen anlam diye bir şey yoktur!" gibi meseleleri bana göre abes bir zeminde tartışma mevzuu hâline getirmek; bizi edebi metinlerin oluşturulmasında ve anlaşılmasında o edebi metnin, o geleneğin bütünleştiği kültür, medeniyet, inanç dünyasının dinamik etkisini göz ardı etmekle aynı pozitivist/materyalist yaklaşımın çıkmaz sokağına yönlendirir. Ortaçağ edebiyatına bakıldığında, görülür ki; Avrupa Ortaçağ sanat ve edebiyatı bütünüyle Hristiyan değerlerinden beslenmiştir. Şiir, roman, hikâye, musiki, heykel yahut mimari gibi alanlarda oluşturulan eserler, Hristiyanî değerlerin estetik yansımaları olarak karşımıza çıkar. Rönesans'tan, özellikle Aydınlanma devriminden itibaren felsefenin temeline, tanrı merkezli (theo-sentrik) anlayışın yerine insan merkezli (homo-sentrik) anlayış oturmuş; edebiyatın, felsefenin hatta siyasetin omurgasına bütünü ile insan bedeni ve egosu yerleştirilmiştir. Osmanlı aydınlarının "beşeriyete tapınma mezhebi" olarak tarif ettikleri Hümanist düşünce, başta edebiyat olmak üzere, Batı'nın bütün sanat dallarını yönlendirir hâle gelmiştir. Bu açıdan bakıldığında, klasik edebiyatımızın da üzerinde oturduğu, kendine vücut veren temel inanç değerleri, tasavvufî/felsefi yaklaşımlar, dünya görüşleri, insan-tanrı yahut insan-insan ilişkileri, psikolojik ve sosyolojik düzlemde ortaya çıkan kavramlar ve sistemler elbette, edebiyatın temel verilerini etkileyecek ve kaçınılmaz bir şekilde edebiyatın metodolojisini belirleyecektir.

İslami değerlerle ve bize tasavvuf aracılığı ile girmiş bulunan mistik düşünüş ile yakın bir ilişkisi bulunan klasik Türk edebiyatının metodolojisi de işte bu değerlerden beslenmektedir. Meselâ; şiirin ve buna bağlı olarak, sanatın mahiyetini anlama ve anlatma noktasında, "Sanat nedir?" sorusuna cevaben, kendileri İslami değerlere bağlı, her birisi inanmış bir Müslüman, yani mümin olarak karşımıza çıkan şairlerimiz; sanatı, Allah'ın yaratma gücünün, yaratma sıfatının "sanat", "hâlk", "icad", "ihtira", "ibda", "musavvir" gibi sıfatlarının yansıması olarak değerlendirmiş; bu minvalde kendilerini küçük çaplı bir yaratıcı, küçük çaplı bir "sani, hâlik, musavvir, mucid, mübdi" olarak değerlendirmekten çekinmemişlerdir.

Meşhur İran şairi Kemâl-ı Isfahânî'ye mübalağa yoluyla verilmiş "Hâllak-ı ma'âni" (manalar yaratıcısı) unvanı klasik edebiyatta şairlerimizin "bikr-i mazmun" denilen, orijinal benzetmeler, hayaller kurma gücünü tanımlayan bir kavrama, hatta yaygın bir şekilde kullanılan klişeleşmiş istiareye/mazmuna dönüşmüştür. Pek tabii bu da, edebî metinlerde lafız-mana münasebetleri bağlamında son derecede mantıklı benzetme yönleri eşliğinde, oldukça renkli, çağrışım gücü çok yüksek istiareler, mazmunlar vücuda getirmiştir. Söz gelimi şair Necati, tabiatına bir "meşşâta" (gelin süsleyici) gözüyle bakmakta, hayali yani anlamı geline; lafzı ise onun süsüne, bezeğine benzetmiştir:

Yaraşur dinse Necâtî tabʿına meşşâta kim
Bir gelincikdür hayâl elfâz anun tezyînidür[5]

4 Fuzulî, Leylâ ve Mecnun, 3073-3077. beyitler.

5 Necati Beğ Divanı, g. 167/10.

Ey Necatî! (Şiirin) hayâl (unsuru) bir gelin; lafız ise onun süsü, bezeğidir. (Bu durumda) senin şairlik tabiatına meşşâta (gelin süsleyen kadın) dense yeridir.

Meryem-i nutkum edip yine Mesîhâ-zâyî
Rûhzâr eyledi beytü's-sanem-i ma'nâyı[6]

Nutkumun yani şairlik tabiatımın Meryem'i, yine anlam İsa'sını doğurdu da, mana put-hanesini ruhlarla dolu hâle getirdi.

Bana has oldı hâllâk-ı ma'ânî rütbesi zîrâ
Berâyâ-yı beyânun kabza-i hükmümdedür cânı[7]

"Hâllâk-ı maânî" (mana yaratıcısı) bana özgü bir rütbe olmuştur. Çünkü beyan yaratıklarının canı benim hükmümün kabzasındadır.

İslam inancının kabullerine göre; mahlûkatın canı Allah'ın hükmünün kabzasındadır. Nef'i muakkibi Yenişehirli Avni ise bu beytinde kendisini "hâllâk" olarak vasıflandırmaktadır. Beyan yaratıkları olan harfleri ve kelimeleri canlandırdığını iddia eden şair, anlam yüklemeyi, bir nevi Allah'ın ruh üflemesine benzetmiştir.

Necati Divanı'nın dibacesinden:

Sevâd-ı hatt u ma'nâ-yı mükerrem
Kucaklamış yatar Îsâ'yı Meryem

(Şiirin) siyah renkli yazısı ile yüksek manaların (iç içe) durumu; Hz. İsa'yı kucağına almış Meryem'in durumu gibidir.

Necati'nin bu beytinde lafız ile mananın iç içe hâli, İsa'yı kucağına almış Meryem'in hâline benzetilmiştir. Nabi'ye göre lafız cisim/beden; mana ise ruhtur. Nabî, yüce Rabbimizin kudretinden, yaratıcı gücünden söz ederken sanat çerçevesi içerisinde bir benzetmeden yararlanmış ve âlemdeki suret ve mana ilişkisini şiirdeki lafız ve mana ilişkisi ile izah etmiştir.

Ta'âlallah zihî dîvân-tırâz-ı sûret ü ma'nâ
Ki cism-i lafz ile rûh-ı meâli eylemiş peydâ[8]

Allah ne yücedir ki, lafzın bedeni ile mealin ruhundan en muhteşem bir şekilde suret ve mana divanını tanzim etmiştir.

Aşağıdaki beyitte ise Nâbî şiir için **kuş** benzetmesi yapmıştır. Nasıl ki kuşlar atmosfer boşluğunda kanat çırparsa, şiir de hayal fezasında uçar ve yükseklere doğru süzülür. Ancak **söz (mana) kuşu**nun hayal fezasında uçuşunu mümkün kılan şey, kuşun iki kanadına benzeyen mısralardır. "Mısra" sözcüğü de zaten kapının her iki kanadından biri anlamına gelmektedir:

Lafzsız eyleyemez murg-ı maânî pervâz
İki mısra' tarafeynindeki bâl ü peridür[9]

---

6 Nailî-i Kadîm Dîvânı, k.5/1.
7 Yenişehirli Avnî Divanı, k. 22/57.
8 Nabi Divanı, k.1/1.
9 Nabi Divanı, g.92/30.

Mana kuşu lafzsız uçamaz. (Beytin) iki mısraı (mana kuşunun) iki tarafında bulunan kanatlarıdır.

Mesela şiir elbisedir, mana padişahtır. Mana padişahına şiir/lafız elbisesi giydirilmiştir. Büyük şair Nabî bu beytinde çok ilginç hayaller kurmuş ve bu hayal örgüsü içerisinde şiir ile ilgili oldukça önemli kanaatler geliştirmiştir:

İder erbâb-ı nazar gördügi sâ'at teşhîs
Şâh-ı ma'nî ne kadar itse libâsın tağyîr[10]

Mana padişahı ne kadar tebdil-i kıyafet etse de, kuvvetli nazar sahipleri, gördüğü saat onu hemencecik teşhis ederler.

Nabî aşağıdaki beyitte de çok ilginç hayaller kurmuş ve bu hayal örgüsü içerisinde şiir ile ilgili oldukça önemli kanaatler geliştirmiştir. Beyte göre tabir (lafız) elbisedir; mana boy postur:

Şeh-nişîn-i reh-güzâr-ı gûşı tezyîndür garaz
Câme-i ta'bîri kadd-i ma'nîye ilbâsdan[11]

Tabir elbisesini mananın vücuduna giydirmekten maksat, işitme yolunun cumbalı odasını süslemektir.

Yine Nabi'nin aşağıda iktibas ettiğimiz beytinin ilk mısraında siyah mürekkeple yazılmış yazı siyahlık ve insan dimağında oluşturduğu güzellik duygusu yönü ile misk ceylanının göbeğindeki nâfeye (misk) benzetilmiş; mana ise bu miskten çıkan güzel kokuya benzetilmiştir. Nabî'nin bu beytin birinci beytinde oluşturduğu sisteme göre ise, şiirin lafzı mülk âlemini; manası ise melekût âlemini temsil etmektedir:

Mülk içinde melekûtı göreyüm dirsen eger
Lafzda ma'nîye bak nâfede bûyı seyr it[12]

Mülk (kâinat) içinde melekûtu (gaybî varlıklar âlemi) göreyim dersen eğer, misk içindeki kokuyu seyreder gibi, lafzın içindeki manayı ara.

Görüldüğü gibi, klasik Türk edebiyatının, özellikle klasik şiirin metinleri içinde lafız ve mana ilişkisi ile ilgili olarak ileri derecede mantıklı, en ileri ölçüde estetik ve çok renkli benzetmeler yapılmıştır. Edebî tefekkürün arka planında bulunan zengin kültür, felsefe, din, tasavvuf ve gündelik hayat dokusunun gerçeğine ulaştıran bu tanık beyitler, klâsik edebiyatın çok gelişmiş ve bakir bir kültür ve dil arkeolojisi sahası olduğu hususunu gözler önüne seren belgeler durumundadır.

KAYNAKÇA

Ali Fuat BİLKAN, *Nabî Divanı*, MEB Yayınları, İstanbul, 1997.
Ali Nihad TARLAN, Necati Beg Divanı, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1963.
Hâluk İPEKTEN, *Nailî Divanı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1990.
Hüseyin YORULMAZ, *Koca Râgıb Paşa Divanı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları,Ankara, 1998.
İsmail ERÜNSAL, *Tacizade Cafer Çelebi Divanı*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1983.
Lokman TURAN, *Yenişehirli Avnî Divanı*, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, 1998.

10 Nabi Divanı, g.73/6.
11 Nabi Divanı, g.549/50.
12 *Nâbî Dîvânı, g.28/2.*

Metin AKKUŞ, *Nef'î Divanı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1993.
Muhammet Nur DOĞAN, *Fuzuli-Leyla ve Mecnun*, Yelkenli Yayınevi, İstanbul 2015.
Selçuk ENGİN, *Hasmi Divanı (İnceleme-Metin)*, Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı Doktora Tezi, 2007

CEYLAN, Ömür (2020). "Tasavvufî Şiirin Poetikasına Doğru: Tasavvufî Istılah Ve Remizlerin Poetik Değeri Üzerine", Mazmundan Poetikaya, İKSAD, ss. 98-101

TASAVVUFÎ ŞİİRİN POETİKASINA DOĞRU
Tasavvufî Istılah ve Remizlerin Poetik Değeri Üzerine

Ömür CEYLAN*

Müsaadenizle konuma geçmeden önce hareket ettiğim teorik çerçeveyi ortaya koymak adına önce birkaç hususun altını çizmek istiyorum. Evvela, herkesin malumudur ki tasavvufun diller ve kültürel sınırlar üstü bir öğreti oluşu dilsel bir üretim olarak yekpare bir tasavvuf şiirinden söz etmemizi imkânsız kılıyor. Bir başka ifadeyle kapsamı ve hedefleri salt bir sanat hareketi olarak şekillenmiş şiir geleneklerinden biri olmadığı için, yapılması muhtemel poetik tespitlerin hiçbirini bütün bir geleneğe teşmil etmek mümkün görünmüyor. Dolayısıyla söyleyeceklerimi bir bildiri kapsamında sonuca bağlayabilmek için benim kendime tayin ettiğim alan, poetikadan ziyade estetik anlayışın poetik vokabülere evrildiği daha dar ve sınırlı bir alan olacaktır. Nitekim bu tercih, mutasavvıfların şiirden ne anladıklarını gösteren literatür açısından da isabetli görünmektedir. Hatırlanacağı gibi tasavvufi şiir şerhlerinin çoğu, retorik temelli yorumlar değil daha ziyade terim, kavram, yani vokabüler temelli yorumlar içermektedir.

Tasavvufu, dünya felsefe tarihinden ayrı ve bağımsız düşünmek elbette mümkün değildir. Benzerleri tarih boyunca görülen dînî, mistik ya da profan tüm düşünce sistemleri, düşünce ve ritüel boyutunda birbirleriyle daima etkileşim içindedirler. Bunlardan, semavi dinlerin şemsiyesi altında şekillenenler, estetik ve ontolojik ilkelerini o dinin siyasi tarihi içerisinde, daha doğrusu tarihi şartlar ve zorunluluklar altında tayin etme durumundadırlar. Mutasavvıfların estetik algısına da bu çerçeveden bakmak gerekir.

* Prof. Dr., İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, divansiiri@gmail.com

İslam düşünce tarihini, 8. Miladi asrın ortalarında başlayan felsefi tercüme faaliyetlerinin öncesi ve sonrası olarak ikiye ayırabiliriz. Vahyin nüzulü ile Abbasi halifesi Mansur'un Bağdat'ı yeniden inşası arasında geçen yaklaşık 150 yıllık ilk devre, başta kelam olmak üzere dinî ilimlerin kurumsallaşma süreçlerini tamamladığı bir dönemdir. Bu dönemde, fetihlerin getirdiği yeni ihtiyaçlarla Arapçanın bir ümmet vasatı olarak fark edilmesi, dini ilimlerle beraber Arapça özelinde dil biliminin de gelişmesine zemin hazırlamıştır. Tasavvuf tarihinde "züht dönemi" denilen doğuş sürecine tekabül eden bu çağda, -Rabia-i Adeviyye'nin Tanrı sevgisi ile temellendirdiği görüşleri ve şiirleri bir kenara bırakılırsa- ilk mutasavvıflarca ortaya konulmuş sistematik bir estetik anlayışından söz etmek zordur. Antik Grek felsefesinin adeta topyekûn bir aydınlanma şuuruyla Arapçaya taşındığı devreye kadarki süreci özetlemek gerekirse elde şunlar bulunmaktaydı:

1. Yeni dinin tabii olarak itikadî ve ahlakçı bakışıyla şekillenmeye çalışan klasik Arap kültürü "güzellik anlayışı". Ki bu anlayışın düşünsel bir özne olabilmesi için daha birkaç asra ihtiyacı vardır.
2. İslam öncesi Mekke'nin ekonomik canlılığında pay sahibi güçlü bir enstrüman olarak Câhiliye Arapları arasında toplumsal bir kabule erişmiş bulunan "şiir".

Burada çok önemli bir parantez açmakta fayda var."Şiir"in cahiliye Arapları arasındaki güçlü konumu, bir yandan son mukaddes kitabın "nazm-ı ilâhî" karakteri taşımasına, diğer yandan da "peygambere şiir söylemenin yakışmayacağı" ilâhî ikazına zemin hazırlamıştır. Zira İslam dini "mübîn" yani apaçık bir dindir ve onun peygamberi "mübeyyin" yani "açıklayıcı" olarak gönderilmiştir. Hz. Peygamber mübeyyin olduğu için kendisine şiir söylemenin yakışmayacağı buyruğu indirildiğine göre şiir de bundan sonra "beyân"ın değil, "icmâl"in vatanıdır ve ana karakteri "ibhâm" (kapalılık, gizemlilik) olmalıdır. Ama kolaylıkla tahmin edileceği gibi böyle bir şiirin yazılabilmesi için felsefi temele ihtiyaç vardır.

Güzelin, güzelliğin ve onun ifade aracı olarak sanatın, varlık ve işlevini sorgulayan ilk metinler antik çağ filozofları tarafından kaleme alınmıştır. Varlığı, gerçekliğin taklidi; sanatı da taklidin taklidi olarak gören Platon, sanatın gerçekliği taklit üzerine kurulmuş doğasını (Mimesis) açıkça "yalan" olarak tanımlar. Öğrencisi Aristo da Platon gibi sanatın Mimesis olduğunu düşünmektedir ama bir farkla ki tercümanı olduğu varlık, gerçekliğin taklidi değil ta kendisidir ona göre. Yani başarılı olduğu sürece hakikatle aynileşen sanat/şiir (mesela tragedya), ruhları arındıran ilahi bir mesaja dönüşebilir. Görüldüğü gibi MÖ 5. ve 4. yüzyıllarda yaşamış Platon ve Aristo'nun estetik ve poetika hakkındaki görüşleri birbirlerinden hayli farklı olmakla beraber yaklaşık 8 asır sonra İskenderiye'de yaşayacak bir başka büyük filozofa esin kaynağı olacaktır. İslam'ın tebliğinden 4 asır önce yaşamış olan Plotinus'un fikirleri, bugünden bakınca, hiç felsefe ile ilgilenmemiş ve yalnız mutasavvıfları okumuş birisi için bile şaşılası derecede tanıdık gelir. Plotinus'a göre kusursuz iyi (mutlak kemal) ancak "Bir" olan Tanrı'dır ve her varlık büyük bir şevkle kemale erişmeye çalışmaktadır; estetiğin ve sanatın biricik amacı da bu "Bir"e ulaşmaktır. İşte büyük ölçüde Plotinus'un görüşleriyle temellendirilen ve Yeni Eflatunculuk denen bu felsefi sistem, 8. asırdan itibaren yapılan tercümelerle İslam düşünürlerini derinden etkilemiş, hatta ilk dönem sufileri tarafından antik Grek felsefesinin temel paradoksları dahi Yeni Eflatuncu bakış açısıyla tasavvufi umdelere dönüştürülmüştür. Plotinus'un aşağıya doğru taşarak aklı yarattığını söylediği "kusursuz iyi"nin "Cemâl-i Mutlak"a, her varlığın daha güçsüze doğru taşıp onu var ettikten sonra tekrar Bir'e yükselişi, yani

"sudur"un "kenz-i mahfi" ve "devir" teorisine, MÖ 5. asırda Heraklitos'un tartışmaya açtığı evrenin süreklilik arz eden maddi düzeni, yani "logos"un "hakikat-i Muhammediye" ve "Söz"e kaynaklık ettiğini söylemek bu noktada yanlış olmayacaktır. (Tasavvufun felsefi kökenlerine dair Halil İbrahim Üçer, Abdülkadir Erkal ve Berat Açıl'ın veciz ve değerli çalışmalarına bakılabilir.)

Netice itibariyle 9.-10. asırlara gelindiğinde artık güzelin, güzelliğin kavramsal kaynağı ve ondan neşet eden varlık âleminin düşünsel ve sistematik gelişim kodları bulunmuş; yani şiirin felsefi alt yapısı kurulmuştur. Şimdi yapılacak iş, varlığın şiire taşınmaya değer bu eşsiz macerasını, "icmal" (yoğunlaştırılmış) ve "ibhâm" (anlam kapalılığı) çerçevesinde dile dökmektir. Zira elde maceranın apaçık anlatıldığı mucize bir metin, Kur'an-ı Kerim vardır; şiir de Kur'an'ı mucize kılan berraklığı ölçüsünde kendisini "i'câz"a taşıyacak "mübhemiyet" sahibi olmalıdır. Eğer bu başarılabilirse "şiir" yani "söz", varlığın ruhu ve insanın özü makamına terfi edebilir. Nitekim:

Söz issi sözin alur sûret toprakda kalur
Her kim bu hâli bilür kendözinden vaz gelür

diyen Yunus'la,

Bu âdem meyvesinin çekirdeği sözüdür
Sözsüz bu âdem âlem bir demde ola târâc

diyen Sunullâh-ı Gaybî'nin anlattığı bundan başka bir şey değildir.

Bu estetik zaviyenin poetik vokabülere dönüşme süreci, pek tabii tarihî şartlar ve zorunlulukların gölgesinde yaşanmıştır. "Pasif, mistik bir protesto hareketi" olarak tarih sahnesine çıkan tasavvufun Hicaz, Kahire, Bağdat, Nişabur gibi İslam kültür merkezlerinde farklı mekteplere dönüştüğü ekoller dönemi boyunca, aynı amaca matuf ama birbirinden farklı ritüel dünyaları ve hayat tarzları olan bu ekoller içinde şiire taşınırken özündeki protest karakteri ve anlatageldiğimiz estetik felsefesini özenle koruduğu söylenebilir. Çok geniş bir coğrafyada, farklı dillerde ve farklı sosyolojik şartlarda yeşeren ve gelişen tüm sufi zümreler; tasavvufi şiir dilinin estetik bir zorunluluk olarak sahip olması gereken "icmâl" ve "ibhâm"ı aynı dilsel enstrümanlarla sağlarlar. Bunlar "ıstılahlar" ve "remiz"lerdir. Mânâyı bir takım **terimler** ve **remizler**le gizleme üzerine kurulu bu şiir dili, bir süre sonra "kâinatın hakikati"ni bir "sır" gibi yaşadıklarına inanan mutasavvıfların ve bir tür "sır yolculuğu" sayılabilecek olan "seyr ü sülûk"un başlıca ifade aracı haline gelir.

Istılâhât-ı sûfiyye, yani tasavvufî terimler; -diğer tüm bilim dallarında gözlemlenen terimleşme sürecine benzer şekilde-, bir sözcüğün lügat anlamı üzerine çıkarak yalnız tasavvuf öğretisine özel yeni manalar kazanması ile oluşurlar. Bu sözcüklerin terimleşme süreçlerinde ilk andan itibaren tüm tasavvuf tarihinin ve literatürünün katkısı vardır. Şiir dilinin de bol bol ödünçlediği ıstılahlar, standart dildeki anlamları ciddi biçimde genişletilmiş yahut onlardan tamamen kurtarılmış, daha çok Arapça ve kısmen Farsça sözcüklerden oluşur (bâde, bekâ, cem', dilber, gayret, hased, isbât, kahr, murâd, vecd, yakaza vb.). **Remizler** ise benzetme yönleri tasavvufi düşünce ve/veya tasavvufi hayatla kurulmuş, tasavvuf şiirine has edebî metaforlardır. Tasavvufun Anadolu ve Balkanlar'daki macerasından yadigâr, çoğunluğu Türkçe sözcüklerden ibaret remizler de lügat anlamlarından hayli uzak manaları karşılamak üzere tekrar inşa edilmiş dil birimleridir (ağaç, aşçı, ceviz, elma, köy, nevruz, put, şehir, zülf vb.).

Tasavvuf, yaslandığı estetik zemini ıstılahlar ve remizlerle şiire taşırken, şiirin işlevi ve hedef kitlesi, bir yandan kullanılan ıstılah ve remiz oranında belirleyici olur; bir yandan da söz konusu şiirin yazıldığı zaman, mekân, meşrep ve mahfil, şiiri farklı poetik kollara ayrılabilir. Tasavvufi şiiri kuramsal ve kuşatıcı çalışmalara konu edinebilmek ve daha da önemlisi bu tür çalışmalardan sağlıklı sonuçlar alabilmek için tek bir tasavvuf şiirinden değil tasavvufi şiir geleneklerinden söz etmek daha mütevazı ve makul bir yol olsa gerek. Tasavvufun Türkçe şiirle kurduğu ilişkiyi üç ana başlık altında tasnif etmek mümkündür:

1. Tasavvufî Şiirler: Bir şiirin tasavvufi şiir olarak adlandırılabilmesi için öncelikle iki vasfı haiz olması gerekir. İlki elbette içeriden, yani bir mutasavvıf tarafından yazılmış olması, ikincisi ise "içeriye" yani yine mutasavvıfları hedefleyerek yazılmasıdır. "İçeriden içeriye söylenen" bu şiirlerde ıstılah ve remizler yoğun bir şekilde kullanılır (şathiyeler, devriyeler ve kimi nutuklar gibi).

2. Tasavvufu Anlatan Şiirler: Mutasavvıflarca yazılan şiirlerin tamamı "tasavvufi şiir" tanımına girmez. "İçeriden dışarıya söylenen" geniş bir şiir grubu daha vardır ki bunlar ilgili tasavvufi yolun inceliklerinden ve ancak belli bir mertebeye ulaşmış sufilerce anlaşılabilecek meselelerden ziyade ana hatlarıyla tasavvufi öğretiyi ve temelinde yatan estetik çerçeveyi anlatmak amacıyla yazıldığından remiz ve ıstılahlar bu amaç doğrultusunda ve sınırlı sayıda kullanılır. Bu şiirler "tasavvufî şiirler" değil "tasavvufu anlatan şiirler"dir.

3. Estetik Bir Kaynak Olarak Tasavvuftan Yararlanan Şiirler: Etkili ve uzun soluklu bir öğreti olarak tasavvuf, şiir dâhil tüm sanat dalları için bir esin kaynağı olarak görülmüştür. Türk şiirinin de çok katmanlı anlam arayışında olan ve tarih boyunca farklı poetik ilkeler çevresinde öbeklenen hemen bütün şiir eğilimleri, tasavvuftan bir estetik kaynak olarak yararlanır. "Dışarıdan dışarıya" söylenen bu şiirlerde tasavvufî ya da tasavvufu anlatan şiirlerden ayrı olarak şairin ve hedef okuyucunun mutasavvıf olması zorunlu değildir; ıstılahlarıyla, remizleriyle ve düşünsel arka planıyla bütün bir tasavvuf, şiir estetiğinin hizmetindedir.

Bu üç grupta da poetikanın retorik ve üslup özellikleri yazanın, okuyucunun düzeyi ve şiirin oluşturulduğu kültürel zemin ölçüsünde farklılaşır, çeşitlenir.

Tasavvufun Türkçe şiirle kurduğu ilişkiyi eksiksiz olarak ortaya koyabilmek, şüphesiz bu farklı geleneklerin sınırlarının isabetli bir biçimde çizilerek tek tek ele alınıp her birinin tüm poetik özelliklerinin belirlenmesiyle mümkündür. Ve işte tam da bu noktada üç maddeden, yani **1. ıstılah ve remizlerin varlığı, 2. kullanım oranı** ve **3. kullanım amacı**ndan ibaret bir şablon, metinlere doğru yaklaşım için mihenk taşı görevini üstlenebilir.

TEZCAN, Nuran (2020). "Sebeb-i Telifte Poetika: Kutsal Yolculuk Egzotik Uzaklık", Mazmundan Poetikaya, İKSAD, ss. 102-113

SEBEB-İ TELİFTE POETİKA: KUTSAL YOLCULUK EGZOTİK UZAKLIK

Nuran TEZCAN•

Divan edebiyatında şairin "şiir" üzerine düşünceleri poetika için ana düşünceler olmakla birlikte tek ölçüt olarak alınması sınırlayıcı olur. Öte yandan her şairin, "şiir" ya da "söz"ün değeri üzerine olan düşüncelerinin ortak olduğu da bir gerçektir. Bu bağlamda ancak genelgeçer bir poetikadan söz edilebilir.

*Sebeb-i telif*ler ise bize özgül poetikayı ortaya çıkarmamızda önemli ipuçları verir. Bu akımdan bir 14. yy. (1398) mesnevisi olan Muhammed'in (/ Mehmed) *Işknâme* adıyla bilinen *Ferruh u Hümâ* mesnevisinin sebeb-i telifini ele almak istiyorum. Burada Muhammed'in mesneviyi yazma gerekçesi olarak kurguladığı hikâye, bu hikâyeden çıkan mesnevi yazma amacı ve iddiası, sanat eserini bir klişe olarak "gelin"e benzetmesi, okuyanlardan gelecek eleştirilere karşı taşıdığı kaygılar, eleştiriler karşısında eserini savunusu, hatta eleştirenleri eleştirmesi, şiirin/edebiyatın "insanın düşün eğitimi" bağlamındaki işlevi üzerine irdelemeleri, sanatçının "kusur" kaygıları ve diğer sanatçılar karşısında alçakgönüllülüğü ya da özgüven duygusu ile kendini savunusu, eser üretmenin ritüeli olan padişaha sunma ve sunarken şairlerin "eser yazması"nın bir sultan için ne anlama geldiği üzerine bilinçlendirmesi, eseri padişaha iletecek olan veziri de "sözün değeri" ve "işlevi" bağlamında aynı şekilde bilinçlendirmesi ve bütün bunlara ek olarak eserinin sonunda tekrar "hatime" ile eserindeki başarısını özgüvenle değerlendirmesi gibi bölümler, poetikanın ortaya konmasında göz önünde bulundurulması gerekir. Bir mesnevide şairin sesini doğrudan duyduğumuz bu bölümleri bir bütün olarak ele aldığımız zaman poetikayı yani "şiir sanatının şair için ne anlama geldiği" ve "nasıl bir işlevi olduğu"nu somut olarak görebiliriz. Muhammed'in *Ferruh u Hümâ*'sında bu bölümler, *hâtime* hariç, yaklaşık 500 beyittir. Hatta bunlara sebeb-i telif öncesinde yer alan ve şairin "dünya"yı "hayat"ı kavrama bağlamında "geçiciliği" irdelediği *Bî-vefâ dünyenün ef'âli ve fâsid işden peşîmânlık* (310-344) bölümü eklendiğinde sayı daha da artar. Dolayısıyla Muhammed'in yalnız bir ışknâme yani aşk hikâyesi yazmanın ötesinde iddialı bir eser yazdığının, bir anlamda toplumsal işlevi olan bir iş yaptığının bilincinde ve iddiasında olduğu görülür.

• Prof. Dr., Kapadokya Üniversitesi, nurantezcan@gmail.com

Burada bütün bu bölümleri ele almak bir yazı kapsamını aşacağı için tüm bölümlerin merkezi olan "*Kitâb düzüldiginün sebebi ve ululardan özr dilemek*" bölümüne odaklanılacaktır (345-553); yani şairin yazma gerekçesi olan kurmaca üzerinden "neden ve nasıl" bir mesnevi üretme amacı taşıdığı ele alınacaktır. [1]

Anadolu'da 14. yüzyılda oluşmaya başlayan *adab* konseptindeki Türk edebiyatının en önemli eserlerinden olan bu şehzade aşk mesnevisi (/ışknâme), yaklaşık 9 bin beyitlik bir mesnevi olup Türkçenin bir edebiyat dili olarak Anadolu'da yükselişini temsil eden en muhteşem metindir.[2]

Sebeb-i telif mesnevi teşrifatının her ne kadar klişe bir bölümü gibi görünse de metinde durduğu yer olarak yani hemen asıl metinden "âgâz-ı dâsitân"dan önce olması dolayısıyla "hikâyeye başlamadan önce şairin okuyucuya bir söyleyeceği var" duygu ve düşüncesini vermektedir.

Şairin eser üretirken "iddialı olduğu" üç toplumsal kesim yani üç cephe vardır: 1. en yüksek değer biçme noktası olan padişah ve bunda aracı olacak olan vezir yani devlet kademesi.

2. okuyanlar/okuyacak olanlar: Bunlar iki guruptur: 1. Sanattan anlayanlar yani şairler 2. Dinleyenler/dinleyiciler yani halk. Bu üç çevre şairin iddialı olmasını gerektiren hedef kitledir.

Dolayısıyla bir "aşk hikâyesi" olan eser 1. padişaha layık olması yani padişahın devletinin ve toplumunun düzeyini gösteren, kalitesini temsil eden bir eser olması; 2. Okuyucunun yani sanattan anlayanların değer biçmesi, 3. Dinleyenlerin yani halkın yararlanması, halk için eğitici olması, halka "düşünce" öğretmesi. Bu bağlamda söz/şiir'i şu eksene oturtabiliriz:

Söz = estetik söz/şiir = düşünce = maddi değer (padişah katında)

İşte *sebeb-i telif*, bu eksende şairi eser yazmaya yönelten gerekçesini ve sanat anlayışını ortaya koymadaki ölçüt ve kaygılarını dile getirir ve bu ölçüt ve kaygılar onun şiire/söze/ sanata bakış açısını, sanat anlayışını ortaya koyar. Dolayısıyla sebeb-i telif "muhtasar" ancak işlevi büyük bir bölümdür.

Muhammed, 310-344. beyitlerde dünyanın, hayatın ne olduğu üzerine yaptığı irdelemelerden sonra *sebeb-i telif*ine başlarken "dünyanın geçiciliği"nden artık emindir. Ve okuyucusunu önce dünyanın geçiciliği konusunda bilinçlendirir: *Gey eblehdür, bu dehre* inanan! (354). *Başlangıçta dünye benimdir diyen, sonunda hükmettiği topraktan kendi*

[1] İlk kez 1965 yılında Sedit Yüksel tarafından *Mehmed Işk-Nâme* (İnceleme-Metin) adıyla yayınlanmış olan bu mesnevi 1990'lı yılların başından itibaren Sedit Yüksel'in izniyle Semih Tezcan tarafından yeniden çalışılmış, pek çok düzeltme, yazmadaki eksik beyit ve bölüm eklemeleriyle, Eski Anadolu Türkçesinin eskicil kelimeleri için özgün etimolojik açıklamalarla yeni bir metin olarak ortaya konmuştur. Semih Tezcan, vefatından kısa bir süre önce de İsmail Hakkı Aksoyak ile tüm metni yeniden gözden geçirmiştir. Vefatı dolayısıyla yayınlanamamış olan bu çalışmanın redaksiyonu tarafımdan yapılarak baskı aşamasına getirilmiştir. Yakında yayınlanacaktır: Muhammed *Ferruh u Hümâ (Ferruhnâme)* Semih Tezcan – İ.Hakkı Aksoyak. Semih Tezcan, yazmaya dayanarak ve Yüksel metni ile karşılaştırarak yaptığı beyit eklemelerini ve varak numaralarındaki düzeltmeleri Sedit Yüksel'in yayınındaki sayılar ile paralel olacak şekilde düzenlemiştir. Burada Semih Tezcan-İ.Hakkı Aksoyak yayını olan yeni metin kullanılmıştır, dolayısıyla beyit numaraları önceki yayınla aynıdır.

[2] Gerek anlatımı ve gerekse kurmacası açısından özgün olan bu metnin ışkname yapısı üzerine çalışmaktayım.

boyunca yer aldı. (360) Öyleyse "nedir bu kavga" diye sorar (367). Dünyanın tüm geçici gerçekliğine rağmen "istek/dilek" tutkusu da bir gerçektir (368). İnsanı yaşama duygusunda diri tutan "dilek" ile "geçicilik" gerçekliği karşısında bunalan şair "kalıcılık"ın peşine düşer, Kâbe'yi görmek arzusuyla yolculuğa çıkar (369-373). Mısır'a ulaşır. Orada bir arkadaşla tanışır. O arkadaş da onu dünyanın geçiciliğine, "mecburen dünyayı yaşamak gerektiğine" uyarır (375) ve gezip dolaşmayı önerir. Mısır yani Kahire cennet gibi güzeldir, birlikte *Ahrâma* (piramitlere) gidip dolaşırlar, acayip yapılar görürler (386-396). Dönüp şehre gelince, içine tekrar gurbet garipliği çöker. İçi sıkıntı doludur. Çıkıp sokakları dolaşmaya başlar ve yolda bir araya toplanmış Arapları görür. Bir Dellal bir *nâme* bağırıyor, bir Arap onu almak istiyor. Dellal, ona "bu Acemce saçma sapan, karışık anlaşılmaz sözlerdir" diyor. Muhammed, bunu duyunca merak eder ve hemen parasını verip alır (397-403).

Burada önce dünyanın ne olduğunu sorgulayan, ama çözemeyen bir sanatçının, "kalıcı bir yaratıcılık arayan sanatçı bunalımı"nı ve "söz"ü kutsal yolculukta arayan şairi/sanatçıyı buluyoruz. Şair, "kalıcı söz"ü kutsal yolculukla özdeşleştiriyor. Ve satın aldığı eseri şöyle tasvir ediyor:

1. Eski ve yıpranmış bir eser, fakat hiç kimsenin duymadığı bir "hikâye"!

404 *Kitābı eski lîkin yėŋi ḳıṣṣa / Ki hîç bir ḫāṭıra olmadı ḥiṣṣe*

Burada "özgünlük" arayışı ve hiç kimsenin duymadığı bir "hikâye yaratma" iddiası görülüyor. Özgünlük ve yenilik: Eski ve duyulmadık bir hikâyenin keşfedilmesi ve yeniden yazılması, yeniden üretilip insanların faydasına ulaştırılması.

2. Eserin başı sonu eksik

405 *Gėdüp dibācesi ḳalmış ḥikāyet / Düzen hem sāẕece ḳılmış rivāyet*

"Başı sonu eksik" hikâyeyi bütüncül bir hikâyeye dönüştürme, tam bir kompozisyon yaratma iddiası.

3. Üstelik Tatar dilinde ya Kırım halkı ya Hıtay - Çin halkı yazmış.

405 *Tatar dilince alġayıdı bolġay / Ya Ḳırım ḫalḳı yazdı yāḫo Ḫıtāy*

Hikâyenin dilinin Tatarca olduğunu söyleyen şair, tam olarak Kırım halkının mı, Hıtay/Çin halkının mı yazdığını bilemiyor? Ancak anlaşılması zor bir dilde ve ona göre Kırım ya da Çin halkı içinde yazılmış bir hikâye.[3] Dolayısıyla dil ve hikâye olarak "uzak" bir topluma ait hikâye.

Burada şairin özgünlüğü "egzotik" bir uzaklıkta bulduğunu görüyoruz.

Şairin bu "zor ve anlaşılmaz" dili okuduğunu/bildiğini anlıyoruz. Ve o "herkesin okuyup anlayamayacağı egzotik bir eseri" anlaşılır hale getirip insanlara sunma amacında.

4. Hikâye "basit bir ifade" ile yani "sanatsız" yazılmış.

[3] *alġayıdı bolġay* dili Sedit Yüksel'in yayınında Kıpçakça olarak kabul edilmiştir. Tezcan yayınında ise Harezm Türkçesi, Doğu Türkçesi, Mısır Kıpçakçası olarak nitelendirilmektedir.

Şairin üstünlük iddiasının bir ölçütü de "eserin estetik ifade ile yazılması" gerektiği vurgusudur. Nitekim Tatar dilindeki bu eser Arap *dellal* tarafından "Acemce anlaşılmaz saçma sapan bir eser" olarak nitelendiriliyor.

402 *Dėdi dellāl eyā ṣāḥib-kifāyet / Fişārāt-ı ʿAcemdür bu rivāyet*

Burada Acemce *fişārāt* "saçma sapan, karışık, anlaşılmaz bir hikâye"yi Türkî dilde söyleme, dönemin Acemler karşısında Türkçe ile "üstün eser" yazma iddiasından soyutlanamaz.

6. Fakat her sözü özgün; değişik, dikkat çekici, bilinenlerden farklı "fikirler" var, boş laf değil, düşünce ve ibret içeren sözler var:

407 *ʿİbāretsüz ḥikāyet eylemişler / Nihāyetsüz bidāyet eylemişler*

Eserde "düşünce" önemli! Değişik fikir, yeni söz ve yeni düşünce, ibret verecek sözler önemli: Burada sanatçının *aforizma* arayışını buluyoruz. İnsanı düşünmeye, yeniden düşünmeye, yeni fikirler edinmeye yönelten eser olması gerekir.

Okuyanların düşünce öğreneceği eserlere ihtiyacı var ve edebiyatın insanın düşünme gücünü geliştirmedeki işlevini görüyoruz. Edebiyat yoluyla düşünce üretmek ve öğrenmek önemli: düşünce bir değer! Şiirin, söz sanatının "düşünce üretmesi", "insanları düşündürtmesi" gerekir. Sözün/şiirin, eğitsel boyutu, eğitsel işlevi. Şairin işlevi, toplumu düşüncesizlikten kurtarma, toplumu "ibret"ler üzerinden düşünmeye yöneltme hizmeti. Sözün / şiirin görünmeyen gücü ve şairin toplumsal yeri. Şair düşünceyi keşfedecek ve şiir/söz ile insanlara aktaracak!

7. Hikâyenin "basit" bir anlatımla yazıldığını tekrar vurgular: Düşüncenin "estetik" bir ifade ile söylenmesi gerekir.

408 *Ṣanāʿat gerçi kim yoġıdı hergīz / Velī her lafẓıyıdı bikr bir ḳız*

Yani düşüncenin doğrudan aktarılması olmayıp estetik ifadeye yerleştirilmesi gerekir: Bu bir yandan hoşa giderek düşüncenin aktarımının etkili olması, çekici olması, öte yandan estetiğin içindeki "düşünce"nin farkına varılmasını hedefler. Dolayısıyla sanatın gücü estetik ile düşüncenin imtizacında yatmaktadır. Şairin işlevi sanatlı söyleyişle dinleyenleri düşünmeye yöneltmesi, dinleyenin de söz sanatının/estetiğin içindeki düşünceyi keşfetmesi gerekir. Özetle söz/şiir/eserde insanı yeni düşünmelere götüren, insana yeni bakış açıları kazandıran bir boyut olması gerekir.

Söz yani şiir ve şiirle söylenmiş hikâye düşünmenin, düşünme gücünün ölçütü olarak karşımıza çıkıyor! İnsanı düşündürtmeyi, insana düşünce öğretmeyi ise dar anlamda beyitteki estetiğin içindeki düşünceyi anlama, geniş anlamda ise hikâyedeki olaylardan ve insan ilişkilerinden "ibret" yoluyla ders çıkarma olarak yorumlayabiliriz.

Burada şair "beyit"teki estetikten "hikâye"deki estetiğe geçer. Dolayısıyla hikâyenin kurmaca boyutu işin içine girer: Basit hikâyeyi olaylarla genişleterek insanı olaylardan "hayat dersi" alacağı sonuçlar çıkarmaya yöneltmek.

İşte Muhammed bu iddia ile Mısır'da karşısına çıktığını söylediği eseri "nazm etme"ye karar verir:

412 *Ne kim bildüm*[4] *ḳılam arża ser-ā-ser / Ḥayātuma yazarsa çarḫ defter*
413 *Göŋül meşşāṭasına farż ḳıldum / Gelincügin kelāmuŋ arż ḳıldum*
414 *Kim uşbu nev-ʿarūsa sen yėŋi ṭon / Gerekdür biçesin ġāyetde mevzūn*

"Harap bir köşkü mamur hale getirme" (410) işi olarak gören şair, "Hayatım boyunca ne kadar "bilgi", yani "düşünce birikimi ve anlatım gücü elde ettimse onu burada göstereyim" diyor. Bunu bir klişe ile örneklendiriyor: *Gelin süsleme*. Eser ortaya koymadaki yaratıcılık "gelin süsleme" ile özdeşleştirilirken, başka bir hikâyeyi kendine özgüleştirmenin de bir ölçütü olarak karşımıza çıkıyor.

gönül: gelin süsleyici, şair gönlüne emir veriyor, o da gelin sözlerini yaratıyor. *Nev arûs*a yeni *ton* giydiriyor: manalardan gelinlik, güzel hayallerden pelerin, cinaslarla kaftan, secilerle süslü taç yapıp parçalarla donanmış olarak meydana getiriyor ve "ehl-i basiret"in yani sanattan anlayanların değer biçmesine sunuyor:

417 *Getür meydāna tā ehl-i baṣīret / Göreler ḳılalar luṭfıla himmet .*

Gelin görsel olarak çekici, herkesin sahip olmak istediği dikkat odağı ve aynı zamanda doğurgan yaratıcı "yeni enerji"! Ancak "gelini süsleyip ortaya çıkarmak" iddialı bir iş ve şair "gelin" yani eseri ortaya çıkınca nelerle karşılaşacağını biliyor. Eserin hitap edeceği kitle söz konusu olduğunda şairin yeni kaygılarını görüyoruz, burada da eser yaratmada eserin içeriğine ve kurgusuna ilişkin ölçütlerin yanı sıra hedef kitleden kaynaklanan etkenler ve kriteler söz konusu oluyor ve eser ortaya koymanın başka bir dinamiği olarak karşımıza çıkıyor:

a. Gelini öncelikle edebiyattan anlayanlar yani *ehl-i irfân* değerlendirmelidir. Şair, bunu bir eser için çok önemli bir ölçüt olarak görüyor. Çünkü çok güzel bir eser kıyı köşede gizli kalmıştır, ama *ehl-i irfân* onun değerini keşfedip meşhur eder.

418 Kerem ėdüp ḳaçan kim oḳıyalar / Yavuzların eyülerden ṣayalar

Ancak eseri değerlendirecek olanları da bilinçlendirmek gerektiğini düşünüyor ve uyarıda bulunuyor:

Güzel vardır, güzelliği bir nice, fakat onu eleştiriye tutarlar, buna karşılık çirkine gönül verirler. Bu aynen şuna benzer zenginin çok parası vardır, ama ilim ve irfanı yoktur. İlmi, irfanı, ahlakı çok olanın da malı yani maddi gücü yoktur. Cahil olan, yani aklı bilgi ve ilim ile dolu olmayan, ilmi bırakıp mala koşar. Bunlar gerçeği gören insanlar değildir, taklitçidir. Ben sözden anlayan insanın âşığıyım, ama her sözü ayıplayan da ayıp eder (419-433).

b. Okuyucu kitlesi önemlidir: 434 *Ṭabāyiʿ muḫtelifdür bellü bayıḳ / Kimi esrük gibi kimisi ayıḳ* diyen şaire göre 3 tip okuyucu vardır:

1. *esrik*, yani bilinçsiz olanlar

2. *ayık* yani bilinçli olanlar, eser üretmenin ne olduğunu bilenler, emek ve birikimin bilincinde olanlar.

4

Toplumsal gerçekte şu açık, kimileri bir köşeye çekilir, kimileri ortaya dökülüp şamata eder. Kimisi tatlı der, kimisi acı; böyle bilinçsiz bir ortamda hangi değerlendirmenin doğru olduğu da anlaşılmaz, çünkü bazıları vardır, ne duysa aferin der, bazıları vardır tatlıya, acı der (434-437). Oysa her sözde değer arayan, hata aramaz! (438-439). Amaç sözde değer aramak olmalıdır; çünkü her sözde bir "anlam" vardır:

440 *Dėmez kimse sözinde kim ḫaṭā var / Ki her bir sözde bilür bir ʿaṭā var*

3. Bir de yaradılışı çirkin olanlar vardır ki bunların içi kıskançlık doludur ve dedikoducudurlar. Bunlar, ne söz söylesen yüzünü buruştururlar. Onların içinde şeytan vardır, şeytan kılavuzdur. İrfanı yoktur, ariflenirler, hasistirler, zerrece ihsanları yoktur. İşittiği güzel söze iyi dese, sanki makamından eksilir (441-444).

444 *İşitdügi sözi dėse eyüdür / ʿAceb manṣıblarına ne ḳayudur*

Oysa sanatçının "emeği"ni görmek gerektir: Sanatçı geceler boyu mehtapla birlikte sabaha kadar uyumadan, bütün aczine rağmen içinde birçok unsurun ve sentezin bulunduğu bir eser ortaya koyar. Sanatçının emeği burada yatmaktadır ve bu emeği görmek lazım (445-447).

Muhammed bilinçli bir şairdir, eseri için "hiç kusuru yoktur, demesinler" diyecek denli bilinçlidir:

448 *Görüp anı dėmeye kim bu tedbīr / Laṭīfdür ḳılmadılar bunda taḳṣīr*

Bu eseri uzun uzun düşünsünler, *kısa nazar*la bakmasınlar; yani hem "dar bakışlı" olarak hem de "üstün körü" değerlendirmesinler, der:

449 *Uzun endīşe ḳıla bu eterden / Ki ḫālī olmaya ḳıṣa nazardan*
450 *Hüner ḳoya vü ʿaybı gözleye ol / Dėye ʿaybı hünerler gizleye ol*
451 *Gişi öz ʿaybını görmek revādur / Daḫılar ʿaybını dėmek ḫaṭādur*

Eserinin objektif bir şekilde değerlendirmelerini ister; kusurlarını ve başarılarını görsünler, varsa "kusuru" onu da "güzellikleri"yle örtsünler. Ona göre insan zaten ayıplarla/kusurlarla doludur, herkesin ayıbı vardır; başkasının ayıbının peşine düşmek, tek ölçüt olamaz! "Bütün yüzler ayna gibidir, bakan kendini görür; eğri bakarsa eğri görür, doğru bakarsa doğru görür."(453-465). Tanrı bile faziletinden kusurları örter:

457 *Ḳamumuz ṭolu ʿaybuz līkin ėy yār / Ḳılur faẓlından anı setr Settār*

Eleştirenleri iyi niyetli olmaya davet ederek "İnsanın mükemmelliği yaradılışta"dır, yani "yaradılmışlık"tır der. "Herkes aynı şekilde yaradılmıştır ve insanlar *yaradılmış* olmaları açısından eşittir" diyerek insanlar arasındaki eşitliği "yaradılmışlıkla" özdeşleştirir ve "mükemmellik buradadır" der. İnsanlar ancak "hüner"leri bakımından farklıdır diyerek kendisini eleştirecek olanlara uyarıcı ve bilinçlendirici bir giriş yapar ve böylece kendisini de gelecek olan eleştirilere karşı hazırlar:

459 *Ḥaḳīḳatde kemāl-i ādemī-zāg̱ / Ḳamu bir āferinişdür ėy üstāg̱*
460 *Tefāvüt var durur līkin hünerde / Ki bir dürlü hüner olur her erde*

Bundan sonra insanlar arasında ancak "hüner" açısından fark olduğunu, bunun da doğal olduğunu doğadan örneklerle somutlar. Şair burada bir yandan "hüner"in nasıl bir emek olduğunu, kafayla yani düşünce yoluyla üreten insanın içsel düğümlerini somutlamaya çalışarak eleştirenleri/eleştirecek olanları bilinçlendirir, bir yandan da "bu sınırlı birkaç beyitle bütün söylediklerimden amacının fazilet göstermek değil, "gönül açmağa" (/insanları hikâye ve güzel anlatım yoluyla düşündürüp aydınlatmak) vesile olduğunu söyler:

469 *Degüldür yaʿni iẓhār-ı faẓīlet / Belī açmaġa ḫāṭırdur vesīlet*

Elbette "insanın kendi ayıbını görmesi iyidir" diyerek özeleştiri de yapar. Ve sanatçı için başkaları tarafından "ayıb"ının söylenmesinin kaygısını çeker; "kusurun kaçınılmaz olduğu"nu daha baştan kabul ederek kendisini gelecek eleştirilere hazırlar.

Ayrıca "kişinin kendi ayıbını bilmesi bir marifettir, kusurunu bilmeyen/özeleştiri yapmayan gayet de kabadır (*hardur*) diyerek sanatçının "bilinçli olması" gerektiğine uyarıda bulunur (474). Kişinin kusurunu bilmesi erdemdir, bilmemesi de büyük bir "kabalık"tır diyen şair alçakgönüllülükle bilinçli bir itirafta bulunur:

473 *Ḳuṣūrum bilürem suçuma ḳāʾil / Velī sevdādur olmaz hīç zāʾil*

Ancak "Ben kusurumu biliyorum, kusuruma kailim, ama önlenemez bir arzu beni bu yola itti" diyerek sanatçının "eser yaratma" isteğindeki karşı konulmaz "tutku"yu (*sevdā*) itiraf eder. Muhammed bu sözleriyle âdetâ sanatçının evrensel özelliği olan "tutku" duygusunu kendi gerçeğinde somutlar.

Alçakgönüllülükle "Benim öyle fazla gücüm yoktu ama Mısır'da bulduğum eser benim derdime uygun düştü. Ve bu eser ortaya çıktı ümidim odur ki âbâd olsun, beğenilip okunsun" der:

475 *Egerçi bende bu ḫad kem-teridi / Velī derdüme bu söz bih-teridi*
476 *Maʿa'l-ḳıṣṣa Mıṣır'da oldı bünyāg̱ / Ümīg̱üm ol durur kim ola ābāg̱*

Ustaca bir hüsn-i ta'lil ile Mısır'dan şeker getirmenin âdet olduğunu söyleyerek "şeker değil, ama şeker gibi" bir eser getirdiğini vurgular:

477 *Olur her nesnenüŋ maʿdinde kānı / Muʿayyendür şeker Mıṣr armaġānı*
478 *Egerçi ẓāhire almamışam ḳand / Şeker gibi getürdüm şiʿr-i dil-bend*
479 *Şu kim ḫᵛoş-ḫulḳ ola ehl-i naẓar ol / Göre bu sözleri hemçün şeker ol*

Her maddenin bir kaynağı vardır, şeker de Mısır'a özgü armağandır. Gerçi görünüş olarak yani madde olarak şeker almadım ama gönül çeken/gönle hoş gelen şeker gibi tatlı şiir getirdim. İyi yaradılışlı, ilim ve irfan sahibi olan kişi bu sözleri şeker gibi görür/görecektir, diyen şair sanatçı kompleksiyle "kusur" ve "eleştiri"lere karşı kaygılarını sürdürür:

484 *Eger bir kej-naẓar uşbu kitāba / Baḳa meşġūl ola dürlü ʿitāba*
485 *Cezāsın Ḥaḳ vère yèrince aŋa / Eger ḫayr u [e]ger şerrile aŋa*

Eserini eleştirecek olanları, kusur gösterecek olanları tekrar uyarır:

486 *Güneş kim cümle ʿālem yaḫtusıdur / Ügünüŋ līk ḳara baḫtusıdur*

Güneş tüm dünyayı aydınlatıyor, fakat baykuş kara bahtlıdır. Bu güneşin kusuru değil, baykuşun gözünün kusurudur, diyen şair tüm özgünlük iddiasına rağmen sonuçta "dünyada söylenmedik güzellik yok, görülmedik güzellik de yok" diyerek hiçbir şeyin *ilk* olmadığına vurgu yapar:

491 *Ulular eyledi çoḳ nāme taşnīf / Laṭīf ü nāzük ü maşnūʿ teʾlīf*
492 *Cihānda olmaya söylenmedük söz / Güzel yoḳdur kim anı görmedi göz*

Ancak "yeni" olmak önemlidir, der ve "yeni"nin ne olduğunu irdeler: Ona göre "yeni" ilk defa söylenmiş olan değil, var olanı yeniden söyleme, yeniden söyleyebilmedir. Yeniden yaratma iddiasını şu örnekle somutlar: Bütün "yeni"ler için "lezzetli" derler, ama "turfan"da yemişi "taze" yerler; yani turfanda olan ilk defa çıkmıyor, var olan, yeniden var oluyor, dolayısıyla "turfanda" olanı çekici yapan "taze" olmasıdır:

493 *Velī küllī cedīdin lezze dèrler / Ki ṭurfanda yèmişi tāze yèrler*
494 *Ḳamu yèmiş ruṭab olmazsa ne var / Âḫir her yèmişüŋ bir lezzeti var*

Muhammed burada "Var olan bir şeyden yeniyi üretmek nasıl bir yenidir ?" sorusunun cevabını "turfanda" ile somutluyor, "yeni" ve "özgün" olmanın "poetikası"nı ortaya koyuyor. Bilinenleri yeniden bir "taze" ile ortaya koyma da sanatçının yaratıcılık gücüne dayanıyor. Ve şair bu bağlamda sanatta "yeni"nin insanlar üzerindeki etkisine dikkat çeker:

495 *Egerçi ḫalḳ eyüye düşücidür / Yaramaz yèŋiye hem üşücidür*
496 *Mükerrerden melūl olur ṭabīʿat / Yèŋi sözlerden olur rūḥ rāḥat*

Gerçi halk "iyi"ye meraklıdır, "iyi"yi tercih eder, ama güzel olsun olmasın insanlarda bir yeni merakı vardır, diyen şair, insanlar tekrardan sıkılır, yeni sözler insana rahatlık verir diyerek "yeni"nin pozitif etkisini vurgular. Bütün iddialı duruşuna rağmen sanatçı alçakgönüllülüğü gösterir:

498 *Ve ger nī ol ḳadar olmadı fikrüm / Ulular meclisinde ola zikrüm*
499 *Ne ḥaddüm varıdı iḳdām èdeydüm / Yazaydum nāmeyi ibrām èdeydüm*

Aslında benim "Ulular"ın meclisinde adım zikredilsin diye bir fikrim olmadı, benim ne gücüm var ki, buna başlayayım, gayret edip yazayım, diyen şair kendisini "beşparmak otu (liflerinden ipek benzeri dokuma yapılan bitki) ile acı hıyar getiren Arap çöl süvarisi"ne benzetir:

500 *Benem ol bir ʿArab badye süvārī / Getürdi ḫalfeye acı ḫıyārı*

Böyle olmakla birlikte "Süleyman'a çekirge muhtasardır, fakat karıncadan daha hünerlidir" (501) diyerek kendisini cesaretlendirir ve "Dünyada şaşılacak olan budur ki doğru söyleyen işinde aciz olmaz. Akıllı olan başkalarının balını, yağını görüp kendi yoğurt çanağını kırıp parçalamaz (502-506) diyerek kendini tekrar motive eder.

507 *Ulular ḥażretinde uşbu nāme / Oḳınsa dėyeler ḫāṣıla ʿāma*
508 *Ki luṭf edüp gözetmeŋ sehl ü taḳṣīr / Ḫaṭāsını ḳuluŋ ıṣlāḥ u taġyīr*
509 *Egerçi yoḳ durur maʿnī vü ṣanʿat / Eyü ḫulḳıla ėdüŋ buŋa himmet*
510 *Ki elden geldügince nāme düzmiş / Güher dėyüp ipe bīcāẕe dizmiş*
511 *Görürsiz zīnete dürler düzerler / Velīkin arada boncuḳ dizer*ler

"Eğer eserinde sanat ve mana yok derseniz, iyi niyetle himmet edin, elinden geldiğince yapmış, mücevher deyip mercan dizmiş, ama inci dizenleri görürsünüz, inci dizerler, fakat arada boncuk da dizerler" diyen şairin en büyük korkusu eserinin değerinin anlaşılmaması ve eserine yöneltilecek olan acımasız eleştirilerdir. Şair "bu sözlerimle özrümü kabul edin acımasız eleştiriden uzak durun" diyerek okuyucusunu bir kez daha "insaflı eleştiri"ye davet eder:

512 *Bu maʿnīden ḳabūl eyleŋ bu ʿöẕri / Bıraġuŋ aradan ḳahrıla ġadri*

Bundan sonra toplumsal piramidin en üst noktası olan sultana seslenir: Kerem sahipleri emeğin ne olduğunu, dolayısıyla da değerini bilirler ve ona göre değerlendirirler: Ey keremli, cömert kişi, keremli kuluna, üreten kuluna yardım et, üreten kişinin elinden tut, senin de işin iyi olsun. Eninde sonunda üreten kişiyi muradına erdir, rahmet ve bolluk sahibi tek ve güçlü olan sensin!

Keremli kişiye yani sultana (Emir Süleyman) seslenen şair ürettiği eserin toplumsal işlevini sultanın yararı bağlamında bilinçlendirir: Bu eserin sahibine kerem kıl, böylelikle cennet bahçesi gibi olan düşüncelerimi görünür kıl, der:

513 *Kerem ehli kerem böyle ḳılurlar / Emek nėçe yėnür cümle bilürler*
514 *Kerīm-ā! ol keremlü ḳuluŋa sen / ʿİnāyet ḳıl kim ola işi aḥsen*
515 *Murādına ėrürgil evvel āḫir / Ki sensen raḥmet issi Ferd ü Ḳādir*
516 *Bu ṣāḥib-nāmeye daḫı kerem ḳıl / Yazısın fikriniŋ bāġ-ı İrem ḳıl*
517 | *Ṣafā vėr göŋline gėtsün küdüret / Bıraḳma ẕihnine hergiz żarüret*

Şair bundan sonra bir içmonologla eser üretme sürecinde yaşadığı iç kaygılarını açık eder:

518 *Bu fikriŋ bikrine çünkim el urdum / Nėte ola ṣoŋı dėyü delürdüm*

"Bu özgün fikirlere el urdum, bu özgün düşünceleri yazmaya başladım, ama işin sonu ne olacak, nasıl bitecek, nasıl bir sonuca ulaşıp, nasıl bir eser ortaya çıkacak diye meraktan, kaygıdan delirdim" diyen şair âdetâ büyük bir açık sözlülükle sanatçının üretme sürecindeki içbaskılarını, hedefe ulaşma kaygılarını, başarıp başaramayacağının endişelerini itiraf eder. Tanrıdan kendisini yarı yolda bırakmaması için dua eder, başladığı işin ne denli iddialı bir iş olduğunu somutlamak için tekrar en baştaki gelin mazmununa döner ve irdeler: Ben gönlümden bir *gelin* yaptım, onu ustalıklarımla süsledim ve elini tutup ortaya çıkardım. Önce *gelin*i yarattım yani

hikâyenin kurgusunu oluşturdum, sözlerimle yüz perdesini açıp güzelliğini ortaya koydum. İçin için, düşüne taşına bir eser ortaya koyup süsleyerek (makyajla) güzelliğini işleyip insanlara göstermek istedim.

520 *Bu göŋlüm perdesinde bir gelin ben/Bėcerdüm bėsledüm dutdum elin ben*
521 *Çıḳardum perdeden yola getürdüm / Dilile perdesin yüzden götürdüm*
522 *Mübārek ḳıl ḳudūmın bu cihāne / Ki ʿālem içre ola bir yegāne*

Bireysel ve içsel olarak çektiği stresi dile getirmesi, bir yandan sultana eserinin nasıl bir düşünsel ve sanatsal emek içerdiğini göstermesi, ortaya çıkan eserin arkasında sanatçının nasıl zorlu bir süreç yaşadığını göstermesi bakımından önemli olduğu gibi, aynı zamanda sanatçının çağlar boyu değişmeyen ve görünmeyen içsel zorluklarını, gelgitlerini de görünür kılar. Eser ortaya koymanın nasıl bir iddia ve cesaret işi olduğunun vurgusu yapar.

Sanatçının beklentisi: Okuyanların dudağına lezzet değsin, lezzet alsın ve insanların iç kaygıları ferahlayıp aydınlansın.

522 *Mübārek ḳıl ḳudūmın bu cihāne / Ki ʿālem içre ola bir yegāne*
523 *Meze bulsun oḳıyanlar dudaġı / Feraḥ olsun eşiden gişi daġı*

Sanat eserinin insan psikolojisindeki yeri ve etkisi: Sanatın insanı günlük hayat kaygılarının dışına çıkarıp, daralan bilgi ve ruh dünyalarını sanat eseriyle yeniden algılamasındaki yerine vurgu yapan şair, bu yolla günlük dünyalarında yeniden bilinçlenmelerinin önemini vurgular. Ona göre sanat eseri keyif yoluyla insanın bilgilenmesini ve yeniden düşündürmesini sağlar. Bilgilenme, yeniden düşünme, bilgiye başka bir boyuttan bakma, alışageldiklerini yeniden irdeleme işlevine işaret eder. Günümüz diliyle söyleyecek olursak Muhammed, eserinin insanda ve toplumda yaratacağı pozitif enerji gücünü vurgular:

Sohbet meclisinde güzel eser olarak okunan olsun, der; olması için dua eder: Muhabbet bağında bir gül = gül bahçesi ve sohbet ortamı, içki meclisinde hoş içimli bir şarap olsun; sohbet meclisi, gül bahçesi, sanattan anlayan yüksek ruhlu insanlar, hoş içimli şaraplarını yudumlarken değerli sözler içeren bu eseri okusunlar.

524 *Maḥabbet bāġı içre bir gül olsun / Ṣafā meclisde ḫᵛoş ṣāfī mül olsun*
525 *Açuḳ ḫāṭırlara rūşen görinsün / Ġarīb bülbüllere gülşen görinsün*
526 *Sözinden sūza düşsün cümle ʿuşşāḳ/Yüzinden yaza dönsün ḳamu evrāḳ*
527 *Cemāli ʿālemi ḳılsun münevver / Viṣāli ādemi ḳılsun müsaḫḫar*
528 *Temāşā bāġına vėrsün ṭarāvet / Teferrüc ḫᵛānına döksün ḥalāvet*
529 *Nėte kim güllere vardur teberruʿ / Göŋül bundan daḫı dutsun temettuʿ*
530 *ʿİnāyet ḳıl kim işbu ʿışḳ-nāme / Selāmetlığıla ėre temāme*
531 *Umīẕ oldur kim oḳıyan keremden/ Ne kim bulursa artuḳdan ya kemden*

Sanatçının en büyük korkusu: Eser ya beğenilmezse! Eserinin beğenilip beğenilmeyeceğinin kaygısını çeken şair, hatta bitirdiği zaman kimse görmeden bir kenara atıp yok etmeyi bile düşünür. "Ümit ve arzum odur ki okuyanlar kerem gösterip eksik ya da fazla ne bulurlarsa lütuf yeniyle örtsünler, kâğıdını tutup yırtmasınlar. İçinde mana bulmazlarsa üzülmesinler, ben bundan dolayı özür dilerim, ama eserimi bir tarafa atmasınlar, "sahipsiz" kalmasın, der.

532 *Açа luṭfı yėŋini ʿaybın örte / Yoġ ol kim kāġıdın duta vü yırta*
533 *İçinde bulmazısa dürlü maʿnī / Oḳıya hīç melūl olmaya yaʿnī*
534 *Çü ʿöẕr ulularuŋ ḳatında maḳbūl / Olur ḥāşā bu nāme ola maḥlūl*

Bu kaygılarla "ne yapacağını bilemez" durma düşen şair, hatta eserini kimse görmeden saklayıp, bir tarafa atıp yok etmek ister:

535 *Dilerdüm kim temām olduḳda bu söz / Eşitmedin ḳulaġ u görmedin göz*
536 *Bir arada bunı penhān ėdeydüm / Kimesne görmedin ḳoyam gėdeydüm*

Ancak yakın çevresi onu cesaretlendirir, gönlündeki pası gidermesine, her şeyin bir değeri olduğuna, er'in adının kalıcı olacağına ikna ederler. Sonunda Muhammed bu cesaretle "hayırla anılmayı umarak" eserini başta sultan ve veziri olmak üzere okuyucuya sunar:

549 *Oḳıya luṭfıla aça elin ol / Duʿādan baġlamaya hīç dilin ol*
550 *Aŋa ḫayrıla ṣāhib-nāmeyi hem / Kim ol merḥūm ola gendüsi maḥrem*

Şair Muhammed sebeb-i teliften sonra eserini sunduğu Emir Süleymen'a ve veziri Hamza Beg'e yazdığı medhiylerinde de sözün değeri, önemi ve işlevi üzerine bilinçlendirici değerlendirmeler yapar. Genel poetika anlayışı çerçevesinde söylenmiş olan bu dizelerde şair söz'ün somut olmayan önemini âdetâ somutlaştırma amacında olduğu görülür. Bu bölümlerin ayrıca ele alınması gerekmekle birlikte şairin özellikle iki noktada muhatabını bilinçlendirmek istediğine dikkat çekmek isterim.

1. Emir Süleyman medhiyesinde Mahmud'u kalıcı yapanın Firdevsî olduğunu söyleyerek bir padişahın adının kalıcı olması için şairin eser yazmasının önemini somutlar ve her şeyin geçici olduğu bu dünyada şairin eseriyle Emir Süleyman'ın adının kalıcı olacağını, dolayısıyla şiirin/sözün "kalıcılık" noktasındaki işlevine dikkat çeker. (634-675)

2. Eseri padişaha iletecek ve onu etkileyip "ödenecek para" konusunda yönlendirecek olan vezirini de (Hamza Beg) sözün somut değeri bağlamındabilinçlendirir. "söz" ile eser ortaya koyma bir "*renc*"tir:

704 *Şular kim açdılar gencini sözüŋ / Delim çoḳ çekdiler rencini sözüŋ*

"Renc" ile ortaya konan "söz"ün değerini inci ve diğer mücevherlerle karşılaştırarak onlardan daha değerli olduğunu, kıymetli maddelerin elden gitmesine karşılık insana "düşünce öğreten sözün" hiçbir zaman "yok olmayan bir güç" olduğuna ikna eder, "elinden geldiğince söz biriktirmesini ve yeri gelince harcamasını" öğütler.

728 *Eger ėrkerseŋ ėrk söz gencini sen / Ḳo ḫāṭırdan bu māluŋ rencini sen*
729 *Söz āyīne gibi rūşen görinür / Serāser maʿnīsi gülşen görinür*
730 *Dürişseŋ māl elüŋde kīmyādur / Velī söz Taŋrı'dan ulu ʿaṭādur*
731 *Sen altun dut ḳapuŋı yā demürden / Saŋa bir laḥẓa alur mı ʿömürden*
732 *Velī söz bāḳī olur cān içinde / Ki söylendükçe her devrān içinde*
733 *Ṣanasın ölmedi diridür issi / Ki hergiz görmedi sovuḳ u issi*
734 *Söz eyden dünyede yaŋılmadı hīç / Sözi olan yavuz aŋılmadı hīç*

735 *Pes elden geldügince sözi derc ėt / Çü bulasın yėrini durma ḫarc ėt*
736 *Velī her yėrde ėtme ṣarf olur fevt / Meʿānī bilmeyen ṣanur anı ṣavt*
737 *Aŋa ʿarż eylegil sözüŋ cemālin / Meʿānīnüŋ bilür ola kemālin*
738 *Çü ṣarrāfı görürsin güherüŋ aç / Çü ṣarrāf olmaya al güherüŋ ḳaç*

Muhammed'in sebeb-i telifindeki kurmaca gerekçesinden yola çıkarak sanatçı-eser-çevre ilişkileri bağlamındaki görüşleri ile amaç ve dilekleri ekseninde söylediklerinin izini sürerek metnin içinden öne çıkarmalarla bir mesnevide poetikanın ortaya konmasında söz konusu olan çok yönlü etkenleri somutlamaya çalıştım.

ERKAL, Abdülkadir (2020). "Manzum Sözün Poetik Çerçevesi", Mazmundan Poetikaya, İKSAD, ss. 114-139

MANZUM SÖZÜN POETİK ÇERÇEVESİ

Abdulkadir ERKAL*

GİRİŞ

Poetika, Aristo'dan günümüze kadar gelen ve şairlerin şiir sanatlarını ele alan bir edebi kavram olmakla birlikte, tarih içinde düşünür, eleştirmen, vb. ilim adamlarının da gerek şairlerin eserleri etrafında gerekse genel bir konu olarak poetika üzerine fikir üretmeleri ya da poetikanın alanını genişletmeleri ile birlikte bu kavram özellikle şairler üzerinde etkisini oldukça artırmıştır. Bu nedenle şiir yazan her şairin bir de poetikası oluşmuştur. Şairler bu kavram çerçevesinde kendi sanatlarının özelliklerini ya da farklılıklarını ortaya koyarken, poetikanın genel olarak kullanılan 'şiir sanatı' anlamı etrafında yoğunlaşmış, yorumcu ve eleştirmenler ise daha çok şiir eleştirilerini poetikanın imkânları dâhilinde ortaya koyarak poetik eleştiri türünün gelişmesini sağlamışlardır. İlk zamanlar Batı'da şiirin özelliği ve türü tartışılırken Doğu'da ise şiirin kendisi tartışılmış; ilk ürünler bu tartışmalar etrafında vücuda gelmiştir.

Klasik Çağ'daki poetika türü eserlere genel olarak bakıldığında, bu metinlerde asıl sorunsalın özgün bir sanat/edebiyat kuramı üretmek olmadığı, sanatsal ya da dile dayalı söylemin genelde felsefe kapsamında bir sorun olarak ele alındığı dikkati çekmektedir. Özellikle Eflatun, Aristo ve Platon'da felsefenin poetika üzerindeki egemenliği açık biçimde hissedilmektedir. Bu eserlerde, sanatsal yaratım, taklitsel bir etkinlik olarak görüldüğünden, sanat yapıtları da genellikle 'gerçek bilgi'yi yansıtma, ahlaksal ve eğitsel işlev görme açısından değerlendirilmiştir (Karaca 2005: 18). Klasik Çağ düşünürlerinin poetikayı bir şiir anlamında kullanmadıkları açıkça görülmektedir.

* Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, abdulkadirerkal@anadolu.edu.tr

İslam dünyasına geldiğimiz zaman poetika kavramına karşılık olarak kullandıkları *fenn-i şi'r* ve *sın'ati'ş- şi'r* kavramlarıyla, aynen Batı'da olduğu gibi şairlerin dışında şiirle doğrudan meşguliyetleri olmayan Müslüman filozoflar fikir beyan etmişlerdir. Bunda en büyük etken tabii ki Aristo'dur. Türk filozoflarıyla beraber diğer İslam filozof ve düşünürlerinin şiir sanatı üzerine yoğunlaşmalarının asıl sebebini iki nedene bağlayabiliriz. Bunlardan birincisi Aristo felsefesi bağlamında şiirin felsefî boyutta irdelenip, bilgi ve mantık çerçevesi etrafında yoğunlaşması; diğeri ise İslâm'la beraber gelen şiirin tasavvufî boyuta bürünerek tasavvuf-felsefe-mantık üçgeninde ele alınmasıdır (Erkal 2018: 22).

Divan şiirinin dolaylı olarak bağlantılı olduğu Arap şiiri ve Cahiliye şiirinin en belirgin özelliği sözselliğe (belagât-retorik) bağlanmasıdır. Cahiliye şiiri söz-vezin ve ritim üçgeninde vücuda gelmiştir. Ritim, Cahiliye şiir sözünün esasıdır. Bu bağlamda poetika, dinletme ve eğlendirme estetiğine dayandırılmıştır (Erkal 2018: 23). Batı şiiri yukarıda da belirttiğimiz gibi teorik olarak içeriğe yoğunlaşırken, doğu şiiri ise tamamen şekle ve retoriğe (belagat) önem vermiştir. Doğu şiirinde ve doğal olarak Osmanlı şiirinde biçimden çıkıp teoriye yönelik söylemler filozoflar aracılığıyla başlamıştır. Bunlardan en dikkate değerleri Farâbî ve İbn-i Sinâ'dır. Müslüman filozofların birçoğu şiirin tahayyüli bir söylem olduğu konusunda görüş birliğine varmışlardır. Tahayyüli söylem, taklit olması bakımından da önem arz etmektedir. Bununla birlikte, biri fiilde biri de kelamda olmak üzere iki türlü taklit vardır. Şiir bunların ikincisine girer (İnati 2007: 127). Taklidin, dolayısıyla şiirin hedefi muhatapların zihinlerinde hakiki bir şeye benzeyen bir şeyi canlandırmaktır. Bundan dolayı '*en iyi şiir en yanlış olanıdır*' şeklindeki meşhur Arapça vecize, Müslüman filozoflara göre '*en iyi şiirin hakikate dair en tam taklidi tecessüm ettiren şiir olduğu*' anlamına gelecek şekilde anlaşılabilir. Şiirî söylemin bir *temsil* (analoji) yani bir *kıyas* (syllogism) oluşunun sebebi, hakikatle olan bu bağlantıdır (İnati 2007: 129). Mesela Farâbî; Aristo gibi şiiri yalancı önermelerden yapılan bir *kıyas* ve *taklid*e dayanan bir sanat olarak görür. Bu temsil sanatı, gerçek bilgiyi değil taklidi bilgiyi verir. Bu bilgi de yalancı (kazibe) bilgidir. Bu bilgiler ve beyanlar "*işitenlerin zihninde kendisine işaret edilen nesneyi nakşeder, bazısı onların zihninde o nesnenin taklidini nakşeder.*" (Bayrakdar 1997: 48). İbni Sinâ ise, şi'rî ya da hayalî ifadenin kullanımı psikolojik kabulleri ya da hayalî temsilleri kullanmak yoluyla dinleyeni 'hazza ya da taaccübe' götürmeyi amaçlar (Demirkaynak 2001: 46). Mantığın da etkisiyle ilk dönem Müslüman filozofları tahyil kavramını öne çıkarmışlar ve şiiri kıyasın bir türü addetmişlerdir. Böylece Osmanlılarda daha açık bir şekilde görülen estetikten poetikaya geçişin önü açılmış olmaktadır. Bu arada Plotinos'un da etkisiyle işlev kavramı yürürlükte kalmayı başarmıştır.

Manzumeden Poetik Hayale

Doğu edebiyatında şiir her şeyden evvel bir manzumedir. Bu iki kavram zaman zaman birbirine karıştırılsa da teorik olarak tamamen birbirinden farklıdırlar. Manzumeler şiirin şekli yapısını belirlerler. Yani vezin, kafiye ve nazım şekli bir manzumenin oluşması için gerekli unsurlardır (Sefercioğlu 2017: 467). Manzume için gerekli olan bu unsurlar şiir için geçerli değildir. Bir manzumenin şiir olabilmesi şairin yeteneği ve poetik hayaliyle mümkün olabilmektedir. Mesela Âşık Çelebi şairleri iki gruba ayırarak aslında şiiri de şekil ve mana yönünden kategorize eder ve manzum (kelâm-ı mevzûn) ve şiir arasındaki farkı ortaya koyar: "*Bir tâife vardur ki ancak şi'ri*

kelâm-ı mevzun (vezinli söz) mertebesiyle şi'r demeğe kabildür. Ve bir fırka vardur ki ne şi'ri şi'âr ederler belki eş'ârından bile âr ederler." (Kılıç–Macit 1992: 31).

Poetik hayal her şeyden evvel bir zihin terapisinden ziyade ruhsal bir devinimdir. Bundan dolayı da bir itkiye tabi değildir. Bachelard'ın tabiriyle uzak geçmiş bir hayalin parlamasıyla yankılarda tınlamasıdır (Bachelard 2017: 8). Ruh varlığını poetik hayal ile ortaya koyar. Pierre-Jean Jouve şiir-ruh ilişkisini şöyle açıklar: "*Şiir bir biçimin kapısını açan ruhtur. Ruh kapı açar. İlk güç ruhtur burada. İnsanın onurudur. Biçim sıradan yerlerde tanınmış, algılanmış, yontulmuş olsa da zihin açısından içten gelen poetik ışıktan önce basit bir nesnedir yalnızca. Ama ruh gelir biçimin kapısını açar, biçime yerleşir, hoşnutluk duyar*" (Bachelard 2017: 13).

Şeyhülislam Yahyâ, şiiri bir ruh boşalımı (katharsis) olarak tanımlar. Yahyâ'nın şiir anlayışında düşünce, fikir, mana fazla önem arz etmezler. Bu bağlamda şiir, içten gelen duyguların en samimi biçimde ifadesi olarak zuhur eder. Şiiri oluşturan kelimelerin kendine ait bir ruhu vardır ve o ruhlar şiirin içinde vücut bularak hayat kazanırlar:

Benzemez eş'âr-ı gayre sözlerinden *rûh var*
Sırr-ı gaybî tab'ına Yahyâ senin mülhem gibi
(g.407/5)

Nâ'ilî'ye göre şiir, akla gelen her şeyin yazıldığı bir alan değildir, öyle de olmamalıdır. Şiir, ince hayallerin, düşüncelerin bir mana etrafında yoğrularak lafızla şekil bulmasıdır. Bu biçimdeki şiir, hem şiirin hem de şairin ufkunu genişletir ve şairin yaratıcı olmasında kolaylık sağlar:

Çok farîs-i meydân-ı suhan lîk bu vâdi
İrhâ-yı inân-ı kaleme teng-efzâdır
(k.14/72)

'Söz meydanın süvarileri oldukça fazladır, lakin bu alanda akla geleni yazmak ancak ufku daraltır, şairi kör bir kuyuya doğru sürükler.'

Nâ'ilî, önemli olanın akla gelen ilk şeyi yazmak değil, o şeyi belli bir imgelerle, hayallerle süsleyerek şiirsel hale getirmenin önemine vurgu yapar. Nâ'ilî, lafzı bir görünüş olarak (beden) kabul eder. Mana ise o görünüşün altındaki, (içindeki) ruhtur, candır:

Sebbâbe-i idrâk duyar cünbîşin ancak
Can *ma'nî* vü *elfâz* beden sen çü beyânsın
(k.25/22)

Burada şiiri bir insan profilinde sunan Nâ'ilî, lafzı bedene, manayı cana (ruh), şairi ise bedenin ağzına benzetmiştir. Lafz her haliyle bir varlığın, ortada bulunuşun, görülmenin sembolüdür. Mana ise lafzın ruhu, canıdır. Lafza yön veren, hükmeden, yönlendirendir. Mananın ölmesi lafzın da ölmesi demektir. Şair ise o ruhun ağzıdır, ona da hükmeden ruhtur. Ağız, ruhun istediği şeyleri, hissettiği şeyleri, arzu ettiği şeyleri söyler. Buna göre ruh (mana) olmazsa şair de olmaz, şiir de olmaz. Şiir-ruh ilişkisi ile ilgili olarak net tanımlamaya yapan Nev'î, şair sözlerinin (şiir) asla ruhsuz olamayacağını savunurken şiirdeki ruhun lafızda değil şiirin anlamında yattığını vurgular:

La'l-i lebüñe rûh disem lâf degüldür
Şâ'ir sözi bî-rûh ola inşâf degüldür

(Nev'i g.124/1)

Şiir-biçim ilişkisini Taşlıcalı Yahya'nın poetik gazelinin matla beytinde daha sarih biçimde görebiliriz.

Yüzüne tutmuş nikâb-ı hattı Yûsuf-vâr şi'r
Şivesindendir hicâb ile eder güftâr şi'r
(g.108/1)

"*Şiir, yazıdan peçeyi Yusuf gibi yüzüne tutmuş, nazından dolayı örtünerek konuşur*."

Şiir, güzelliğin sembolü olan Yusuf peygamber kadar güzel, yüzünü peçeyle gizleyen ve bu peçenin ardından konuşan nazlı bir güzeldir. Şiirin vezin kafiye, nazım şekli gibi unsurları, bir güzelin dış görünüşünü ifade etmektedir. Şiirin metni (hayal), nazlı bir güzelin yüzünü örten bir peçe olarak hayal edilmiştir. Bu cazip fizikî görünüşün ardında şiir güzelini daha cazip hale getiren ise sözleridir. Şiir güzelini gerçek kimliği ile tanıyabilmenin yolu ise peçenin ardındaki güzel yüzü görmek ve onun söylediği sözleri duymakla mümkün olabilir. Bu da şiirde kelimelerin arkasında gizlenmiş olan anlamlar, yani şairin asıl anlatmak istedikleridir. Bunu bir güzelin fizikî güzellikleri yanında ruh güzelliğine de vâkıf olabilmek olarak ifade edebiliriz (Sefercioğlu 2917: 468).

Genel olarak divan şiirinin ana çerçevesine göre şiir, manzum sözdür. Söz şiirin cinsidir, onun manzum oluşu da şiirin ayırıcı özelliğidir.

…..

Poetik hayalin en büyük gücü yaşanmamış olanı yaşanmış kılmaktır. Bunu başarabilmek de şairin dil yetisine bağlıdır. Şiir bu noktada yaşamın üstünde bir ağırlık kazanır ki, yaşam onu açıklayamaz olur. Jean Lescure'nin Fransız ressam Lapicque hakkında söyledikleri aslında şiirin özellikle divan şiirinin poetik çerçevesini de çizmiş gibi olur: "*Lapicque yaratıcı edimin, kendisine yaşam kadar şaşılası olaylar sunmasını ister. Öyle ise sanat yaşamın bir kat daha yoğunlaşmasıdır, bilincimizi uyaran, uyku durumuna girmesini engelleyen şaşılası olaylar arasında bir yarışmadır… Örneğin ırmağın Auteuil'den geçmesini resmediyorsam, yaptığım resmin bana ırmağın gördüğüm gerçek akışı kadar beklenmedik şeyler vermesini beklerim. Zaten geçmişte kalmış bir manzaranın tıpatıp aynısını yapmak bir an için bile söz konusu olamaz. Benim için gerekli olan o manzarayı yeni bir biçimde ama bu kez resim açısından tümüyle yeniden yaşamak, bunu yaparken de kendime yeni bir şok yaşama olanağı sunmaktır. Sanatçı yaşadığı gibi yaratmaz, yarattığı gibi yaşar.*" (Bachelard 2017: 25). Lescure'nin bu sözlerini hafızada tutarak Divan şiiri metinleri incelendiğinde daha da anlamlı hale geldiğini rahatlıkla görebiliriz. Mesela yukarda verilen ırmak örneğinden hareketle Şeyhî'nin şu beytini okuduğumuzda yaşanmamışlığın yaşamla ile olan bağlantısın ve yazarın vurgu yaptığı şok yaşama olanağını rahatlıkla hissederiz.

Meğer bir gün boyun servin görem deyü kenarında
Gözünden çeşmeler döküp yüz urup yire yürür su
(g.145/2)

(*Su bir gün senin servi boyunu yakından görme ümidiyle gözünden çeşmeler döker, yere yüz vurup yürür.*)

Bu beyitte basit bir ifadeyle ırmağın bir kaynaktan (menba') doğup ve kendine bir yatak oluşturarak akması ve nihai menziline varıncaya dek süren akıntı macerası

anlatılmaktadır. Irmak bu yolculuğunda doğanın ve tabiatın şartlarının yanında farklı farklı coğrafyalardan da geçer. Bazen düz bir zeminin üzerinde sakin sakin yol alırken bazen de kayalıkların, taşlık alanların üzerlerinden, bazen de çağlayan olup yüksek yerlerden aşağı dökülmek zorunda kalır. Buralarda akarsuyun taşlara sert bir şekilde çarpmasından dolayı su parçalara ayrılır ve damla damla dağılır bu dağılmalarla suda büyük bir gürültü kopar. Su en büyük gürültüsünü ve taşkınlığını bu mekânlarda çıkarır. Şair, akarsuyun akış olayını bir âşığın sevgiliye kavuşmak (vuslat) için çekmiş olduğu acı ve sıkıntıları olarak hayal eder. Divan şiirinde âşık bulunduğu konum itibari ile duyusal olarak gurbet hayatı çeker. Âşık için asli vatan sevgilinin bulunduğu mekândır. Şairin burada kurduğu poetik hayal, tabiatta cereyan eden (yaşanan) bir olayı duygu ile yoğruşturarak farklı bir senaryo halinde sunar. Ama asıl şok hayalin son noktasıdır ki şair bunu doğrudan okuyucuya vermez. Okuyucunun o hayalin finalini keşfetmesini ister. O şoku da keşfeden okuyucu yaşar. Her okuyucu yaşayamaz. Nedir o şok? Bilindiği gibi her bir ırmak uzunca bir akış olayından sonra ya bir denize ya da bir göle dökülerek yolculuğunu tamamlar. Beyitte su-âşık; sevgili-servi (ağaç) benzetmesinden hareketle, Su'nun ebedi saadete yani sevgiliye ulaşması gölde olmaktadır. Su'yun sevgilisi servi ağacı gölün etrafında konumlanmıştır. Su göle kavuşunca servi ağaçlarının silueti su'yun üzerine yansıyacak ve bu suretle su sevgilisi ile kucaklaşacak sonunda ayrılık vuslatla sonuçlanacaktır. Divan şairi bu örnekten de hareketle hayallerini bütün çıplaklığı ile okuyucuya aktarmak istemez. Aktardığı anda o hayalin şiirsel bir anlamı kalmaz basit bir manzumeye dönüşür. Bu tür hayallerde (imgelerde) şair tarafından mutlak bir gizem, sır saklanmıştır.

Sebzî, poetik gazelinin bir beyitinde, *Lapicque*'nin resimde şok yaşama olanağını şiirde, adamın aklını almak şeklinde değerlendirirken, divan şairlerinin sıklıkla kullandıkları sihir sözcüğü ile dillendirir.

Âdemün aklın alup divâne eyler sihr ile
Söyledükce nâz ile ol gözleri bimâr şi'r
(g. 231/4)

Bachelard'ın da söylediği gibi, poetik ifadenin yaşamsal bir gerekliliği yoktur ama yaşama güç katar. Güzel söylemek güzel yaşamanın bir unsurudur. Bu tür dizeler silinmiş hayalleri canlandırır ve sözün önceden kestiremezliğini de onaylar. Sözü önceden kestirilemez kılmak, bir özgürlük deneyimi değil midir? (Bachelard 2017: 17).

Söylemler ve Eylemler

Altı yüz yıllık divan şiiri geleneği içerisinde yer alan divan şairlerinin poetik çerçeve içerisinde, gerek kendi sanatı hakkında ve gerekse şair-şiir tanımlamaları ekseninde şu ortak kavramları sık kullandıklarını görürüz: *bikr-i mana, bikr-i fikr, şi'r-i ter, taze vadi, tarz-ı taze, tarz-ı has, nev icad, tab', muciz, hüsn-i edâ, rengin, suziş, pak, âşıkane, i'câz, mu'ciz, sihr* vs. Hoca Dehhanî'den Yenişehirli Avni'ye kadar geçen zaman içerisinde yetişen binlerce şairin şiirlerinde yukarıdaki kavramları hemen hemen kullanmayan yok gibidir. Kavramların anlamları etrafında divan şairlerinin en fazla vurgu yaptıkları hususun şiirlerindeki mana ve hayallerde orijinallik peşinde oldukları, kimseye benzemedikleri, imge bakımından özgün hayaller kullandıklarını, şiire yenilik getirdiklerini ve şairlik yönlerinin güçlülüğünden bahsettiklerini gözlemleriz. Divan şairlerinin sürekli kendi şairliklerinin gücü ve şiirlerindeki eşsiz hayal betimlemelerine vurgu yapmaları esasında iki nedene bağlanabilir. Bunlardan birincisi her ne kadar şiire yeni bir tarz, yeni bir ses getirdiklerini söyleseler de bu

söylemlerin de aslında gelenekten kaynaklanan bir durum olarak karşımıza çıkar. İkincisi olarak da şairlerin, kendi dönemlerinin şiir piyasasında kendilerine bir yer kapma düşüncesinden hareketle, şair çevresine kendini kabul ettirme, bu dünyada kendisini görmek istediği noktaya gelme isteği ile kendini pazarlama olarak düşünebiliriz. Zira bildiğimiz gibi Osmanlı toplumunda şiire ve şaire verilen önemin büyüklüğünden, şairlere gösterilen itibardan dolayı şairler de o itibarı hak etmek arzusuyla kabiliyetlerini ve poetik hayallerinin sınırsızlığını bu tür poetik kavramlarla dile getirmektedirler.

Şairler şiirlerinin poetik verilerini böyle tanımlarla ortaya koyarken, biz araştırmacılara düşen görev ise bu şairlerin dile getirdikleri bu tür söylemleri ne derece sanatlarına yansıttıklarını yine kendi metinlerinden hareketle ortaya koymak olmalıdır. Şiirinde mucizeler gösterdiğini, orijinal manalar olduğunu, yeni yeni usuller, tarzlar denediğini, şiire yeni soluk getirdiğini, daha önce söylenmemiş sözler söylediğini söyleyen şairin bu tür söylemleri ne derecede şiirinde eyleme dönüştürmüştür bu da araştırmacıların tespit edip değerlendireceği durumdur. Söylemin eyleme dönüştüğü bir örnek olarak Nef'î'nin aşağıdaki beytinde net olarak görmek mümkündür:

*Yusûf-ı tab'*ımın sipihr-i bülend
Ser-nigûn teng ü tîre çâhıdır
(mkt 1/8)

Nef'î'nin, şairliği ile ilgili fikrini açıkladığı bu beyitte kurduğu hayal gerçekten de akıllara durgunluk vericidir. Burada şair mealen, '*Benim Yusuf yaradılışımın yüce seması, baş aşağı dönmüş dar ve karanlık bir kuyusudur*" demektedir. 'Dar ve karanlık kuyu' ile de Hz. Yusuf kıssasına bir telmihte bulunmuştur. Ama burada önemli olan, şairin, hayal gücünün kaynağını belirtirken bunu da müthiş bir hayalle anlatmasıdır. En yüksek ve en alçak arasındaki âlem, 'işte benim hayalim bu kadar geniş ve engin' demek istiyor. Bu beyitte Nef'î'nin dikkat çekilmesini istediği esas nokta ise, *sipihr* ile *ser-nigûn* arasındaki anlam ilişkisidir. Nef'î, burada yer ile göğü ters yüz ederek, dünyayı tersine çeviriyor. Bu durumda Nef'î'nin dar ve karanlık kuyu ile anlatmak istediğinin *sipihr* yani gökyüzü olduğu anlaşılıyor. Nef'î, bu hayali ile evreni dolayısıyla sonsuzluğu öyle dar bir kalıba sokarak kendi hayallerinin –dolayısıyla şairliğinin- bu kalıba sığmadığını ifade etmiştir (Erkal 2018: 190).

Bir başka beytinde ise gezegenlerle denizin dibi paradoksuyla hayalinin genişliğini şöyle açıklar:

Ol feyz ile bir bahr-ı revândır ki *hayâl*im
Emvâcı güher yerine seyyâre-feşândır
(k.10/47)

'*O feyz ile akan deniz haline gelen hayalimin dalgaları inci yerine gezegenler saçar*' diyen Nef'î, yine yukarıda olduğu gibi muhayyilesini genişlik ve derinlik üzerine bina eder. Burada dikkat edilmesi gereken diğer bir husus da, *bahr-ı revân* ki; Divan şiirinde pek kullanılmayan bir ifade olup, 'akan deniz' imajını vermektedir. Nef'î'nin bu tamlamayı oluşturması tesadüfi değildir, zirâ bu ifadeyle hayallerinin ve düşüncelerinin sürekli yenilendiğini ve sabit yerinde durmadığını ifade etmeye çalışmıştır. *Bahr-ı revân*, yerine niçin daha çok kullanılan *âb-ı revân'ı* tercih etmedi diye bir soru akla hemen gelebilir ki, bunun da cevabı oldukça nettir. Çünkü nehirde –ya da akan suda- derinlik ve genişlik yoktur (Erkal 2018: 191).

Söylemlerin eyleme geçtiği notasında herkesin hemfikir olduğu tek bir konu vardır ki o da şüphesiz ki aşk'tır. Divan şairleri şairlikleri ve şiirleri ile ilgili yaptıkları poetik değerlendirmelerinde ağırlıklı olarak aşk ekseninde görüş beyan etmişler ve dedikleri gibi de aşkı en saf, en temiz ve en orijinal hayallerle de okurlarına sunmayı başarmışlardır. Taşlıcalı Yahya aşağıdaki beytinde aslında divan şairlerinin genel vasfını tanımlar gibidir:

Dîde câmından gönül kasrın mücellâ eylerüz
Âşık olmayınca şâ'ir gibi şa'ir olmazuz
(g.153/4)

(*Göz penceresinden gönül kasrını parlatırız, âşık olmayınca şair gibi şair olmayız.*)

Klasik edebiyata mensup şairlerin şiir yazarken takındıkları ilk rol âşıklıktır. Divan şiiri, esas itibari ile güzelliği ve güzellik kavramının kaynağı kabul edilen Hüsn-i Mutlak (Mutlak Güzellik)'ı terennüm eder. Güzele duyulan ilgi ve bunun sonucu gelişen görme, elde etme ve kavuşma arzusunun insan ruhunda oluşturduğu 'aşk' dolaylı olarak bu şiirin temel konusunu oluşturur. Şairler almış oldukları bu ulvi yetenekle birlikte kalp gözlerinin de açılması ile birlikte (mükaşefe) dünyaya, olaylara ve eşyalara farklı bir açıdan bakarak normal insanın göremeyeceği, bilinmeyen sırları, hakikatleri (gayb) ortaya çıkarırlar. Bu özellikleriyle şairler gayb âleminin tercümanıdırlar:

Lisân-ı gayba şâ'ir tercemândır
Zebân-dân-ı hakâyık şâ'irândır
(S. Vehbi)

Divan şairleri duygusal bağlamları aşk potasında eriterek şiir geleneğinin bir parçası haline getirmişler ve bu üsluba tasavvufî unsurları da ekleyerek ilahî bir meziyete doğru ilerletmişlerdir. Aşk, Divan şiirinin ana konusunu teşkil eder. Şairler, şiir yazmayı büyük bir aşka bağlarlar. Şiiri bir sevda, şairi de bir âşık olarak görürken, şiirdeki hissiyata da dikkat çekmektedirler.

Divan şairleri bu görüş çerçevesinde bir şairin gönlünde aşk olmadıkça şiir yazılamayacağını, şiirin kaynağının aşk olduğunu sıklıkla vurgularlar. Şiirde kelimelerin ifade ettiği ilk anlamlarının ötesinde gizli anlamlar bulunmaktadır, bu sebeple şiiri gerçek anlamda anlayabilmek için arkasındaki mânâ derinliğine ve güzelliğine ulaşmak gerekmektedir. Şiir sevgiliyi ve onun güzellik unsurlarını anlatmalıdır çünkü dert ehillerinin ve divane âşıkların dertlerini ifade edebileceği ve onların sevgiliye ulaşılabileceği yegâne vasıta şiirdir.

Yüzine bakmazdı almazdı ele dildâr şi'r
Kendüye mihr ü mahabbet itmese izhâr şi'r
(İshak Çelebi g.90/1))

Şiirle aşkı bir bütün halinde gören Şeyhülislâm Yahyâ da, içinde aşk olmayan şiiri düşünemez durumdadır. Aşkı ve şiiri tamamen duygularla izah eden şair, duyguyu duygularla izah etmenin en iyi yol olduğu görüşündedir. Yani aşkı âşıklar izah eder, âşıklar ise şairlerden başkaları değildir:

Şerh ederse derd-i aşkı yine Yahyâ şerh eder
Bir mahal kalmış mıdır zîrâ bu *fen*de görmedik
(g.203/5)

Şiir sadece beşerî aşkın terennüm edildiği bir mecra değildir, onun ilahî bir yönü de bulunmaktadır, şiirde mânâ gizlidir ve ortaya çıkarılması gerekir, onun her mısraı bilinmezlik (gayb) âleminden gelen bir dildir. Şiir sadece mânâ bakımından değil şekil bakımından da mükemmellik derecesine ulaşmalı, okuyucuyu cezbetmelidir. Böylece şiirdeki mana (imge) güzelliğinin yanında estetiğine de şairler önem vermişlerdir. Şiirdeki estetiği ortaya çıkaran ise tabii ki sevgilinin bizatihi kendisi ve onun üzerinden anlatılan aşktır. Divan Şiirinde sevgili (yâr), sevgilinin vasıfları ve sevgilinin âşık karşısındaki takındığı tavır aslında şiirin estetik güzelliğini de gözler önüne sermektedir.

Âşıkun gönlinde olan hâletini ser-be-ser
Yâra eyler rû-be-rû olup kamu eş'âr şi'r

Hasteler bulmazdı sıhhat zahm-ı aşk-ı yârdan
Şerbet-i cân-bahş ile ger kılmasa timâr şi'r
(Sebzi g.231/2-3))

Divan şiirinde konu edilen sevgili (yâr) tipi tamamen semboliktir. Şiir bir kadın ya da müspet bir sevgili prototipinde görünse de aslında anlatılmak istenen sadece duygudur. Mesela, aşka dair en yoğun duyguları terennüm eden ve bunu okuyucuya da derinden hissettiren Fuzûlî bir gazelinde;

Benden Fuzûlî isteme eş'âr-ı medh ü zen
Ben âşıkum hemîşe sözüm âşıkânedür
(g.87/8)

diyerek şiirindeki övgünün kadın üzerine olmadığını, kendisinden bu tür şeylerin beklenmesini söyleyerek şiirlerinin âşıkane olduğunu belirtirken aynı zamanda şiirlerinin poetik zeminini de ortaya koymuş olur. Bu zeminin de âşıkane şiir tanımlamasıyla çerçevesini çizer. Âşıkane şiir tanımlamasını başka şairler de sık sık dillendirmişlerdir.

Âşıkam âşıkânedir sühanım
Şu'ledir dil zebânedir sühanım
(Seyyid Vehbi k.22/1)

Söz kim zebânıma gele gûyâ zebânedir
Ben *âşıkım* sözüm de *âşıkanedir*
(Şeyhülislam Yahya g.88/1)

17. yüzyıl şairlerinden Âlî divanının dibacesinde (giriş) âşıkane şiirin çerçevesini sistematize ederek şöyle belirler:

(Düşünceler sarayının saçlarının miskine süs ve güzellik vermeye sebep olan, gam ortağı sevgilim ve yaralı gönlün huzuru, güzellik ve zerafet dünyasını süsleyen güneşi ve Ken'an ülkesinin gönül aydınlatan ayının şeker sözlü dudağının saf suyuna susadığım ve misk saçan sünbül saçının sevdasının karasına gönül bağladığım esnada gönül çeken her nazına ve kan dökücü gözünün her işvesine dair fikirler kitabına resmolan ***âşıkâne şiirler****...)*

Âlî'nin bu tarifinde dikkat çeken husus, *âşıkâne şiir*in Klasik Divan şiiri mazmunu olan sevgili tipi ve sevgilinin tutumu karşısındaki âşığın çaresizliğini ve âşığın yüreğindeki aşk duygusunu anlatması özelliğidir. Bu tarifler etrafında *âşıkane şiir*lerin

esas konusunu aşk etrafında oluşan duygu ve düşünceler oluşturmaktadır. Bundan dolayı şairler aşk duygusunu bu tür şiirleri yazmanın vazgeçilmezi olarak görürler.

Manzum Poetikalar

Bilindiği gibi Divan şairlerinin poetik görüş ve değerlendirmelerine genel olarak dibacelerde, kasidelerin fahriye bölümlerinde ve gazellerin mahlas beyitlerinde yer verilmekte olup, buradaki ifade ve kavramlardan yola çıkılarak da bir divan şairinin poetikası tespit ediliyordu. Bunun haricinde şair tarafından konulan başka müstakil bir manzum ya da mensur denilebilecek bir eser de bulunmamaktadır. Zaten geçmiş yüzyılların gerek doğu şiirine ve gerekse batı şiirine bakıldığı zaman bir şair tarafından kaleme alınmış müstakil bir poetik eser yazma geleneği olmadığı da açıkça görülecektir. Bu tür eserler ağırlıklı olarak teorisyenler tarafından kaleme alınmıştır. Divan şiirinde de genel olarak bu böyle olmuştur. Ancak divan şairi her ne kadar müstakil bir eser ortaya koymasa bile manzumelerinde ağırlıklı olarak poetik düşüncelerini sunmayı da ihmal etmemiştir. Yukarıda bahsettiğimiz yerler dışında ayrıca, şairler gerek kaside, gazel ve diğer nazım şekilleriyle, konu bütünlüğü içerisinde sadece şiir sanatıyla ilgili düşüncelerini ve görüşlerini ifade etmişlerdir. Çalışma dâhilinde 200'e (iki yüz) yakın divan taraması ve incelemesi yaparak sadece poetik verilere dayalı olarak yazılmış olan manzumeleri tespit etmeye çalıştık. Bu taramayı yaparken ilk etapta şiirle ilgili kavramları içeren redifli manzumelerle beraber redifleri farklı olup içeriği tamamen şiir ile ilgili olan manzumeleri tespit etmeye çalıştık. Divan taraması yaparken belirli bir yüzyıl şairine yoğunlaşmayıp her yüzyıldan divan taraması yapmaya dikkat ettik. Böylece de yüzyıllar içerisinde poetik gelişmelerin de seyrini daha sağlıklı olarak görme imkânı elde etme gayretine çalıştık.

Yaptığımız taramaya göre aşağıdaki tabloda da görüleceği gibi 41 farklı şairden 89 adet poetik manzume tespit edebildik.

	Kaside	**Gazel**	**Kıt'a**	**Toplam**
Gazel		*Sebzi, N. Atâyi, Nabi, Gelibolulu Ali, Azmizâde Hâleti, Nev'î, Birrî, Şuhûdî, Bâli, Sabih, Derviş, İlahi*		12
Şiir		*Hecrî, Üsküplü İshak Çelebi, Sebzî, Taşlıcalı Yahya, Emrî, Muhibbî, Sehâbi* (şi'rüm), *Zâtî* (Şi'r (2), şi'rüm),		10
Şuâra		*Karamanlı Ayni*		1
Söz	*Nef'i*	*Nesimî, Fuzûlî, Cevrî* (sözüm (2)), *Nef'i, Mezâkî (sözüm), Sürûrî (sözlerim)*		8
Sühan	*Nef'î, Seyyid Vehbi* (sühanım), *Sünbülzade Vehbi, Alî, Sırrî, Rüşdi*	*Neylî* (sühanım), *Nâbi* (sühanım, suhan), *Mezakî* (sühanım), *Esrar Dede, Nef'î, Nehci (3) (suhanam)*	*Mesîhî, Neylî*	18
Mana	*Mezâki* (ma'nadır)	*Fehim-i Kadim* (ma'nidür), *Nâbi, Cevrî* (ma'nâdır),	*Nef'i*	5

Elfaz		*Mesihî, Fuzûli (lafz)*		2
Zeban		*Mustafa Sami*		1
Hüsn-i Eda		*Haşmet*		1
Diğer	*Şeyh Galib* (gibi, mekândır,) *Lâmi'i Çelebi* (sühandansın), *Cevrî* (mülhemidir), *Gelibolulu Ali* (bülega), *Seyyid Vehbi* (can verir), *Sünbülzade Vehbi* (şehriyarı)	*Şeyh Galib* (cüda, gibidir) *Taşlıcalı Yahya* (tafsila), *Nâbi* (asarın, tahrire, istiare, güfteleri), *Haşmet* (üzre, Söz yok), *Cevrî* (bana, puşidesidir, olur, pâkimdür, nefes, satalım, ile), *Mustafa Sami* (gerek), *Gelibolulu Ali* (benem), *Behişti* (dilaverem), *Nev'i* (ne dimekdür), *Seyyid Vehbi* (ider)	*Necâti* (etmek), *Nâbi* (isti'mal), *Nef'i* (ilahidir)	31
Toplam				89

Poetik manzumeler yazan şairlerin yüzyıllara göre dağılımı şu şekildedir:

14. yüzyıl: *Nesimî,*

15. yüzyıl: *Necâti*, *Karamanlı Ayni, Zâtî*, *Mesihî,*

16. yüzyıl: *Fuzûli, Nev'î, Taşlıcalı Yahya, Muhibbî, Gelibolulu Ali, Lâmi'i Çelebi, Behişti, Şuhûdî, Hecrî, Üsküplü İshak Çelebi, Emrî, Sehâbi*, *Derviş, İlahi*

17. yüzyıl: *Nef'i, Cevrî*, *Neylî, Azmizâde Hâleti, Birrî, Nâbi*, *Sebzi, Mezakî*, *Fehim-i Kadim, Nev'izâde Atâyi, Nehci, Bâli,*

18. yüzyıl: *Haşmet, Şeyh Galib*, *Esrar Dede, Mustafa Sami*, *Seyyid Vehbi*, *Sünbülzâde Vehbi, Ali, Sırrî, Rüşdi, Sabih*

Yukarıdaki tasnife göre, 16. yüzyıldan itibaren, bu türden yazılan manzumelerin çoğaldığını görmekteyiz. Bunun dışında 17. yüzyıla kadar kaside nazım şekliyle poetik manzumenin kaleme alınmadığı, ağırlıklı olarak gazel nazım şekliyle yazıldığı görülmektedir. Bunda özellikle Nef'î'nin '*sözüm* ve *sühan*' redifli kasidelerinin etkisinin büyük rol oynadığını düşünebiliriz. Zira tabloya baktığımızda özellikle 'Nef'î'den önce sühan' redifiyle kaside yazmış bir şaire rastlanmamıştır. Bahsi geçen kasidelerde, şairler Nef'î'ye de ayrıca ir göndermede de bulunarak, onu anmaktan da geri durmamışlar, üstad olarak kabul ettiklerini de beyan etmişlerdir. Mesela Ali, sözün son zamanlardaki peygamberi olarak Nef'î'ye göndermede bulunur:

Cenâb-ı Nef'î-i mu'ciz-beyân ki olmış ezel
Velî peyâmber-i âhirü'z-zemân-ı Sühan
(Kazan 2004: /7)

Yukarıdaki tabloda verilen manzumeler başta olmak üzere divan şiirinin poetik metinleri incelediğimizde divan şiirinin poetik çerçevesini şöyle çizebiliriz:

1- Osmanlı şiirinin gelişimi içinde şiirin meşruiyeti meselesi yer yer gündeme gelse de on altıncı yüzyıldan sonra tartışmanın seyrinin değiştiği görülmektedir.

Sonraları şiirin caiz ve makbul olduğu düşüncesi hâkimiyetini kurmuş görünmektedir. Nitekim Nef'î ve Nedîm gibi büyük şairlerde buna benzer tartışmalar pek yapılmamıştır. Bunun yerine, söz konusu şairler başta olmak üzere Osmanlı şairlerinde i'câz kavramıyla bağlantılı olarak acz ve mucize kavramlarının estetik birer kavrama dönüştüğünü müşahede etmekteyiz. Osmanlı yüzyıllarının ve klasik Türk şiirinin sonlarına doğru şiir, neredeyse tamamen poetik bir mesele olarak tartışılmıştır.

2-Manzumelerin gerek kafiye yapılarında (sözüm, suhanım, şi'rim benem, dilaverem, pâkimdür vb) ve gerekse içeriklerinde şairler, şiir ve şaire dair görüşlerini 'ben' merkezli olarak ortaya koymuşlardır. Şiirin genel çerçevesini, boyutlarını, şairliğin vasıflarını anlatırken genel olarak değil de kendi şairlik karakteristik özellikleri açısından belirtmişlerdir ki bu da divan şairi için gayet doğal bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Şairlerin, 'şiir şöyledir, böyledir veya şöyle veya böyle olmalıdır'dan ziyade, 'benim şiirim böyledir, dolayısıyla da şiir böyle olmadır' şeklindeki ifadeleriyle karşılaşırız. Şairlerin böyle bir tavır ve tutum sergilemelerinin altında yatan sebepleri önceki bölümde belirtmiştik. Tabii ki şiirde 'ben merkezi' deyince akla ilk gelen şair Nef'î olmaktadır.

Divan şairlerinin şiirlerinde 'ben'e yönelişinin arkasında Divan şiirindeki duygu ve düşüncenin anonimden –ya da ortak mazmun kullanımından- çıkması ve düşüncede ve hayalde 'ferdileşme'ye gitmesi yatmaktadır. Nitekim hayal ve düşünce ile fikirlerini anlatırken bu iki terimi sürekli olarak 'bikr' kelimesi ile birlikte tamlama halinde kullanmaları da bunun bir göstergesidir. Sonuçta da şiirdeki bu ferdî duyuş, yeni ve orijinal mana arayışlarının bir sonucudur. Ama bu konuda hiçbir şair Nef'î kadar ileri gitmemiştir.

Divan şairleri eser üzerinde değerlendirme yaparken de daha çok kendi eserleri üzerinde yoğunlaşmış ve kendi şiirlerinin değerlendirmişlerdir. Burada kendi şiirini övme ve diğer şairlerle karşılaştırma durumları ön plana çıkmaktadır. Şairlerin konu ile ilgili beyitlerinde konu üzerinde en çok durdukları unsur ise, sevgili ve sevgilinin güzellikleri üzerine olmaktadır. Harun Tolasa'nın tespitine göre bu durumun özellikle gazel şiirine ait beyitler olması ve sevgilinin güzelliğiyle ilgili mecaz malzemesinin şaire bu konu da geniş imkân tanımasını sağladığını ifade eder (Tolasa 1982: 19).

3- Şiir, her şeyden önce şairle var olan bir şeydir. Şiirde aranması gereken vasıflar aslında şairde bulunması gereken vasıflardır. Divan şairleri bunu ortaya şiirle ilgili olarak kullanılan kavramların faillerini de şair için kullanmışlardır. Öyle ki, şiir nazım ise, şair ehl-i nazım; şiir sihir ise, şair sâhir; şiir mucize ise, şair mucize-gû; şiir pâkize kelâm, pâkize-eda ise, şair pâkize-gû; şiir inci ise, şair deniz; şiir mülk-i mana ise, şair pâdişah; şiir nağme ise, şair bülbül (tûtî); şiir nükte ise, şair nüktedan; şiir mana ise, şair pâdişah-ı mana; şiir suhan ise, şair suhandân, suhan-ârâ; şiir beyan ise, şair erbâb-ı beyân vs. dır. Bunu aşağıdaki tabloda daha net görmek mümkündür:

ŞİİR	**ŞÂİR**
beyan,	erbâb-ı beyân
cevher	cevherî
gazel	gazel-gûy
hakîkat, hakk	hakk-gû
inci (dür)	deniz (bahr)
kaside	kaside-perdâz
mana, âlem-i mana, mülk-i mana	erbâb-ı mana, pâdişah-ı mana,

mu'ciz, mu'ciz beyân	mu'ciz-gû
mazmûn	üstâd-ı mazmûn
nâdir eda	nâdire-senc, nâdire-perdâz, şâir-i nâdire-gû
nazm	ehl-i nazm
nükte	nükte-perdâz, nüktedân, şâir-i hoş-nükte
pâkize kelâm, pâkize edâ, pâkize güftar	pâkize-gûy
sihir	sâhir, şâir-i sâhir, sâhir-i üstâd, şâir-i sihr-âver, şâir-i sihr-âferin
suhan	erbâb-ı suhan, suhan-dân, suhan-ârâ, suhan-perdâz, suhan-gedâi, şeh-i suhan
vahy	şâir-i vahy-âver, şâir-i vahy-azma

4-Divan şairleri poetik metinlerinde en çok iki ana konu etrafında yoğunlaşmışlardır. Bunlar şekil ve muhtevadır. Şekil divan şairlerinin hemfikir oldukları çerçevesi belli üzerinde fazla detaylı durulmayan ama yine de dile getirilmeye de devam eden bir yapı iken, muhteva yani şiiri şiir yapan ana malzeme olan mana (poetik hayal) hemen her şair tarafından değişik bakış açılarıyla mevzubahis edilmiştir. Divan şiirinde biçim (vezin ve nazım şekli) şair vasfını taşıyan herkesin rahatlıkla adapte oldukları ve bir şairin diğer bir şairden üstünlüğünü veya kalitesini ortaya koyabilecek bir özellik değildir. Bir şairi diğer şairlerden ayıracak ve gerçek şairlik yeteneğini koyacak ana unsur şiirindeki mana (poetik hayal) ve bu manayı dile getirme şeklidir. Şairlere göre her insan hayal kurabilir, hayalin bir sınırı veya bir üst perdesi yoktur. Her objeden bir mana çıkarabilir. Şairliği bu noktada devreye sokan bu ham hayal ve manaları belli bir sözcük kalıbına sokabilme yetisidir.

Manalar ise önce hayale nüzûl eder ve sonra peşinden duyular âleminde dile dökülür. Hayal âlemi metafizik ile fizik arasındaki bir geçiş âlemidir (Kılıç 2004: 55). İbn Arâbî, bu bağlamda hayali, hem âlemin hem de insani nefsin altında yatan şey olarak görür ve hayali algının rasyonel anlayışla aynı düzeye yerleştirilmesi konusunda ısrar eder (Chittick 1997: 303). Nabi içten gelen duyguların şiire dönüştürmeden önce vahşi manayı (ham) zincire bağlamanın gerekliliğini söylerken:

Düşmeden şi'ri garaz dâ'iye-i tahrire
Ma'nî-yi vahşiyi bend eylemedür zencîre
(Nabi g.751/1)

Aslında şairin tam anlamıyla manaya duyuş ve sezişleriyle beraber manaya hâkim olmasını, onu bir kalıba sokması gerektiğini söyleyerek ifade etmeye çalıştığımız noktaya vurgu yapar. Yine; " *Suretin yazısı manaya tesir etmez. İbaretlerin şekli ile de mana şekillenmez. İbaretlerin şekli ile de mana şekillenmez. Mana âlemin genişliğini sözle karşılaştır ki, özlü sözde mananın geniş anlamları mevcuttur. Şekil ne kadar aziz olsa bile öz en azizidir. Mananın ziyadesi suretin mertebesinden oluşur. İç mananın güzeli dış ile cilveleşir. Söz bellidir ama mana da hayalidir. Feneri aydınlatan mumun parlaklığıdır. Mananın içindeki nur surete parlaklık verir. Ya Mısır elbisesi ya da Acem kaftanı giyse ya, dış süsle mana değişmez.*" Şeklinde ifade ettiği aşağıdaki metninde şiirin şekil olarak fazla bir şey anlam ifade etmediğini, şiire güzellik veren o şeklin ve sanatların aslında içinde bulunan mananın vermiş olduğu güzellik ve estetiğin bir yansıması olarak düşünen Nâbî, *fener-ışık* mazmunu ile de bunu örneklemektedir. Fener aydınlatıcı bir araç olarak düşünülür. Oysaki fenerin menbaı mumdur ve fenerin içinde gizlidir. Fener sadece

içindeki o mumun ışığını yansıtmakla mükelleftir. Şiir de aynen böyledir. Şiirin özü manadır ve bu mana şekil hususiyetleri ile de süslenmektedir (Erkal 2018: 350).

Sûretün tefrikası itmez eger ma'nâya
Olmaz eşkâl-i ibâretle müşekkel ma'nâ
(Nabi g.861/4)

Bâtınun hüsni olur zâhir ile cilve-nümâ
Lafz mahsûsdur ammâ ki muhayyel ma'nâ

Feneri rûşen iden şem'-i ziyâ-güsteridür
Nûr-ı bâtınla virür sûrete saykal ma'nâ

Giyse ya câme-i Mısrî ya kabâ-yı Acemi
Olmaz ârâyiş-i zâhirle mübeddel ma'nâ
(Nabi g.861/8-10)

5-Divan şairlerinin önem verdiği diğer bir husus şiirdeki estetik ile ilgilidir. Şiirde estetiğin ana ölçüsü lafz ile mana ilişkisidir. Şairler anlam kadar görsel ve işitsel duyulara da gereğinden çok önem verdikleri için ifadenin güzelliğinin yanında ahenk unsurlarının da şiire ayrı bir güzellik kattığını ifade ederler. Zira şiir ilk önce kulağa hitap eder. İnsanoğlu varoluşundan bu yana estetik güzelliğe hep önem vermiştir. İnsan her zaman ve her yerde doğası olarak hep güzele ve güzelliklere meyillidir. Divan şairleri de buradan yola çıkarak şiirdeki güzelliği (*hüsn-i eda, hüsn-i beyan*) kovalamışlar, bunun kıstası olarak da sevgili mefhumunu kullanmışlardır. Şiir redifli gazellere baktığımız zaman, şiirle sevgilinin güzellik unsurları arasında bir bağ kurulmuş olduğunu görürüz:

Safha-i gül-gûn hadüñ üstinde hattuñ yaraşur
Âl kâgıda nitekim iy perî-ruhsâr şi'r

Kaşlaruñ bâbında nazm itdüm iki mısra' latîf
Dür dişüñ vasfında didüm bir güzel hem-vâr şi'r
(Hecri g.39/2-3)

Yâsemen ruhsâr nev-hat bir güzeldür bî-bedel
Dil-keş ü mevzûn şeker-güftâr u şîrîn-kâr şi'r
(İshak Çelebi g.90/7)

Şiirdeki estetik güzelliğe vurgu yapan diğer şair Sünbülzâde Vehbi'ye göre, şiirin şekil olarak fazla bir şey anlam ifade etmez. Şiire güzellik veren o şeklin ve sanatların aslında içinde bulunan mananın vermiş olduğu güzellik ve estetiğin bir yansıması olarak düşünen şairler, sadece manada lezzet bulur. Çünkü o tatlılık ve şirinliği şekerde bulmak mümkün değildir:

Bulur ehl-i sühan ma'nâda lezzet
Ne mümkindir şekerde ol halâvet
(k.6/14)

Vehbi 'sühan' redifli kasidesinde ise şair eleştirisi yaparak güzel şiir söyleyemeyen şâirlerin şiiri rezil ettiklerini anlatır ve "*Şiirlerin veznini terazilere*

koymuşlar. Şimdi kafiyeli sözler, dükkânlarda tartılıyor. Kafiye arayıcısı birçok şâir, Âşık Ömer'in şiir tarzına yöneldi. İnci gibi güzel olan şiir, Gevherî'nin sözüne döndü. Bir eve benzeyen beyit, temelinden yıkılmaya başladı." sözleriyle şiirdeki estetiğin sadece kafiye ve şekilden ibaret olmadığını dile getirir.

Bir alay şâir-i nâ-muntazım-ı bed-mahlas
Nazm-ı rüsvâyî ile eyledi rüsvâ-yı sühan

Vezn-i eş'ârı terâzûlara vaz' itmişler
Tartılur şimdi dükânlarda mukaffâ-yı sühan

İktidâ eylediler meslek-i Âşık Ömer'e
Aşk u şevkile niçe kâfiye-cûyâ-yı sühan

Gevherî güftesine döndü bugünlerde meded
Gevher-i nâdire-i lü'lü'-i lâlâ-yı Sühan

Vehbi, yukarıdaki eleştirisinde Âşık Ömer ve Gevheri üzerinden de dolaylı olarak halk şiiri eleştirisi yaparak, halk şiirinin sanat ve estetikten yoksun olduğunu da söylemiş oluyor.

6-Divan şiirinde dikkat çeken hususlardan biri de şair-okuyucu ilişkisidir. Şairlerin okurlara karşı bir bakış açısı olduğu gibi okurların da şairlere karşı bir bakış açısı vardır. Okurların genel olarak şairden beklentileri şöyledir: Şiirin okuyucuya sunduğu hayal, okuyucu tarafından benimsenmeli, içine kök salmalıdır. Şiiri okuyan okuyucu, şair olma tutkusunu hissetmeli, silinmiş hayalleri, düşünceleri yeniden okuyucunun zihninde canlandırmalıdır. Yani şair, okurun hislerinin ve düşüncelerinin tercümanı olmalıdır. Şair açısından baktığımızda ise şair her şeyden önce kendi poetik hayallerini estetik biçimde sözcüklere dökebilme çabasındadır. İlk etapta okurun beklentisinin önemi yoktur divan şairi için. Divan şairi kendini okura iyi ifade etme endişesini deyim yerindeyse hiç düşünmemiştir. Bundan dolayı da okurun anlama kapasitesi, seviyesi fazla bir şey ifade etmez. Şairin okur tarafından anlaşılma gibi bir derdi yoktur. Necâti Bey, bu noktada, okurun beklentilerini de göze alarak şiir yazmanın güçlüğünden bahsederek herkesi memnun etmenin imkânsızlığı üzerinde durur:

Güçtür ne kadar der isen ey dil
Tarz-ı gazeli riâyet etmek

Her bir kişinin murâdı üzre
Her beytte bir zerâfet etmek

Âsân değil a benim efendim
Dünyâyı bütün ziyâfet etmek
(Mukatta 39)

Şair, dizelerindeki mazmunların herkes tarafından anlaşılamayacağının farkındadır ve o bu durumu şairlik yeteneği ile doğru orantılı görür. Yine Necâti Bey başka bir kıt'asında "*Necâti şiir kapısını cahillere açma avamın tab'ı beyti (evi) yabancıların gelip yerleştiği hane gibi viran eder*" diyerek, avam olarak adlandırılan, dolayısıyla

sanattan, şiirden anlamayan incelikten de yoksun olan kişilerin durumuna dikkat çeker (Kaya 2019: 40):

Hiç açma Necâti bâb-ı şi'ri
Şol kimseneye kim ola nâdân

Kim beyti ider avâm tab'ı
İl konduğı hâne gibi virân
(kt 62)

Mesela Şeyh Galib, herkesin kullandığı gibi mazmunlar kullanmayı bir ayrıcalık olarak görmediği gibi anlaşılamamayı da gayet doğal görür:

"Ol şâir-i kem-yâb benim kim Gâlib
Mazmunlarımı anlamamak ayb olmaz"
(R.19)

Galib, Hüsn ü Aşk'da daha da ileriye giderek şiirinin herkes tarafından anlaşılmasını kendi şairliği için bir felaket olduğunu söyler. Galib, şöhret afettir sözünü bir çeşit estetik ilkesine dönüştürmektedir:

Bir ehl-i sühan ki ede tahsîn
Bin çarh deger o beyt-i rengîn

Dâim bunu der ki eldeki hâme
Âfet bana i'tibâr-ı amme

Çün kârı himâyet eylemekdir
İfhâma riâyet eylemekdir

Elbetde olup füsürde-hâtır
Ma'nâdan olur zebân-ı kâsır
(HA 217-220)

"*Şiirden anlayan birinin takdir ettiği güzel ve renkli bir beyit bin dünyaya bedeldir. Elimdeki kalem bana her zaman şöyle der: halkın beğenisi benim için bir felakettir. (Damın) işi gücü insanların zihinlerini yormamaya çalışmak ve herkesin anlayabileceği sözler söylemek olunca, elbette hayali kısırlaşır ve dili de manaca fakirleşir.*" (Doğan 2015: 67).

Cumhuriyet döneminde '*Bir Günün Sonunda Arzu*' şiiriyle eleştiri oklarını alan Ahmed Haşim, bu şiirinin manasız olduğu şeklindeki eleştirilere cevap mahiyetinde yazdığı '*Şiir hakkında bazı mülahazalar*' isimli yazısında Galib gibi düşünerek herkesin anlayabileceği şiir, ancak alçak şairlerin işi olduğunu söyler (2017: 63). Ona göre büyük şairlerin medhalleri, tunç kanatlı müstahkem şehir kapıları gibi sımsıkı kapalıdır, her el o kanatları itemez ve o kapılar bazen asırlarca insanlara kapalı durur. Haşim'ee göre sanat eserinde mana ve açıklık arayanlar ancak na-ehillerdir. "*Ve vüzuh bunların adi idrake göre anlaşılması mı demektir*" diyen Haşim, bu cümlesiyle şiirin kimlere hitap etmesi gerektiğini ortaya koyar. Şiirde vuzuh, açıklık, anlaşılabilirlik olmasının belli bir zeka seviyesini gerektirdiğini tasavvur eden Ahmet Haşim'e göre adi idrak sahipleri şiirin muhatabı değildir (Okay 2005: 103).

Nâ'ilî'ye göre şiir, akla gelen her şeyin yazıldığı bir alan değildir, öyle de olmamalıdır. Şiir, ince hayallerin, düşüncelerin bir mana etrafında yoğrularak lafızla şekil bulmasıdır. Bu biçimdeki şiir, hem şiirin hem de şairin ufkunu genişletir ve şairin yaratıcı olmasında kolaylık sağlar:

Çok farîs-i meydân-ı suhan lîk bu vâdi
*İrhâ-yı inân-ı kalem*e teng-efzâdır
(k.14/72)

'*Söz meydanın süvarileri oldukça fazladır, lakin bu alanda akla geleni yazmak ancak ufku daraltır, şairi kör bir kuyuya doğru sürükler.*'

Nâ'ilî, önemli olanın akla gelen ilk şeyi yazmak değil, o şeyi belli bir imgelerle, hayallerle süsleyerek şiirsel hale getirmenin önemine vurgu yapar.

7- Divan şiirinin başlangıç noktasından itibaren bir süreç içinde incelediğimiz zaman, bu şiiri oluşturan şairlerin altyapı ya da kültür ve eğitim seviyelerini göz önüne aldığımızda bu açıdan iyi donanımlı hayatın içinde gelişen ve cereyan eden olaylar ve olguları kendi yüksek birikimlerinin süzgecinden geçirerek, iyi bir sentezden geçirerek bu durumları sanatlarının lehine iyi kullandıklarını görürüz. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, Divan şairi anlatmak istediği olayı ya da duyguyu şiirsel forma sokup ifade ederken anlamı bütün çıplaklığı ile okuyucunun hizmetine sokmak istemez. Aksine okuyucuyu da bu duygunun ya da ifadenin içine sokmak için ona da bir pay hakkı bırakma, onun da düşünmesine fırsat vermek ister. Bu sebepten dolayı da şair sanatını da üst seviyeye çekmek ister. Şiirde görülen aşırı mübalağalar, teşbih ve istiarelerin yanında müphem ifadeler genellikle bu amaca yöneliktir. Şeyhî de şiir hakkındaki düşüncesini paralel olarak şöyle dile getirir: "*Şiirde bir mağz (mana) esaslı bir fikir, tatlı bir nükte olmalı, insan onu okurken düşünmeli. Söz bir incidir ki akıl dalgıcı onu can denizinden çıkartır ve böyle bir halis cevher çalışmakla ele geçer… Edebî eser meydana getirebilmek için hikmet, şer' ve belâgat lazımdır.*" (Tarlan 2004: 200). Osmanlı toplumunun yapısına baktığımız zaman, zevk ve kültür tabakalarına ayrıldığı, divan şiirinin de özellikle yüksek zümrenin zevkine hitap ettiği yaygın bir fikir olarak karşımıza çıkar. Toplumu teşkil eden molla, bir derviş ve okuma bilmeyen herhangi bir vatandaştan aynı zevk beklenmez (Okuyucu 2004: 21). Divan şiiri her şeyden önce yüksek estetik ve san'at değerine önem veren bir anlayışın hâkim olduğu ve yüksek ve ulvi bir ideali yakalamaya çalışan kültürlü sınıfın şiiridir. Zaten divan şairlerinin hemen hepsi sürekli olarak şiirin ilimle olan ilişkisine vurgu yapmışlardır. Aşağıda Muhibbî'nin de belirttiği gibi Divan şairi kadar okuyucusunun da bazı ilimlerden, şiirin inceliklerinden haberdar olması lazımdır. Yoksa yanlış anlama kaçınılmazdır:

Şi'r bünyâdına el urdun ise muhkem kıl
Sonradan dime kim za'f üzre imiş bu temelüm
(Ak 2006: 569)

Tarih içerisinde süregelen şiirin hitap ettiği okuyucu kitlesi bakımından dilinin ağır ve anlaşılmaz olduğu düşünceleri, dönem şairleri tarafından da tartışma konusu olmuş bazı şairler (Nâili, Nef'i, Şeyh Galib vb) şiirde anlamın derinliğinden ve estetik kaygılardan yana tavır sergilerken, özellikle Sabit başta olmak üzere bazı şairler de şiirin asıl amacının geniş halk kitlesine ulaşmak olduğunu ve bu yüzden şiiri basit ve anlaşılır şekilde yazmanın gerekliliğini vurgulamışlar ve bu minvalde şiirler kaleme almışlardır. Türk şiir tarihinde görülen bu aykırılık, farklı bakış açıları ve bu anlayışla oluşturulan eserler neticesinde Türk şiiri kalitesi ve değerini bir kat daha arttırmıştır.

8- Divan şiirinin poetik geleneğinin ana parçası olan şairin, bu gelenek içerisindeki genel karakteristik özelliklerine baktığımızda, divan şairinin kabiliyetten önce eğitimle beraber ilmi ve kültürel açıdan donanımlı kişilerden müteşekkil

olduğunu görürüz. Altı yüz yıllık geleneğin içinde var olan şairler çok büyük oranda ilmiye sınıfını da temsil etmektedirler. Kendini her yönüyle yetiştiren şair, ürünlerini de kendi birikim, tecrübe süzgecinden geçirerek sunduğu için de –yukarıda da ifade ettiğimiz gibi- okuyucusunun da aynı kalitede olmasını ister. Bu gelenek içerisinde şairliğin vasıflarının üç temel unsuru vardır. Birincisi bahsettiğimiz donanım (fikir, düşünce) ikincisi söz ve en önemlisi ise ilhamdır. Bu üç unsuru bir araya getirdiğimizde şöyle bir sonuca ulaşabiliriz. Şairde ilk önce düşünce olmalıdır. Düşünce için ise ilim ve tefekkür lazımdır. Şairin, düşüncesini şiire dökebilecek kelime bilgisi ve hazinesi, etkileyici bir hitabı ve bu hitabı süsleyecek de yeteneklerinin olması gerekir. Divan şiirinde bütün şairler ilhamın önemi gerekliliği noktasında birleşirler. Şairler, ilhamı şiirin olmazsa olmazları arasında kabul ederler. Şairlik peygamberlikten sonra gelen en ulvî mertebedir. Allah peygamberlere vahiy şairlere ise ilham vermiştir:

Bu nazm-ı dil-âvize dahl eyleyemez hâsid
Eş'âr değil zîrâ *ilhâm-ı Hudâdır* bu
(Nef'i g.100/6)

Mest-i câm-ı aşkım *ilhâm* olmayınca söylemem
Gerçi kim fevvâre-i ma'nâ dehânımdır benim
(Nâili k.13/20)

Bu bağlamda Allah, dünyaya iki tür insan göndermiştir: Peygamberler ve şairler. Bunların bütün vasıfları Allah tarafından donatılmıştır. Peygambere vahiy, şaire ise ilham göndermiştir. "*Tefekkürüm İlahî vahy olduğu için ben de şairlerin peygamberiyim.*" (Farsça Divan N 4/6) diyen Nef'î, şairliği İlahî mertebeye yükseltir. Farsça bir rubaisinde ise şairleri şöyle tanımlar: "*Biziz, aydan balığa kadar ne varsa biziz, şahane hazine hazinesi biziz. Ezel ve ebed sırrını bizden ara; baştan ayağa kadar biz İlâhî sırrız*" (Farsça Divan R 32).

Nef 'î'nin,

Tûtî-i mu'cize-gûyem ne desem lâf değil
Çarh ile söyleşemem âyînesi sâf değil
(g.71/1)

meşhur beyti, Osmanlı şairlerinin estetik anlayışının en üst mertebesidir. Söz konusu beyitte Nef 'î, kendini mucize söyleyen bir peygambere benzetir gibi görünse de öncesinde bir papağan olduğunu dile getirmektedir. Papağanın kendine ait sözü olmadığı için o, sahibinin sözlerini tekrar eder yani sahibinin söz taşıyıcısı, elçisidir. Öyleyse şair, bir peygamberin mucizeleri göstermesi gibi benim şiirim de mucizeleri dile getirir (Açıl 2018: 9). Peygamber efendimize vahiy yoluyla mucize-sözlü, Kur'ân-ı Kerim verildiği benim şiirime de ilham yoluyla neredeyse onun söyleme kudreti verilmiştir, demektedir.

Divan şiiri geleneğinde şairlikle ilgili değerlendirmelerde edebi tenkid anlamında şair eleştirilerinde ağırlıklı olarak şiirde işlenen konu, mazmunculuk gibi meselelerin olduğunu görürüz. Buradan hareketle şairler sık olarak yenilik, orijinallik anlamında değişik kavramları kullanırlar. Şiirde nazirecilik geleneğinin artması, sürekli doğu şiirinden ithal edilen mazmunlara yer verilmesi, şiirde orijinallik ve yenilik tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. 17. Yüzyıldan itibaren bu tartışmalar yeni üslupların doğmasına da zemin hazırlamıştır. Mahallileşme, sebk-i hindi ve hikemi üslup bu endişenin sonucunda ortaya çıkan üsluplardır. Ortaya çıkan yeni üslup

kendinden öncekini eleştirmekle başlamış ve oradaki yanlışları ve eksiklikleri ortaya koyarak, kendi sistemini dikte ettirmeye çalışmıştır. Mesela Sabit, mazmunculuk geleneği ile âdetâ alay etmiş, onlarla eğlenmiştir. Divan şiirinin vazgeçilmezlerinden olan *gül ü bülbül, rind, zâhid, şarâb, sâki, aşk, âşık, hatt, hasret, ıstırap* vb. gibi kavramları Sâbit'in ana hedefi olmuştur:

Acıtdı cânını hâr ile bülbül-i zârun
Huzur batdı götine gül-i çemen-zârun
(e.114)

Rahmetli rind mâye-i cûd ile şehâ idi
Ashâb-ı keyfe kaldı duyûn-ı kesîresi
(g.3234/4)

Aynı şekilde Nâbî, Hayriyye'sinde eski geleneği sürdüren şairleri de kınayarak onları şiire yenilik getirmemelerinden dolayı da suçlar:

Baksan ekser suhan-ı şâir-i hâm
Zülf ü sünbül gül ü bülbül mey ü câm

Çıkamaz dâire-i dilberden
Kad ü hadd ü leb ü çeşm-i terden

Geh bahara tolaşur geh çimene
İlişür serv ü gül ü yâsemene

Reh-i nâ-reftede cevlân idemez
Sapa vâdileri seyrân idemez

İdemez sayd-ı ma'ânî-i bülend
Atamaz gayb şikârına kemend

Geçinür ma'nî-i hayîde ile
Lafz-ı meşhûr-ı cihân-dîde ile

İki harvârdur o beyt-i dü-tâ
K'olmaya tâze kumâş-ı ma'nâ
(H 999-1005)

(Şöyle bir baksan acemi şairlerin şiirini çoğunlukla, zülf ile sünbül, gül ile bülbül, içki ile kadehten ibaret görürsün. Öylesi şiir, dilber ile boy, yanak, dudak ve yaşlı göz dairesinden dışarı çıkamaz. Bu şiir bazen baharı, bazen çimeni dolaşır. Bazen de serviye, güle yahut yasemene ilişir. Kimsenin gitmediği orijinal bir yolda dolaşamaz, sapa vadilerde gezemez. Yüksek manaları avlayamaz, gayb avına kement atamaz. Daha evvel başkasının söylediği mana ile geçinir, dünya görmüş meşhur sözler ile avunur.) Divan şiirinin klişeleşmiş mazmun sistemini ağır şekilde eleştiren Nâbî, hiç duyulmamış, söylenmemiş şeylerin söylenmesi gerektiğini savunmuştur. Şiirde aynı şeylerin sürekli tekrarlanması, şiirde konunun bittiğine, şairlerin yeni orijinal düşünceler geliştiremediğine dair eleştiriler de getirilmiştir. Sünbülzade Vehbi şiirde konunun asla tükenmeyeceğini ifade ederek, böyle şeylerin ancak sığ şairlerde olabileceğini belirtir. Aynı şekilde Şeyh Galib de her an yeni mazmunlar, manalar ve sözler insanlar ve özellikle şairler tarafından söylendiğini ve söyleneceğini bunu fark etmek için dikkat nazarıyla bakmanın kâfi

olacağını ifade ettikten sonra yeni olayların vücuda gelmesi yepyeni mazmunların doğuşuna sebep olacağını belirtir:

Bî-gâye vü bî-kıyâs ü tahmin
Söylenmede nev-be-nev mezâmîn
Sen kudret-i fehmi eyle peydâ
Ben söyleyeyim sen eyle ısgâ
Ez-cümle teceddüd-i havâdis
Mazmûn-ı nevʿe değil mi bâʿis
(Şeyh Galib HA 752-754)

9- Divan şiiri poetik metinlerinde, bu şiirin poetik temellerini oluşturan ve şekillendiren iki önemli kavram dikkat çekmektedir. İ'caz ve sihir. Anlam olarak da birbirini bütünleyen bu iki kavram divan şairleri tarafından estetik anlayışının bir uzantısı olarak kullanıldığı görülür. Mengi'nin de belirttiği gibi; sanat estetiğinde gerçeğin sınırlarını fizik ötesine taşıyan bir anlayışın varlığı bilinen bir gerçektir. Böylece sanat, kuşkusuz şiir sanatı da gerçeğin değişken ve ideal olmayan görünümünden ayrılıp değişmez ve ideal olanı yani mutlak olanı bulmaya yönelecektir. Kısacası; estetik bağlamda sanat ve şiir mutlak arayışı içindedir (Mengi 2009: 142). Sanatın estetik açısından mistik boyutunu ifade eden bu iki kavram aslında doğu şiirinin dolayısıyla divan şiirinin varoluş sebeplerini ortaya koymaktadır.

Arapça acz kökünden gelen i'câz; mucizeyle, daha doğrusu mucize göstererek aciz kılmakla bağlantılı bir sözcüktür olmakla birlikte terim olarak '*orijinal ve sanat gücü yüksek eserler vermek*' anlamında kullanılır. i'câz, şairin şaşırtacak güzellikte, incelikte ve zekice şiir söyleyerek dinleyeni şaşırtması, kendine hayran bırakması diye bilinir. Öyleyse i'câz; şiirde bir estetik ölçüt; daha doğrusu şairin estetik beklentisi, amacı, şiirde ulaşmayı istediği son nokta, en üst basamaktır (Mengi 2009: 136). İ'cāzın şiir estetiği ile ilgili olarak anlam kazanması Ku'ânla beraber olmuştur. Kur'ânla beraber var olan belâgat kavramı ve bu kavram etrafında yapılan çalışmalar neticesinde Kur'ân'ın, sözleri (ayetler), içeriği, üslûbu ve şiirselliğiyle insanı onun benzerini düşünmekten aciz bırakması, engellemesi şeklinde ortaya çıkan i'câz, doğal olarak şairlerin de üslubunu ortaya çıkarmalarına zemin hazırlamıştır.

İ'câz kavramı, doğal olarak müştakı olduğu mucize kelimesiyle bağlantılıdır. Nitekim mucize de acizde bırakmak anlamındadır. Mucize esnasında insanın maddi gücünün yanı sıra zihinsel melekeleri de acizde bırakılmış olur. Mucizenin asıl mucizevi yönü de burasıdır çünkü mucizeyle karşılaşan insan onu anlamaktan acze düşer. Kur'ân'ın belagati karşısında insanların düştüğü durum tam da böylesi bir acziyettir (Açıl 2018: 13).

Divan şairleri i'câzı daha çok kendi şiirlerinin, estetik olarak etkileyici özelliği bağlamında kullanırlarken, bu kavramın anlamı ve özelliği etrafında fazla tafsilata girmezler. İ'câz ve onunla birlikte kullanılan söz konusu sözcüklerin çoğunun aslında; doğrudan şairin, bazılarının da şairin şiirinin övgüsünde kullanıldığı görülmektedir. Söz konusu terim, tamlama ve çağrışım zincirinin halkaları olan söz grupları, şairin ustalığını nitelemek, vurgulamak ya da divanlarda gördüğümüz kadarıyla daha çok, şairin kendi ustalığıyla övünmesi amacıyla edebi metinlerde şaire dönük olarak yer almaktadır (Mengi 2009: 139). İ'câz çoğu zaman, şairler bu kavramı gerçek değeri

bildirmek yerine; alışılmış kalıp sözler olarak kullanmışlardır. Meselâ Nâ'ilî Şiirlerindeki yeniliğin, orijinal hayâllerinin tek sebebini i'câza bağlayarak:

Nâ'ilî *i'câz-ı nutk*umdur ki eyler ter-zebân
Hâme kim şem'-i şebistân-ı tahâyyüldür bana
(g.6/6)

i'caz kabiliyetinin kıskanılacak derecede mükemmel olduğunu ve diğer şairlerin kendisine düşmanca baktıklarını belirtir:

Şi'rin ki *gıbta-kerde-i i'câz*dır hasûd
Ey Nâ'ilî bakarsa hasmâne reşk eder
(g.72/5)

Bu minval üzerinde divan şiirinde oldukça fazla metin bulunmaktadır.

İ'câz'ı, Allah-insan-şair üçgeninde ele alarak poetik özellikleri bütün ayrıntıları ile anlatan Şeyh Galib olmuştur. Galib, Hüsn ü Aşk'ın mukaddimesinin ilk 18 beytinde ve 755-766. beyitler arasındaki 'sözün gerekliliği' bahsinde i'câz konusu üzerine durmuştur. Bilindiği gibi *Mesnevi*'nin en meşhur kısmı ilk on sekiz beytidir. Mevlanâ burada hem yaratılışa hem insana hem de şiire bakışını ortaya koymuştur. Şu ana kadar pek değinilmemiş ve yorumlanmamış olsa da aslında *Hüsn ü Aşk*'ın bu ilk on sekiz beyti *Mesnevi*'nin ilk on sekiz beytine yazılmış bir nazire gibi de tasavvur edilmiştir. *Hüsn ü Aşk*'ın ilk on sekiz beytinde de Şeyh Gâlib, poetikasının bir kısmının yanı sıra Mevlânâ'ya benzer şekilde yaratılış, insan ve şiire bakışını ortaya koymuştur. Mevlanâ insanı "gurbet" kavramı üzerinden tavsif ederken Şeyh Gâlib onu "acz" kavramı üzerinden anlatmayı tercih etmiştir. Durum böyle olduğundan estetik ve poetikanın acz ve mucize ilgisinden hareketle kelam ve dolayısıyla itikatla ilişkisi de açık hâle gelmektedir (Açıl 2018: 14).

Galib bu metinde acz ile ilgili olarak özetle şöyle der: "*Acz Allah tarafından O'na hamd için verilmiş bir ruhsattır. Bundan dolayı Allah'a şükr etmek gerekir. 'ma-arefnak' Seni layıkıyla bilemedik" biçiminde kısaca ifade edilen kudsi hadisi acz ehline anlayışı bahş eylemiştir. Demek ki bilmek noktasındaki acziyetin itirafı, kişiye anlama kabiliyeti vermektedir. Kul, aczini kabul ettiği oranda kulun anlama kabiliyeti artar. Yukarıda söylenenler meydana gelmemiş olsaydı ortaya aczden başkası çıkmayacak, bununla birlikte hiç kimse emeline vâsıl olamayacaktı. Bu da nihayetinde bir eksiklik sayılacaktı, Allah, eksiklerimizi gözetti. Aslında Allah bizi ta'ciz etmedi yani acizde bırakmadı, aksine bize yardım etti. Acz, insanın sesidir, ona konuşma imkânı verir. Fakat acziyeti söyleyen dilimiz var; onu vasf etmek konusunda aczimizi dile getirmişliğimiz var. Allah'ı vasf etmek konusunda ancak aczimizi dile getirebiliriz. Biz şairler ya da genel olarak insanlar aczimizi dile getirecek bir dile sahibiz. Bu yüzden Allah'ı vasf etmek konusundaki acziyetimizi dile getirmenin kendisini de bir nimet telakki etmeliyiz*."

Şair bütünde acz'in iki anlamına vurgu yapar: Birincisi insanın kudretsizliği, güçsüzlüğü; ikincisiyse, estetik açıdan, paradoks gibi görünmesine rağmen, aczin söz söylemeye imkân sağlamasıdır. Bundan dolayı, şairin şiir söylemesine imkân sağlayan sözün imkânı olarak sunulan aczin önemini hem kavrayan hem de dile getiren kişinin bir şair olması eşyanın tabiatına uygun görünmektedir. Galib, sözün gerekliliği' bahsinde ise acz'i şair-şiir açısından ele alarak, şiir sanatı açısından daha da detaylandırır:

Ger kalmasa şimdi fark u temyiz
Bî-fâidedir o emr-i taʿcîz

Ger şiʿr ü fesâhet olsa nâ-yâb
Kur'ân'ın olur bu sözü kem-yâb

Ger kalmasa şâʿir-i sühan-dân
Bürhân-ı Hudâ bulurdı noksân

Taʿcîz için etdi gerçi me'mûr
Bî-kudret olur mı sarf-ı makdûr
(HA 762-65)

(*Eğer şimdi (söz söylemede) estetik duyarlılık ve iyiyi kötüden ayırt ediş gücü kalmasa, (insanları üstün söz söylemede) âciz bırakma iddiasının anlamı kalmaz. Eğer şiir ve fesahat yok olsa, Kur'ân'ın bu üstünlüğünün anlamı kalmaz. Eğer güzel sözden anlayan şairler bulunmasa, Allah'ın en büyük delili noksan kalırdı. Her ne kadar (Allah, inanmayanları) acze düşürmek için (biz şairleri) görevlendirdi ise de bu iş için çaba göstermek hiç kudretsiz olur mu?*)

Fark ve temyiz, söz ve davranışların sebep ve sonuçlarını idrak edebilme anlamına gelmektedir. Nitekim sözdeki iʿcâzın sebep ve sonucunu anlayabilme kapasitesine fark ve temyiz denir. Bu da ancak şairlerde olur. Bundan dolayıdır ki Şeyh Gâlib, güzel sözden anlayan şairler bulunmasa Allah'ın varlığının en büyük delili eksik kalırdı, demektedir. Bu eksiklik, insanlar cihetindendir. Allah'ın şairleri yaratması, bu anlamıyla Allah üzerine bir zorunluluk değil tam aksine tevhit bahsinde de söylendiği gibi onun mahz-ı kereminin bir neticesi olarak insanlar için bir feyz, bir lütuftur. Böyle düşünüldüğünde insanlar açısından Allah'ın varlığının delilini anlayacak şairlerin daimî varlığı da zorunludur. Şairler, iʿcâzı anladıkları için önemlidirler fakat şairlerin asıl memur edildikleri iş, Kur'ân-ı Kerim'in iʿcâzını anlamak ve anlatmak, aktarmaktır. Böylece Kur'ân-ı Kerim'in mucizevî özelliğinin anlaşılmasını temin ve devam ettirmektir. Çünkü Kur'ân-ı Kerim hem Allah'ın en büyük delili hem de peygamber efendimizin en büyük mucizesidir. Mucize sözle yaratılmış ve yine sözle devam ettirilmektedir (Açıl 2018: 17).

Bazen i'câz ve bu kökten müteradif mu'ciz, acz gibi kavramlarla birlikte bazen de ayrı olarak kullanılan *sihr,* tabiatın ve doğal olarak Allah'ın lutf etmiş olduğu acz'in şairler tarafın beyanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sihri sözcüğü sözlüklerde geçen 'büyü' anlamıyla kabul ettiğimiz takdirde i'câzın tam anlamıyla idrak edemeyiz. Sihr sözcüğünün etimolojik kökenine inildiği zaman; "*"Esas lügat anlamıyla sihir, her ne olursa olsun, sebebi gizli olan ince şey demektir. Nitekim fecr vaktinin başlangıcında da ufuk çizgisinin inceliğinden dolayı 'sîn'in fethi ile 'sehar' denilir. Bu anlamda, yani sebebi gizli olan ince şeyleri bilmek ve tanımak anlamında sihrin küfür olmayacağı açıktır. Ancak dinî geleneklerdeki anlamıyla sihir sadece bu demek değildir. Sebebi gizli olmakla beraber, gerçeğin aksine tahayyül olunan yıldızcılık, şarlatanlık, hilekârlık yolunda cereyan eden herhangi bir şey demektir... Çünkü bunda esrarengiz bir şekilde hakkı batıl, batılı hak; hakikati hayal, hayali hakikat diye göstermek vardır… Esrarengiz, gizli sebep ile incelik, dış görünüşü itibariyle çekicilik ve bir de kötü maksat sihrin niteliğini belirler.*" (Yazır 1992: 366). Elmalı'nın tarifinden hareketle sihir, değişik şart ve sebeplere bağlı olarak alışılmışın tersine bizzat ilâhî iradeyle ortaya çıkan olaylardan değildir. Onun her halde teşebbüs olunacak bir özel sebebi vardır. Şu kadar ki, o sebep herkes için bilinmediğinden, olay bir harika gibi tahayyül olunmaktadır. Bunun içindir ki, sebebi herkes için bilinmeyen herhangi bir gerçek dahi, halkı aldatmak için kullanıldığı zaman bir anlamda sihir olur. Sihiri de şiire bu haliyle adapte ettiğimiz zaman "*Muhakkak ki, bazı güzel sözler sihirdir.*" hadis-i şerifinde dile geldiği gibi, sihir tamamen şairin muhayyilesindeki poetik hayallerle ilgilidir. Sihirbaz ve büyücülerin insanların duyularına hitap ederek onlara

gerçekte olmayan çeşitli hayaller göstermeleri gibi şair de söz ve mana oyunları ile muhatabın zihninde olağanüstü hayaller oluşturur. Meselâ Baudelaire'nin kendi şiir sanatını *çağrışımcı bir büyücülük* olarak tanımlaması gibi, Nef'î de şiirinin insanlarda bıraktığı etkiyi bir sihir olarak kabul etmesi bu olağanüstü hayallerle doğru orantılıdır:

Sihr etdiğini senden işitdim yine Nef'î
Yoksa sözünü hep senin *i'caz* sanırdım
(g.86/5)

Nef'î burada sanat gücü ile sihri birbirinden ayırarak, sihri daha üst planda tutar. Bu duruma göre, şairdeki sanat gücünü sihir ortaya koyar. Çünkü şairler için önemli olan insanları (okuyucuları) etkilemek, kendi sanatının etkisi altında bırakmaktır. İşte Nef'î bunu sanatın içinde var olduğuna inandığı sihir (büyü) ile ifade eder:

Ben turfa rind-i şu'bede-bâz-ı tahayyülüm
Ma'nâ-yı sihr ü sûret-i i'câzdır sözüm
(g.78/2)

Yine Nef'î, benzersiz sözleri ile şiirde elde ettiği mertebeyi sihir ve i'cazın kıskandığını

Benim ol nâdire-gû şâir-i ma'nâ-perdâz
Reşk eder mertebe-i şi'rime sihr ü i'câz
(k.57/1)

beytinde dile getirirken sihir ve i'cazın şairler için söz söylemede bir mertebe olduğuna vurgu yapar. Sihir; mucizevî, mistik çağrışımlarıyla şaire olağanüstülüklerle donatılmış bir şiir gücünü vaat eder. Bununla beraber sihir ile şiir arasındaki ilişki tek taraflı değildir. Şiir, sihrin gücünden istifade ettiği gibi sihir de şiirin büyüleyici güç ve etkisini kullanır. Başka bir deyişle, güzel ve etkileyici söz ya da şiir, büyü gücüne sahiptir. Bu gücün farkında olan kişiler sözün büyüleyici etkisiyle olağanüstü işler yapabilirler (Karaman 2015: 1519).

Klasik şiir geleneğinde sihr ve i'câz, şiirde bir üslup olarak değerlendirilmekte olup, du düşünce tarz-ı sihr, şive-i icâz, sihr-i endişe gibi kavramlarla ifade ederler. Meselâ Neşâtî:

Âteşin lehçeyle *şi'r-i ab-dâr*um görmeyen
Tarz-ı sihr ü şîve-i i'câz bilmez neydügin
(g.96/5)

*Âb-dâr*ı bir sanat olarak vasıflandırırken, şiir sanatından anlamayanların ya da şiirdeki sanatsal gücü görmeyenlerin şiirdeki sihr ve i'câz üslubunu da anlamalarının oldukça güç olduğunu söyleyerek bu iki kavramın şiir sanatında bir üslup/ tarz olduğunu ifade eder.

Divan şairleri şairlik kabiliyetlerinin, Allah vergisi ve ilhamla bağlantısını kurarlarken, bunun yanında 'sihir' kavramıyla da ilişiklendirerek şiirlerini 'sihirli söz', kendilerini de '*sihr-âmiz*' olarak görmektedirler. Bu manada şairler '*i'câza karib sihirler etmeye kabil*" (Çavuşoğlu 1971: 18) kimselerdir. Edebiyat tarihindeki ilk lügatlerde şaire, şair denilmesinin nedeni başkasının fark etmediği şeyleri ortaya koyması (ilm/fitnat) açıklanırken şairin bu vasfı göz önünde bulundurulmuştur. Ignace Goldziher'in şair'e, "*tabiatüstü sihri bir bilgiye sahip olan, sezişle bilen*" (Özdoğan 2008: 91) anlamını vermesi yine dönemin şiir ve şair anlayışıyla ilgilidir. Önceki bölümlerde şairlerin şiir ve şairle

ilgili benzetmelerinde *sihr-sâhir* kavramlarını çok sık kullanmalarındaki esas neden de buradan kaynaklanmaktadır.

Geleneğe göre sihir, sadece şiirde değil hemen her sanat dalında yüksek bir mertebenin ifadesi sayılan estetik bir ölçüt, bir değer ifadesidir. Günümüzde güzel bir eser karşısında beğenimizi ifade etmek üzere "Büyüleyici!" kelimesini kullandığımız gibi eski devirlerde sihir ve ondan türetilmiş kelimelerin bu anlamda kullanılması insanın "güzel" karşısında aldığı estetik tavrın bir ifadesidir. Sihrin sanattaki yüksek bir mertebenin ifadesi olarak estetik bir ölçüt olmasının yanında sanattaki üstün bir mertebenin sihir olarak algılanıp o yönde değerlendirilmesinin bir gelenek hâlini aldığı, bu noktada sihrin çoğu zaman gerçek değeri ifade etmeyen bir kalıp söz olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır (Karaman 2015: 1519). İ'cazın aksine sihir, klasik Türk şiirinin altı yüzyıllık seyri içerisinde her asırda, hemen her şairin söz konusu ettiği bir olgu olmuştur.

Tab'-ı sâhir-pîşene Bâkî gönüller meyl ider
Şekker-i şi'r-i dil-âvîzüñ meger efsûnludur
(Bâkî kt.8/1)

Dolayısıyla şairin sözünün sihir olması ile ilgili tabirler, şairin doğuştan sahip olduğu söz söyleme yeteneğini insani çabalarla geliştirip söz söylemede elde ettiği etkileme gücünü ifade eden bir mertebedir.

10- Şiir poetikalarının şekillenmesinde ve tekâmülünde mekânların da büyük rolü vardır. Öyle kentler ve şehirler vardır ki poetikanın içerisine ister istemez sızar, orada kendileri için kurallar oluştururlar. Örneğin Venedik ve Paris böyle kentlerdir aynı şekilde doğu için vazgeçilmez imge kaynağı ise İstanbul olmuştur. Divan şiirindeki İstanbul imgesi her akım şairi için bir uğraş alanıdır. Divan şiirine şehir edebiyatı olarak ifade edilmesinin altında aslında İstanbul yatmaktadır. Baki'nin somut İstanbul'u bu şehrin mevsimleri, doğal güzelliği Nedim'de eğlenceye yönelik yaşamıyla birlikte lirik oyunlar şeklinde dile yansırken bundan yıllar sonra Tevfik Fikret'in Sis adlı şiirinde bambaşka bir poetikanın dekoru olarak görünür.

SONUÇ

Divanlarında dibâceye yer vermeyen şairler, şiir ve şair üzerindeki görüşlerini manzumelerinde dile getirmişlerdir. Şairler bu değerlendirmeleri yaparken Divan şiirinin üslup ve estetiğinden zerre kadar ayrılmamış ve Divan şiirinin kendine özgü hayal sistemi ve sanatlı anlatımı içerisinde ortaya koymaya çalışmışlardır. Divan şairleri bu konu üzerindeki görüşlerini üç ana unsur etrafında yoğunlaştırmıştır. Bunlar eser, şair ve çevredir. Divan şairleri eser üzerinde değerlendirme yaparken daha çok kendi eserleri üzerinde yoğunlaşmış ve kendi şiirinin değerlendirmesini yapmışlardır. Burada kendi şiirini övme ve diğer şairlerle karşılaştırma durumları ön plana çıkmaktadır. Osmanlıda şairlerin yetişmesinde ve karakterlerinin olgunlaşmasında çevrenin de büyük etkisi olmuştur. İçinde bulundukları edebi çevrenin kalitesi ve eğitici özelliği aslında divan şiirinin de gerçek karakterini oluşturmuştur. Böyle bir çevrede yetişen şair doğal olarak şiirlerine de yansıtmış, kurmuş olduğu hayal ve imgelerde estetiğin üst sınırlarını zorlamaya çaba sarf etmiştir. Bundan dolayı da şair, okurunun da kendisi gibi bu üst seviyelere çıkmasını istemiş ve böyle okurlara hitap etmeyi uygun görmüştür.

Divan şiirinin oluşum aşamasından olgunlaşma dönemine geçişe kadar geçen süreçte şairlerin kullandıkları poetik terim ve kavramlar, ilk dönemlerde içi doldurulmamış, sadece ifadeden öteye geçmeyen ifadeler olarak karşımıza çıkarken; bu kavramlar özellikle 16 ve 17. yüzyıl şairlerinde daha yerli yerine oturmuş, daha da anlamlandırılmış ve teorilerin çerçevesinin net bir şekilde çizilmiş olduğu gözlenmiştir. Yine bu yüzyıllarda şairler kendi poetik teorilerini ortaya koyarken edebi tenkid metodunu da geliştirmişlerdir. Edebi tenkid metodu özellikle 18. Yüzyılda Şeyh Galib ve Sünbülzade Vehbi ile zirve noktasını görmüş, Tanzimat edebiyatındaki edebi tenkid sistemine rol model olmuşlardır. Burada Şeyh Galib'e de ayrı bir parantez açmak gerekir. Elimizdeki edebi manzum metinlerden hareketle, divan şiiri geleneğinde manzum müstakil bir poetika özelliğinde bir eserin yazılmadığı herkesin malumudur. Yanlış şurada dikkat çekmek gerekir ki her özelliği ile bir ilk olma özelliği taşıyan Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk isimli mesnevisi poetik bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde manzum bir poetika kitabı olduğu görülecektir. Şair ve şiir üzerine yapılan genel değerlendirmeler, kavramlar, dönem ve şair eleştirisi bir arada düşünüldüğünde poetika kavramı ile verilmek istenen bütün düşüncelerin ziyadesiyle anlatıldığı görülmektedir. Eserin hikâye kısmı ise poetik söylemlerin eyleme (metne) dönüştüğü bölüm olmuştur. Şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki Hüsn ü Aşk Divan şiiri geleneğinin manzum bir poetikasıdır.

Divan şiirinin poetik çerçevesini oluştururken bu alanda metinler üzerinde çalışma yapan araştırmacıların metni ele alış şekilleriyle ilgilidir. Şairlerin metinlerinden hareketle inceleme yapan araştırmacılar özellikle kavramlar üzerinde fazla yoğunlaşmadan ve sadece metnin sözlük anlamından yola çıkarak, şairin poetikasını belirlemeye çalışmaktadırlar. Oysaki Gerhard Genette'nin de belirttiği gibi, poetikayı yalnızca reel olanın yakalanması, tespiti ve izahı olarak değil, aynı şekilde mevcut olamayan, ama ortaya çıkması mümkün olan eserlerin teorisi olarak da (Sarı 2006: 15) değerlendirip, metne bakış açılarını geliştirmeleri gerekmektedir. Bu bağlamda disiplinler arası bakış açısını da geliştirmek gerektirmektedir.

KAYNAKÇA

AÇIL, Berat (2018), "*Osmanlıda Estetik ve Poetika –Kelam, Mucize, Zorunluluk-*", İlem Konferansları 11, İstanbul.

Ahmet Haşim (2017), Bütün Şiirleri, (hzl.: İnci Enginün-Zeynep Kerman), Dergah Yay., İstanbul.

BACHELARD, Gaston (2017), Mekânın Poetikası, (çev.: Alp Tümertekin), İthaki Yayy., İstanbul.

BAYRAKDAR Mehmet (1997), "*Farâbî'nin 'Şiir Sanatının Kanunları' Adlı Risalesi*", Ankara Üni. İlahiyat Fakültesi Dergisi, C.36, Ankara, s.45-65.

CHİTTİCK, William (1997), "*İbn Arâbî'ye Göre Hayal Âlemi ve Şiirsel İmaj*", Varolmanın Boyutları, (çev. Turan Koç), İnsan Yay., İstanbul.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmed (1971), Necâtî Bey Divanı'nın Tahlili, MEB Yay., Ankara.

DEMİRKAYNAK, Ayşe (2001), İbn Sinâ'nın Poetikası Üzerine Bir İnceleme, Marmara Üni. SBE Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

DOĞAN, M. Nur (2015), Şeyh Galib, Hüsn ü Aşk, Yelkenli Yay. İstanbul.

ERKAL, Abdulkadir (2018), Divan Şiiri Poetikası (17. Yüzyıl), Altınordu Yay., Ankara.

İNATİ, Şems-Seyyid Umran (2007), "*Edebiyat- Şiirin Mahiyeti*", İslâm Felsefesi Tarihi, (Editörler: S. Hüseyin Nasr-Oliver Leaman), (çev.: Şamil Öçal-H. Tuncay Başoğlu), C.3, Açılım Kitap Yay., İstanbul.

KARACA, Alaattin (2005), İkinci Yeni Poetikası, Hece Yayınları, Ankara.

KARAMAN, Gülay (2015), "*Klasik Türk Şiir Estetiğinde Sihir*", Turkish Studies, s10/8, s.1503-1536.
KAYA, B. Ali (2019), Necâti Bey'in Poetikası, Akademik Kitaplar, İstanbul.
KAZAN, Şevkiye (2004), "*Divan Şiirinde Önemli Bir Leitmotif: Sühan Redifli Şiirler*", Journal of Art and Science, S.2, s.74-104.
KILIÇ, Filiz - MACİT, Muhsin (1992), "*Divan Edebiyatında Poetika Denemeleri: Tezkire Önsözleri*", Yedi İklim, S.3, Haziran, s.28-33.
KILIÇ, M. Erol (2004), Sufi ve Şiir –Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası-, İnsan Yay., İstanbul.
MENGİ, Mine (2009), "*Divan Şiir Estetiği Açısından İ'câz*," A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, S. 39, s.135-146.
OKAY, Orhan (2005), Poetika Dersleri, Hece Yayınları, Ankara.
OKUYUCU Cihan (2004) , Divan Edebiyatı Estetiği, LM Yay., İstanbul.
ÖZDOĞAN, M. Akif (2008), "*Klasik Arap Şiirinde Şiir Söyleme Yeteneği ve Bilgi Birikimi*", Folklor/Edebiyat, C.14, S.53, s.96-104.
SARI, Ahmet (2006), Türk ve Alman Poetikasının Kitabı, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum.
SEFERCİOĞLU M. Nejat (2017), Divan Şiiri İncelemeleri ve Hocam Amil Çelebioğlu İçin Yazdıklarım, Hiperyayın, İstanbul.
TARLAN, A. Nihad (2004) , Şeyhî Divanı'nı Tetkik, Akçağ yay., Ankara.
TARLAN, A. Nihad (1944), Nef'î'nin Farsça Divanı Tercümesi, S. Sertoğlu Kitabevi, İstanbul 1944.
TOLASA, Harun (1982), "*Divan Şairlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Düşünce ve Değerlendirmeleri*", Ege Üni. Sosyal Bilimler Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, S.1, İzmir.
YAZIR, Elmalılı M. Hamdi (1992). *Hak Dini Kur'an Dili*, (sad. Mesut Okumuş, M. Nur Çetin vd). C.1. Çelik-Şura Yay., İstanbul.
YENİTERZİ, Emine (2005), "*Divan Şiirinde Gazel Redifli Gazeller*", Selçuk Üni., Türkiyat Araştırmaları Enst. Dergisi, S.18, s.1-10.

DİVANLAR:

AK, Coşkun (2006), Muhibbi Divanı, 2 C, Trabzon Valiliği Yay., Trabzon.
AKKUŞ, Metin (1993), Nef'i Divanı, Akçağ Yay. Ankara.
BİLKAN, A. Fuat (1997), Nabi Divanı, MEB Yay. İstanbul.
BİLTEKİN, Halit (1995), Şeyhi Divanı, Akçağ Yay. Ankara.
ÇAVUŞOĞLU, Mehmed (1977), Yahya Bey, Divan –Tenkidli Basım-, İstanbul Üni. Edebiyat Fak. Yay., İstanbul.
DİKMEN, Hamit (1991), Seyyid Vehbi ve Divanı'nın Karşılaştırmalı Metni, Doktora Tezi. Ankara üniversitesi.
ERTEM, Rekin (1995), Yahya Divanı, Akçağ Yay. Ankara.
İPEKTEN, Halûk (1990), Nâ'ili Divanı, Akçağ Yay., Ankara.
KAPLAN, Mahmut (1996), Neşâtî, Divan, Akademi Kitabevi, İzmir.
KARACAN, Turgut (1991), Bosnalı Alaeddin Sâbit, Divan, Cumhuriyet Üni. Yay. Sivas.
KÜÇÜK, Sabahattin (1994), Baki Divanı, Türk Dil Kurumu, Ankara.
OKCU, Naci (2011), Şeyh Galib Divanı, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., Ankara.
PARLATIR, İsmail (2012), Fuzulî Divanı, Akçağ Yay. Ankara.
TARLAN, A. Nihad (1997), Necati Beg Divanı, MEB Yay., İstanbul.
TULUM, Mertol-TANYERİ, M. Ali (1977), Nev'î, Divan, İstanbul Üniv. Yay., İstanbul.
YEKBAŞ, Hakan (2016), Sebzî Divanı, Akçağ Yay. Ankara.
YENİKALE, Amet (2017), Sünbülzâde Vehbî Divanı, Kültür Bak. E-kitap.

DEMİREL, Şener (2020). "Mazmûn", Mazmundan Poetikaya, İKSAD, ss. 140-152

MAZMÛN•

Şener DEMİREL**

GİRİŞ

Kelimeler, bir dilin kendisini ifade etmede faydalandığı en önemli ve anlamlı semboller topluluğudur. Bir dilde yaşayan kelime sayısının fazlalığı ve her bir kelimenin sözlük anlamı dışında değişik anlamları da çağrıştırıyor olması, bir anlamda o dilin zenginliğinin ifadesidir. Kelimelerin sözlük anlamları dışında başka anlamlara delalet etmesi mecaz olarak nitelenir. Mecaz da daha çok "entelektüel birikimlerin" (Tural, 1992: 10) sonucunda ortaya çıkar. Bir dilin entelektüel birikimleri kendisini, daha çok edebiyat alanında gösterir. Edebiyat bir bakıma günlük dilin üst dilidir. Edebiyatçı, mensubu olduğu halkın kullandığı dilin dışında, bazen önceden oluşturulmuş olarak hazır bulduğu dil ile bazen de kendi bireysel çabalarıyla kendine özgü bir dil oluşturur ve onu işler. Daha sonra da oluşturulan bu dili kaleme aldığı edebî eserler aracılığıyla halkın beğenisine sunar. Böylece hem halkın kullandığı kelime hazinesinin, dolayısıyla kültürünün, hem de bir edebiyatçı olarak mensubu bulunduğu dilin zenginleşmesine katkıda bulunur.

Edebiyatçı dili kullanırken, özellikle kelimelerde kendince bir takım tasarruflarda bulunur. Bu bağlamda kelimeleri kanaviçe gibi işlemeye çalışır, onlara yeni anlamlar kazandırmaya ve onlar aracılığıyla başka başka şeyleri ima etmeye çalışır. Bütün bunları yaparken birinci hedef; kendi çapında, güzele varmak, güzelliği

---

• Bu çalışma, ağırlıklı olarak tarafımızca yayımlanmış olan "Mazmûn Üzerine Bir Değerlendirme", *BİLİG, Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi /Journal of Social Sciences of the Turkish World,* Sayı/Number 21 Bahar/Spring 2002 ve "Mazmundan İmgeye Bir Yolculuk", *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, C.1, Volume 1, 2007 adlı makalelerden ve konuyla ilgili diğer birbirinden değerli çalışmalardan derlenerek oluşturulmuştur.

** Prof. Dr., Fırat Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, sdemirel63@gmail.com

ifade etmektir. Divan şairini bu çerçevede düşünecek olursak eğer, onlar daima güzeli gaye edinmişler, ancak güzeli/güzelliği olduğu gibi değil de, yüzyıllardan beri süregelen bir geleneğin beğeni kalıplarına kendi duygu, hayal ve düşünce dünyasının çağrışımlarını da katarak ve bu birleşimi birtakım edebî sanatlar ve mazmûnlar ile süsleyerek, edebiyat âleminin beğenisine sunmuşlardır. Sanatçının bu işi yaparken başarıya ulaşması birtakım şartlara bağlıdır ki, söz konusu şartların başında bikr-i mânâ ve bikr-i mazmûn dediğimiz orijinal duygu, hayal ve çağrışımları yakalamış olması gelir. Bu noktada rahmetli Ali Nihad Tarlan'ın, (1990: 74) "Divan şairinin başarısı son derece dar ve muayyen sahaya en orijinal hayat safhalarını, tabiat manzaralarını koymalarındadır. Eğer bu şairleri sathî bir nazarla okuyup geçersek hiç bir şey anlayamayız. Orada her kelime ayrı bir mânâ ifade eder. Ya bu mana hendesî bir tezahürdür, ya gizli bir mazmûndur, ya bir tabiat manzarasını tasvirdir, ya bir ananeye temastır, ya bir tevriye sanatı ile bize ikinci bir hayal ufku açar. Fakat bunlar birer kelime ile işarettir. Çünkü bunlar beytin içine sığacaktır, aruzun ölçüsüne girecektir. Roman yazmıyor ki istediği gibi dökülsün saçılsın; mensur şiir yazamaz ki aruzun ölçüsünden kurtulsun.» biçimindeki değerlendirmesini hatırlamakta fayda vardır sanırım.

Cevdet Kudret Solok (1975: 651) da "Divan Şiirine Uzaktan Merhaba" adlı makalesinde yukarıdaki görüşlerin benzerini dile getirerek Divan şairinin elindeki imkânlarının sınırlı olmasına rağmen, yine de zoru başardığını belirtiyor ve devamında "Divan ozanı, ortaklaşa kullanılan mazmûnlarla öteki ozanlardan başka türlü söyleyen sanatçıdır. Ama denecek ki sözcük sayısı çoktur, mazmûn sayısı ise sınırlıdır. O yüzden çeşitlilik olanağı azdır. Bu sınırlılık, yalnız mazmûn için değil, daha önce andığımız ölçek, nazım biçimi ve konu için de geçerlidir. Divan ozanı işte bu sınırlılık içinde güzeli yaratma çabası gösteren sanatçıdır. Divan ozanı sınırlılıktan doğan güçlüğü yenerek zaferinin tadını çıkarmaya çalışır gibidir." diyerek Divan şairinin eldeki sınırlı imkânlara rağmen büyük işler başardığını belirtiyor.

Mehmet Kaplan bir yazısında "Bugünkü aydın şairlerin eserlerinde de manası kapalı ifadeler vardır. Onları anlamak divan şiirine nazaran daha da güçtür. Zira divan şairleri devirlerinin ortak kültürüne dayandıkları halde, bugünün şairleri şahsî çağrışımlarına önem verirler" (Kaplan, 1988: 84) diyerek bugünün şairlerini, geleneğe önem vermeme ve şahsîlik açısından eleştirir.

Benzer eleştiriyi Murathan Mungan da yapar ve mazmûn ile imge arasındaki benzerliğe dikkat çekerek mazmûna yönelik eleştiri getirenlerin imge karşısında sessiz kaldıklarını vurgular. "Divan edebiyatının mazmûnlar edebiyatı, bir anlamda gül ve bülbül edebiyatı" olduğunu belirten sanatçı, daha sonra divan şairini ve şiirini eleştiren günümüz şairlerinin de benzer bir söylem içinde olduklarını, hatta bu konuda divan şairlerine göre daha kısır kaldıklarını söyleyerek sözlerini şöyle bitirir: "Günümüzde devrimi "şafakla", barışı "güvercinle", tutsaklığı "zincirle" anlattıkları zaman aynı sığlığa, aynı basmakalıplığa düşmüş olmuyorlar mı?" (Mungan, 1982: 76).

Konuyla ilgili olarak Ahmet Hamdi Tanpınar (1982: 11-12) tespit ve değerlendirmelerine de bakmak gerekirse eğer; "Eski edebiyatın en şaşırtıcı tarafı kelime ve anlam sanatlarının arasında gidip gelen bir şiir anlayışının emrinde, başka

dillere ait bütün incelikleri, dilin dehasına yabancı bir şiir sistemi ile beraber bir lezzet vasıtası olarak almasıdır... Arap şiirinde pek az rastlanan, İran şiirinde hiçbir zaman bizimki derecesine yükselmeyen mazmûnun eski şiirdeki büyük yeri bu paradoksa bağlıdır. Mazmûn, Müslüman süsleme sanatlarındaki o girift ve tenazurlu şekiller -arabeskler- gibi her tarafa birbirine kapalı bir âlemdi. Bu kapalı âleme, her kelime kendi özel anlamları ve çağrışımları ile gelir. Ancak bilmece çözüldüğü zaman gizliden gizliye kurmuş olduğu kıyaslarla ve oyunun ortaya koyduğu psikolojik mesafeden söylemek istediğini söyler, yahut çok defa îmâ ederdi.»[1]

Konuyla ilgili son olarak Şahin Uçar (2010)'ın çok dikkate değer tespit ve değerlendirmelerine bakmak gerekir. Uçar Varlığın Anlamı adlı değerli çalışmasının "Mana ve Mazmûn" başlıklı bölümünde;

Şahin Uçar (2020:42), daha çok Lisanü'l-Arap'ta yer alan ifadelerden yola çıkarak " her söz bir mazmûndur ve her kelâmın bir mazmûnu vardır. Mazmûn kelimesinin kendisi dahi aslında bir istiaredir: Bedevî Araplar hamile develere mezâmin (mazmûnlar) karnındaki doğmamış (yani erkek mi, dişi mi, nasıl bir şey olduğu belli olmayan) yavrusuna da mazmûn derlerdi (hatta, bir bölgede bulunan "hurma ağacı miktarı"na da mazmûn derlermiş. Ve şiirde, bir beyitte kelâmın manası tamamlandığı ve daha sonraki beyitle beraber mütâlaa edilmesi gerektiği zaman, böyle beyitlere "muzammen beyit" denilir.) Meselâ Peygamberimiz bir hadis-i şerifinde mezâmin (hamile develer) alım satımını yasaklar. Ve hatta her türlü devenin doğmamış yavrusuna mazmûn derler ve buradan hareketle, mecazî olarak şairin ilhamının eseri olan kelimelerin zahirî (dışarıdan görünen) manasına ilaveten kelâmın derûnunda gizli kalan manasına dahi mazmûn denilmiştir" dedikten sonra da mazmûnla ilgili şahsî görüşü olarak "mazmûn, görünen mananın delâlet ettiği bâtinî manadır." Der.

DİVAN ŞAİRLERİNİN DİLİNDEN MAZMÛN

Divanında mazmûn kelimesine en çok yer veren şairlerden biri olan Fuzûlî, bir beytinde

Açıldı gonca tûmârı vü ma'lûm oldu mazmûnu
Budur kim fevt kılman mevsim-i gül câm-ı gül-gûnu

diyerek, goncanın açılıp güle dönüşmesiyle içinde ne olduğu ortaya çıktı, der. Mazmûn kelimesi burada, gizli olan, bilinmeyen şey, anlamına gelmektedir. Fuzûlî bir başka beytinde;

Ezel kâtipleri uşşâk bahtın kara yazmışlar
Bu mazmûn ile hat ol safha-i ruhsâra yazmışlar
(Akyüz vd., 1990: 163)

[1] Ahmet Hamdi Tanpınar, 19ncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi (Basımevi) Yayınları, İstanbul, 1982, s. 11-12.

Şair, "ezel yazıcıları âşıkların bahtını kara yazmışlar. Buna delâlet etsin diye de sevgilinin yanağındaki hattı siyah ile yazmışlar." diyerek mazmûn kelimesini gizli düşünce, manâ, imâ anlamlarında kullanmıştır. Bursalı Rahmî, Şâh u Gedâ adlı mesnevisinin bir beytinde,

Nâmenin fehm olundı mefhûmı
Oldı mazmûnı cümle ma'lûmı
(Birici, 1996: 62)

diyerek mazmûn kelimesiyle mektupta anlatılmak istenen şey'i, anlamı, kastettiğini belirtir.

Sebk-i Hindî'nin önde gelen temsilcilerinden Nâilî bir beytinde;

Eylemem mazmûnuna Cibrîli mahrem Nâilî
Gamzeler kim fitneden ifşâ-yı râz eyler bana
(İpekten, 1990: 58)

"Ey Nâilî! Sevgilinin yan bakışları ki kıyamet kargaşasının sırrından bir kısmını bana açarlar Cebrâil'i bile ortak etmem, bu sırrı o bilebilmez" diyerek mazmûnu sır, giz anlamına kullanmıştır.

17.yüzyılın önde gelen bir başka şairi Nef'î aşağıdaki beytinde mazmûn kelimesini "bir şeyin/sözün arkasındaki gizli anlam" anlamında kullanırken:

Her ne söylersem kazâ mazmûnunu isbat ider
Anı bilmez kim hitâb-ı imtihânîdür sözüm
(Akkuş, 1993: 46)

"Benim her söylediğim söz ancak Tanrı'nın kazasının ne olduğunu ortaya koyar, Yoksa onu imtihan sorusu gibi anlayanlar bunun cevabını bilemezler." Bir başka beytinde ise sadece mânâ (cevher,öz) anlamında kullanmıştır:

Kim cem' ederse gevher-i mazmûn -ı hâssını
Cem'iyyet-i cevâhir ile kâmrân olur
(Akkuş, 1993: 140)

MAZMÛNUN TANIMI

Mazmûn, Arapça "zımn" kökünden gelir. Zımn kelimesi "ödenmesi gereken şey, borç" anlamlarında kullanılır. Mef'ûl vezninden bir türevi olan mazmûn ise, farklı birkaç anlamda kullanılmıştır. Tanımların hemen hepsinde mazmûn; mana, kavram, nükteli, cinaslı, sanatlı söz ve bir sözün içinde gizli olan sanatlı anlam şeklindeki ifadelerle yer almıştır. Lisanü'l-Arap'taki (Menzur, 1994: 62-63) anlam, dolaylı olarak, belirttiğimiz anlamı vermektedir. Yani, "hamile devenin henüz doğmamış yavrusu denilerek, doğacak yavrunun cinsiyetinin ne olduğu konusundaki belirsizliğe atıfta bulunulmaktadır. İşte bu belirsizlik, bilinmezlik mazmûn olarak ifade ediliyor.

Mazmûn ile ilgili tanımlara yer veren çok sayıdaki sözlük ve ansiklopedide «mana, kavram, nükteli, cinaslı, sanatlı söz ve bir sözün içinde gizli olan sanatlı anlam» şeklindeki birbirine benzer ifadelere rastlarız. (Sami, 1978: 1361, Menzûr, 1994: 62-63, H. Remzi,1305: 572, M. Nâci,1978: 791, Redhouse, 1992: 1886, Devellioğlu,1993:705, TDK Türkçe Sözlük,1988: 998, Pala, 1989: 106-107, Büyük Larousse, 1992: 7895 ve Tekin, 1995: 380). Lisanü'l-Arap'taki (Menzur, 1994: 62-63) anlam, dolaylı olarak, belirttiğimiz anlamı vermektedir. Yani, hamile devenin henüz doğmamış yavrusu denilerek, doğacak yavrunun cinsiyetinin ne olduğu konusundaki belirsizliğe atıfta bulunulmaktadır. İşte bu belirsizlik, bilinmezlik mazmûn olarak ifade ediliyor. Bunların yanı sıra birkaç kitapta mazmûn için "klişe söz" veya klişeleşmiş mecaz" ifadelerinin kullanıldığına da rastlamaktayız (Karaalioğlu, 1983: 483; Dilçin, 1983: 437).

Mazmûn sözünde kök manası itibariyle bir gizlilik, gizli oluş kavramı vardır. Lugatlarımızın çoğunda mazmûn kelimesine "mana, meal, esas fikir" gibi divan şiirinde ifade ettiği hususu karşılamayan birtakım manalar verilmiştir. Bununla beraber "bir şeyin diğer bir şeyin içinde olması" manasını taşıyan zımn kelimesinden hareketle bazı lugatlarda "bir ifadenin içindeki gizli mana" diye açıklanmak suretiyle bu kelimenin terim manasma oldukça yaklaşıldığı görülmektedir: "Bir ma'na-yı hafiyi mutazammın olan kelimeye denir" (Hüseyin Remzi, Lugat-ı Remzf, istanbul ı305, ll, 572); "Dikkatle anlaşılan ince ve dakik mana; bir söz ve ibareden çıkan gizli mefhum; iyi düşünülmüş ince manalı zarif söz, mazmûn" (Ali Seydî, Resimli Kâmûs-ı Osmanî, İstanbul 1330, s. 948); "Bir şeyden zımnen anlaşılan mana, mefhum, meal."[2]

Mazmûn, bir sözün içinde gizli olan sanatlı anlamdır. Buna göre belli kelimelerin kullanılması yine belli düşünüş şekillerini doğurur. Sözgelimi sevgilinin ağzı için, klişeleşmiş birer mecâz olan ' âb-ı hayât, gül, gonca, şarap ve lâl' mazmûnları kullanılır. Okuyucu ağzın bunlardan hangisiyle karşılandığını beyitte geçen diğer kelimelerin yardımıyla anlar.

Bağlı unsurlar arasındaki münasebet açık yahut derece derece gizli olabilir. Mazmûn sözünde kök mânası itibariyle bir gizlilik, gizli oluş kavramı vardır. Lugatlarımızın çoğunda mazmûn kelimesine "mâna, meâl, esas fikir" gibi divan şiirinde ifade ettiği hususu karşılamayan birtakım mânalar verilmiştir. Bununla beraber "bir şeyin diğer bir şeyin içinde olması" mânasını taşıyan zımn kelimesinden hareketle bazı lugatlarda "bir ifadenin içindeki gizli mâna" diye açıklanmak suretiyle bu kelimenin terim mânasına oldukça yaklaşıldığı görülmektedir: "Bir ma'nâ-yı hafîyi mutazammın olan kelimeye denir" (Hüseyin Remzî, *Lugat-ı Remzî*, İstanbul 1305, II, 572); "Dikkatle anlaşılan ince ve dakîk mâna; bir söz ve ibareden çıkan gizli mefhum; iyi düşünülmüş ince mânalı zarif söz, mazmûn" (Ali Seydî, Resimli Kāmûs-ı Osmânî, İstanbul 1330, s. 948); "Bir şeyden zımnen anlaşılan mâna, mefhum, meâl" (Hüseyin Kâzım Kadri, *Türk Lugatı*, İstanbul 1943, III, 369).

İskender Pala (s.298), mazmûn için Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü adlı eserinde şu tanımı vermektedir :"Mânâ, anlam, kavram. Edebiyatta bazı özel kavram

[2] Hüseyin Kazım Kadri. Türk Lugatı, İstanbul 1943, lll, 369.

ve düşüncelerin ifadesinde kullanılan klişeleşmiş söz ve anlatımlara denir. Kısaca bir şeyi, özelliklerini çağrıştırarak kelime grupları içinde gizlemektir."

Mazmûn, edebî metinlerde geçen ve anlamı artık bilinmeyen dolayısıyla anlaşılmasında zorluk olan kelime, terkip ya da ibaredir. Mazmûn, kalıp benzetme, klişe mecazdır. Mazmûn, divan edebiyatının kendi dünyası içindeki bilinen hayal, inanış ve düşüncelerin beyit ya da beyitlerdeki dolaylı anlatımıdır. Bu tanımlardan üçüncüsünün, mazmûn karşılığı eski sözlüklerde kullanılan nükteli, cinaslı, sanatlı sözle bağlantısı akla gelmektedir. Öte yandan mazmûnun söz konusu karşılığıyla kastedilen, beyitteki kelime ya da kelime grupları arasındaki daha çok tenasüp, telmih unsurlarına vb. belirli çağrışımlara dayalı anlam ilişkisinin varlığıdır. Nitekim eski metinlerde geçen mazmûnla kastedilen de bu olmalıdır. Çünkü eski şairin de mazmûnun gizlilik, kapalılık, ince anlamlılık, özgünlük vb. niteliklerini belirttiği beyitlerde mazmûndan belirli çağrışımlara dayalı bu dolaylı anlatımı anladığını tahmin etmek zor değildir (Mengi, 2000, 49).

Mazmûnda, bir ibaredeki kelimelerin ilk bakışta anlaşılan mânasının ardında gizli bir veya birkaç mâna vardır. Onunla ismi söylenmeden başka bir varlık veya hale işaret edilir. Esas söylenmek istenen şey arka plandadır. Bu gizlenmiş mâna, mazmûnun bünyesindeki bağlı unsurlardan birinin veya birkaçının yardımı ile belli olur. Mazmûn esas itibariyle daha çok, bir objenin veya bir halin kendisini söylemek yerine, bağlı unsurlarda mevcut vasıflarından birini veya daha fazlasını belirtecek ipuçları verilmek suretiyle dolaylı bir şekilde ifade olunması demektir. Bir şeyi, adını anmaksızın onu çağrıştıracak yönlerini öne çıkararak gizli tutma mazmûnun mekanizmasını meydana getirir (Akün, 1994: 422-423).

Divan şairi, eldeki sınırlı imkânlar içerisinde-nazım birimi ve ölçü gibi- sayfalar dolusu duygu ve düşünceleri birkaç mısra/beyit içinde dile getirme başarısını göstermiştir. Bu başarı için kelimeleri sadece sözlük anlamlarıyla kullanmanın yeterli olmadığını düşünen sanatçı, her kelimeye farklı farklı anlam ve işlevler yükleyerek divan şiiri geleneğinin belirlediği -bazen şairin kendisinin de bulduğu- orijinal semboller, imajlar ve mazmûnlar ışığında hedefine ulaşmaya çalışır.

Böyle bir tabloda divan şairini kelime büyücüsü olarak niteleyen Ayvazoğlu (1989:143) "Kelime, duygusal yükü ancak alelade konuşmalarda yüklenmektedir; şairin eline geçtiği zaman artık her biri bağımsız bir varlıktır. Bu kelimelere istese de can sıkıntılarını, ihtiraslarını, ihsaslarını söyletmeyen şairin şahsiyeti, eserinde bir mimarın şahsiyeti ne kadar yer alıyorsa o kadar yer alır." Aslında diyerek divan şairinin ne kadar önemli bir iş başardığını vurgular.

Yukarıdaki ifadeleri değerlendirmek gerekirse, mazmûn için genellikle şu tanımların yapıldığı görülür:

a) "Zımn" kökünden hareketle: Ödenmesi gereken şey, borç. Mânâ, mefhûm.

2. Nükteli, cinaslı söz.

3. Klişe (kalıp) söz veya benzetme.

4. Klişeleşmiş mecaz.

5. Dolaylı, ima yoluyla anlatım.

6. Beyitte verilen kelimelerin insan zihninde meydana getirdiği çağrışım.

7. Bir kelimenin görünen manâsının delâlet ettiği batinî mana.

MAZMÛN ÇEŞİTLERİ: BASİT VE KARMAŞIK MAZMÛNLAR

Mazmûn üzerine birbirinden değerli görüşler ileri süren kimi araştırmacılar Akün, 1994; Dilçin, 1983) mazmûnun birkaç tipinin olduğuna dikkat çekmişlerdir. Örneğin Akün, "mazmûnu tek ve umumi bir çerçeve içinde görmek yerine değişik mazmûn tiplerinden bahsetmek daha uygun olur", der ve mazmûnu basit ve karmaşık mazmûnlar diye iki kategoride değerlendirir. Ona göre "basit" diye vasıflandırılabilecek mazmûnlarda, bağlı unsurlar arasındaki sabit ve belirli münasebet kolayca kendini belli eder. "Gül" denince ardından hemen "bülbül"ün ortaya çıkması gibi aradaki bağlantının kolayca farkedilebileceği mazmûnlar bu gruba girer. Bu tip mazmûnlarda daha çok mürâât-ı nazîr, hüsn-i ta'lîl ve mecâz-ı mürsel yapısı vardır. Dış mânanın ardında birden fazla mânanın ve birçok bağlı unsurun iç içe bulunduğu mazmûnları da "karmaşık" (mürekkeb, komplike) mazmûn olarak kabul etmelidir. Divan şiiri estetiğinde asıl makbul olan, takdir uyandıran, taşıdığı addaki gizlilik kavramına uygun düşecek yapıdaki bu mazmûnlardır (Akün, 1994: 423).

İnsan güzelliğinin tanıtımında kullanılan bildiğimiz servi, gül, güneş ya da ay kalıp benzetmelerdir. Divan şairi, boyu servi, kirpikleri ok, yanağı gül, güneş ya da ay yüzlü güzelini çizerken, bir varlığın tanıtımını bir başka varlığa benzeterek yapmış, onu gözümüzün önünde öyle canlandırmıştır. Eski şiirimizin kendi iç gelişimi içerisinde, önce benzeyen, benzetilen ilişkisinin doğrudan sergilendiği yani teşbih sanatının ağır bastığı benzetmelerin yerlerini, giderek kısaltılmış benzetmelere yani istiarelere bıraktıkları görülmektedir. Yüzyıllar ilerledikçe, benzetmenin ana unsurlarından benzeyenin az kullanılır olması, diğer benzetme sanatlarıyla birlikte daha çok açık istiarelerin ön plana geçmesine ve daha çok kullanılmasına neden olmuştur (Mengi, 1991).

Aşağıdaki örnek beyitler yukarıdaki sözlerden neyi kastettiğimizi daha açık bir şekilde ortaya koyacaktır. Ömer b. Mezîd'in Mecmû'atu'n-Nezâir adlı eserinden alınan iki beyitteki unsurlar:

Boyun **tûbî leb**ün **Kevser ruh**un **cennet öz**ün **hûrî**
Yüzün **kıble saç**un **halka ev**ün **Ka'be yüz**ün **nûrı**
(Namûsî)

Yüzi **gül**dür **saç**ı **sünbül boy**u **serv** ü **leb**i **şeker**
Melek-sîret hasen-sîret kaşı fettân **göz**i **câzu**
(Dehhânî)

Yukarıdaki beyitlerde Akün (1994)'ün belirttiği basit mazmûnlara örnekler yer almaktadır. Bu bağlamda söz konusu beyitlerin ilkinde boy-tuba ağacı, leb/dudak-

kevser, ruh/yanak-cennet, öz-hûri, yüz-kıble, saç halka, ev-Ka'be ve yüz-nûr ilişkisi çok açık bir şekilde benzetmeler üzerine kurulmuştur. Hoca Dehhânî'ye ait ikinci beyitte yüz-gül, saç-sünbül, boy-serv leb-şeker kelimeleri arasında da benzer ilgiler kurulmuştur. Her iki beyitte de sevgili söylenmemiş; ancak sevgiliye ait bazı özellikler değişik unsurlara benzetilmiştir. Yukarıdaki iki beyitte geçen, tuba, Kevser, kıble, halka, gül, sünbül-serv ve şeker kelimeleri zaman içinde ilgili oldukları kelimelerin mazmûnu durumuna gelmişlerdir. Yani artık divan şairi boy-tuba ağacı, leb/dudak-kevser, ruh/yanak-cennet, öz-hûri, yüz-kıble, saç halka, ev-Ka'be, yüz-gül, saç-sünbül, boy-serv leb-şeker benzerliklerinde benzetme öğelerinden sadece benzetilenin kullanılması suretiyle ilgili sanat gerçekleştirilmiştir.

Başlangıçta, içindeki gizli mâna ve münasebet kolayca çözülebilen mazmûnlar asırdan asıra gittikçe kapalılık ve kesiflik kazanmış, hele "Sebk-i Hindî" denilen üslûp estetiğinin tesiriyle bilhassa XVII. asırdan itibaren, anlaşılabilmek için okuyucudan ileri bir kültür ve divan şiiri bilgisi isteyen bir giriftliğe bürünmüştür. Bunun doğal sonucu olarak ortaya karmaşık mazmûnlar çıkmıştır.

Mazmûn ile ilgili farklı bir ifade Ö. Şenödeyici (2018) tarafından dile getirilmiştir. Şenödeyici, söz konusu yazısında mazmûn kavramıyla ilgili yapılabilecek bir diğer yakıştırma ise "sübliminal mesaj"dır, der. Günümüz popüler kültüründe, bilhassa reklam ve pazarlama alanında kullanılan bu tabir şu şekilde izah edilebilir: "Subliminal mesajlar yani bilinçaltına yönelik telkinler insanların farkına varmadan bilinçaltlarına gönderilen saklı (gizli) mesajlardır. Bu mesajlar görüntü, ses ve ya yazı şeklinde olabilmektedir. Bu yöntem reklamcılıkta, siyasette, sinema filmlerinde, dizilerde, sanat çalışmalarında, müzik, grafik ve daha birçok alanda kullanılmaktadır. Telkinler, genellikle görsel veya işitsel karakterdedir. Kısaca göze veya kulağa hitap eder; ancak bu telkinler normalde gözle veya kulakla fark edilmeden bilinçaltı tarafından algılanırlar. Bu durum genellikle "Göz görmese de zihin görür" şeklinde ifade edilmektedir (Kılıç 2011: 30'tan aktaran Övür, 2017: 25)". Mazmûn, bu bağlamda klâsik şairin okuyucuya gönderdiği sübliminal mesajdır. Klâsik şiir geleneğine vâkıf bir kimse, içinde mazmûn bulunan bir beyti okuduğunda, zihninde uyanması gereken kavram kendiliğinden belirir. Bu yönüyle mazmûn, sorusu ve cevabı yalnızca klâsik şiiri geleneğine vâkıf okuyucu tarafından anlaşılabilecek edebî bir bilmece ve bir hüner gösterisidir.

EDEBÎ SANATLAR VE MAZMÛN

Mazmûnla ilgili belli bir görüş ortaya koyan, araştırmacıların bir kısmı mazmûnu bir edebî sanat olarak değerlendirmelerine rağmen-mazmûn ile edebî sanatlar arasındaki münasebetten bahsetmişlerdir. Mine Mengi; mazmûnun bir değil, birçok edebî sanat ile münasebeti üzerinde durarak "teşbih, açık istiare, mecaz, telmih, tenasüp, iham-ı tenasüp, muamma ve lugaz sanatlarıyla mazmûna ulaşılacağını, bu haliyle mazmûnun yoğun anlatım aracı" olduğunu belirtir (Mengi, 1992: 11).

İskender Pala da konuyla ilgili makalesinin bir yerinde "mazmûn başlı başına bir sanat olup bütün öteki sanatların da en edebî belirgin gayesidir" derken aynı

makalenin bir başka yerinde ise halk şiirindeki muamma açma ile mazmûn arasındaki benzerliğe dikkat çekerek "mazmûnun lugaz ve muammanın beyte teksif edilmiş bir benzeri olduğunu ve her beyitte görülmeyen bir çeşit şaire özel sanat oyunu" olduğunu belirtir (Pala, 1993: 11).

Ö.Faruk Akün "edebî sanatta başta teşbih, açık istiare, müraat-i nazir ve hüsn-i ta'lil olmak üzere mecaz-ı mürsel, tevriye ve telmih sanatlarının mazmûnu bulmada belirleyici olduklarını" dile getiriyor (Akün, 1994: 423).

Beşir Ayvazoğlu da "özellikle bir çeşit teşbih olan hüsn-i ta'lil, şairlerin mazmûn kurmalarında birinci derecede rol oynamaktadır" diyerek özellikle mazmûn ile hüsn-i ta'lil sanatı arasındaki münasebete dikkat çekmiştir (Ayvazoğlu, 1992: 178).

Gül-i ruhsâruna karşu gözümden kanlu akar su
Habîbüm fasl-ı güldür bu akar sular bulanmaz mı

Fuzûlî'nin bu ünlü beytinde; gül, su, habib kelimelerinden ve bunlar arasındaki anlam ilişkisinden yola çıkılarak Hz. Peygamber mazmûnun olduğu söylenmektedir[18]. Çünkü Hz.Peygamber Allah'ın habibidir. Gösterdiği yol Müslümanlık, safiyet ve temizlik yolu (su) dur . Hz. Muhammed ise âlem gülistanının gülüdür. Habibin Habibullah anlamında mürsel mecaz olarak Hz. Peygamber için kullanımı yaygındır. Ayrıca eski şiirimizin dünyası içinde gülle yanak; özellikle Hz.Peygamber'in yanağı arasındaki teşbih ilişkisi bilinmektedir (Mengi, 1992)

Telmih-mazmûn

Kuru bir degnek idi çûb-ı asâdan ne çıkan
Ne zuhur itdi ise itdi yed-i beyzâdan
(Dilçin, 2016: 432)

İzzet Molla beyaz elden ne çıktıysa kuru bir değnek ağaç asadan da çıkanın aynı olduğunu söyler. Şiirde kullanılan kuru bir degnek, çûb-ı asâ, yed-i beyzâ tamlamalarının tenasübüyle bizlere değneğini yere vurup ejderhaya dönüşen (A'râf, 7/117-118) ve eli alaca hastalığı olmaksızın beyazlaşan (A'râf, 7/108) mucizeleriyle ünlü Hz. Musa'yı çağrıştırmaktadır. Beyitte Musa peygamber mazmûnu bulunmaktadır:

Telmih-mazmûn

Çıkma yârüm giceler ağyâr ta'nından sakın
Sen meh-i evc-i melâhatsün bu noksandur sana

Fuzûlî 'nin bu beyitinde sevgilinin güzelliği ile ayın güzelliği arasında benzetme ilişkisi kurularak sevgilinin gökyüzündeki aydan daha güzel olduğu ön planda söylenirken, beyitte birbirleriyle ilişkili olarak kullanılan "çıkmak, gece, ta'n, meh-i evc-i melahat ve noksan" kelimeleri ile de geri planda bir ay tutulması olayına telmih yapılmaktadır. Çünkü ay dolunayken en güzeldir. Dolunay güneşin batmasından önce doğar. Dolunayın gece doğması tutulması sonucunda olur. Ay

tutulduğu zaman eksik yani kusurludur. Eski geleneğe göre ay tutulunca kurtulması için tüfek sıkılır; teneke ya da davul çalınır. Yani, ta'n edilir. Böylece beyitte verilmek istenen telmih motifi ortaya çıkmaktadır. Anılan kaynaklara göre de bu beyitte bir ay tutulması mazmûnu verilmektedir (Mengi, 1992).

İstiare-Mazmûn

Girân etsün ko diller târ târ-ı zülfün olsun tek
Ruhun bâğında nice müşg-i bîd-i ser-nigûn peydâ
Nâilî (İpekten, 1973: 113-114)

"Bırak gönüller tek tek saçlarını ağırlaştırsın. Öyle ki yanağının bahçesinde baş aşağı birçok salkım söğüt ortaya çıksın."

Bu beyitte de **Leylâ ve Mecnûn mazmûnunun** ip uçları görülür. Şöyle ki; târ, karanlık (Leylâ), müşg-i bîd ise Bid-i Mecnun olarak değerlendirilebilir. İlk mısrada istiare yoluyla târ kelimesi ile Leylâ, ikinci mısrada da müşg-i bîd ile Mecnûn söylenmiştir. Âşıkların gönülleri ya da bir âşığın parça parça gönlü sevgilinin saçının tellerine asılmıştır. Bu, şiirde çok kullanılan bir hayaldir. Gönüllerin sevgilinin saçlarının ucunda asılı olması, beyitte salkım söğüde teşbih edilmiştir. Salkım söğüt suya eğilir, baş aşağıdır. Saçlar da yanağa dökülür. Yanak beyazlığı ve saflığı bakımından sudur. Yanak beyitte ayrıca bağa teşbih edilmiştir.

Hat- i müşgîn-i leb-i la'lüne mânend olamaz
Bulsa ger perveriş-i çeşme-i kevser sünbül Bâkî
(Küçük, 1994: 65)

"Sümbül, kevser çeşmesinin suyu ile büyümüş, beslenmiş olsa bile, yine de senin lâle benzeyen dudağının çevresindeki misk kokulu siyah tüylere benzeyemez."

Bu beyitte "hat, müşgin (siyah anlamı ile), leb, çeşme" kelimeleri ile **Âb-ı hayat mazmûnu** yapılmıştır. Âb-ı hayat karanlıklar ülkesinde (Zulûmât) bulunan ve içeni ölümsüzlüğe kavuşturan sudur. Divan şiirinde dudak, âb-ı hayat; çevresindeki siyah tüyler de karanlıklar ülkesi olarak düşünülmüştür. Ayrıca hat-ı sümbül, leb-i kevser kelimeleri ile leff ü neşr sanatı yapılmıştır. Kevser çokluk anlamına gelen kesretten müştaktır. Böylece kevser kelimesinin bir anlamı da pek çok demektir. Beytin ikinci mısraına "sümbül, pek çok çeşmenin suyu ile beslense de" şeklinde anlamı verilebilir.

Feyz-âşinâ-yı dâğ-ı dil olmak muhâldir
Reng-i şikeste-i gül-i hod-rû-yı âftâb Nâilî
(İpekten, 1984: 62-63)

"Güneşin kendi kendine yetişmiş yaban gülünün soluk rengi gönül yarasından feyz alamaz; kızaramaz. Buna imkân yoktur."

Beyitte gül-i hod-rû ve âfitâb anahtar kelimeleriyle **Hz. İsâ mazmûnunun** verildiği söylenebilir. Çünkü Hz. İsâ, güneşin bulunduğu dördüncü feleğe kadar yükselmiştir. Babası yoktur; kendi kendine doğmuş, yani gül-i hod-rû'dur. Yaban gülünü de insan eli dikip yetiştirmemiş, kendi kendine bitmiştir. Ayrıca Hz. İsâ'yı göğe yükselten gönül ıstırabının feyzi değil, Tanrı'dır.

ÖRNEK BEYİTLER

Girip büt-hâneye kılsan tekellüm cân bulur şeksiz
Musavvirler ne sûret kim der ü dîvara yazmışlar
(Nâilî)

(Puthaneye / kiliseye girip konuşsan hiç şüphesiz ressamların kapıya, duvara çizdikleri her bir resim can bulur.) Beyitte sevgilinin kiliseye girip konuştuğu takdirde, resimlerin canlanacağı ifade edilmiştir (Eskiler, çeşitli resim ve heykeller barındırdığı için kiliseleri de puthane olarak nitelemişlerdir). İsa Peygamber'in nefesi ile ölüleri diriltmek suretiyle mucize gösterdiği bilinmektedir. Divan şiirinde sevgilinin konuşması, ölü gönülleri dirilttiği için İsa'nın nefesiyle ifade edilir. Dolayısıyla "büt-hâne, tekellüm kılmak, cân bulmak, sûret" sözcüklerinin delâletiyle beyitte bir "İsa mazmûnu" olduğu söylenebilir (Demirel, 2007).

Eğer cân almak istersen tenümden tîgunı kesme
Ki pejmürde nihâle virmeyince su semer virmez
(Tarlan, 1985: 38)

"Ey sevgili! Eğer can almak istersen kılıcını (sevgilinin bakışı) benim vücudumdan esirgeme. Çünkü, gelişmemiş, cılız fidana su vermeyince meyve vermez."

Bu beyitte de tîg, su, cân almak ve kesmek anahtar kelimelerinin **çeliğe/kılıca su verme mazmûnunu** çağrıştırdığı söylenebilir. Kılıç yapılırken çeliği sağlamlaştırmak ve parlatmak için sık sık suya batırılırmış.

Küşte-i 'aşk olduğuna şem' budur rûşen delîl
Gündüzün asıldı indi gecesi üstüne nûr
(Saraç, 2002)

(Mumun aşk maktulü olduğuna apaçık delil şudur: O gündüz asıldı, aynı gece üstüne nur indi.) Şair, mumun gündüz yüksek bir yere asılıp gece aşağı indirilerek yakılmasını şairane bir şekilde yorumlamıştır. Ona göre mum, aşk yüzünden asılarak idam edilmiştir. Bu nedenle de gece kabrinin üstüne ışık inmiştir. Şehitlerinin mezarının üstüne, defnedildikleri gece nur indiğine inanılır. Ayrıca kaynakları pek güvenilir olmasa da şöyle bir hadis bulunduğu rivayet edilir: "Her kim âşık olur ve aşkını gizler de iffet ve sabır gösterirse, Allah onu bağışlar ve cennete koyar." Dolayısıyla beyitte geçen "küşte-i 'aşk, gece üstüne nûr inmek" ifadelerinden hareketle beyitte bir "şehit mazmûnu" bulunduğu sonucuna ulaşılabilir (Şenödeyici, 2018: 1056).

Bâğbân-ı harem-i bâğçe-i 'ismetdür
Değmemiş ol sanemün dahı gülistânına el Nâilî
(İpekten, 1990: 257)

"O (Hz. Meryem), namus bahçesinin saygıdeğer bahçevanı gibidir. O put gibi güzelin gül bahçesine bir el bile değmemiştir."

Bu beyitte "sanem, ismet, el değmemiş ve bağbân-ı harem-i bağçe-i 'ismet" sözcükleri bize **Hz.Meryem mazmûnunu** çağrıştırmaktadır. Hz.Meryem arılığın simgesidir. "O sanemin gülistanına el değmemiş" sözüyle Hz.Meryem'in babasız

çocuk doğurduğu anlatılmak istenmiştir. Hz.Meryem herkese mahrem olan kendi ismet bahçesinden Hz.İsa meyvesini devşirmiştir.

Çerâg-ı bezm-i hicri oldugum yapmış yakışdırmış

Gönül pervânesine vuslat âteş intizâr âteş

Beytinde de telmihe dayandırıldığı anlaşılan, mum-pervane mazmûnunun varlığı söz konusu edilmektedir. Böylece örneklere bakarak, içerisinde telmihe dayalı anlam çağrışımına yer vermiş beyitlerde aynı zamanda mazmûn olduğunu düşünebiliriz

Çıkma yârüm giceler ağyâr ta'nından sakın

Sen meh-i evc-i melâhatsün bu noksandur sana

Fuzûlî'nin bu beytinde sevgilinin güzelliği ile ayın güzelliği arasında benzetme ilişkisi kurularak sevgilinin gökyüzündeki aydan daha güzel olduğu ön planda söylenirken, beyitte birbirleriyle ilişkili olarak kullanılan "çıkmak, gece, ta'n, meh-i evc-i melâhat ve noksan" kelimeleri ile de geri planda bir ay tutulması olayına telmih yapılmaktadır. Çünkü ay dolunayken en güzeldir. Dolunay güneşin batmasından önce doğar. Dolunayın gece doğması tutulması sonucunda olur. Ay tutulduğu zaman eksik yani kusurludur. Eski geleneğe göre ay tutulunca kurtulması için tüfek sıkılır; teneke ya da davul çalınır. Yani, ta'n edilir. Böylece beyitte verilmek istenen telmih motifi ortaya çıkmaktadır. Anılan kaynaklara göre de bu beyitte bir ay tutulması mazmûnu verilmektedir (Mengi, 1992).

SONUÇ

Mazmûn kelimesi, edebî metinlerden sözlüklere araştırmacılardan ansiklopedilere kadar birbirinden değişik kaynaklarda genellikle şu tanımlarla açıklanmaya çalışılmıştır:

1. "Zımn" kökünden hareketle: a.Ödenmesi gereken şey, borç. Mânâ, mefhûm. 2. Nükteli, cinaslı söz. 3. Klişe (kalıp) söz veya benzetme. 4. Klişeleşmiş mecaz. 5. Dolaylı, ima yoluyla anlatım. 6. Beyitte verilen kelimelerin insan zihninde meydana getirdiği çağrışım. 7. Bir kelimenin görünen manâsının delâlet ettiği batinî manâ. Söz konusu tanımlar içinde özellikle klişe/kalıp söz veya benzetme ile dolaylı, ima yoluyla anlatım biraz daha öne çıkmaktadır.

2. Mazmûn ile başta teşbih, istiare ve telmih olmak üzere birçok edebî sanatın ilişkisi vardır. Mazmûnun edebî metindeki işlevi tek başına bir anlam ifade edemeyebilir. Çünkü mazmûn olarak nitelenen unsurların aynı zamanda bir benzetme, bir istiare ve bir telmih gibi bir veya birden fazla edebî sanatı çağrıştırma kabiliyetine sahip olduğu da hatırdan çıkarılmamalıdır.

3. Bir edebî metnin sahip olduğu mazmûn dünyası tespit edilmeye çalışılırken özellikle «karmaşık mazmûnlar üzerine yoğunlaşılarak mazmûn ile edebî sanatlar arasındaki ilişki somut örneklerle gözler önüne serilmeli ve buna bağlı olarak mazmûnun hangi tedailere vesile olduğu ortaya konulmalıdır.

KAYNAKÇA

AKKUŞ, Metin Nef-î Divanı, (1993), Akçağ Yay. Ankara.
AKÜN, Ömer Faruk (1994), Divan Edebiyatı Mad. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C.9, İstanbul.
AKYÜZ, Kenan ve Diğerleri (1990), Fuzûlî Divanı, Akçağ Yay. Ankara.
AYVAZOĞLU, Beşir (1989), İslâm Estetiği ve İnsan, İstanbul.
AYVAZOĞLU, Beşir (1992), Aşk Estetiği, İstanbul.
BİRİCİ, Sevim (1996), Bursalı Rahmî Şâh u Gedâ İnceleme-Metin, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.
BÜYÜK LAROUSSE SÖZLÜK VE ANSİKLOPEDİSİ C.15 (1992), İstanbul.
DİLÇİN, Cem (1983), Örneklerle Türk Şiir Bilgisi, Türk Dil Kurumu Yay.Ankara.
DEVELLİOĞLU, Ferit (1993), Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat, Aydın Kitabevi, İstanbul.
HÜSEYİN REMZİ, (1305) Lügat-i Remzi, C.II, İstanbul.
İBNÜ MENZUR (1994), Lisanü'l-Arab, Zımn Mad. C.13, (3. Baskı) Beyrut.
İPEKTEN, Halûk (1973), Fuzûlî, Hayatı Edebi Kişiliği Eserleri ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları, Ankara.
İPEKTEN, Halûk (1984), Nâilî Hayatı, Edebi Kişili ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları, Atatürk Üniv. Fen-Edebiyat Fak. Yay. Erzurum.
İPEKTEN, Halûk (1990), Nâilî Divanı, Akçağ Yay. Ankara.
KARAALİOĞLU, Seyit Kemal (1983), Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü, İstanbul.
KÜÇÜK, Sabahattin (1988), Bâkî ve Divanından Seçmeler, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. Ankara.
ENGİNÜN, İnci; KERMAN, Zeynep (1988), Mehmet Kaplan'dan Seçmeler C.I-II, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. Ankara.
MENGİ, Mine (1991), Divan Şiiri ve Bikr-i Manâ, Dergâh Dergisi, S.19, İstanbul.
MENGİ, Mine (1992), Mazmûn Üzerine Düşünceler, Dergâh Dergisi, S.34, İstanbul.
MENGİ, Mine (200), Divan Şiiri Yazıları, Akçağ Yay. Ankara.
MUALLİM NÂCİ (1978), Lügat-ı Nâci, Çağrı Yay. İstanbul.
MUNGAN, Murathan (1982), Bir Dil Gurbeti, Milliyet Sanat (Ayın Dosyası-Divan Edebiyatı), İstanbul.
PALA, İskender (1989), Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, C.II, Kültür Bakanlığı Yay. Ankara.
PALA, İskender (1993), Mazmûnun Mazmûnu, Dergâh Dergisi, S.35, İstanbul.
Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan'ın Makalelerinden Seçmeler (1990) Atatürk Kültür Merkezi Yay. Ankara.
REDHOUSE, Sir James W.(1992), Türkish and English Lexicon (New Edition), Çağrı Yay. İstanbul.
SARAÇ M. Ali Yekta (2002). Emrî Divanı, İstanbul: Eren Yayıncılık.
ŞEMSEDDİN SAMİ (1978), Kamus-ı Türkî, Çağrı Yay. İstanbul.
TANPINAR, Ahmet Hamdi (1976), XIX. Asır Türk Edebiyatı, İstanbul.
TARLAN, Ali Nihad (1985), Fuzûlî Divanı Şerhi C. I., II. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. Ankara.
TARLAN, Ali Nihad (1990), Ali Nihad Tarlan'ın Makalelerinden Seçmeler, AKM Yay. Ankara
TURAL, Sadık Kemal (1992), Edebiyat Bilimine Katkılar, Ankara.
TÜRKÇE SÖZLÜK; (1989) Türk Dil Kurumu Yay., C.II, Ankara.
UÇAR, Şahin (2010), Varlığın Anlamı, Şule Yay. Ankara.

DENİZ, Sebahat (2020). "Mazmun Konusunda Gazele Bütüncül Yaklaşım", Mazmundan Poetikaya, İKSAD, ss. 153-167

MAZMUN KONUSUNDA GAZELE BÜTÜNCÜL YAKLAŞIM

Sebahat DENİZ*

Giriş

Mazmun konusunda bugüne kadar pek çok şey söylendi, yazıldı, çalışmalar yapıldı, fikirler imal edildi. Sözlüklerde edebî terim olarak mefhum, mana, anlaşılan şey; hakikî mana, anafikir; nükteli, cinaslı, sanatlı, ince söz; bir söz ve ibareden çıkarılan gizli mana, zımnen söylenmiş misal şeklinde tanımlanmıştır. Mazmun hakkında sözlüklerde yer alan tanımlardan hareketle, bu konuda araştırma yapıp fikir ortaya koyanlar da çeşitli yorumlar yapmışlardır. Ali Nihad Tarlan'ın "Bir şeyi, o şeyin vasıflarını veya o şeyi çağrıştıracak (tedai ettirecek) kelime ve kavramları zikrederek bir ibarenin içinde gizlemektir."[1]; Mehmed Çavuşoğlu'nun "Bir cümlenin, bir mısraın, bir deyimin içerdiği ve onlardan herkesin anladığı hakikî ve mecazî mana demektir."[2]; Mine Mengi'nin "Divan edebiyatının kendi dünyası içerisinde bilinen hayal, inanış ve düşüncelerin beyit ya da beyitlerdeki dolaylı anlatımı" ve "anlam, öz, verilmek istenen düşünce, şiirde ustaca söylenmiş, benzeri az bulunan hatta bulunmayan söz, ince, zarif anlatım"[3]; İskender Pala'nın "Bir mana veya mefhumu, özelliklerini çağrıştırarak kelime grupları içinde gizleme sanatına denir."[4]; Ömer Faruk Akün'ün "Bir motifteki bağlı unsur, biri zikredildiğinde diğeri de mutlaka onunla beraber gelen unsurlar

*Prof. Dr., Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü sebahat@marmara.edu.tr

[1] Mehmed Çavuşoğlu, "Mazmun", *Türk Dili,* Nisan-Mayıs 1984, c.XLVIII, sayı 388-399, s.199.

[2] Mehmed Çavuşoğlu, a.g.m., s.199.

[3] Mine Mengi, "Mazmun Üzerine Düşünceler", *Dergah,* sayı 34, 1992, s.10-11.

[4] İskender Pala, "Mazmunun Mazmunu", *Dergah*, sayı 35, 1993, s. 10-11

ilgisi"[5]; şeklinde yapılan tanımlar bunlardan bir kaçıdır. Orhan Akay'a göre "Şairin karnındaki manaya mazmun denir"[6] "Bir girdap gibi sözü derinlere çeken ve beytin özü, anlamın üzerinde yoğunlaştığı nokta ve onun etrafında asıl söylenmek istenen söz olan"[7] mazmun için "şairlerin gizli dili"[8] veya "sübliminal mesaj"[9] gibi kısa tanımlamalar da yapılmıştır.

Bütün bu tanımlamalar genellikle kelime, ibare, istiare, telmih gibi söz sanatları ve beyit merkezli yapılmış; buna bağlı olarak da hep beyitler üzerinde çalışmalar yapılmıştır. Bunların hepsi de çok değerli çalışmalar olup şairlerin tahayyül ve tasavvurlarını anlamada, duygu ve düşüncelerine nüfuz etmede hepsi ufuk açıcı olmuşlardır. Ancak bu çalışmaların beyit örnekleriyle sınırlı kalması ve sözlüklerde mazmun tanımları yapılırken "mazmûn-ı şi'r" tamlamasının da verilmesi bu konuda şiire bütüncül olarak da bakmak gerektiği düşüncesini ve ihtiyacını doğurmuştur. Buradan hareketle bu çalışmada mazmun konusunda gazelin bütünü üzerine dikkat çekilmek istenmiştir. Nitekim Osmanlı toplumunun yapısı ile Divan şiiri yapısı ile arasında benzerlik kuran Walter G. Andrews da gazelin yapısıyla Osmanlı toplum yapısının vazgeçilmez özelliği olan meclis yapısı arasında ilgi kurar. Aynı zamanda gazelin ana konularından olan meclisin Osmanlı toplumunun hayatında her alanda var olduğunu Ahi teşkilatları ve yeniçeri ocağını örnek vererek söyler.[10] Dolayısıyla böylesine bir araya gelmeye, birliğe inanmış, tevhit anlayışına sahip olan bir toplumun bu özelliğinin şiirinde tezahür etmemesi düşünülemez.

Kaynaklarda gazelle ilgili bilgi verilirken genellikle gazelin, anlamı kendi içinde tamamlanan beyitlerden oluşan, istisnaları olmakla beraber 5-15 beyit arasında yazılan, konusu aşk, sevgili, şarap ve tabiat olan bir nazım şekli olarak tanımlandığı görülür. Gazelin ana teması ve dolayısıyla en fazla işlenen konu kadın, şarap ve aşktır. Bunun yanı sıra tevhit, münâcat, nâ't, mersiye, methiye, fahriye, şehir ve mekân övgüsü, tasavvufî ve felsefî düşünce, hiciv ve hezel konularının işlendiği gazeller de görülmektedir.[11] Gazellerde genellikle beyitler müstakil anlam taşırken bazı gazellerde bütün beyitler birbirine bağlı olarak aynı konuyu işlemektedir. Bu şekilde konu bütünlüğü olan gazellere "yek âhenk" gazel denilir.[12]

Klasik Türk şiirinde yek-âhenk gazeller, işledikleri konulara ve bu konulara bağlı üslûplara göre farklı isimlerle adlandırılmışlardır. *Âşıkâne* gazel olarak adlandırılan şiirlerde aşk, aşığın yaşadığı ayrılık acısı, sevgiliye yakarması, kavuşma arzusu; sevgilinin cefa çektirmesi ve vefasızlığı konu edilir. *Rindâne* olarak isimlendirilen gazellerde şarap ve şarap ile ilgili düşünceler, dünyaya ve hayata aldırmama, yaşamaktan zevk alma konusu işlenir. Kadın güzelliğinden, aşkın maddî ve manevî zevklerinden bahsedilen gazellere *şûhâne* veya bu üslûbun en başarılı temsilcisi olan şair Nedim'in ismine izâfeten *Nedîmâne* gazel denir. *Sofiyâne* gazeller

---

[5] Ömer Faruk Akün, "Divan Edebiyatı", *DİA*, İstanbul 1004, c. 9, s.421-424.
[6] Orhan Okay, "Şairin Karnındaki Mana", *Yönelişler*, İstanbul, 1983, 3 (23-24), s.43-45.
[7] Sebahat DENİZ, "Şairlerin Gizli Dili: Mazmun", *Kültür Tarihimizde Gizli Diller ve Şifreler*, (ed. Emine Gürsoy Naskali-Erdal Şahin), İstanbul 2008, s.207-219.
[8] Sebahat DENİZ, a.g.m., s.218-219.
[9] Özer Şenödeyici, "Mazmun Beyanındadır: Klasik Türk Şiirinde Mazmun Arayışına Katkılar", *Littera Turca, Journal of Turkish Language and Literature*, 4/4, 2018, s.1054.
[10] Walter G. Andrews, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı (Poetry's Voice, Society's Song Ottoman Lyric Poetry)*, Tansel Güney (çev.) İstanbul: İletişim Yayınları, 2000, s. 175-211.
[11] Haluk İpekten, *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri*, Birlik Yayınları, Ankara 1985, s.19.
[12] Haluk İpekten, *a.g.e.*, s.19.

tasavvuf felsefesi, inançlar silsilesi ve çeşitli tarikatların düşünce sistemini konu edinirler. Bir gazelde ahlakî düşünceler ve yaşanan hayat tecrübeleri deyimler ve atasözleri kullanılarak anlatılıyorsa bu tür gazellere *hikemî, hakîmâne* veya *hikmet-âmiz* gazel denir.[13]

Özellikle bu tür gazellerde bazen şiirin bütününe gizlenmiş olan mazmunlarla karşılaşmak mümkündür. Dolayısıyla bu çalışma, dikkatleri gazel bütünlüğünde mazmun konusuna çekmek için gazel bazlı değerlendirmeleri ihtiva etmektedir. Bunun için aynı dönem (16.yy) şairleri olan, Zâtî, Nev'î'nin birer gazeli örnek olarak seçilmiştir.

Zâtî'nin aşağıdaki gazeli, âşıkâne tarzda kaleme alınmış olup her beyitte âşığın farklı halleri ele alınmıştır. Ancak şiirin bütününe derinlemesine bakıldığında bütün beyitlerin birbirine bağlı olduğu anlaşılmakta ve gazelin bütününde bir mazmun olduğu tespit edilmektedir.

Dem-be-dem seyl-âb-veş eşk-i revânum çağlar
Döğünüp taşlarla ağlar hâlüme ırmağlar

Görinen tağlar başında ebr-i bârân sanmañuz
Tağlar saçın çözüp ben hasta içün aglar

Sînemüñ ta'lîm-hânesine gel at tîrüñi
Ey kemân-ebrû senüñ-çün tablalardur dâğlar

Cân çıkardı mahbes-i tenden kemend-i hicr ile
Lîk zencîr-i ümîd-i vasl-ı dilber bağlar

Zâtiyâ Ferhâd-veş tağlarda feryâd eyledüm
İşidüp feryâdumı göğsin geçürdi tağlar

***

Dem-be-dem seyl-âb-veş eşk-i revânum çağlar
Döğünüp taşlarla ağlar hâlüme ırmağlar

Gözyaşlarım hiç durmadan sel gibi çağlayarak akar; ırmaklar da benim halime bakıp taşlarla döğünerek ağlarlar.

Gazelin birinci beytinde şair, tabiat unsuru olan ırmaklar ile hiç durmadan ağlayan âşık arasında ilgi kurmuştur. Bu ilgi, karşılıklı etkileşim halidir. Devamlı, sel gibi gözyaşı döken bir âşığın halini gören ırmakların taşlarla dövünerek ağlamasından bahsedilmektedir. Burada ırmaklar, teşhis sanatıyla kişileştirilerek taşlarla dövünerek ağlayan insan kimliğiyle beyitte yer almışlardır. Bu benzetmede ırmakların gözyaşı

[13] Cem Dilçin, "Divan Şiirinde Gazel", *Türk Dili Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı (Divan Şiiri)*, c.LII, sayı 415-416-417,s. 140-143.

gibi akması ve ırmak yataklarında irili ufaklı taşların bulunması önemli rol oynamaktadır. Beyitte bahsi geçen insanların dövünerek ağlaması, bir yas halini ifade eder. Çok sevdiği birini kaybeden insanların dizlerini, sinelerini yumruklayarak ağlamaları, çok büyük bir üzüntünün dışa vurumudur. Burada ırmak yatağındaki taşlar, yumruğa benzetilebileceği gibi yumruğuyla acısını dindiremeyen kimsenin, eline aldığı taşlarla sinesine vurarak acısını dindirmeye çalışması da rastlanan bir durumdur.

Beyitte âşığın haline ağlayan insanlardan bahsedilmektedir. Böylesine şiddetli bir ağlama şekli ya bir ölünün ardından ya da ölüm döşeğinde olan bir hastanın başında görülebilir. Bu da âşığın durumunun ciddiyeti hakkında ipucu vermektedir.

Görinen tağlar başında ebr-i bârân sanmañuz
Tağlar saçın çözüp ben hasta içün ağlar

Dağların başında görünenleri yağmur bulutları sanmayın; dağlar ben hasta için saçlarını çözüp ağlarlar.

İkinci beyitte şair, *ben hasta* ifadesiyle âşığın durumunun hastalık safhasında olduğunu belirtmektedir. Birinci beyitte olduğu gibi bu beyitte de ağlayan insanlar söz konusudur. Şair, bu insanları da tabiat unsurlarıyla eşleştirmiştir. Bu defa istiare yoluyla dağlar insan olarak tasavvur edilmiştir. Buradaki ağlama şekli ise saçlarını çözerek ağlamadır. Dağların başlarını kaplayan yağmur bulutları, çözülüp dağılmış saçlara benzetilmektedir. Bu benzetmede renklerinin koyuluğu ve şekilleri etkili olmuştur. Şair hüsn-i ta'lil yaparak normalde dağların başının yağmur bulutlarıyla kaplı olmasını, dağların hasta âşığa ağlaması gibi bir sebebe bağlamaktadır. Eski Türklerden beri saçını çözerek ağlama, yas ritüelleri arasındadır. Ayrıca saç kesmek, yaka yırtmak, yüz yırtmak, yüz kesmek de matem şekilleri arasındadır.[14] Türk şiirine de yansıyan bu özellik, destanlardan[15] süzülerek Kutadgu Bilig'de[16] yer almış ve Anadolu sahasına ulaşıp,

Karlu tağlaruñ başında salkım salkım olan bulut
Saçın çözüp benüm içün yaşın yaşın ağlar mısın

[14] Çağatay Türkçesi metinlerinden olan Zafernâme'de Timur'un hanımı Olcay Terken Aga'nın ölümü üzerine söylenen bir şiirde saçın çözülmesi bir yas alametidir: *Körseler çun ten endâmını tâbut içre / Kara kün mâtamıga saçların açkaylar* "Tabut içinde vücudunu görseler, matem için saçlarını çözerler." (Z 66a/10-11). Timur'un ölümünün anlatıldığı bölümde de kadınlar, yas alameti olarak saçlarını keserler…..Hanımlar ve ağalar yüzlerini yırtıp, saçlarını kesip ağlayıp feryat ettiler. (Z 554b/7-10) (Mesut Şen, "Tarihi Metinlerde Saç ve Sakal Kültürü", *Saç Kitabı,* Emine Gürsoy Naskali (ed.), İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2004,s.24.)

[15] Manas Destanında da Manas'ın karısı Kanıkey'in, eşinin ölümü üzerine saçını çözerek yas tuttuğu görülmektedir: *Kan balası Kanıkéy / Cayıp saldı çaşların / Buup saldı bélderin / Kan balası Kanıkéy / Cırtıp saldı bétterin!* "Han çocuğu Kanıkey, saçlarını çözdü, belini sımsıkı sardı. Han çocuğu Kanıkey yüzünü hep yırttı." (Radloff 204)" (Mesut Şen, "Tarihi Metinlerde Saç ve Sakal Kültürü", s.18-19.)

[16] Kutadgu Bilig'de: Kodı ıdtı kesme yaruk yüz tudı / Kalık tul tonı kedti bilin badı / Yaşık yazdı bolğay örüglüg saçı / Tiyiñ kiş öñi tuttı dünyâ içi (KB 5824, 5825) "Gök dul elbisesini giydi ve belini bağladı; perçemini salıverip parlak yüzünü kapadı. Güneş örülmüş saçını çözmüş olacak, dünya içi sincap ve samur rengine büründü." (Mesut Şen, "Tarihi Metinlerde Saç ve Sakal Kültürü", s.18)

Şeklinde Yunus Emre'de ifadesini bulmuştur. Daha sonraki dönemlerde de

Tırnaklar urdı tırmalayup gök yüzin hilâl
Çözdi saçın uzun giceler âh idüp seher
Necâtî

Sünbüllerini mâtem idüp çözsün ağlasun
Dâmâne döksün eşk-i firâvânı kûhsâr
Bâkî

beyitlerinde olduğu gibi görülmeye devam etmiştir.

Zâtî'nin gazelinin bu beytinde, bir hasta başında ağlayan insanlar görülmektedir. Hasta başında saç çözerek ağlama şekli, o hastanın durumuyla ilgilidir. Durumu çok ağır olan, neredeyse artık yaşamasından ümit kesilen hastanın başında sergilenecek bir tavır olmalıdır.

Beyitte âşığın başında saçlarını çözüp ağlayan kişilerin dağlar olarak tasavvuru, hem yatan kişiye göre başucunda dikilen ya da oturan kişilerin yüksek görünmesiyle ilgili düşünülebilir hem de dağın ata, ana, baba gibi büyükleri temsil etmesiyle değerlendirilebilir. Esasen dağın ata olarak kabul edilmesi Eski Türklerden bugüne yansımış dağ kültü ile ilgili olmalıdır. Nitekim Türk mitolojisinde son derece önemli bir yere ve role sahip olan dağ, soy sosyolojisi bağlamında ata veya büyük akrabadır.[17] Bunun cinsiyeti anaerkil dönemde dişi yani ana, ataerkil döneme geçildiğinde ise erkeğe yani ataya, babaya dönüşmüştür.[18] Yas alameti olan saç dağıtmanın, tarihi metinler ve destanların çoğunda yas tutan dul bir kadınla ilgi kurularak ele alınması;[19] buna mukabil Uygur minyatürlerinde saçını çözüp yas tutan erkek tasvirlerinin görülmesi bu iki dönemin yansımalarıdır.

Eski Türklerdeki bu dağ-ata ilişkisi günümüze kadar yansımalarını devam ettirmiş ve baba, güvenilecek, sırt dayanılabilecek bir dağ gibi görülmüştür. "Arkasında dağ gibi babası var" şeklindeki söyleyişler bunun izleridir. Dolayısıyla Zâtî'nin bu beytinde, saçlarını çözüp ağlayan dağların ata, ana, baba gibi büyükleri ifade ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Böylece beyitte, yatağa düşmüş bir hasta ve başucunda yas tutan büyüklerinin tasviri gözler önüne serilmiştir.

Sînemüñ ta'lîm-hânesine at gel tîrüñi
Ey kemân-ebrû senüñ-çün tablalardur dâglar

Ey yay kaşlı (güzel)! Sinemin talimhanesine gel de okunu at; sinemdeki yaralar senin için hazırlanmış hedef levhalarıdır.

Gazelin üçüncü beytinde sosyal hayat kesitlerinden biri olan ok atış talimlerinin yapıldığı bir talimhane atmosferi içinde âşığın durumu anlatılmıştır. Şair önce talim için yapılan hazırlıklardan bahsetmiş ve ardından da bu hazırlıkların

[17] Fuzuli Bayat, "Türk Mitolojisinde Dağ Kültü", *folklor / edebiyat*, 2006, c.12, Sayı: 46, s.52.
[18] Sacide Çobanoğlu, Abakan Türklerinin (Sagay) Destanlarında Halk İnançları Bağlamında "Dağ Kültü", *Türk Kültürü ve Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, 2020, s.44. Ayrıca Oğuzlarda da dağların ruhları olduğuna inanılmış ve dağlara ata, baba gibi isimler verilmiştir. (Bahattin Ögel, *Türk Mitolojisi*., Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1995, c.2 s.441.). Eski Türklerdeki bu dağ kültü, atalar kültü inancı ile birleşerek Anadolu'da pek çok dağa dede, ata, baba gibi adlar konulmasına zemin hazırlamıştır.(Sacide Çobanoğlu, *a.g.m.*, s.46.)
[19] Mesut Şen, "Tarihi Metinlerde Saç ve Sakal Kültürü", s.43.

tamamlanmasıyla, oraya ok atış talimleri yapacak kişiyi davet etmiştir. Beyitte bahsi geçen talimhanede yapılan hazırlıklar, ok atmak için gerekli olan tablaların (nişan levhalarının) yerlerine konulmasıdır.[20]

Hem bir spor hem bir savaş ve av yöntemi olarak okçuluk, Eski Türklerden beri Türk kültür ve tarihinde önemli bir yere sahiptir. Türklerin bu konudaki kabiliyeti, seyyahların eserlerinde bile konu edilmiş, at sırtındayken öne, arkaya, sağa, sola isabetli oklar attıkları kaydedilmiştir.[21] Okçuluk, Osmanlı döneminde de önemini korumuş olup her padişah kendi döneminde ok atış talimlerinin yapılabileceği alanlar yaptırmıştır. Bunların ilkini Orhan Gazi, Bursa'da yaptırmıştır. Daha sonra Yıldırım Bayezid ve Fatih de kendi dönemlerinde bu tür atış alanları yaptırmıştır. Buralarda hem ok atış yarışmaları hem de savaşa hazırlık çalışmaları yapılmıştır. Bu aktivitelerin yapılabilmesi için önce atış alanı hazırlanır, hedef levhaları (tablalar) yerlerine konurdu. Zâtî de bu beytinde âşığın dilinden, bu tablaların sevgili için hazırlandığını belirtmektedir. Sevgilinin ok atış talimleri yapması için atış alanı hazırlanmış ve gelmesi için davet edilmiştir. Âşığın sevgiliye, "Ey yay kaşlı", diyerek hitap etmesi de onu hazırladığı bu mekâna layık bir sevgili olarak gördüğünün ifadesidir. Beyitte hazırlanan talimhane âşığın sinesidir. Orada açılmış yaralar ise tablalardır. Âşık, sevgilinin gelip sinesindeki bu yaralara ok atıp ızdırabını dindirmesini istemektedir. Divan şiiri geleneğinde sevgilinin oku, bakışlarıdır. Âşığın bunu talep etmesinin sebebi, sevgilinin gelip âşığın sinesinde açılan bu yaralara bakıp görmesi ve kendisine ilgi göstermesidir.

Âşığın bu hazırlığı yapmış olması, kendi sinesine yakarak veya keserek yaralar açmış olabileceğini düşündürmektedir. Zira âşığın sevgiliye duyduğu aşkı ispat etmek için kollarına, sinesine vs. keserek veya yakarak yaralar açması klasik âşık tavırları arasındadır. Ayrıca bazı batınî tarikat mensuplarının da baş, yüz ve göğüslerini dağladıkları kaynaklarda yer alan bilgiler arasındadır.[22] Diğer taraftan uzun süre yatalak olan hastaların vücutlarında yaralar çıktığı ve bunun da ızdırap verici bir durum olduğu da tıbbî bir gerçektir. Önceki beyitten anlaşıldığı gibi bu beyitte de âşığın yatağa düşmüş bir hasta olduğu, aşk derdiyle sinesinde yaralar çıktığı görülmektedir. Burada âşığın, sevgilinin gelip halini görmesini ve merhamet edip ızdırabını dindirmesini beklediği anlaşılmaktadır. Bu durumda olan hastalar için halk arasında, "Allah iki iyilikten birini versin" diye dua edilir. Âşığın da sevgiliden beklediği ya gelip merhamet etmesi ve onu iyileştirmesi ya da bakış okuyla onu öldürmesidir. Her iki halde de âşığın ızdırabı dinecektir.

Cân çıkardı mahbes-i tenden kemend-i hicr ile
Lîk zencîr-i ümîd-i vasl-ı dilber bağlar

Can, ten hapishanesinden ayrılık kemendi ile çoktan çıkardı ama sevgiliye kavuşma ümidinin zinciri onu oraya bağlar.

---

[20] Dede Korkut Hikâyelerinde bu tablalara "puta, buta" denilmektedir. (Orhan Şaik Gökyay, *Dede Korkut Hikâyeleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1976, s.27.)

[21] Necip Fazıl Şenarslan, "Osmanlı Sahasında Tercüme Edilmiş İlk Okçuluk Risalesi: Umdetü'l-Mütenâsilîn", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, s.56, (2016), s.1079.

[22] Ahmet Talat Onay, *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, (hz. Cemal Kurnaz), H Yayınları, İstanbul 2009, s.136-136.

Bu beyitte âşığın durumu biraz daha netleşmiş olup ölmek üzere olduğu anlaşılmaktadır. Beyitte geçen *can çıkardı* ifadesi bu durumu açıkça belirtmektedir. Şair, âşığın bu halini yine bir sosyal hayat zemininde ele almıştır.

Osmanlı Döneminde suçlular, işledikleri suçun niteliğine göre idam, kürek cezası, kale hapsi gibi çeşitli şekillerde cezalandırılırlardı. Bunlardan biri de prangabentlik yani prangaya vurulmadır. Pranga, suçluların zindanda ayağına vurulan kütük, tomruk veya zincirli halkadır. Mahkûmun mahpesten kaçmasını önlemek için vurulurdu. Pranga cezası gerektiren suçlar arasında; isyana dâhil olma, sahtekârlık, kalpazanlık, adam yaralama, yol kesme, gasp, iftira, kız kaçırma, cinayet, öşür ödememe, yalancı şahitlik, askerlikten firar etme, İslâm dini aleyhine propaganda yapma gibi suçlar sayılabilir.[23] Bir suçlunun prangadan kurtulabilmesi ya bir genel iyi niyet affı ya suçunun bir kısmını tamamlayıp iyi halden dolayı ya da hastalık durumunda olabilirdi.[24] Başka türlü kurtulması veya kaçması mümkün değildi.

Beyitte, mahkûm olan âşığın canıdır. Ten ise mahpes / hapishanedir. Mahpese düşen bir mahkûm, hapsedildiği günden itibaren oradan kurtulacağı günü hayal etmeye başlar. Hatta zaman zaman oradan kaçma planları yapan mahkûmlar da olmaktadır. Beyitte de böyle bir durum söz konusu olup âşığın canı ayrılık kemendi ile ten zindanından çıkabilecekken ayağındaki zincirin onu bağladığından, bu sebeple oradan kaçamadığından bahsetmektedir. Bu zincir, âşığın sevgiliye kavuşma ümididir. Şairin burada zincirden bahsederken *zencîr-i ümîd-i vasl-ı dilber* şeklinde dörtlü bir zincirleme tamlama yapması dikkat çekicidir. Aynı zamanda sevgiliye kavuşma ümidinin de uzak bir ihtimal olmasına rağmen hala sağlam bir şekilde var olduğunu anlatmak istemiştir. Beyitte, nasıl ki bir mahkûmun ayağında zincir olmasa kement yardımıyla hapisten kaçabilme ihtimali varsa âşığın da sevgiliye kavuşma ümidi olmasa canının bedenden ayrılma ihtimali söz konusudur. Ancak her ikisi de bağlı oldukları için bulundukları yerden çıkamamaktadırlar. Nasıl ki bir mahkûmun zindandan çıkması kurtuluş demekse, âşığın canının da tenden çıkması ölüm, yani ızdıraptan kurtulma demektir. Ancak beyitte bu durum bir türlü gerçekleşmemektedir. Bir mahkûmun mahpesten çıkması için padişahın fermanı gerektiği gibi âşığın canının kurtulması da sevgilinin lutfuna bağlıdır. Bu sebeple âşık sevgilinin gelmesi ümidini taşımaktadır.

Beyitte bir hastanın zekaret durumu söz konusudur. Ölüm döşeğinde olan bir hastanın son nefesini verememesi durumu konu edilmiştir. Hatta halk arasında bu durumda olan bir hasta için son nefesinin verememesi, "helalleşemediği sevdiği birisini beklediği" şeklinde yorumlanır. Beyitte de âşığın son nefesini verememesi, hiçbir zaman kaybetmediği, sevgiliye kavuşma ümidine isnad edilmiştir. Şair, bunu bizzat âşığın dilinden ifade etmiştir. Bu ümidin ne kadar çok ve sağlam olduğu, zincirleme bir tamlama ile ifade edilmesinden de anlaşılmaktadır. Âşığın, "eğer ben bu ümidi kaybetseydim ya da bende sevgiliye kavuşma ümidi olmasaydı, bu ayrılıktan dolayı çoktan ölürdüm" demek istediği söylenebilir.

Zâtiyâ Ferhâd-veş tağlarda feryâd eyledüm
İşidüp feryâdumı göğsin geçürdi tağlar

[23] Ömer Şen, *Osmanlıda Mahkum Olmak, Avrupalılaşma Sürecinde Hapishaneler,* İstanbul, 2007, s.15.
[24] Ömer Şen, *a.g.e.*, s.15.

Ey Zâtî! Ben dağlarda Ferhat gibi feryat ettim, dağlar da benim bu feryadımı işitince göğüs geçirdiler.

Zâtî, gazelin son beytinde aşkı uğruna can veren Ferhat'a telmihte bulunmuştur. Şairin bu telmihi kullanmaktaki amacının, aslında âşığın sevgiliye kavuşamadan can verişini anlatmak için olduğunu söylemek mümkündür. Meşhur bir aşk hikâyesi olan *Ferhat u Şîrîn*'de bilindiği gibi Ferhat, Şîrîn'e kavuşma uğruna Bîsütun Dağı'yla[25] girdiği mücadelesinin sonunda tam kavuşmaya yaklaşmışken sevdiğinin ölüm haberini alması üzerine elindeki külüngünü atıp feryat ederek kendisini dağdan aşağı bırakmıştır.[26] Beyitte aynı zamanda coğrafî bir özellikten faydalanan şair, sesin dağlar arasında yankılanma özelliğine işaret etmiştir. Şair burada, Ferhat'ın kendisini dağdan atarken feryat etmesinin karşıki dağlardan yankılanması telmihini, beyitte âşığın dağlarda feryat edip onun sesini duyan dağların göğüs geçirmesi durumunun ne anlama geldiğinin anlaşılmasını sağlamak için kullanmıştır.

"Göğüs geçirmek" deyimi, üzüntüyle derin derin iç çekme durumunu anlatır. Beyitte dağlar, âşığın durumuna üzülüp derin derin iç çekerek ağlamaktadırlar. Gazelin ikinci beytinde geçtiği gibi dağların, eski Türklerdeki dağ kültünden gelen bir yansımayla ata, ana, baba gibi büyükleri temsil etmesinin bu beyitte de işlendiği görülmektedir. Ferhat gibi âşığın da etrafında bekleşip ağlaşan büyüklerin önünde feryat ederek canını teslim etmesi üzerine onların iç çekerek ağlamaları durumu gözler önüne serilmiştir. Burada dikkati çeken husus, ölüm döşeğinde hastayken âşığın durumuna matem havasında tepkiler gösteren büyüklerin ölümü karşısında neden sadece iç çekerek ağladıkları, feryad edip saçlarını başlarını dağıtıp, yakalarını yırtmadıklarıdır. Burada artık ölümün kabullenilişi durumu söz konusudur. Diğer bir husus da Eski Türklerde olan bu yas ritüellerinin İslam dininde men edilmiş olmasıdır. Burada daha teslimiyetçi bir anlayışın hâkim olduğu söylenebilir. Ayrıca uzun süre yatalak olup ızdırap çeken hastaların yakınları, onun acı çekmesinden duydukları üzüntüyle bu acıdan kurtulması içi Allah'a "iki iyilikten birini vermesi" için dua ederler. Bu süreç onların psikolojik olarak da hastanın ölümüne kendilerini hazırlamalarına ve sonuçta emr-i Hak vaki olduğunda ölümünü de daha kolay kabullenmelerine vesile olmaktadır.

Zâtî'nin bu gazelinin beyitleri yukarıda olduğu gibi tek tek ele alındıktan sonra dikkatler gazelin bütününe çevrildiğinde gazelin konusunun hasta bir âşık üzerine kurgulandığı görülmektedir. Bu âşığın hastalığının seyri, gittikçe kötüye giden ve sonunda ölümle neticelenen bir durum arz etmektedir. Âşık, önce aşka tutulup hastalanmış, sonra sevgilinin ilgisizliği ve ayrılık sebebiyle hastalığı ilerleyip yatağa düşmüş, ardından vücudunu yaralar kaplamış, sonra zekaret durumuna gelmiş ve sonunda onun hasretiyle feryat ederek hayata veda etmiştir.

Gazele bir yas havası hâkimdir. Önce hastayı görüp haline çok üzülüp ağlayan dostlar, sonra hasta yatağındayken başucunda bekleşip onun çektiği acılara üzülüp bu acılardan kurtulması için ağlaşarak dua eden ve en sonunda ölümünün ardından için için ağlayan aile büyükleri ve yakınların durumları gözler önüne serilerek bir matem

[25] Bîsütûn Dağı hakkında detaylı bilgi için bkz. Nuran Tezcan, "Bisütûn Dağı ve Husrev ü Şîrîn Mesnevisindeki İzdüşümler", *Erzurum Atatürk Üniversitesi Uluslararası Türklük Bilgisi Sempozyumu Bildiriler-2*, 2009, s. 1063-1073.

[26] Âmil Çelebioğlu, *Türk Edebiyatı'nda Mesnevi,* Kitabevi Yayınları, İstanbul 1999, s.232.

tasviri yapılmıştır. Ayrıca gazelde bu durum anlatılırken tabiat, coğrafi unsurlar ve sosyal hayat kesitlerinden faydalanılmıştır.

Gazelin beyitlerinin her biri müstakil olarak değerlendirildiğinde bu matem atmosferinin farklı sahnelerini içermektedir. Gazele bütüncül bir yaklaşımla bakıldığında Eski Türklerden günümüze yansıyan cenaze merasimi ve yas ritüelinin bütün gazele serpiştirilmek suretiyle işlendiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla bu beyitte bir "cenaze merasimi ve yas ritüeli" **mazmunu** olduğu söylenebilir. Ayrıca ritüelin Eski Türklerden İslam kültürüne girişteki durumunun da bu gazelden takip edilebildiğini söylemek mümkündür.

Mazmunun, şiirin bütününe işlenmiş olması konusuyla ilgili diğer bir örnek olarak **Nev'î**'nin aşağıdaki beyti ele alınmıştır.

Nev'î'nin şitâiyye türünde kaleme aldığı ve kışın soğuğunun ne kadar sert olduğu üzerine kurgulanan aşağıdaki gazelinde baştan sona kış tasviri yapılmakta ve her beyitte farklı bir hayat sahnesi konu edilmektedir.[27]

Şöyle serd oldı yine sarsar-ı deyden bu cihân
Oldı mihr âteşi sincâbî sehâb içre nihân

Kalmadı şiddet-i sermâ ile hîç tâkati kim
Penbe-i berfe ide âteş-i hurşîd ziyân

Sîm-tenler yolına varını harc eylemeğe
Bozar altunı yine akçeye sarraf-ı zamân

Mihr ayvasını hıfz itmek içün kodı felek
Penbe-i ebr ile sandûka-i gerdûna samân

Bulımaz ahker-i hûrşîdi felek ey Nev'î
Gerçi hâkister-i ebri uçurur bâd-ı vezân

***

Şöyle serd oldı yine sarsar-ı deyden bu cihân
Oldı mihr âteşi sincâbî sehâb içre nihân

Bu dünya, soğuk ve sert esen kış rüzgârının tesiriyle öyle soğudu ki güneş ateşi bile sincap renkli bulut içine gizlendi.

Gazelin birinci beytinde şair, kışın soğuğunun şiddetini konu edinerek hem yeryüzünün hem gökyüzünün kış mevsimindeki durumunu ayrı ayrı ele almıştır. Tabiat tasvirinde şair, kış mevsiminde soğuk, dondurucu sert rüzgârın estiğini anlatmıştır. Gökyüzünün durumunu ortaya koyarken de güneşin koyu renkli (sincabî) bulutların arkasında kaldığını, ortada görünmediğini konu etmiştir. Bilindiği gibi kış

[27] Gazelin şerhi için bkz. Eski Türk Edebiyatı Metin Şerhi (14-16. Yüzyıllar), (hazl. Nihat Öztoprak vd.), İstanbul: İdeal Yayıncılık, 2019, 501-515.

mevsiminde güneş, bulutların arkasında kaldığı için yeryüzünden görünmez. Güneşin bu hali, kış soğuğundan dolayı insanların eve kapanıp dışarıya çıkmaması ve dışarıya çıkarken sincap kürkü giymesi gibi sosyal hayat özellikleriyle işlenmiştir. Ayrıca beyte bir de mangal mazmunu gizlenmiştir. Zira eskiden kışın evlerde ısınma amaçlı mangallar yakılırdı. Genellikle pirinç ve bakırdan yapılmaları sebebiyle kahverengi, koyu sarı veya kızıl renklidirler. Mangalda yanan ateş, kor halindedir ve yandıkça korun üzerini küller kaplar. Bu açıdan bakıldığında güneş, renk bakımından mangal üzerindeki küllere benzetilen bulutlar içindeki kor ateş olarak tasavvur edilir. Bu durumda koyu renk bulutlarla kaplı gökyüzü de mangal olarak düşünülebilir ve böylece beyitte bir mangal mazmunu da ortaya çıkar.

Beyte genel olarak baktığımızda şu anlam katmanlarının kullanıldığını görmek mümkündür: Kış mevsiminde sert rüzgârlar eser ve havalar soğur; gökyüzü koyu renkli bulutlarla kaplı olur ve güneş görünmez; insanlar evlerine çekilir; dışarıya çıkacakları zaman sıkı sıkı giyinirler, kürklerini giyerler; evlerde mangallar yanar. Böylece beyitte güneş, bir gök cismi olmasının yanı sıra kışın evine çekilen bir insan, sincap kürkü giyen bir zengin, mangal içinde yanan bir ateş tasavvurlarıyla yer almıştır. Bunların hepsi de güneşin görünmemesi üzerine yapılan teşbih ve istiarelerdir.

Kalmadı şiddet-i sermâ ile hîç tâkati kim
Penbe-i berfe ide âteş-i hurşîd ziyân

"Güneş ateşinin, soğuğun şiddetinden (dolayı) kar pamuğuna zarar verecek hiç gücü kalmadı." şeklinde ifade edilebilecek olan kış tasvirinin devam ettiği ikinci beyitte de şair yine kış soğuğunun şiddetini konu edinerek ateş-pamuk ve güneş-kar ilişkisi ile işlemiştir. Nasıl ki ateşle pamuk bir araya geldiğinde ateş pamuğu yakarsa, kışın da güneşle kar bir araya gelirse güneş karı eritir. Ancak beyitte güneşin karı eritememesi söz konusudur. Bu da güneşle karın bir araya gelmediklerinin işaretidir. Gökyüzünde güneş olmadığı için karlar erimemektedir. Beyitte bu durum, karın beyazlık, şekil ve yumuşaklık hissi vermesi sebebiyle pamuğa, güneşin ise rengi, yakıcılığı ve şekli itibarıyla ateşe benzetilmesiyle işlenmiştir.

Şairin bu beyitte asıl söylemek istediği şey, güneşin ortada olmadığı için karı eritmediği ve kış rüzgârının sert estiğidir.

Sîm-tenler yolına varını harc eylemeğe
Bozar altunı yine akçeye sarraf-ı zamân
Zaman sarrafı, gümüş tenli güzeller yoluna harcamak için yine altını akçeye bozar

Gazelin üçüncü beytinde bir arada kullanılan *sîm, altın, akçe, harç eylemeğe, bozar, sarraf* kelimeleri dikkatleri, parayla ilgili bir sosyal hayat kesitine çekmektedir. Bu hayatın kahramanları sîm-tenli güzeller ve sarraftır. Sarrafın altınını akçeye bozup güzellerle birlikte eğlenirken harcaması durumu söz konusudur. Altının akçeye bozulması dönemin resmî para biriminin akçe olması ile ilgilidir. Nitekim Osmanlı Devletinin kuruluşundan itibaren resmî parası akçe olup yaklaşık 360 yıl kadar tedavülde kaldıktan sonra yerini kuruş ve kuruş-liraya bırakmıştır. Nev'î de akçe döneminde yaşamış bir şair olarak beyitte, herhangi bir alış veriş veya başka bir sebeple para harcanacaksa akçe hazırlığı yapılması gerektiğine işaret etmiştir. Beyitte

altının akçeye bozulması söz konusudur. Sarrafın elindeki en değerli para altındır. Geçer para gümüş akçe olduğu için elindeki altını kendi değerinde akçeyle değiştirmektedir. Beyitteki *sarrâf-ı zaman* terkibinden anlaşıldığı üzere buradaki sarraf, zamandır yani hoşça vakit geçirmek isteyen kişinin zaman olduğu anlaşılmaktadır. Bu beyit, gazelden ayrı müstakil olarak ele alındığında zamanla ilgili tenasüp oluşturabilecek başka bir kelime olmadığı için beytin kışla ilgisini kurmak bir hayli zordur. Ancak gazelin bütününe bakıldığında beyitin arka planında gizli olan zamanla ilgili diğer unsurlar tespit edilebilecektir. Önceki beyitlere bakıldığında zamanın kış olduğu görülmektedir. O halde kış sarrafının altınının, şekil, renk ve parlaklık bakımından düşünüldüğünde (istiare yoluyla) güneş olduğu anlaşılmaktadır. Bu benzetmede şu özelliklerin de rolü vardır: Altının, en değerli para olmasıyla güneşin de ateş kaynağı olması bakımından gök cisimleri içinde en büyüğü ve değerlisi olarak kabul edilmesi; altının, bir insan için zenginlik kaynağı olması ile güneşin de tabiat ve bütün canlılar için hayat, bolluk, bereket kaynağı olması; bozulan altının bir tane olması ile güneşin de tek olması arasında benzerlik kurulabilir.

Beyitte, kışın gökyüzünde güneşin görünmemesi ile altının akçeye bozulduktan sonra sarraf tarafından gizlenmesi arasında ilgi kurulabilir. Sarrafın elinde gümüş akçelerin olması zaman sarrafının elinde de akçe olmasını gerektirir ki bu da kış mevsimi olması sebebiyle kar tanelerini düşündürür. Diğer taraftan beyitte akçelerin elde tutulması değil harcanması söz konusudur. Bu durum, sarrafın parayı hem yiyip içmeye harcaması hem de güzellerin başına saçması şeklinde yorumlanabilir. Bu davranış biçimi zamanla yani kışla ilgili düşünüldüğünde ise kar tanelerinin gökyüzünden yere doğru lapa lapa yağmalarını hatırlatır. Zaman sarrafının, yoluna akçeler harcayacağı gümüş tenli dilberler ise Divan şiiri güzelinin boyunun servi, ar'ar gibi ağaçlara benzetilmesi sebebiyle beyaza bürünmüş ağaçlar olarak tasavvur edilebilir.

Görüldüğü gibi bu beyitte de güneşin görünmemesi, gizlenmesi durumu söz konusudur.

Mihr ayvasını hıfz itmek içün kodı felek
Penbe-i ebr ile sandûka-i gerdûna samân

Felek, güneş ayvasını korumak için gökyüzü sandığına bulut pamuğu ile saman koydu.

Kış tasvirinin devam ettiği gazelin dördüncü beytinde *mihr, felek, ebr* ve *gerdûn* gibi gökyüzüyle ilgili kelimelerden oluşan tenasüp, bir gökyüzü tasviri ortaya koymaktadır. Diğer taraftan *ayva, hıfz, penbe, sandûka* ve *saman* kelimelerinin tenasübü ise bir geleneğe işaret etmektedir.

Beyitte bir kış hazırlığı geleneği olarak, elma, armut, ayva gibi meyvelerin kışın donmadan ve çürümeden uzun süre muhafaza edilebilmesi için eskiden beri uygulanan bir yöntem konu edilmiştir. Bu yönteme göre bu tür meyveler sandıklar içine konulan saman arasında saklanır ve böylece meyvenin güneş ışığı, soğuk ve nemle irtibatı kesilerek muhafaza şartları sağlanmış olurdu. Bu geleneğin bugünde hala Anadolu'da çiftçilikte uygulandığı görülmektedir.

Beyitte söz konusu edilen meyve ayvadır. Ayva bir kış meyvesi olup saklanma şartlarının yani saklanacak yerin ısı ve nem oranının uygun olması önemlidir. Ayvanın kokusu baskın olduğu için diğer meyvelerden ayrı olarak muhafaza edilir. Nev'î'nin beyitte konu ettiği ayvanın öyle alelade bir ayva olmadığı anlaşılmaktadır. Zira büyük ve tek bir ayvanın saklanması söz konusudur. Pek çok çeşidi olan ayva büyüklüğüne,

cinsine, yetiştirildiği bölgeye göre bardak, demir, ekmek, limon, şekergevrek, şekerpare, yalı, misket, Eşme ayvası, İstanbul ayvası gibi farklı adlarla isimlendirilir. Bunlardan biri de "altın" ayvadır. Beyitteki ayvanın en iyi cins ve en iri ayva çeşidi olduğu anlaşılmaktadır. Tespit edilememiş olmakla beraber, bugün kullanılıyor olmasından hareketle o dönemde de bu tür ayva çeşidine altın denilmiş olabileceği varsayılarak beyitte bu cins ayvanın söz konusu edildiği düşünülebilir. Emrî (ö. 1575)'nin

Gabgab-ı cânâneye benzetmemiş gerçi felek

Bir bih-i zerrîn ile bir sîb-i sîmîn eylemiş

(g. 225/2)

şeklindeki beyti de bunun bir delili olarak kabul edilebilir.

Beyitte feleğin güneşi korumak için gökyüzüne bulut ve saman koyduğu tasavvuru söz konusudur. Burada şair, meyveleri uzun süre muhafaza etmekle ilgili geleneğe ait unsurların oluşturduğu zemin üzerine bir gökyüzü tasviri yerleştirmiştir. Bu tasviri yaparken de güneşin rengi, yuvarlaklığı, parlaklığı açısından ayvayla; bulutun yapısının yumuşak olarak hissedilmesi, rengi ve şekli itibarıyla pamukla; gökyüzünün derinliği ve genişliği bakımından sandıkla; güneş huzmelerinin ise şekil, renk ve çokluğu bakımından samanla olan benzerliklerinden faydalanmıştır. Felek, ise teşhis yoluyla sandığa ayva saklayan kişi olarak beyitte yer almıştır. Bilindiği gibi sonbaharda toplanan bu tür meyvelerin uzun süre muhafaza edilebilmesi için uygun saklama şartlarının iyi sağlanması tecrübe gerektiren iş olup bu tecrübeye genellikle aile büyükleri sahiptir. Felek de yaratılışının çok eskiye dayanması ve şeklinin kavisli olarak tasavvur edilmesi sebebiyle klasik Türk şiirinde insan olarak genellikle yaşlı kimselere benzetilir. Burada da bu tecrübeyle güneş ayvasını gökyüzü sandığına saklamaktadır.

Gazelin bu beyti de güneşin saklanması, görünmemesi üzerine örülmüştür.

Bulımaz ahker-i hûrşîdi felek ey Nev'î

Gerçi hâkister-i ebri uçurur bâd-ı vezân

Ey Nev'î! Her ne kadar esen rüzgâr bulut külünü uçursa da felek (yine de) güneş korunu bulamaz.

Nev'î'nin bütünüyle kışla ilgili kaleme aldığı gazelin beşinci ve son beytinde gökyüzü ve tabiat unsurlarının bir arada kullanıldığı görülmektedir. Beyitte geçen *ahger, hakister, uçurur* ve *bâd* kelimelerinin bir arada kullanılmasıyla tabiatta rüzgârın kor ateş üzerindeki külleri savurması gerçeğinin konu edildiği anlaşılmaktadır. Ancak beyitte ateşin hangi mekânda yakıldığı önem kazanmaktadır. Kış mevsiminde ateş genellikle evlerde ocak, soba, mangal gibi ısınma ve yemek pişirme alanlarında kullanılır. Nerede olursa olsun, kışın yakılan ateş genellikle söndürülmez ve sönmesi istenildiği zaman üzeri küllerle kapatılarak oksijenle teması kesilip kor halinde kalması sağlanır. Tekrar ihtiyaç hissedildiğinde ise üzerindeki küller üflenerek veya körüklenerek savrulmak suretiyle ateş canlandırılır. Dolayısıyla ocak ateşi, hiç

söndürülmeden sürekli yanan ateştir. Hatta Türklerdeki "ocak" kavramı da buradan gelmektedir.

Beyitte ocağın söndürülmemesi özelliği, kış mevsiminin şiddetiyle ilgili konu edilmiştir. Anlam, beytin girişinde bulunan *bulımaz* kelimesi üzerinde yoğunlaşmakta ve üzerindeki külleri ne kadar savrulsa da korun ortaya çıkarılıp tekrar canlandırılamayacağı anlatılmaktadır. Normal şartlarda korun ortaya çıkmaması mümkün değildir, ancak burada kışın şiddeti vurgulanmak için mübalağa yapılmıştır.

Beyitte *hurşîd, felek, ebr* ve *bâd-ı vezân* kelimelerinin bir arada kullanılması, kış mevsiminde gökyüzünün durumunun anlatılmasıyla ilgilidir. Kışın gökyüzü katman katman bulutlarla kaplı olup güneşi görmek mümkün olmaz. Normalde kış mevsiminde rüzgârların şiddetli esmesinden dolayı gökyüzündeki bulutlar da rüzgârın esiş yönüne göre hareket ederler ve böylece dağılırlar. Ancak her ne kadar durum böyle olsa da gökyüzünde çok fazla bulut katmanları olduğu zaman rüzgâr onların hepsini dağıtamaz. Kışın şiddetinin mübalağalı bir anlatımla kaleme alındığı bu beyitte de bulut katmanlarının çok fazla olduğu ve güneşi engellediği anlaşılmaktadır. Bu durumda güneşin ortaya çıkması bir türlü mümkün olmayacaktır. Beytin başında yer alan *bulımaz* kelimesi bu hakikatin anlatılmasında kullanılmıştır.

Bir ocak tasviriyle birleşen bu gökyüzü manzarasında güneş şekil ve renk benzerliğinin yanı sıra gerçekte de bir ateş küresi olması sebebiyle yakıcılığıyla kor ateşe benzetilmiştir. Zira güneş hiç sönmeyen bir ateştir. Ocaktaki kor da hiç sönmeden yakıcılığı muhafaza edilen ateştir. Bulutlar ise renk ve şekil bakımından küllere benzetilirken ayrıca kaplayıcı ve örtücü özellikleri de dikkati çekmektedir.

Beyitte kullanılan *uçurur* kelimesi, dikkat edilmesi gereken bir ifadedir. Zira kül için, uçurmaktan ziyade savrulmak kelimesi kullanılır. Ancak beyitte şair, uçurmak kelimesini tercih etmesiyle bize bülbülü çağrıştırmaktadır. Nitekim hakister kelimesinin külden başka "bülbül" anlamı da vardır. Bu açıdan bakıldığında beyitte bir gül ve bülbül mazmunu söz konusudur. Klasik Türk şiiri geleneği içinde kor ateş, şekli ve renginden dolayı goncaya benzetilmektedir. Gonca baharın müjdecisi olan bir çiçek olup kışın yetişmez. Dolayısıyla bülbül her ne kadar arada bir bahçeye uçsa da gülü bulamayacaktır.

Beyitte gül ve bülbülün sembolik aşkından hareketle âşık ve sevgili arasındaki ilişkiye de değinmek mümkün olabilir. Bu açıdan bakıldığında kış mevsiminde insanların, mecbur kalmadıkça evlerinden dışarıya çıkmamaları sebebiyle sevgilinin de bahçede salınması söz konusu olmayacaktır. Fakat sevgilinin hasretine dayanamayıp onu görebilme arzusu ve ümidiyle mahallesine ve bahçesinin kenarına gitmekten kendini alıkoyamaması âşıktan beklenen bir durumdur. Ancak sevgili bahçeye çıkmadığı için onu görmesi mümkün olmayacaktır.

Kış tasvirinin yapıldığı bu beytin ilk giriş ifadesi olan *bulımaz* kelimesi beytin bütün anlam yoğunluğunu üzerinde toplamaktadır. Şairin bu kelimeyi öncelemiş olması, asıl anlatmak istediği şeyin bu kelime üzerinde yoğunlaştığının ipucunu vermektedir. Çeşitli anlam katmanlarıyla ele alınan beyitte asıl anlatılmak istenen şeyin kış mevsimindeki şiddetli soğuklarda güneşin bulunamayacağı gerçeği olduğu anlaşılmaktadır.

Şitâiyye özelliği gösteren gazelin, bütün beyitlerinde güneşin görünmemesi üzerine farklı hayaller kurulmuştur. Dolayısıyla gazelin bütününde farklı hayallerle işlenmiş bir "gökyüzünde görünmeyen ama var olan güneş" **mazmun**u olduğunu

söylemek mümkündür. Gazelde kışın güneşin bulutların arkasında kalması sebebiyle gökyüzünde gizlenmiş olması ile şiire gizlenmiş olan mazmunun aynı özelliği göstermesi tevafuk oluşturmuş olup şairin bu konudaki maharetinin de bir deli olarak kabul edilebilir.

Sonuç

Yukarıda, konuya dikkat çekmek için sadece iki örneği verilen bu tür şiir örneklerini çoğaltmak mümkündür. Bu iki örnekte de görüldüğü gibi bazen tek başına tam manasıyla açıklanamayan beyitler, şiirin bütünüyle ilgisi tespit edildiğinde hiç tahmin edilmeyen manzaralar gözler önüne serebilmektedir. Dikkatlerin beyitlerle sınırlı kalmayıp aynı zamanda şiir bütününe çevrilmesi halinde tahmin edilenden çok daha fazla örneğin karşımıza çıkacağı muhakkaktır. Özellikle konu bütünlüğü olan gazellerin bu dikkatle incelenmeye ihtiyacı vardır. Ancak nasıl ki her beyitte mazmun bulmak mümkün değilse her yek-âhenk gazelde de mazmun bulmak söz konusu değildir. Önemli olan şiire bütüncül bir bakış açısıyla yaklaşabilmektir. Bu çalışmada gazeller üzerinde durulmuş olmakla beraber bu husus sadece gazelle de sınırlı kalmayıp kasideler için de aynı dikkati göstermek gerekmektedir. Zira çok zengin bir hazineye sahip olan Klasik Türk şiirinde, divanlar arasında bu dikkatle incelenmeyi bekleyen sayısız şiir mevcuttur.

KAYNAKÇA

AKÜN, Ömer Faruk (1994), "Divan Edebiyatı", *DİA*, İstanbul, c. 9, s.421-424.

ANDREWS, Walter G.(2000), *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı (Poetry's Voice, Society's Song Ottoman Lyric Poetry),* Tansel Güney (çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

ARAT, Reşit Rahmeti (1974), *Yûsuf Has Hâcib. Kutadgu Bilig: çeviri,* C. 2, (2. baskı), Ankara: TTK Yayınları.

ARAT, Reşit Rahmeti (1991), *Yûsuf Has Hâcib Kutadgu Bilig: Metin,* C. l, (3. baskı), Ankara: TDK Yayınları.

BAYAT, Fuzuli (2006), "Türk Mitolojisinde Dağ Kültü", *folklor / edebiyat*, c.12, sayı: 46, s.52.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmed (1984), "Mazmun", *Türk Dili,* c.XLVIII, sayı 388-399, s.198-205.

ÇELEBİOĞLU, Âmil Çelebioğlu (1999), *Türk Edebiyatı'nda Mesnevi,* (hz. Nihat Öztoprak-Sebahat Deniz), İstanbul: Kitabevi Yayınları.

ÇOBANOĞLU, Sacide (2020), Abakan Türklerinin (Sagay) Destanlarında Halk İnançları Bağlamında "Dağ Kültü", *Türk Kültürü ve Medeniyeti Araştırmaları Dergisi,* s.44.

DENİZ, Sebahat (2008), "Şairlerin Gizli Dili: Mazmun", *Kültür Tarihimizde Gizli Diller ve Şifreler*, (ed. Emine Gürsoy Naskali-Erdal Şahin), İstanbul: Picus Yayınları, s.207-219.

DİLÇİN, Cem (1986), "Divan Şiirinde Gazel", *Türk Dili Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı (Divan Şiiri),* c.LII, sayı 415-416-417, s. 78-247.

Fuzûlî Divanı, hzl. Kenan Akyüz-Sedit Yüksel-Müjgan Cunbur-Süheyl Beken (1956), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

GÖKYAY, Orhan Şaik (1976), *Dede Korkut Hikayeleri*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Halk Yayınları.

İPEKTEN, Haluk (1985), *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri,* Ankara: Birlik Yayınları.

İSEN, Mustafa- KURNAZ, Cemal (1990), *Şeyhî Divanı,* Ankara: Akçağ Yayınları.

KAVLU, Emine (1999), *Fuzûlî Dîvânı'nda 'Anâsır-ı Erba'â,* İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

MENGİ, Mine (1992), "Mazmun Üzerine Düşünceler", *Dergah,* sayı 34, s.45-61.

NEV'Î, *Divan,* hz. Mertol Tulum- Mehmet Ali Tanyeri, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesii Yayınları, 1977.

OKAY, Orhan (1983), "Şairin Karnındaki Mana", *Yönelişler,* İstanbul, 3 (23-24), s.43-45.

ONAY, Ahmet Talat (2009), *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı,* (hz. Cemal Kurnaz), İstanbul: H Yayınları.
ÖGEL, Bahattin (1995), *Türk Mitolojisi*. Cilt:2, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
PALA, İskender (1993), "Mazmunun Mazmunu", *Dergah*, sayı 35, s. 10-11.
SEFERCİOĞLU, M. Nejat (2017), "Nev'î'nin Kış ve Baharla İlgili İki Gazeli", *Dîvan Şiiri İncelemeleri ve Hocam Âmil Çelebioğlu İçin Yazdıklarım*, İstanbul: Hiperyayın.
ŞEN, Mesut (2004), "Tarihi Metinlerde Saç ve Sakal Kültürü", *Saç Kitabı,* Emine Gürsoy Naskali (ed.), İstanbul: Kitabevi Yayınları, s.12-44.
ŞENARSLAN, Necip Fazıl (2016), "Osmanlı Sahasında Tercüme Edilmiş İlk Okçuluk Risalesi: Umdetü'l-Mütenâsilîn", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* Erzurum, s.56, s.1077-1104.
ŞENÖDEYİCİ, Özer (2018), "Mazmun Beyanındadır: Klasik Türk Şiirinde Mazmun Arayışına Katkılar", *Littera Turca, Journal of Turkish Language and Literature,* 4/4, s.1047-1070.
TARLAN, Ali Nihad (1967), *Zatî Divanı (Edisyon Kritik ve Transkripsiyon) Gazeller Kısmı,* I, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
TARLAN, Ali Nihad (1970), *Zatî Divanı (Edisyon Kritik ve Transkripsiyon) Gazeller Kısmı,* II, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
TEZCAN, Nuran (2009), "Bisütûn Dağı ve Husrev ü Şîrîn Mesnevisindeki İzdüşümler", *Erzurum Atatürk Üniversitesi Uluslararası Türklük Bilgisi Sempozyumu Bildiriler-2*,. S. 1063-1073.
TULUM Mertol- Mehmet Ali Tanyeri (1977), *Nev'î Divan Tenkitli Basım*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

ÇAPAN, Pervin (2020). "Tezkire Metinlerinden Hareketle Mânâ ve Mazmûn Üzerine", Mazmundan Poetikaya, İKSAD, ss. 168-180

TEZKİRE METİNLERİNDEN HAREKETLE MÂNÂ VE MAZMÛN ÜZERİNE

Pervin ÇAPAN*

"Bir sözcüğün anlamı,
o sözcüğü anladığımızda
kavradığımız şeydir."
Frege

Klâsik Türk şiirinin iki boyutundan biri söz, diğeri ise mânâdır. Bunlardan mânâ özellikle şiir için, sanat âleminde, her dönemde varlığı tartışılan ontolojik bir değer olarak karşımıza çıkar. Klâsik Türk şiirinde başlangıçtan itibaren bağlı bulunduğu gelenek ve edebî terbiye sebebiyle hâkim unsur sözdür. Dilin ferdî tarzda tasarrufundan doğan sözün, şiirde belâgat unsurları açısından fasih, vâzıh, muktezâ-yı hâle uygun ve belîğ söylenmesi esastır ve bu sebeple söz sanatları ağırlık kazanmıştır. XVI. yy.'dan sonra ise daha önceki dönemlerin aksine, tasavvufî söyleyişte didaktik unsurların yerini lirizme bıraktığı görülür. Buna bağlı olarak söz güzelliği üzerine kurulan şiir dili farklılaşarak anlam güzelliği ve derinliğini esas alan bir istikamete yönelir. XVII. yy.'da Klâsik Türk şiirini etkileyen önemli cereyanlardan olan Sebk-i Hindî de bu yaklaşımı besleyen ve geliştiren bir ruhun eseridir. Anlamca dolgunlaşan şiir dili, söz açısından kısalmış, az sözle çok şey ifade etme arzusu(münakkahiyyat) şaire yeni açılımlar sağlamıştır. Kelimelere yüklenen bu yan anlamlar (connotation), mânâca zengin bir mazmûn/imaj dünyası ve bir şiir dilinin varlığını doğurur. Bu zenginlik okuyucuya, hemen görünenin dışında, görünmeyeni sezdiren bir dünyanın da kapılarını açar. Okuyucu şiirin büyülü dünyasına, sanki bir bilmece çözer gibi ulaşır. Şiirde var olan sembollere gizlenen bu "açık sır", şiirin yorumuna da bir başka değer katar.

* Prof. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü cpervin@mu.edu.tr; pervincapan59@gmail.com

Edebî metinlerin dili, sanatkârın anadilden yaptığı şuurlu bir seçimin, ferdî tarzda tasarrufudur. Bu noktadan itibaren edebî eserin dili, bir *üst dil* olma fonksiyonuna yükselir. Sanatkârın dilini, ilim ve gündelik hayatın dilinden ayıran en önemli unsur, kelimelere yüklediği sembolik anlamlardır. Bu alegorik bir anlatım gibi görünse de, aslında alegoriden oldukça farklıdır. İoanna Kuçuradi, bu iki kavram arasındaki farkı, felsefî olarak açıklarken; "*Belli bir kavramın somut şeylerle gösterilmesi olan alegorik anlatış herkesçe kabul edilmiş değerlendirmelere dayandığı hâlde, simgesel anlatışta kavramlar değil, kişi tiplerinin, dolayısıyla insanın yapısında var olan şeyler sorunlar, değer ilişkileri, somut olanlarla, somut örnekleştirilmiş kişilerle, kişiler arası ilişkiler ve davranışlarla verilmek istenmektedir. Simgesel anlatışın hareket noktası gerçeklik, alegorik anlatışınki ise kavramlaştırılmış gerçekliktir.*" diyor. Yine İ. Kuçuradi'ye göre; "*Sanat eserinde anlatılan şey mitos(fiction)tur ve her mitos gerçekliğin veya gerçek bir olayın simgelerle yorumlanışıdır. Simgesel anlatışın hedefi gerçeği yeniden yoğurmaktır. Simgesel ifade bir eserde hem görünen, hem de görünce hemen anlaşılan anlamın dışında daha fazla bir anlamı içeren bir ifade biçimi olduğuna göre, eserin içinde ilk bakışta görünenin dışındaki başka anlamın ne olduğu sorusu okuyucuların kafasını en fazla kurcalayan bir sorudur.*" [1] Şahin Uçar ise sembol için: "*Sembol kullanış tarzı ve mânâ itibarıyla bağımsızdır, kendini yenileyebilir ve başka bir şiirde bir kere daha yeniden ele alınınca, yepyeni bir ışıkla parlayabilir, yani contexte göre mânâsı değişir. Onun içindir ki "klişe mazmûnlardan" söz ediliyor.*"[2] demektedir Bir başka ifadeyle, okuyucu sembollerle örülen eserin içinde bulunan bir başka anlamı sezmeye çalışır, çünkü şiir anlaşılmaktan çok, sezilmeye açıktır ve okuyucu âdeta bir bilmece çözer gibi eseri çözmeye yönelir. Bu gayret çağdaş bir sanatkârı anlama yolunda belki yanlış bir yol olsa da, Klâsik bir şairin eserini anlamlandırma yolunda son derece gereklidir. Özellikle Klâsik Türk şiirinde bu kabil kavramlaştırılmış sembollerin anlaşılıp sezilmesine, şiirin çözümlenmesi yolunda çok ihtiyaç vardır. Klâsik Türk şiiri *mazmun* denilen ve ilim adamlarının lûgat anlamlarında birleşmelerine karşılık, edebî eserdeki fonksiyonu itibarıyla daima tartıştıkları imajlarla doludur. Asırlar boyunca bazen aynen tekrarlanan, bazen yenilenerek çoğalan ve anlamı genişleyen bu semboller, şairlerin edebî şahsiyetini değerlendirirken bir üstünlük, orijinalite ve ayrıcalık unsuru olarak da karşımıza çıkmaktadır. R.Waldo Emerson'a göre; " *Şairler mânâsını bizzat kendilerinin dahi anlamadıkları büyük ve mânidâr sözler söylerler.*"[3] Bu söz edebiyat tenkidcilerinin çok sık tekrarladıkları, bir Arap atasözünü çağrıştırmaktadır ki, o da; " *mânâ şairin karnındadır*" şeklindedir.

Mazmûn her şeye rağmen, şiirde var olmadığı hâlde sezilen veya varsayılan bir anlam değildir. Anlamı Arapça'da *zımnen söylenilmiş şey* olmakla birlikte, okuyucu mazmûna, şiirde somut olarak var olan bazı kelimeler aracılığıyla ulaşır. Goethe, ilâhî alana yönelen bu durumu, *âşikâr sır* (open secret) tabiriyle karşılamaktadır. Bu açık sırrın çözümü de, bir dil felsefesi problemi olarak, tenkidcilerin önünde durmaktadır. Klâsik Türk şiirinde bir sembolik değer olarak karşımıza çıkan mazmûnların anlaşılabilmesi, sadece bir şiirin içindeki herhangi bir mısraı, kelimeyi veya sembolü anlamakla da mümkün görünmüyor. Bu bütün bir dili ve hatta kültürü öğrenmeyi de gerekli kılmaktadır. Şiir dili, Şahin Uçar'a göre; "*… kendi gerçeklerini kendisi seçer, onları*

[1] Gönül Tekin, " Edebî Eserlerin Değerlendirilmesine İoanna Kuçuradi'nin Getirdiği Yeni Bir Yaklaşım", TUBA 25, 2001, s. 5-6
[2] Şahin Uçar, "Mânâ ve Mazmûn", *Tarih Felsefesi Meseleleri*, Nehir Yayınları, İstanbul 1997, s. 460.
[3] Uçar, a.g.e., s.424.

tecrid eder, etiketler, kalıplaştırıp putlaştırılmış bir başka dünya yaratır."[4] Bu durumda iyi bir imaj ne aşılamayacak kadar geniş bir uçurum teşkil etmeli, ne de okuyucunun dikkatini çekemeyecek kadar yakın bir ilgi kuran, günlük dile mal olmuş, alışılmış bir benzetme olmalıdır.[5] Bu dil, XIX.yy.'da realizm, naturalizm ve parnasizme karşı olarak ortaya çıkan sembolizm ile pek çok açıdan örtüşmektedir. Sembolizm sanatta, "*ruhun gizli güçlerine, sezgiye, müziğe, idealizme dayanan, algılanan gerçeklerin ötesinde daha başka gerçeklerin, bir gizliliğin olduğuna inanır.*" [6] Türk şiirinin sembolist şair olarak nitelenen ismi Ahmet Hâşim; "*... belâgate dayanan eski şiir, okuyucunun zekâsına hitab ediyordu. Sembolizm ise ruhuna hitab eder. Zekâ tahta bir levha gibi ancak kuvvetli vuruşlarla ses çıkarır. Halbuki ruh ince tellerden yapılmış havâî bir rebaptır.*"[7] der. Bir edebiyat tarihi hocası olan ve klâsik mânâda son metin şârihi olarak kabul edilen Ali Nihad Tarlan; "Sanat Bakımından Edebiyatımızın Dâhilî Tekâmülü" başlıklı yazısında, mazmun kavramı üzerine geniş bir değerlendirme yaparak, özellikle Şeyh Gâlib'in şiirinden yola çıkar ve bir anlamda Hâşim'e şöyle cevap verir: "*... Dîvan edebiyatı sanatkârları asırlarca muayyen mazmûnlar üzerinde oynayıp durmuşlardır. Hatta bu edebiyatı sun'î bir zekâ oyuncağı sayanların tek dayanak noktaları da budur.*"[8] Çünkü bu mazmunların bazıları müşebbehünbihlere (kendisine benzetilenlere) dayanmaktadır. Bir anlamda sanatkârın kullandığı teşbihler vasıtasız olmaktan, vasıtalı olana yönelir. Tarlan'a göre bunlar; "*istiâre-i mekniyye"(Kapalı istiare)dir. Giderek müşebbeh(benzetilen) ve müşebbehünbihler (kendisine benzetilen) arasındaki açıklık büyür ve bizi müşebbehe götürecek işaretler kalkar. Şeyh Gâlib'deki hayâl parlaklığı, orijinalite ve sembolizm burada gizlidir.*"[9] A.N.Tarlan; "*Şiirdeki mazmûnların çıkış ve hareket noktalarını, bir başka deyişle ipuçlarını kavramış bir göz için, birbirine girmiş hayalleri çözmek güç olmayacaktır. Çünkü bunların yüzde sekseni eski mazmûnların işlenmiş şeklidir. Şeyh Gâlib'de kemâlini bulan edebiyat, şayet bir hamle daha yapsaydı, klâsik mazmûnlar tamamen ortadan kalkacak ve anlaşılmaz bir hâle gelecekti.*"[10] der. Bu değerlendirmeleri determinist bulan Orhan Okay ise Gâlib'in şiir dilini ve üslûbunu bir zemine oturtmak gereğini işaret ederek; "*... Öyleyse Gâlib'in dili, bir uçurum kenarında, son ve en büyük sanatını gösteren bir trapezcinin yaptığını andırmaktadır. Gâlib dilde anlaşılabilirliğin limitine gelmiş dayanmıştır. Eğer sarayın dış dünyaya açılış çağı, yahut bir adım daha atarsak, Tanzimat inkılâbı gelip çatmasaydı, Dîvan şiiri bizim sürrealist yahut absürd devrimizi mi açacaktı ?*" [11] diye sormaktadır. O. Okay'a göre; "*... geniş mânâsıyla semboller bütün edebî sistemlerde mevcuttur. Bizim klâsik edebiyatımızda mazmûnlar bir çeşit sembollerdir. Meselâ, dudak kelimesinin yokluğun mazmûnu olması gibi. Bu mazmûnlar herkes tarafından bilinen ve her şairin müşterek kullandığı sembollerdir. Sembolün ikinci merhalesi şaire has, orijinal, fakat yine okuyucu tarafından kolaylıkla çözülebilecek veya bizzat şairin açıkladığı benzetmelerdir. Eski edebiyatımızda bunun adı "temsîlî teşbih" ve temsîlî istiâredir. Tanzimat sonrası alegori adı altında yenilenen işte bu sanattır. Gerek mazmûnları, gerekse ve bilhassa alegorileri sembolizmin ifadeleriyle karıştırmamak lâzımdır.*"[12] Bir başka ifadeyle sembol kavramı başka, sembolizm başkadır. Şeyh Gâlib, sembolizm akımının varlığının bile söz konusu olmadığı bir zamanda iç dünyaya yönelen şiirleriyle, yine de

[4] Uçar, a.g.e., s.446.
[5] Uçar,a.g.e.,s. 458.
[6] İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Fakülte Kitabevi, Isparta 1997, s. 98.
[7] Orhan Okay, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh, İstanbul 1990, s.199.
[8] *Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan'ın Makalelerinden Seçmeler*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 1990, s. 60-61.
[9] Tarlan, *ay.,* s. 61.
[10] Tarlan a.g.e., s. 76.
[11] Okay, a.g.e., s. 82.
[12] Orhan Okay, a.g.e., s. 195-196.

sembolizmin özelliklerini taşımaktadır.[13] Görüldüğü üzere mazmun ve mânâ konusunda rivayet muhteliftir ve herkes meseleye *kendi zu'munca yar* olmaktadır. Bir metni edebî kılan en önemli yapıtaşlarını sanat, hayâl, mânâ ve fikir, elfâz ve edâ ile eseri niteleyen diğer terimler şeklinde sıraladığımızda, bunlardan mânâ özellikle şiir için, sanat âleminde, her dönemde varlığı tartışılan ontolojik bir değer olmayı sürdürmektedir.

Geleneğin sınırlarını zorlayan ve değiştiren "şiir ve mânâ" kavramı, Klâsik Türk edebiyatının edebî tenkit anlayışını sergileyen tezkirelerde de, biyografisi verilen şairlerin eserlerini niteleyen temel unsurlardan biri olarak değerlendirilmiştir. Bu bildiride, söz konusu bilgilerin ışığında, yaşadıkları dönemde edebiyat münekkidi olarak kabul edilen tezkirecilerin, şiir ve mânâ kavramlarına yaklaşımları söz konusu edilecektir.

Sözlükte mânâ, *demek istemek, kasdetmek* anlamındaki *any* (inayet) kökünden mimli masdar veya ism-i mef'ûl (ma'nî-ma'nâ) olup *denilmek istenilen, kasdedilen şey* mânâsına gelir. Buna göre mânâ, *lâfızların tasvir ettiği, yöneldiği veya lâfızlarda anlatılmak istenilen, onlarda anlaşılan şeydir.* Nahiv ilminde lâfzın mukabili olarak kullanılan mânâ; *sözle anlatılmak istenilen şey* (maksad, medlûl) olarak kullanılmıştır. Mantık disiplininde ise mânâ, benzer bir açıklama ile *vaz' yoluyla lâfızdan zihne yansıyan tasavvur* şeklinde tarif edilir. Belâgat ilminde kelâmın mânâ mı yoksa lâfız mı olduğu konusu tartışmalıdır ve bu tartışmaların ardında itikâdî mülâhazalar da vardır. Mânâ kavramı çerçevesinde ortaya çıkan bir başka konu *aklî ve hayâlî mânâlar* ayrımıdır. Bu ayrımın temelini İslâm düşüncesinde, gerek filozofların gerekse kelâmcıların akıl ve hayâl arasında çelişki bulunduğu yolundaki görüşü teşkil etmektedir. Çünkü akıl hakikati ve batılı birbirinden ayırt etme gücüne sahiptir; hayâl etme yetisinin ise böyle bir gücünün bulunmadığı ve onun hakikatle batılı birbirine karıştırabileceği kanaati hâkimdir. Belâgat ilminde, *mânâların lâfızlara değil, lâfızların mânâlara tâbi olması esas kabul edildiğinden* cinas ve seci gibi lâfzî sanatlarda aşırıya kaçma hoş görülmemiştir. İbn Sînâ teşbih,istiâre ve mecazı hayâl etme ameliyesinin araçları olarak görmüştür. Arap edebiyatı eleştirisinde mânâ şiirin teması, lâfız da üslûp olarak görülür[14].

Bu çalışmada, özellikle 18.yy. tezkirelerinden verilecek örnek ve değerlendirmeler ışığında, tezkirelerde esere dayalı tenkitlerin temel unsurlarından olan mânâ ve bu hususta tezkire terminolojisinin ulaştığı tenkit ve tavsif gücü dikkatlere sunulacaktır. Bilindiği üzere Türk tezkire geleneği, ilk örneği 15.yy.'da Çağatay sahasında Ali Şîr Nevâyî ile verilen, 16.yy.'da Anadolu'da Sehî Bey ile başlayarak Lâtîfî, Âşık Çelebi, Ahdî, Hasan Çelebi ve Beyânî tezkireleriyle kökleşen bir anlayışın ürünüdür. 17.yy.'da Riyâzî istisna edilirse, çoğunlukla antoloji tipi tezkireler şekline dönüşmüştür. 18.yy. tezkireleri ise temeli 16.yy.'da atılan tezkire geleneğinin, yeniden kendini buluş, toparlanma ve güçlenme dönemini teşkil eden eserlerden meydana gelir. Bu sebeple araştırmanın evrenini 18.yüzyıl, örneklemini ise söz konusu asırda kaleme alınmış olan Safâyî, Sâlim, Belîğ, Râmiz ve Esrar Dede tezkireleri teşkil edecektir[15].

---

[13] *Milliyet Edebiyat Ansiklopedisi*, Milliyet Basımevi, İstanbul 1991, s. 295.

[14] Sedat Şensoy, "mânâ"maddesi, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C.27, Ankara 2003, s.555-557.

[15] Not: Buradan itibaren verilen örnekler dipnotta gösterilen tezkirelerden alınmıştır. Parantez içindeki ilk rakam ve harf varak numarasını, kesme işaretinden sonraki rakam ise eserin sayfa numarasını karşılamaktadır. *Mustafa Safâyî Efendi, Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâ'idi'l-Eş'âr),*

Mânâ ile ilgili değerlendirmeler, tezkirelerde eser üzerine yapılan tanıtmaların başında gelir. Bu tarz değerlendirmelerde, tezkire terminolojisine katılan kelimenin lûgat anlamının yanında, eserde mânâ unsurunun bulunup bulunmadığı, eserin mânâ açısından taşıdığı değer ve buradan hareketle eserin yaratıcısına kadar uzanan oldukça geniş bir bakış açısı önem kazanır. Eser için mânâ, sanat ve hayâl kadar ehemmiyetlidir. Eseri değerli kılan diğer unsurlarla birlikte düşünüldüğünde, edebî tenkit içindeki payı ve kesafeti daha iyi anlaşılacaktır. Prof.Dr. Harun Tolasa'ya göre tezkirelerde esere dayalı bir değerlendirme unsuru olarak mânâ; "*…beytin veya mısraın mecaz sistemi, mecâzî yapısı içerisinde gerçekleşen mecâzî bir anlam veya imajdır. Bu anlam veya imaj, beyitteki mecazın tümünü kapsayabileceği gibi, sadece bir kısmına veya bir yönüne de dayanabilir.*" [16]

Tezkirecilerin mânâ ile ilgili tanıtım ve değerlendirmeleri, mânâ kavramı etrafında oluşacak tanım ve tavsiflerden ziyade, bu vesile ile naklettikleri anekdotlar ve şairlerin eserlerinden verdikleri örneklerle çerçevelenmiştir. Mânâ kavramının alanını genişleten veya niteleyen bazı hâl ve vasıflar da bu değerlendirmelere ilave edilebilir. Bunların başında "***bikr, hâs, hâssa***" gibi kelimeler gelir. Bunları;"***hoş, hûb, bed, nefîs, latîf, nâ-güfte, bî-mânâ***" gibi kelimeler takip eder ve gidererk terimleşen bu kelimeler, tezkire geleneğinde genel tavsif ve takdim vasıtaları olarak kullanılırlar.

Divan şiirinin lâfz ve mânâdan ibaret olduğu dikkate alındığında, geleneğin sürekliliği içinde, şairin gerek anlam ve gerekse anlatımda estetik açıdan farklı ve değişik olanı bulması yakalaması, "***bikr-i mâna ve bikr-i fikr***" ile karşılanır[17]. Mehmed Çavuşoğlu, Klâsik Türk şiirinin estetik dokusunu söz konusu ettiği bir yazısında mânâ için; "*… anlamın kavranabilir olması, beytin kelimelerinin birbiriyle uygun olması, fazla kelime bulunmaması, bulunanların da pek az kimse tarafından anlaşılır garip kelimeler olmaması, gereksiz kelimelere beyitte yer verilmemesi, hele bu kelimelerin sadece belli bir bölge veya şehir halkı tarafından kullanılan az bilinir kelimeler olmaması, ayrıca söylenmesi kolay ve ruha hoş gelenlerin seçilmesi*" gerekir der [18].

Bu bilgilerin ışığında çalışmaya esas alınan tezkirelerden Safâyî ve Esrar Dede'de aynı şair için nakledilen bir anekdotta, mânâ ve lâfız münasebetine dayanan bazı bilgiler bulabiliyoruz. **Safâyî**'de Habîbî (58a) ve **Esrar Dede**'de Derviş Habîbî için kaydedilen bilgiler, söz konusu şairin şiirlerinden Dîvân'ına, oradan da genel ruh hâline ve hayat görüşüne kadar uzanan geniş bir açılımı karşılar. Esrar Dede, devrinde edebî muhitler ve şiir sanatından anlayanlar nezdinde yadırganan Habîbî'nin, mânâ bakımından anlaşılmazlıklarla dolu bir söyleyişe sahip olduğunu söyler. Şairin söyleyişindeki farklılık, mânâ bakımından standardın dışında kalan ve üslupta bir çeşit sapmayı karşılayan iki beyitle örneklenmiştir. Şair beyitlerini, bazıları hiçbir dile ait

---

İnceleme-Metin-İndeks, hzl. Doç. Dr. Pervin Çapan, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., Ankara 2005, 750s.; Tezkiretü'ş-Şu'arâ,*Sâlim Efendi,* hzl. Prof.Dr. Adnan İnce, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., Ankara 2005, 756s.; *İsmail Beliğ , Nuhbetü'l-Âsâr Li-Zeyli Zübdeti'l-Eş'âr, hzl.* Prof. Dr. Abdülkerim Abdülkadiroğlu, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., Ankara 1999, XXXVI+554s.; *Râmiz ve Âdâb-ı Zurafâ'sı,*hzl. Dr. Sadık Erdem, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 1994, 401s.; *Esrar Dede, Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye,* hzl.Dr.İlhan Genç, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., Ankara 2000, 596s.

[16] Harun Tolasa, *Sehî, Latîfî, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16.yy.'da Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*, Ege Üniv. Edebiyat Fakültesi Yayınları, Ege Üniv. Matbaası, Bornova-İzmir 1983, s.373.

[17] Mine Mengi, "Divan Şiiri ve 'bikr-i mâna'"**,** *Dergah***,** Eylül 1991, C. II, S. 19, s. 10.

[18] Mehmed Çavuşoğlu, "Divan Şiiri", Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı II(Divan Şiiri), S.415-416-417, Temmuz-Ağustos-Eylül 1986, s.2-3.

olmayan anlamsız kelimelerle kurmuştur. İlk bakışta bazı Arapça ve Farsça kelimeleri çağrıştıran ve bir mülemma havası taşıyan bu beyitler, çağdaş edebî mekteplerden olan Dadaizm'in özellikle şiirde benimsediği anlayışı düşündürecek niteliktedir. **Esrar Dede** şairin ve eserinin farklılığını vurgularken şunları söylemektedir: "*... lâkin eş'ârı ve eş'ârındaki elfâz-ı garâbet-medârı kendüye mahsûs olup hattâ müretteb Dîvân-ı acîbü'l-unvânı zurafâ-i a'sâr beyninde meşhûr ve bu iki beyt eş'âr-ı mezbûrdan mestûrdur.*

Beyt:

Eyâ tekrem idi düşmet kalensuvârı der-şumet
Yelheve yelheve ey şûh münbitü'l-hüştâd
ve lehu
Emerred eşkür ammâ güzin ezteki fitesi
Her şeb-rengi cânâ kati firenk fitesi

Asrında ba'zı yârân eş'ârına i'tirâz ile nigerân olup birâder bu lafzun ma'nâsı nedür didüklerinde sultânum âlem-i ma'nâdan bize ancak lâfz virilmişdir. Ma'nâ kaydında olman diyü cevab virdüği beyne'l-ihvân meşhûrdur. Vâkı'â mezbûrda bir mikdâr sevdâ-zedelik âsârı be-dîdâr ve evzâ' u etvâr u eş'ârı hande-âver olup ol asrun zurefâsından geçinürdi. Bin elli hudûdında terk-i suhre-gâh-ı âlem-i fenâ itmişdür. ***Safâyî*** *merhûm bu beyt âsârındandur diyü tahrîr itmişdür. Beyt:*

Mevce-i nûr-ı çîn-i zülf-i dü-tâ
Murg-ı dil saydına duzâg olmış

Lâkin ***Şeyhî*** *Zeyl'de terceme-i ahvâlini îrâd idüp bu beytlerini pek kem değüldür dimişdür.*

Binâ-yı cisr-gerdûn dest-i kudretle kurulmışdur
Sipihrün haymesi cûy-ı fenâ üzre urulmışdur

..." (27b-28a/129-130), şeklindeki kayıtları mânâ-lâfız münasebetini göstermesi bakımından önemlidir. Bu anekdotta "mânâ" kelimesi şiirin anlamını karşılamakla birlikte, " âlem-i mânâ" terkibi içinde şaire has üslubun manevî cihetini de sezdirecek şekilde kullanılmıştır. Şair şiirine yönelen itirazları cevaplarken, âdeta kendine mahsus bir dünyanın kapılarını sıkıca kapamakta ve bir masalı olsun istemektedir. Belki de eski Arap şiirinde yaratıcılığın sınırını şaire yaslayan temel ifade kalıplarından olan ve bir vecize değerine yükselmiş, 'mânâ şairin karnındadır' sözünü de vurgulamaktadır. Habîbî'nin **Safâyî**'de ve **Şeyhî**'de kayıtlı farklı beyitleri ise söyleyiş, sanat ve mânâ bakımlarından çağdaşlarıyla benzerlikler taşımaktadır.

Safâyî'nin mânâ ile ilgili değerlendirmelerini örnekleyecek olursak; Sâmî'de; "*... zâde-i tab'-ı nâdire-kârı olan eş'ârı her vechile hüsn ü ândan hâli ve istihkâm-ı ma'nâdan ârî değildir ..." (121b/278);* Nasîbî'de; "*... Şâhid-i eş'ârı şîve-i ma'nâdan bî-nasîbdir ...*" (280a/601); Vak'î'de; "*... eş'ârı şîve-i ma'nâdan beridir ...*" (327a/703) şeklindedir. Görüldüğü üzere bu tavsifler eserin taşıdığı mânâ değeri yanında, şairin üslubuna da ışık tutacak niteliktedir. Yine son iki örnek bu çerçevede yapılmış olumsuz tenkitleri ihtiva etmektedir.

Sâlim Nühatî'nin edebî şahsiyetini belirlerken, onun şiirlerinin mânâ yönünden kısır ve her türlü takdirden uzak olduğunu ifade eder. Burada şairden eserine uzanan oldukça geniş bir perspektif dikkati çeker. Salim Efendi, şairin eserlerindeki mânâsızlığı, onun yaratıcılığının yetersizliğine ve yeni mânâlar bulmadaki aczine bağlayarak onu küçümser, şiirlerini de beğenmez ve mânâsız beyitlerini, halk arasında çok okunan ve hatırası unutulmayan '***Geyik Destanı***'na benzetir. "*... güftâr-ı nâdir-i ber-â-beri etvâr-ı huşûnet-perveri gibi kâbil-i ta'mîr olmayan etrâk-i bî-idrâkin perîşân-ta'bîrlerinden pür-kabâhat-i nâ-fehm-i rûzgâr idi. Kibâr-ı enâmın meclis-i lâzımü'l-ihtirâmlarına pâdâşları olan zümre-i erbâb-ı hezeyândan Şikârî vü Mekkârî gibi her bâr sıklet ve gâh bî-ma'nâ beytler ve gâh Geyik Destânı gibi kasîdelerle zahmet vermekde idi. Bu bir iki hezeyân cümle-i utrûfe-i zebânındandır ...*"(219a-b/660) Bu değerlendirmeler genel olarak Klâsik şairlerin ve tezkirecilerin, halk şairleri karşısında takındığı menfi tavrın bir yansıması gibidir. Sâlim Efendi'nin söz ettiği bu destan, Halk ve Dîvan şairlerinin karşılaştırıldığı tezkire maddelerinde yer alan ve eser üzerine yapılan değerlendirmelere has bir unsurdur. Günümüzde halk arasında, zemin ve zamana uymayan, gereksiz ve boş lâkırdılar manzumesi görünümündeki konuşmalar da, benzer bir ifade kalıbı içinde, '***geyik muhabbeti etmek***' veya '***lâf salatası yapmak***' şeklinde deyimleşmiştir.

Fuad Köprülü, "Âşık Tarzı'nın Menşe' ve Tekâmülü" başlıklı yazısındaki dipnotlarda bu 'Geyik Destanı' meselesini dikkatlere sunarak XVI.yy.'da yazılmış Latîfî Tezkiresi'nde tespit ettiği, Sinoplu Safâyî maddesindeki bir anekdottan bahseder. Bu anekdota göre; Safâyî adlı bir şair, çağdaşı olan Likâî'ye haber gönderir ve " '*Bizim Dîvân-ı şîrîn-beyânımızın ihvân-ı irfân beyninde fi'l-cümle iştihâr-ı ünvânı vü nisbetle bâzılardan şöhret ve rüchânı var mı?*' diye sorar. Likâî de bu kıt'aya cevâb olmak üzere aşağıdaki kıt'ayı gönderir:

Sizin Dîvânınız destân oluptur
Şehirli köylü okur şöhreti var
Gözü âhûların vasfıyla şimdi
Geyik Destânı denlü rağbeti var(22b)

Köprülü, Lâtifî'nin matbû nüshasının Likâî'den bahseden maddesinde, bu defa da Nidâyî adlı bir şairin yukarıdaki kıt'aya cevaben söylediği bir başka kıt'ayı da söz konusu etmektedir. Bu kıt'a:

Senin gibi diyeydim şi'ri ben de
Meze olup ile şöhret bulurdu
Eğer evsâfını Dîvân'a yazsam
Geyik Destânı ol vaktin olurdu

şeklindedir. Köprülü'nün yazısında söz konusu ettiği örneklerden biri de, Lâmi'î'nin Tevbih-nâme'sindedir ve Lâmi'î Kâbe resmini köy köy gezdirerek kapı kapı dolaşıp

Geyik Destanı okuyan destancı şairlerden, hiç kimsenin hoşlanmadığını söylemektedir. Yine Hasan Çelebi Tezkire'sinde, Edirneli Emrî'nin, başkalarının şiirlerini çalarak kendisine mâl eden Emir Hüseyin Helvâyî'nin; ' *her geyiğe destan söyleyecek kadar âdî ve yalancı bir şair*' olduğunu ifade ettiğinden bahisle, şairin Helvâyî hakkında söylediği bir kıt'ayı kaydetmiştir.

Şu'arânın Emîri Helvâyî
Ki her âhûya dâstân söyler
Ahsenü'ş-şi'r ekzebe deyüben
Her ne kim söylese yalan söyler (64b) [19]

Halk kültüründe "Geyik destanı" diye nitelenen bu destan, Fuat Köprülü'nün belirttiği üzere, (Millî Tetebbular Mecmuası, I, 15) taşbasması Mevlit kitaplarının sonunda yer alan manzum hikâyelerdendir. Klâsik Türk şairleri birbirlerinin şiirlerini tezyîf için bu destandan söz ederler. Konusu kısaca şu şekildedir: "Bir gün Hz. Peygamber ashâbıyla otururken kendisine kırk atlı gelir, ondan peygamberliğini tanıtacak bir mucize göstermesini isterler. Peygamber onlardan yakaladıkları ve atlarından birine bağladıkları geyiği çözmelerini isteyerek 'tanıklığı bu geyik yapacaktır' der. Çin ilinden geldiğini söyleyen geyik serbest kalır kalmaz dağ, taş aşarak anasız kalan yavrularına koşar. Kavuştuğu an, iki yavrusu kendisini emmek istemez ve dile gelip kendilerini Tanrı'nın elçisine kurban etmek istediklerini söylerler. Hz. Peygamber'e iman etmeyenler, kurdukları tuzakla anne geyiği tekrar yakalarlar, fakat Tanrı, Cebrail (AS)'ı gönderir ve ondan geyiği tuzağıyla birlikte Hz. Peygamber'in huzuruna getirmesini ister. Bunu gören müşrikler de imana gelirler."[20] Bu destan Acem uydurması dînî hurafeler arasındadır ve Kesikbaş, Deve gibi hikâyelerle bir arada mevlit kitaplarında zeyl olarak basılmıştır. 18.yy. şairi Sâbit'in bir beytinde de şu şekilde geçmektedir:

Tasavvur eyleyip âhû-yı çeşm-i Leylâ'yı
Geyik fesânelerinden fesâne söylerdi [21]

Çalışmaya esas olan tezkirelerden Âdâb-ı Zurafâ'da **Râmiz**'in mânâ ile ilgili tanıtımları, sadece şairle ve onun yaratıcılığıyla sınırlıdır. Fâ'iz-i Diger'de; "*... şu'arâdan icâd-ı ma'nâya kâdir pâkîze-edâ şâ'ir-i mâhir idi...* " (78b/234); Visâlî'de; "*... îcâd-ı ma'nâya kâdir pâkîze-gû şâ'ir olmağla ...*" (98b/280) **Esrar Dede** ise şairin mânâ bulma yolundaki ustalığına şiirlerini delil olarak gösterir. Sultân Dîvânî için; "*... Ve dahi ser-â-pâ ahsen-i takvîm-i a'zâ-yı vücûd-ı hakîkat-âlûd-ı insânî ve hüsn-i terkîb-i çâr-anâsır-ı rûhı-sirişt-i*

[19] Fuad Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları,* Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1986, s. 169; 205-206.
[20] Gelibolulu Mustafa Âlî, *Görgü ve Toplum Kuralları Üzerinde Ziyafet Sofraları (mevâidü'n-nefâis fî kavâidi'l-mecâlis)* C.2., hzl. Orhan Şaik Gökyay, Tercüman 1001 Temel Eser 122, İstanbul 1987, s. 430.
[21] Ahmet Talat Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, hzl. Doç. Dr. Cemâl Kurnaz, Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 77, Ankara 1992, s.175.

hûbânî a'zâ-be-a'zâ masârî'-i erba'a ile bir neşîde-i garrâları nigârişte-i rûy-ı zîbâ-yı şâhid-i ma'nâ-yı evsâf-ı aliyyeleri kılındı ..." (36b/170-171)

Mânâ ile ilgili olarak kullanılan vasıflar arasında "***garîbe ve acîbe***" de vardır. Bu iki hâl de, eserin mânâ cihetiyle ilgili olarak aranan olumlu özelliklerdir. **Safâyî**'nin Rüşdî maddesinde verdiği bilgiler şairin bu alandaki üstünlüğünü dile getirmesi açısından mânidârdır. "*... Lakin mecmû'a-i zâtı envâ'-ı ulûm-ı garîbe mâlî ve esnâf-ı ma'ârif-i acîbe ile hâlîdir ve mergule-i sutûr-ı eş'âr-ı latîfi sünbülzâr-ı letâfet ve emvâc-ı bihâr-ı suhanı mürevveh-i şükûfe-sitâna fesâhat ve ebkâr-ı ma'ânî-i nazm-ı bedî'i hacle-ârâ-yı belâgat bir şâ'ir-i sütûde-hasletdir..."*(89a/210)

Tezkireciler mânâda sanat değeri ve üstünlüğün yanı sıra, güzellik, maksada tam uygunluk ve fayda faktörlerini de ararlar. **Esrar Dede**'nin Derviş Nehcî'de verdiği bilgiler mânâya bu tarz bir yaklaşımın tezahürüdür. Bu örnekte karşımıza "**şütür-gürbe**" terimiyle ifade edilen durum çıkar. Kendi içinde bir değerlilik hâlini karşılayan bu terim, 'deve ile kedi' demektir. '*İyi ile kötü, uygun olanla uygunsuz ve en iyi ile karıştırılıp kötü şeyi öne sürmek*' anlamlarında kullanılır. Bu söz bir Arap hikâyesine bağlanmıştır. Hikâyeye göre adamın biri devesini kaybeder ve artık bulmaktan umudunu kesince, 'bulsam bir akçeye satarım' diye yemin eder. Deve bulunur ve adam yeminini bozmamak için devenin boynuna bir kedi bağlar ve 'deve bir akçe, kedi bin akçe, ikisi birlikte satılık' diye ortaya çıkar. Bu durumu görenler, 'ne ucuz deve, şu boynundaki kedi olmasa' derler[22]. **Esrar Dede** şairden bahsederken; "*... Fakir kendi hattıyla Dîvân'ını gördüm. Şütür-gürbe eş'ârı ve kabûle sezâ güftârı vardır*" der ve ardından bir rübâî kaydeder. Ancak yapılan değerlendirme ile örneklenen şiir arasında nasıl bir alaka kurulacağı belirtilmemiştir. "*Bu rübâ'î eş'ârındandır. Rübâ'î*

Vâbeste olan derûn-ı Mevlânâ'ya
Bî-şübhe irer inâyet-i Mevlâ'ya
Hâl ile bilür âdem olan ey zâhid
Yohsa çalınan bakma kudüm ü nâya (113/b)

Çalışmaya esas alınan tezkirelerde "**fikr ve efkâr**" tabiriyle ilgili olarak müstâkil bir açıklama yoktur. Bu tabirler bazen mânâ, bazen de hayâl ve lâfızla birlikte karşımıza çıkarlar. "**Bikr-i fikr**" en çok aranan özelliklerdendir. "**Fikr**" bir dikkat, çalışma ve gayretin ürünüdür. Tezkire terminolojisi içinde ele alınışı da bu genel çerçevelerle sınırlıdır. Örnekleyecek olursak: **Sâlim**'in Fevzî'de; "*... Nerrâd-ı hayâl yalnız vâdî-i eş'âra dûçâr ve penç-vakti yek-pâre semt-i kelâm-ı mevzûna pâ-bend-i inhisâr değil idi. Belki fikr-i dakîkin her kemâle sarf ile dil-i bî-istirâhatı elinden âciz ü zâr ve şeb-tâbe-seher kesb-i ma'ârîfi kendüye kâr eylemiş idi ..."* (185a/565); **Râmiz**'in Râgıb Paşa için; "*... mecmû'a-i dâniş ü kemâl gencine-i kenzîne-i ma'ârif-i âlü'l-âl-i ser-efrâz vücûh-ı suhan-verân-ı belâgat-ârâ sadrü's-sudûr sadâret-i ma'nâ vezîr-i âsâf-nazîr-i mahmedet-kesîr olduklarından mâ'-adâ efkâr-ı ebkâr-ı ma'ânî-şikârları hâric-i havsala-i beyân ve şi'r ü inşâda tab'-ı belâgat-beyânları bîrûn-ı hayta-i takrîr-i ayân..."* (39a-39b/114); Fâ'iza Mollâ Kadın'da; "*... gerek müterceme-i mezkûre ve gerek büyük hemşîresi her biri bânû-yı şeb-istân-ı hüsn-i hayâl ve bir şâ'ire-i*

[22] *Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klâsikleri, Tarih-Antolojisi-Ansiklopedi,* C. 7, Ötüken Yay. İst. 1988, s. 405.

mâhire-i pâkîze-makaldir ki ebkâr-ı efkâr u ma'ânî-şikârı olup dest-gâhî-i tab'-ı Hudâ-dâdıyla nev-nakş-ı tırâzende-i sûzın kilk-i nâdire-perdâzı olan güftâr-ı kâr-gehi sihr-sâz hezâr nağme-senc-i gülistân-ı fesâhati ser-endâz-ı hayret ve eş'âr-ı letâfet-şi'ârındaki ân-ı pür-ânî-i sıdkıyyü'l-me'âlîsi merdân-ı suhan-verânı dem-beste-i fikret itmişdir ..." (78b-79a/237)

Tezkirelerde şairler ve şiirleri değerlendirilirken "***elfâz ve edâ***" kelimeleri önemli bir yer tutar. Tezkire terminolojisi içinde "***elfâz***", şairin kullandığı kelime ve söz unsurlarını; "edâ" ise bu unsurların eser içindeki kullanım kesafetini, şairin söze tasarruf kudretini ve en genel anlamda şairin kendine has anlatım üstünlüğü, tarzı ve hatta üslûbunu ifade etmekle vazifelidir. Eserin dokusunu teşkil eden sanat, mânâ, fikir ve hayâl unsurlarında olduğu gibi, "***elfâz ve edâ***" da da tanıtım için bazı hâl ve vasıf ifade eden sıfatlar kullanılır. Bunlar tezkirecilerin her devirde bazı farklarla tekrarladıkları, genel takdir ve değerlilik hâli ifade eden sıfatlardır. "***Pakîze, hoş, şîrîn, rengîn, hüsn, selîs, nefîs, nâzik***" şeklindeki bu sıfatların kullanılış alanı ve seyri tezkireden tezkireye değişir. Bu sıfatların özellikle "***edâ***" ya tahsîs edilen bazılarını örnekleyelim.

Sâlim'in Şefîk'de; "... mâlik-i hüsn-i edâ ve mâhir-i fenn-i şi'r ü inşâ bir zât-ı bî-hemtâ olmağla ..." (132b/430); Âzim-i Diger'de; ".... hoş-nüvis edâsı nefîs güftâra kâdir bir şâ'irdir ..." (153a/484); Mucîb'de; "... şi'r-i âbdârının gâyet edâsı selîs ve mazmûn-ı dil-ârâsı nefîsdir ..." (203b/616); **Râmiz**'in Hüsnî-i Diger için; "... Şu'arâ-yı asrımızdan hüsn-i edâya kâdir pâkîze-elfâz bir şâ'ir-i mâhir olmalarıyla ..." (25a/74); Ferîd'de; "... Şu'arâ-yı asrımızdan rengîn-edâya kâdir murâd üzre güftâra iktidârı zâhir emsâlinin yegâne vü feridi ve akrânının hoş-âyende-i tabî'at ile reşîdi pâkîze-edâ bir şâ'ir-i mâhir-i bî-hemtâ idi ..." (80a/240)

Tezkirecilerin şairlerin edâsını belirleme yolunda, en çok dikkat ettikleri hususları; şairlerin üslûbundaki kendine mahsus oluş hâli, vezin, şekil ve takdimde gösterdikleri üstünlük, söze tasarruf kudreti, sanat, incelik ve zarâfet şeklinde, kısaca özetlemek mümkündür. Nadir olmakla birlikte, şairin edâsının bazı yönleri ile yabancı edebiyatlar arasında ilgi kuran örnekler de vardır.

Safâyî'nin Zekî'de; "*... mevâzin-i müsta'mele ve gayr-ı müstea'mele-i eş'ârda tasarrufât-ı garîbesi vardır ...*" (115a-115b/267); **Sâlim**'in Sâbit'te; "*... Hakkâ ki vâdisinde ferîd ü çâlâk bir şâ'ir-i mâhir-i pâk idi. Suretâ gerçi eş'ârı yesîr görünür ammâ sehl-i mümtenî makûlesi olup reftârına tanzîr be-gâyet asîrdir. Rûz merre isti'mâl olunan letâyifi bir kâlıba ifrâğ eder ki zarûrî âdem bir zevk ve tekrîr-i kıra'at ü tecdîd-i istimâ'ına tâze tâze şevk hâsıl olur her beytde birer kasdî mukarrerdir. Li-münşi'ihî*

Gerçi eş'ârı cümlesi mergûb

Bunun ammâ ki tarzı gâyet hûb (71a/262)

Rahmî-i Diger'de; "*... Hakkâ ki bir şâ'ir-i nâzik-ta'bîr ve bir merd-i pâkîze-zamir olup meydân-ı suhanda ber-vefk-i dil-hvâh eblak-süvâr-ı arsa-i kelâm olan yek-tâ-suvâr-ı pehnâ-yı hüsn-edâlarından ...*" (100a/343); Selîm Efendi'de; "*... bu güftâr dahi ol fâzıl-ı nâmdârın lisân-ı Arabî'de olan âsârından bir kasîde-i garrâ-yı Mütenebbî-edâsındandır ...*" (125a/408); Şefîk'de; "*... Edâsı muhayyel ü bî-bâk ve fikri dakîk zihn-i nakkâdı çâlâk bir zât-ı hüceste-idrâk idi ...*" (132b/430); Şinâsî'de; "*... evâ'il-i hâlinde zülfü gibi külâhı perîşân-târ iken şâne-i terbiyyet-i ehl-i dilânda zebân-ı fasîhi dikkat-âşinâ-yı kelâm-ı mevzûn olup dehen-i teng-i*

nâzik-edâsından karîn-i ta'bîr olan kelîmât-ı bedî'iyyü'l-insicâm-ı dil-pezîr mû-miyân-ı bârîki gibi dil-âvîz ve bî-nazîr olarak güftârı dahi hüsnü gibi zamânında velvele-endâz ve asrında hûb-likâ hüsn-edâ ile mümtâz olmuş idi ..." (133b/433); Nedîm-i Tâze-zebân'da; *"... kendüye mahsûs olan edâ-yı dil-pezîr ile bezm-i şu'arâda terâne-sâz-ı şevk olsa mânend-i andelîb ol devha-i kemâlin sâ'ir tuyûr-ı mevzûnü's-sec'-i belîğu'l-makâlin fart-ı lezzet-i semâ'ından dem-beste vü lâl eder ..."* (219b/660-661); Nakşî'de; *"... bu beyitle bir ilâhî-i şerîflerinde ta'bir etdikleri edâ-yı dil-pezîri hak budur ki derece-i ulyâ-yı fesâhat-i tâmm olduğu müttefikun aleyh-i erbâb-ı kelâmdır ki ol hâlet-i bi-tedbîri bu beyt-i kerâmet-ta'bîr ile takrîr buyururlar. Beyt*

Dağ yakmış şerha çekmiş sînesin çâk eylemiş
Böyledir âlemde Nakşî hâl-i müştâkân-ı aşk (225b-226a/677)

Yümnî'de; *"...bâğ-ı âteşînfâm-ı zekânın bülbül-i hoş-lehçe-i letâfeti ve gülşen-i bîhîn-i nizâm-ı edânın âzâde-serv-i dil-ârâ menkabetidir ki her nevâ-yı şîrîn-edâ-yı güftârı sükker-i terden halâvetde berter ve nutk-ı cân-bahşı ehl-i dile gıdâ-yı rûh olup cân-ı azîziyle ber-â-ber olan şu'arâ-yı pâkîze-edâlardan ve tab'-ı dil-pesend-i cümle-i ehl-i dil olan zurafâdandır..."* (236b/709-710); Râmiz'in Şânî'de; *"... edâsında yegâne olduğı âsârlarından istidlâl ve dâniş ü irfâna şekl-i u'cûbeleri dâll idi. Bu eş'âr-ı letâyif-şi'âr hüsniyyâtında olan güftarlarındandır…"* (59a/172)

Tezkirelerde "edâ" yı belirleyen bir diğer özellik de, şairlerin şiirlerinde kullandıkları duygu-düşünce ve temalardır. Tezkireciler bu özelliği bazen bağlı bulundukları sebeple veya örnekleriyle izaha çalışırlar.

Safâyî'nin Hâlis için; *"... hâlisân-ı tarîk-i Mevlânâ-ya bende-i hâs olmağla ekser eş'âri sûfiyânedir ..."* (74a/182); Gafûrî'de; *"... bu bir kaç beyt-i muhakkikâne ve şi'r-i tasavvufâne ol şeyh-i âkilin ve ol mürşîd-i kâmilin kelâm-ı hakîkat-beyânındandır ..."* (201b/432); Fâhir'de; *"... eş'âri âşıkâne ve güftârı nâzikânedir ..."* (222b/479); **Sâlim**'in Bezmî'de; *"... Eş'âri ekserî şeyhâne ve vâdîsinde dilârâne idi ..."* (64a/245); Hamdî-i Diger'de; *"... eş'âri levendâne olup tekellüfden mu'arrâ ve güftâr-ı mazmûndârı tezeyyün ü tasallüfden müberrâdır ..."* (83b-84a/296); Salâhî-i Kâpudân'da; *"... mâ-lezime-i tarikati olan şecâ'atdan fazla ve Bahr-ı Sefîd ü Siyâh'a seyâhatinden mâ'-adâ buhûr-ı eş'ârda dahi keştî-süvâr-ı iktidâr olup levendâne ba'zı mertebe güftâr ile izhâr-ı suhan-ı âbdâr eyler idi …"* (146b/467); **Belîğ**'de Hakkı için; *"...Tavr-ı şâ'irâne olan güftâr-ı hakîkat-âsârından netîcedir ..."* (16a/68); **Râmiz**'in Türâbî'de; *"... güftâr-ı âşıkâne ile mezkûr olmağla ..."* (18a/52); **Esrar Dede**'nin Hâfız Manastırî'de; *"... beyt*

Bî-reng olur reng-i mahabbet ile rengîn
Gerçi görünür zâhir-i ahvâli dîger-gûn

mü'eddâsınca kalenderâne-edâ ve rindâne-nümâ olduğı ..." (28a/131); Derviş Şûrî-i Meczûb'da; *"... bu beyt-i âşıkâne dahi ser-zede-i tab'-ı rindâneleridir. Beyt*

Gel ey nâsıh ko pendi hâl-i dilden bî-habersin sen
Beni dîvâne kıldı ol perî bilmem ne dirsin sen (59a/267)

Tezkirelerde "***elfâz***" ı müstakil olarak ele alan değerlendirmeler, şairlerin kelime hazinesi ve şiirlerinin söz unsuru üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu çerçevedeki tanıtımlarda da, şairlerin kendine has oluşları, şiirlerinde kullandıkları kelimelerin sâde veya sanatlı olması, dile hâkimiyetleri ve tasarruf kudretleri üzerinde durulur.

Safâyî'nin Habibî'de; "*... lâkin eş'ârı ve elfâzı kendüye mahsûs müretteb Dîvân'ı meşhûrdur ...*" (58a/151); **Râmiz**'in Şeyhî'de; "*... Egerçi ta'bîrâ-ı berâ'a-i hâme-i münşiyâneden âzâde elfâz-ı sâde ile şeyhâne edâ olunmuş bir târîh-i ra'nâdır ...*" (61a/177); **Esrar Dede**'nin Derviş Habîbî'de; "*... telemmüz ü tahsîl-i tarz-ı şi'r ü inşâ idüp lâkin eş'ârı ve eş'ârındaki elfâz-ı garâbet-medârı kendüye mahsûs olup hattâ müretteb Dîvân-ı acîbü'l-unvânı zurafâ-i a'sâr beyninde meşhûr ve bu iki beyt eş'âr-ı mezbûrdan mestûrdur ...*" (27b-28a/129-130); Tarîkatî Emîr Dede'de; "*... bu beyt âsâr-ı lehce-i pür-behcelerindendir. Beyt*

Demişler la'lin için kande benzer
Hatâ etmişler anı kande benzer (72a/324)

Tezkirelerin kendine has üslubunu belirleyen ve "***tezkire dili***" şeklinde niteleyebileceğimiz bazı terim, tabir ve kavramlar, tezkirelerde lûgat anlamlarının ötesinde, başka mânâ alanları kazanırlar. Bu terimler bazen bir şairin bütün şiirlerini karşılayacak şekilde genel, bazen de kaside, gazel, mesnevi vb. türlerdeki eserlerinin muhtevasını ifade eden özel bir yapıyla karşımıza çıkarlar. Bunları şöylece sıralayabiliriz: "***âb-dâr, ter, hûb, latîf, ra'nâ, nefîs, garrâ, bülend, nazîk, pâk, pâkîze, hoş-âyende, pesendîde, şîrîn, rengîn, şîve-dâr, matbû, masnû, pür-nükte, hayâl-engîz, güher-rîz, mu'cîz, hem-vâr, hem-vâre, hem-reng, yek-dest, bî-bedel, bî-mânâ, bî-misl, bî-nazîr, mesel-âmîz, emsâl-âmîz, hikmet-âmîz, âşıkâne, rindâne, hakîmâne, sâde, sûz, sûznâk, ciger-sûz, sûz u güdâz, selîs vd.***"

Sonuç olarak, tezkirelerde şairlerin eserleri ve özellikle şiirleri tanıtılırken, an'aneden gelen ve bir tür *tezkire dili* diyebileceğimiz bazı kavram, terim ve tabirlerden istifade edildiği görülmektedir, ancak bu terimlerle ilgili teorik bir açıklama da yapılmamaktadır. Bu dilden başka şair-eser-münekkit üçgeninde anlaşma zeminini sağlayan unsurların başında İslâm kültürü ve belâgat disiplinin geldiği görülmektedir. Hatta belâgat, bütün Doğu edebiyatlarında ve Klâsik Türk edebiyatında eser üzerine yapılan değerlendirmelerde kullanılan tek âlettir. Tezkireciler kaideleri önceden belirlenmiş, bir başka ifadeyle doğmatik bir yaklaşımla esere bakmaktadırlar ve eser hakkındaki hükümlerinde belâgatin vaz' ettiği kaideler manzumesine de sıkı sıkıya bağlıdırlar. Tezkirelerde mânâ üzerine yapılan değerlendirmelerin de bu genel bakış açısıyla paralel gittiği örneklerde açıkça görülmektedir.

KAYNAKÇA

Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klâsikleri, Tarih-Antolojisi-Ansiklopedi, C. 7, Ötüken Yay. İstanbul 1988.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmed, "Divan Şiiri", *Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı II(Divan Şiiri),* S.415-416-417, Temmuz-Ağustos-Eylül 1986.

Esrar Dede, Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye, hzl. Dr. İlhan Genç, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., Ankara 2000.

Gelibolulu Mustafa Âlî, *Görgü ve Toplum Kuralları Üzerinde Ziyafet Sofraları (mevâidü'n-nefâis fî kavâidi'l-mecâlis)* C.2., hzl. Orhan Şaik Gökyay, Tercüman 1001 Temel Eser 122, İstanbul 1987, s. 430.

İsmail Beliğ, *Nuhbetü'l-Âsâr Li-Zeyli Zübdeti'l-Eş'âr, hzl.* Prof. Dr. Abdülkerim Abdülkadiroğlu, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., Ankara 1999, XXXVI+554s.

Köprülü, Fuad, *Edebiyat Araştırmaları,* Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1986, s. 169; 205-206.

MENGİ, Mine, "Divan Şiiri ve 'Bikr-i Mâna'", *Dergâh*, Eylül 1991, C. II, S. 19.

Mustafa Safâyî Efendi, Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâ'idi'l-Eş'âr), İnceleme-Metin-İndeks, hzl.

ÇAPAN, Pervin, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., Ankara 2005.

ONAY, Ahmet Talat, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, hzl. Doç. Dr. Cemâl Kurnaz, Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 77, Ankara 1992.

Râmiz ve *Âdâb-I Zurafâ'sı,* hzl. Dr. Sadık Erdem, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 1994.

Sâlim Efendi, Tezkiretü'ş-Şu'arâ, hzl. Prof. Dr. Adnan İnce, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., Ankara 2005.

ŞENSOY, Sedat, "mânâ maddesi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi,* C.27, Ankara 2003.

TOLASA, Harun, *Sehî, Latîfî, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16.yy.'da Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*, Ege Üniv. Edebiyat Fakültesi Yayınları, Ege Üniv. Matbaası, Bornova-İzmir 1983.

HARMANCI, M. Esat (2020). "Şu Bizim Mazmun Dedikleri", Mazmundan Poetikaya, İKSAD, ss. 181-193

ŞU BİZİM MAZMUN DEDİKLERİ...

M. Esat HARMANCI*

Adından en çok söz ettiren edebiyat terimlerinden biri belki de mazmundur. Klasik Türk edebiyatının mihenk taşlarından biri olarak tezkireciler ve şairler tarafından bir teraziye çekilme durumu, oyun kurgulu bir bilmece, söze renk veren bir hayal perdesi ya da *Bektaşi sırrı* gibi bir gizem olarak anılagelmiştir. Esasen büyük usta Şeyh Gâlib'in *ağyârını men efrâdını cem* eylediği yetkin şah beyitlerden sonra söze hacet kalmamalıydı. Ama eskiler sergüzeştlerini tafsilatlı anlatmayı pek tercih etmediklerinden ve büyük ölçüde yazılı anlatı kalıplarından dolayı kişisel deneyimlerin aktarılmasını *fakir ve aciz kullar için* uygun görmezlerdi. Her ne kadar şiirde Nefi, bir özgüvenle, sanatı ile yüksek perdeden övünse de sözün incelikleri konusunda ortaya konan retorik bilgisi bugünün ihtiyacını karşılamaya yetmedi.

Bu uğurda Ali Nihat Tarlan'dan bugüne kadar kafa karışıklığı yaşadığımız konulardan biri de *mazmun* meselesi oldu. Bundan sekiz yıl önce, sürece katkı olmak üzere yaptığım çalışmaya *Mazmunun Yolculuğu*[1] adını vermekteki amacım, devam edecek emektarlara davet mektubunu da iletmekti. Sosyal bilimlerde, özellikle estetik alanda mutlak bir doğrudan söz etmek mümkün değildir. Anlatıcı yanında, anlamın, göstergenin ve okuyucunun da sanata dâhil olduğunu öğrendiğimize göre *mazmun*un tanımında da bizi aceleye ve fikir birliğine zorlayan atlılar da yok ardımızda.

Bu çalışma, üç aşamada mazmunun yolculuğuna bir merhale niyetiyle kaleme alınmıştır. Öncelikle, metin taramaları yoluyla elde edilen bulgulardan yola çıkarak, mazmun mucidi şairin tanıma değgin örneklerini tasnif etmeye ve çalışma sırasında ortaya çıkan beklenmedik nükte ile gösterişli, iddialı ama gizemli bir sevgili olarak

* Prof. Dr., Kocaeli Üniversitesi, esatharmanci@gmail.com

[1] M. Esat Harmancı (2012). "Mazmunun Yolculuğu", Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi 27, İstanbul, ss. 125-142.

tarif edilen mazmun güzelini kısaca tarif etmeye çalışacağım. Bu yazının amacı mahiyetindeki son bölümde ise *Mazmunun Yolculuğu*'nda ariflere bıraktığım takdiri daha belirgin kılmaya, örnek bir *misyonlu kadro* üzerinden izlemeye, elimin erdiği dilimin döndüğünce sergilemeye çalışacağım.

Önceki yazıda, belagat çalışmaları dolayısıyla bir kült halini alan *lafız ve mana* disiplininin de evrim süreci yaşadığını, simge ya da semboller dilinden, daha kesif bir estetik öğe olan imgelerden oluşan soyut bir iç disipline ulaşıldığını dile getirmiştim. Klasik edebiyatın da söz odağında, daha çok içe dönük, manaya, zihinsel olana, çağrışıma ve imaya yönelik imgesel anlatısını oluşturduğunu tekraren aktarmak isterim. Bugüne kadar yapılan çalışmalar, mazmun kelimesinin klasik metinlerdeki kullanımı üzerinde yeterince söz söyledi. Bir edebiyat terimi hüviyetini kazanmadan önce *sanat, mana, ruh, öz, kasıt, fehva, hüküm, sanat değeri olan ürün, emek verilmiş iş, hüner, yetenek, gönül alıcı bir icat, eşsiz bir numune* gibi anlamlar yüklenen kavram, *beyitte gizlenmiş bir bilmecenin cevabı ya da saklı bir nesnenin adı değil, anlamak için bile buluş ve icat yeteneği gerektiren bir meziyet*i karşılayan bir terim olmuştur.

Şiir bilgisine dair pek çok eser bırakmış bir edebiyatın bugün için hem poetik yapısını hem de şiirin bizatihi kendisini değerlendirme noktasında birkaç sebepten geç kalınmıştır. Moderniteye duyulan soğukluk kadar modern sonrasının oluşturduğu tutulma ve içe kapanma hali yabana atılmayacak etkenlerdendi. Sanatın bütün şubelerine ve özelinde şiire dair indirgemeci ve manifestolu rezervlerimiz dolayısı ile de yol almakta hayli geç kaldık. Bugüne kadar yapılan çalışmaları göz ardı etmemekle birlikte, araştırmalarımızda yöntem arayışı içine de henüz girdiğimizi ve evrensel birikimden yeterince yararlanmadığımızı kabul edelim.

Güzel sanatların evrensel estetik arayışları ekseninde benzerlik gösteriyor olması, araştırma yöntemleri konusunda da karşılaştırmalı bir yöntem arayışını salık veriyordu. Nitekim şiir de her ne kadar dönemsel ve bölgesel olarak farklı karakter arz etse de tabiat karşısında aynı insani tepkiden ve anlamlandırma çabasından doğar. Doğu'da şiirin tarifine dair kök kaynaklık, Aristo'nun mantık ilimlerini tasnif sürecinde ve Fârâbî'nin Aristo'dan ayrışarak "mantık ilmi dairesinde şiire hayalî önermeler muamelesi" yapması ve "şiiri mantık ilmi çerçevesinde "kıyas"ın bir türü olarak içerik bağlamında ele alm(ası)" ile başlar (Karadeniz 2020: 23).

Farabi tarafından, kategorik muhayyel önermelerden yapılan bir kıyas ve taklide dayanan bir sanat olarak görülmesi ve "şiirin verdiği bilgiye "yalancı" (kazibe) bilgi olarak bak(ılmış)" olması şiirin Şarkta uzunca zaman itibar görmemesine neden olmuştur. Çünkü bu anlayışa göre "şiir, gerek kullanıldığı kıyas türü bakımından ve gerekse tabiatı bakımından, bir şeyin, yani konusunun, kendisini değil, onun zihni tasvirini ve taklidini insana nakşetmeye çalışır. İşte bu yüzden şiir insana nesnenin hakiki bilgisi değil, yalan bilgisini verir. Şiir, yalancı bir ispatlama türüdür" (Bayrakdar 1997: 63).

Erken modern dönemde bile şairlerin "şair sözünü yalan" bulmasının arkasında bu kültün yattığı söylenebilir. Aristo'dan Farabi'ye intikal eden bu kabil şiir algısı, zamanla oluşacak sözün tasnifi ve bu tasnifte manzum sözün yeri ve işlevi konusunda Arap ve Fars edebiyatında ve daha sonra medreseli Osmanlı retoriğinde manzum söze ilişkin bir izafet çemberinin oluşmasına neden olmuştur.

"Şiirin, diğer kıyasa dair sanatlar arasında hem estetik bir zevk vermesi ve okurunda hayranlık uyandırması hem de öğretici bir nitelik taşıması nedeniyle

mantığın diğer sanatlarına göre bir yönüyle daha güçlü bir etkiye sahip ol(ması)" (Karadeniz 2020: 25) hayli zaman alsa da klasik medrese belagati açısından ve dönemin resmi hukuk nosyonu tarafından şiir bugünkü hüsnü zannımızdaki meşruiyet dairesinde yer almayacaktır. Bu algı, sözün takdiri ve estetik kıymeti bakımından bugün için köklü bir metodolojinin oluşmasını da baskılayacaktır. Çünkü medreseli ilim, retoriği daha çok bilim eserlerinin estetik kurgusuna münhasır görecek ve manzum sözün kendine özgü estetik kurgusu edebi sanatlar ve tezkirecilerin soyut tanımlamaları ile sınırlı kalacaktır.

Bu noktada zannımca en yoğun kafa karışıklığı *mana* üzerinde toplanmaktadır. *Lafız* ve *mana* ile şekil ve temayı, sözün dış ve iç estetik alanlarını anlamak yerine bugün daha çok klasik belagat bilgisinin retorik terimi ile anlam bilimin söz karşılığı anlaşılarak, estetik kavram manaca kısıtlanmaktadır diye düşünmekteyim. Bu bakımdan klasik Türk şiirinin poetikasında ve pek çok estetik unsurda olduğu gibi mazmun bağlamında da yukarıda işaret etmeye çalıştığım belagat çemberinin kesişim noktalarının belirlenmesi gerekmektedir.

Klasik şiirin son güçlü nefesi Şeyh Gâlib, "ne önce bulunmuş mazmunlar, ne mustalah tâbirler, ne Arapça ibâre, ne ağdalı edâ, ne belâgat kaidelerine uygunluk, ne manaca ilgili lâfızları bir araya toplayabilme hüneri, ne çehre güzelliğinden bahsetme, ne herkes tarafından beğenilen söz, ne de ehli dışında başkalarına da açık bulundurulan tam bedâhattir" dediği "şiirin en büyük meziyeti(nin) daha önce söylenmemiş bir söz" olduğunu ifade eder (Bilgegil 1975, 6-10'den aktaran Gür-Koçakoğlu 2009: 95-96).

Gâlib'in, bugünün poetik göstergelerinin hemen tamamını içine alan bakış açısı, *güzel söz*ü tanımlarken esasen *mazmun*dan beklenen misyonu da tarif etmektedir. *Saf şiir* tabiri ile içini dolduramadan yücelttiğimiz bu sese, çağdaşı genç Valery, bize göre eskide kalsalar da *yeni* tarifini yaparken her şeyi kâğıda dökmeden ince bir zekâ ile hesap edilmiş saf şiirini anlatır: "…tam olarak yeni ve modern bir şair anlayışı… Artık o bütün bir şiiri hummalı bir gecede yazan pejmürde çılgın değil, hoş bir hayalperestin hizmetindeki iyi bir bilim adamı, âdeta bir hesap uzmanıdır. Onun en uzun şiirleri en fazla yüz mısradan oluşur… Talihli anlarında Serbest Çağrışım ilhamının ona fısıldadığı her şeyi kâğıdına dökmemeye dikkat edecektir. Aksine onun hayal ettiği, hissettiği, düşlediği ve planladığı her şey, forma uydurulmak için bir elekten geçirilecek, tartılacak, biçilecek ve uzunlukta kaybettiği gücü elde etmek için mümkün olduğu kadar yoğunlaştırılacak: Mesela bir sone on dört dizeye düşürülerek, besleyici, konsantre edilmiş ve damıtılmış meyve suyu gibi gerçek bir öze sahip olacak ve nihai ve baskın etkiyle oluşturulacak" (Can 2015: 52).

Şiirden çağlayan sulardan bize düşen damlalar her geçen gün çoğalacak; şerh, tahlil, poetika ve ansiklopedik sözlükler çalışmaları ile klasik şiirin her geçen gün yeni oyununu çözmeye çalışacağız. Elbette, her bir bakış açısı, sanatın bakılan penceren manzarasını gösterecektir. Yakın zamana kadar "şiiri anlamak" derdi ile dertlenmek durumunda kalınmış, sözlük ve tahlil öncelikli bir dikkat gelişmişti. Belagat, beklenenin tersine algımızdaki belirsizlik yüzünden şiirin estetik katmanlarına inmemize hala müdahale etmeye devam ediyor.

Bu kısımda, şiirin en belirgin mihenk taşlarından biri olan ve şairi mucit kılan mazmun kaygısı ile meşgul olalım. Şairin bu büyük buluşunun temelinde bir oyun kurgusu yer alır. Bu oyun, bulmacadan ziyade mizaha, bilmeceden ziyade nükteye ve muammadan ziyade sürprize götüren bir zekâ oyunu gibidir. Farabi'den itibaren şiirin

mantık ilmi ile olan esrarı hiç bozulmamıştır. *Muhayyel* ve *alegorik* (iyi ama kötü yanı ile) *gerçek* (reel) olanın ötesinde, kıyas yapma ve taklit etme yeteneği ve ruhsatı elde etmiş olması, şiirin estetik vadisinde kendine özgü mantık dizgesi öğrenmesini de sağlamıştır.

Şiir; edebi sanatlar, müzikalite, dile özgü tasarruflar ve anlam bilim işletimini de mantıki yeteneği sayesinde yürütür. Fakat şiiri şiir kılan imgelem uğruna, reel dizgeyi ve olağan gerçeği mantık disiplininden koparmadan ama mantıklı olanı da kastetmeden sözü "güzel kılmak üzere" nükte, mizah, espri, sürpriz, abartı ve şaşırtma araçları kullanılarak emek ve zekâ mahsulü bir oyun icra edilir.

Klasik şiirde mazmun, Ali Nihat Tarlan'ın da etkisiyle, *beytin teması* ya da bir bulmaca ya da oyun gibi bulunması istenen *gizli nesne* olarak anlaşılmaya başlar. Çavuşoğlu, "çok defa edebiyat âlimlerince yanlış bilinen, hatta ne olduğu hakkında kesin bilgileri olmayan nesnenin bir örneğini" verdiği Zâtî'nin aşağıdaki beytinde, *bir varlığın bütün vasıfları sayılıp adının zikredilmediği şey* olarak beytin mazmunun *altın kanatlı, zümrüt yuvalı ve inci ile beslenen bu nesne, her sabah kanat açıp sevgiliye doğru giden kuş*'un *güneş* olduğunu söyler (Çavuşoğlu 1988: 38-39):

Murg-i zerrîn-per zümürrüd-âşiyân lü'lü'-gıdâ
Bâl açup uçmak diler her subh kûyuŋdan yaŋa

Benzer bir *bilmece* de Tarlan Hocadan bahisle Mehmet Çavuşoğlu kaleminden ve yine Zâtî'den; "murg-ı se-per", *üç kanatlı kuş* tabiri ile "ok" mazmunu anlatımıdır:

Uçup uçup geldi tâ murg-ı se-perler cismüme
Kuşça cânum almağa ağız bir itdi yâreler

Fakat bu iki örnekte istiare odağında bir sanat söz konusudur. Beyit, bünyesinde bulundurduğu *cism, uçmak, can almak ve yara* kadrosu ile bu merak konusu nesnenin kuştan öte bir şey olduğunu izah etmektedir.

Şairlerin mazmun olarak adlandırdıkları imgenin resim, imaj, çağrışım, hayal ve tablo kaygıları ile oluşan görsel tarafının baskın bir oyun kurgusu olduğu aşikârdır. "Edebî nazım ve edebî nesir bir nevi beste, bir nevi tablo, bir nevi heykel" (Enginün 2006: 179) olarak tasavvur edilmiş, Farabi dilinde bile "şiir sanatı erbabı ile resim sanatı erbabı arasında bir münasebet" görülmüş ve "şiir sanatı kelimelerle resim sanatı renklerle" ilgili kabul edilmiştir (Bayrakdar 1997: 52). Klasik şairin bu vadideki yetkin örnekleri üzerinde hemen her karşılaşmada, beyitte çoğunlukla iki katmanlı nesneler dizgesinde ortak zemine hâkim olan bir renk olgusundan söz edebiliriz. Dudağın yakutla ya da şarapla, yanağın gül ya da lale ile, saçın gece ya da kara kartal ile eşleştiği tablo tasavvurlarının nesnelerin biçimsel, türe dair, sayısal, geometrik ya da işlevsel çağrışım ortaklıklarından önce tabloların ortak zeminindeki renklerle buluşmaları önem arz eder.

Zihnimizde oluşan ve tanıma ilişkin çağrışımların hemen hepsi bugün imge üzerinden ele alınmaktadır. İmge, bireyin zihninde beliren bir resim, bir kavram, bir fikir, bir izlenim gibi anlamlar ve çağrışımlar kazanmasıdır. "Şair, istemese de imgeyi kullanmış bulur kendini ve şiir de bu sebeple karışık, soyut denebilecek bir hal alır. İmge, hiçbir zaman karşımızda yavaşça ilerleyen bir resim çizmez, onu görselleştirmez,

maddeye bürümez; imge, sezdirir. Resim çizmez, resim çiziverir veya resim çizmektedir ama bizler o resmin çizilme aşamasının pek farkında olmayız, biz resmi birden görürüz, yani oradaki hissi bir anda tadarız." (Kuruş ty: sy)

İmgenin evrimi klasik şiir üzerinden de izlenebilir. Kuruluş evresindeki tekrar eden hayallerden sonra on altıncı yüzyıl divanları, renkli tablolarla dolu baş döndürücü resim sergisi gibidir. Hatta mesnevilerde bile *beyit* çevresinde ya da *fasıl* bazında olay örgüsüne eşlik eden ikincil bir imaj akışı icra edilebilmiştir. "Hint üslubu, klasik imgeyi durgun tablosundan çıkarıp adeta sinemada oynatır." On yedinci yüzyıla gelmeden bile resim gibi donmuş bir tablodan farklı hareketli, akışkan ve devingen imajlarla kurgulanmış beyitler görmeye başlarız. Gerçi Holbrook, edebiyat tarihi boyunca mazmunun donmuş bir kaynak gibi algılanmasına olan itirazını onun kendini yenileyişi ile izah eder ve "anlamıyla beraber zarif ve karma imgeleri de çağrıştıran bir mazmunun içeriğinin yüzyıllarca değişmeden kalması(nı) imkansız" görür (Holbrook 1995: 132-135).

"Özellikle resimle şiir arasında, bakış açısına bağlı, göreceli üstünlük tartışmaları, ayrı bir dikkate fazlasıyla değecek mahiyettedir. Klasik edebiyatlarda, özellikle mesnevilerdeki tabloların minyatürlerle canlandırılması ile başlayan resim-şiir ilişkisi, modern zamanlarda pek çok şiir hareketinde de doktrin olarak işlev görmüştür. Resim daha çok, kilise ikonlarını ve biraz da heykeli çağrıştırdığı halde İslami dönem sanatları, kuşkusuz sözün tabiatında var olan resim ve musikiyi yok farz etmemiştir. Adı konmamış ya da diğer kültürlerdeki gibi ayrıştırılmamış resim olgusu, özellikle imgesel klasik şiirde, söze ana rengini veren estetik öge olmuştur" (Harmancı 2012: 141).

Mazmunun Evsafı

Yapılan metin taramalarından hareketle, şairler mazmun kelimesini bir estetik değer ölçütü olarak kullanarak benzetme, imaj ya da çağrışım yoluyla bir tarif de yapmış olurlar. Bu dikkatle bakarak her bir başlık, mazmunun klasik şiirin estetik nesnesi olması bakımından şairlerce nasıl algılandığını ortaya çıkarma gayretinin bir ürünüdür.

1. Zevk verir: Fuzuli, gazeli tarif ederken şiirin herkes tarafından kabul görmesi gerektiğini ve zevk sahiplerinin sürekli yâd ettiği bir mazmun içermesini salık verir ve onu *zevkli* bulur:

Oldur gazel ki feyzi anun 'âm olup müdâm
Ârâyiş-i mecâlis-i ehl-i kabûl ola
Vird-i zebân-i ehl-i safâ vü sürûr olup
Mazmûnı zevk-bahş ü seri'ü'l-husûl ola

Fuzûlî, Dîvân, muk. 34/1

2. Feyzi var, cezbesi var: Nef'i, saf bir şarap gibi tesir edici, halden hale, keyiften keyfe sürükleyen bir "feyiz", bir coşkunluk olarak niteler:

Ne keyfiyyet ne hâlet ne eser var
Rahîk-i feyz-i mazmûnunda bilmem

Nef'î, Dîvân, k. 48/10

3. ***Rengi var, ruhsarı var:*** Şiirimin, insan içine çıkmak için süslenmesine gerek mi var, onun mazmununun makyaja ihtiyacı mı var derken mazmunun doğal rengiyle, güzelliğiyle övünür:

Reng-i rû öyle midir şâhid-i mazmûnumda
Ki ola çehre-nümâ olmada muhtâc-ı hızâb
Nef'î, Dîvân, k. 31/57

4. ***İncidir, mücevherdir:*** Derin denizlerden zahmetle çıkarılarak dizilen parlak inciler dizisidir ve söz pazarında onu değerlini ancak sözden anlayanlar takdir edebilir. Mazmun bir kıymettir, mücevherdir:

Kim cem' ederse gevher-i mazmûn-ı hâsını
Cem'iyyet-i cevâhir ile kâmrân olur
Nef'î, Dîvân, k. 28/63

Zihî cevher-şinâs-ı çârsû-yı nüktedânî kim
Bilir kîrat ile kadr-i dür-i mazmûn-ı eş'ârı
Nef'î, Dîvân, k. 49/25

5. ***Sihirlidir:*** Sanki suda ateş yakmak gibi bir hüner, bir sihirdir mazmun:

Edâsı âb içinde yer yer âteş-pâre mazmûnlar
Aceb mi etse Nef'î nazm ile da'vâ-yı sehhârî
Nef'î, Dîvân, k. 49/47

6. ***Vahiy mi ilham mı:*** Anlaşılması ve açıklaması derin bir mevzu olan mazmuna bir vahiy ve ilham gibi yaklaşmalıdır. Allah vergisi bu buluşların kolayca anlaşılması beklenemezdi:

Ya'nî ya vahy ola mazmûnu anıŋ ya ilhâm
Bunu fasl etmede ahbâb edeler bahs-i azîm
Nef'î, Dîvân, k. 7/2

Edip ilhâm-ı Rabbânî dil-i derrâkini tenvîr
Nizâm-ı mülke dâ'ir tâze mazmûnlar eder inşâd
Şeyh Gâlib, Dîvân, tar.16/2

7. ***İdrak ister:*** Sözün kıymetinde ve şairin değerinde hükme varmak için en belirgin delil mazmundur ve hüküm de onun şehadetine bağlıdır. Fakat bunu takdir etmek için de bilgi ve sezgi gerekir. Nasıl ki her kadı şahit dinler ama her kadı doğru karar veremezse mazmun için de ehliyet, yetenek ve idrak (kavrayış) lazım gelir:

Mazmûn-ı hüccet-i suhen ü tab'-ı pâkine
Şâhiddir ehl-i dâniş ü idrâkiŋ ekseri
Nâ'ilî-i Kadîm, Dîvân, k.20/32

8. ***Suret kaydından azade:*** Sanki bugün bile yaşanan kafa karışıklığına cevap verircesine Fuzuli, mazmunun ibare, şekil, edebi sanat ve kavram bulmacadan farklı olduğunu, bu yaklaşımın ayna üzerindeki pas gibi mazmunu kavramayı ve görmeyi engellediğini ifade eder. Sezgi, fehim ve kavrayışla bilinebilen, şekil ve suret kaygısı dışında bir meziyettir:

Jengdür âyîne-i idrâke her sûret ki var
Sen henüz ey sâde bu mazmûnı idrâk itmedüŋ

Fuzûlî, Dîvân, muk. 23/1

9. İcat, keşif: Şairin, vadilerde gezdirir gibi, manzarası hoş, yeni keşfedilmiş yeni icadıdır mazmun:

Ne mazmûnlar ne vâdîler bulur seyr eylesen Nef'î
Yine bir tarz-ı hâs u tâze îcâd etdigin görsen

Nef'î, Dîvân,g. 66/5

10. Saklı hazine: Mazmun ve onu manadar kılan tablonun katmanları saklı bir hazine gibi düşünülür. Ona kolayca erişilmemesi için de fikri darbesi ile açılabilecek bir kilit vardır üzerinde:

Şikest etdim kilîdin darb-ı muşt-ı dest-i fikrimle
Bulup der-beste genc-i gevher-i mazmûn u ma'nâyı

Nef'î, Dîvân,k. 27/45

11. Şiirin şartlarındandır: Manzum söz için ölçü ve uyak değil, olmazsa olmaz şart mazmundur:

Sözde mazmûn gerek ey Sırrî-i bîhûde-makâl
Hatt-ı mevzûn ü mukaffâ seni şâ'ir itmez

Üsküdarlı Sırrî, Dîvân, g.56/5

12. Hayli zordur, zorlayıcıdır: Sağlam bir düşüncenin ürünü olan mazmun, sevgilinin benine erişebilmek kadar zorlu bir incelik ister. Sözün inceliklerinden anlayanlar bile onu anlayabilmek, kavrayabilmek için hayli zorlanacaklardır:

Çeke mazmûnunu fehm etmede bir nükte-şinâs
Ne kadar dikkat ederse o kadar renc-i elîm

Nef'î, Dîvân, k. 7/10

Ol nükte ki endîşesi tahkîk-nümâdır
Mazmûn-ı hat-ı dilber-i ferhunde-likâdır

Nef'î, Dîvân,k. 33/1

13. Çarşı: Şiirin yakışığı olan ve manalar dolu mazmun, bir çarşı gibi renkli ve ışıltılıdır:

Zeyn ider ehl-i dilüŋ beytin hayâl-i 'işvesi
Gûyiyâ bendergeh-i mazmûn u ma'nâdur o şûh

Muvakkit-zâde Pertev, Dîvân,g.57/3

14. Hayal: İnce düşüncelerden örülü ve sevgilinin saçı gibi büyülü incelik, elbette mazmun şeklinde görünecektir çünkü mazmunun zihinde oluşturduğu imaj, sözden anlayanlar için hoş bir manzara, nefis bir tablo, güzel bir hayaldir:

Bu mazmûnı hayâl eyler tesellî-yâb olur göŋlüm
Bana derdi veren bir gün verir elbetde dermânı

Hâzık, Dîvân, k.1/12

Hayâl olsa n'ola mazmûn-ı nazm-ı hoş-terîn Es'ad
Saŋa pîçîdedir fikr-i rakîk ol târ-ı gîsûdan

Şeyhülislam Es'ad, Dîvân, g. 154/5

15. Seçkin: Sözü güzel söyleme kudretine sahip olan ve meşrepçe şuh sanatçıların mahareti olan mazmun sıradan değildir, seçkindir, göz alıcıdır:

Eş'âr-ı pesendîde vü mazmûn-ı güzîde
Bu Vahyî-i şûh-ı suhan-ârâya virilmiş

Vahyî, Dîvân, g.132/8

16. Garrâ: Saray kapıları kadar güzel, saray kapıları kadar gösterişlidir mazmun:

İki mısra' ile kapusı bu kasruŋ
'Aceb matla'-ı hûb u mazmûn-ı garrâ

Nev'î, Dîvân, k.2/9

17. Bebek: Ehlinin elinde, ince dikkatlerle doğan bir bebek kadar hassas, bir bebek kadar taze ve bir o kadar değerlidir:

Kılıp deryâ-yı irfân mevc-i mevzûn
Togar mânend-i gevher tıfl-ı mazmûn

Şeyh Gâlib, Dîvân, tar.37/1

Mazmun Güzeli

Mazmun, kimi şairler tarafından aşağıdaki çağrışımları yönünden klasik şiirdeki sevgili tipinin şuh tasavvuru üzerinden ele alınmış ve ondaki şuh ve çekici güzellik mazmun için de hayal edilmiştir:

1. Şuh: Mazmun renkli çağrışımları ile, şanlı gözdeleri gölgede bırakan, zamanının işveli güzelidir:

Nükte-i rengîn-i tab'um reşk-i rûy-ı şâhidân
Şâhid-i mazmûn-ı şûhum dil-rübâ-yı rûzgâr

Üsküdarlı Sırrî, Dîvân,k. 2/49

2. Dal gibi ince ve nazik: Mazmun, üzerinde güller ve meyveler bulunan nahıl gibi cümbüşlü ve şatafatlı bir renk üzerinden kurgulanırken, bu rengin ve bereketin arkasında, gençliği ve inceliği ile fidan gibi bir güzellik gizlenir:

Mazmûn-ı vücûduŋ gibi bu nahl-i çemende
Bir mîve-i ra'nâ gül-i nev-reste bulunmaz

Nev'î, Dîvân, g. 176/5

3. Bikr/taze: İcadın değeri, buluşun kıymeti, özgün ve yeni olanı bulma rekabeti yüzünden mazmun, "el değmemiş, keşfedilmemiş, dokunulmamış" bir "bakire" gibi düşünülür:

Erbâb-ı dil oldu hep cüvâna meftûn
Hiç kalmadı bir zen ülfetinden memnûn
Ekser şu'ârâ-yı 'asr kullanmazlar
Bikr oldugıçün sühanda tâze mazmûn

Nedîm, Dîvân, rub. 6

N'ola çehre-nümâ olsa bize ebkâr-ı mazmûn kim
Cemâl-i şâhid-i endîşeye âyînedâruz biz
Mezâkî, Dîvân, g.168/6

4. ***Şâhid:*** Cinsiyeti konusunda henüz fikir birliği içinde olamadığımız genç ve parlak "mahbub (sevilen), köle ve cariye" (Aslan 2010: 23), aşağıdaki beyitte saçlarına Leyla'nın bile tutulacağı bir güzeldir:

Görse ger şâhid-i mazmûnumu düşde Mecnûn
Zülf-i pür-tâbına dil-beste görür Leylâyı
Nefî, Dîvân, k. 44/35

5. ***Aşka çağıran:*** Aşka yatkın, eğlenceye düşkün olanlar için ateşli bir çağrı, davetkar bir güzelliktir mazmun:

Sûzişle bu mazmûn oku ey mutrib-i hoş-hân
Meyhâneme gelsün kimin 'aşka hevesi var
Nigârî, Dîvân, g. 197 /5

6. ***Ağzı bozuklar fantezisi:*** Şiirde bir dönemin moda üslubu olan mahfil argosu üzerinden sataşma ve hakaretin egemen olduğu bir dilin, mazmunu da oyunlarına alet ettikleri görülür:

İstesem mazmûnu bî-zahmet korum her şekle ben
Destime yek-lahza alsam hâme-i çâpük-teri
Haşmet k.11/59
Sarîr-i hâme degil bikr-i fikr-i mazmûna
Müdâm hasret ile vakf-ı nâledir elfâz
Hâzık, Dîvân, g.132/6

Klasik Şiirden Tablolar ya da Mazmun Sergisi

Bu bölümde klasik şiirin tablo düzeni bağlamında şairin katmanlı tablo kaygısı dönemsel olarak sergilenmeye çalışılacaktır. Bir tablo olarak kurgulanan aşağıdaki beyitte üç katmanlı bir düzen söz konusudur. Birinci katmanda "beşik, çocuk", ikinci katmanda "gül, gülşen". Fakat tablonun esas zemininde, yani arka planda klasik şiirin olmazsa olma tiplerinden çocuğu uykusundan uyandıracak kadar "feryat, figan" eden huzursuz âşık yer alır:

Yaturken **tıfl**-ı **gül** **mehdinde** âh ü zâr ü feryâdum
Harâm itdi gözine hᵛâbı **gülşende** uyandırdı
Diyârbekirli İbrahim Hafîd Paşa (Ö. 1813), Dîvân, g. 273/2

Aşağıdaki beyitte bir gonca gibi kundakta bir bebek söz konusudur. İsmi verilmeden, tabloya rengi yansıtılmadan "beşik sallayan" bir dadı "sabâ" üzerinden sezdirilir. Önceki şairden farklı olarak tabloda "ninni" söyleyen "bülbül" konumlandırılır ama tabloda sesi duyulurken görüntüsüne yer verilmez. Rüzgâr, çocuk için ninni söyleyen bir dadı gibi düşünülür ama sabanın suretini ve eşkâlini şairin hesaba katmaz, tablosunda bir detay olarak düşünemez. Çünkü beytin alanı ve şairin mazmun karşısındaki mahareti tabloyu bu haliyle ayrıntılandırmaya izin vermiştir:

Bülbül ki ninni çalmada **etfâl**-i **goncaya**
Sallarsa **mehd**-i **gülbün**-i **bâgı** revâ **sabâ**
Çeşmîzâde Reşîd (Ö. 1770), Dîvân, g. 3/5

Lebîb'in tablosu çok renkli ve çok katmanlıdır. Yine saraylara yaraşır yeşil kundakta bir bebek gibi gonca, gül ağacından yapılmış bir beşik, bahçeye düşen çiy çocuk için süt, dadı da yetişkin ve güzel bir çocuk bakıcısı olan güldür. Şairin bu tablodaki kaygısı, beytin kadrosunu zengin kılmaya yöneliktir. Renk, şekil ve işlev uyumu bakımından beyitteki "mantıksal kaygı" hususunda mükemmeliyetçi değildir. Okuyucuya çiy tanesi-süt ve gül-dadı eşleşmesinde parmak ısırtacak bir buluş hissi uyandırmaz ama tablosu, önceki şairlerden farklı olarak daha çok renk barındırır:

Goncalardur bâga **tıfl**-ı nâzenîn
Mehd gülbün şîr şebnem dâye gül
Lebîb (Ö. 1768-69), Dîvân, g. 86/2

Kıyâsî, bahçeyi anmadan zümrüt rengi ile tablosunu yeşil zemin üzerine, zümrüt arka fonlu tasarlamıştır. Kundaktaki çocuk, adı anılmadan, "mehd" kelimesi üzerinden "beşikle" ve "toprakla" sezdirilerek gonca gibi kundaklanır. Beyitteki yetişip büyümeyi, yeşermeyi ve canlanmayı dadı ile birlikte "ebr" yani bulut gerçekleştirir. Ama form bir mesnevi beyti olduğu için ve önceki, sonraki beyitler başka başka tabloları oluştururken kendi renkleri ile boyandıkları için şair tablosundan rahatsız değildir. Okuyucu da mazmununu kifayetsiz bulmayacaktır. Fakat elbette bu dar alanda daha incelikli ve daha renkli tablolar çıkaran şairlerden kendisi de okuyucu da haberdardır:

Bir **zümürrüd mehd** içinde **gonçevâr**
Besler idi **dâye** çün **ebr-i bahâr**
Kıyâsî (16. yy.), Mihr ü Mâh, b. 181

Ebr-i bahâr tıfl-ı nebâtâtı dâyevâr
İster çıkara lutf ile **mehd-i türâbdan**
Feyzî-i Kefevî (Ö. 1614), Dîvân, k. 12/3

Aşkî ve Nâtıkî, beşikte yatan kundaklı çocuğun beslenmesi ile de ilgilenir. Esasen, yukarıdaki beytin kadrosundan farklı, ilave bir renk yoktur, sadece gonca yerine, tazeliği ve körpeliği karşılayan yemyeşil çimen söz konusudur. Ama beyti, yukarıdaki üç katmanlı tablolardan ayıran ve bir adım öne taşıyan şey, tablonun katmanlarını "işlev ortaklığı" üzerinden birleştirmesindeki nüktedir. Çocuğun sütle güç ve kuvvet bulması ile yeryüzü bitki örtüsünün baharda yağmurla büyüyüp yeşermesi arasındaki letafet:

Hâk mehdinden ider **cünbüşi** kuvvet dutuban
Dâye-i ebr çemen tıflına virdükçe **leben**
Aşkî (Ö. 1483'ten sonra), Dîvân, k. 40/4

Nâtıkî'nin farkı ise çocukların ağız açıp süt istemesi gibi, yeşermeye muhtaç bitkilerin yağmur beklemesi, "yağmur duası" çağrışımı üzerinden kurgulamış olmasıdır. eytin tablosundaki çocuklar "kundakta" değillerdir. Çünkü şair tablosunda

çok istese de kundağa yer bulamaz. Eğer "tarf-ı gülşen" yerine "mehd-i gülşen" buluşunu yapmış olsaydı biz Nâtıkî'ye "sultânü'ş-şu'arâ" diyecektik:

Tarf-ı gülşende dehân açmışdır **etfâl-i çemen**
Dâye-i ebr-i bahâra karşu eyler i'tizâr
Nâtıkî, Dîvân (Ö. 1716-17), g. 167/9

Revânî, kavisli ve hareketli feleği yani mavi gökyüzünü beşik olarak düşünür. Küçücük her bir yıldız da beşikteki çocuklardır. Ay ve güneş de o çocuklara ışık veren dadıdır. Fakat biçimsel olarak bir kesinlik olmasa da ay ve güneşin geometrik benzerlikleri ile çocuklara süt veren dadının göğüsleri belirgin kılınmaz, tablo izleyicisinin hüsnü zannına bırakılır. Revani, çağına gelinceye kadar bu tablo kurgusundan haberdar olmalıdır. Çünkü saraylı bir beşik bebeğinin etrafında ay ve güneş gibi pervane olacak hizmetkarlar olmalıdır. Elbette oto sansür kaygısında değildir ama tablo ona bu fazda bir hareket şansı tanımamış olmalıdır:

Nice kim **mehd-i felekde** ola **etfâl-i nücûm**
Nice kim **dâye** ola her birine **şems ü kamer**
Revânî (Ö. 1523-24), Dîvân, k. 6/31

Antepli Aynî, içinde bulunduğu yüzyılın avantajı ile tablo örneklerine geriye doğru bakmış olmalıdır. Tablosundaki beşikte "gonca çocuğu" yoktur. O, bütün canlıları tablosuna alır. Baharın yağmur bulutları dadılık etmekte ve sabah akşam nebatata, hayvanata ve cemadata süt yani su vermektedir:

Tâ mevâlîd-i selâse **dâye-i ebr-i matîr**
Vaz' idüp **mehd-i zemîne süd** vire subh u mesâ
Antepli Aynî (Ö. 1837), Dîvân, tar. 414/5

Bâkî, çağdaşları ve halefleri karşısında hayli cesur ve hayli renkli bir iş çıkarır. Bâkî'nin de beşiğinde kundaklı bebek yani baharda açılmayı bekleyen gonca vardır. Baharın bulutu da besleme, büyütme görevini yerine getiren dadı olarak yer alır. Bâkî'nin tablosu da buraya kadar "geleneksel renklerle" boyanmıştır. Ama burada klasik şairin mizahi zekâsı sayesinde bir "nükte" daha yerleşir. Yeryüzüne yağmur bırakmak üzere eğilen bulut ile kundaktaki çocuğu emzirmek üzere beşiğe eğilen Arap dayenin ten rengi birlikte düşünülür:

Mehd-i gülzâr üzre geldi **dâye-i ebr-i bahâr**
Tıfl-ı gonca ağzın açdı **meyl-i pistân** eyledi
Bâkî (Ö. 1600), Dîvân, K. 7/4

Bâkî'ye ve huzurlarınızda bu "aşırı yorum yapan adama" iki soru sorulmalıdır: "O dönemde dadının rengi söz konusu edilmeli midir" ve "çocukları dadıların emzirmesi caiz midir?"

El-cevap caizdir, der Nizâmî. Kapkara bir tablo ortaya koyar ve 15. yüzyılda yaptığı tabloda; saç, ben ve Habeş esmerliği ile çocuğu Arap bacının kucağına verir:

Zülfüŋ çemende **beŋ**lerüŋe beŋzemez degül
Tıfl-ı Habeş ki **dâye** kucagındadur dahi

Karamanlı Nizâmî (Ö. 1469/1473), Dîvân, g. 108/4

Evet, sütanneliği de eden daye, çocukları emzirirmiş. Her ne kadar tablodaki renklerin yeri değişse de yukarıda Bâkî'yi kötü zandan kurtaracak pek çok örnekten birini göstermiş olduk:

Berây-ı **tıfl**-ı **bülbül** vâr ise **pistân** imiş **gonca**
Çıkardı anı koynından anja **gülzâr** olup **dâye**

Rızâ'î (ö. 1629), Dîvân, k. 18/15

SONUÇ

Bâkî, bu renkli buluşların farkındadır ve kıskanç dostlara seslenir. *Edâsı hûbdur ma'nâsı ra'nâ şi'r-i Bâkî'nün /Ana reşk itdüren erbâb-ı nazmı hep bu ma'nâdur* (*Bâkî (Ö. 1600), Dîvân, g. 127/5).*

Kıymeti bilinmedik Sâbit, *Ne bikr-i nazmı kim perverde itdi dâye-i fikri / Anja mehd-i dilinde şîre-i cândan gıdâ kıldı* (*Bosnalı Sâbit (Ö. 1712), Divan, k. 19/47)* demekle, çağına gelen tablolardaki renklerin hepsini korumakla birlikte, üstüne soyut çağrışımlardan ince bir cila çeker.

KAYNAKÇA

Antepli Aynî, Dîvân (2004). Haz. Mehmet Arslan. İstanbul: Kitabevi.

Aslan, Üzeyir (2010). "Klâsik Türk Şiirinde Şâhid", Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, 1, Kış 2010, ss. 1-28.

Aşkî, Dîvân (2000). Haz. Nurcan Boşdurmaz. Tez (Yüksek lisans). Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bâkî, Dîvân (1994). Haz. Sabahattin Küçük. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Bayrakdar, M. (1997). "Fârâbî'nin Şiir Sanatının Kanunları Adlı Risâlesi", Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, XXXVI, ss. 45-70.

Bosnalı Sâbit, , Dîvân (1997). Haz. Turgut Karacan, Samsun: Pasifik Yayınları.

Can, Adem (Çeviren) (2015). "T. S. Eliot'ın Paul Valéry'yi "Takdim"i", , FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, 6, ss.45-55.

Çavuşoğlu, Mehmet (1988). Dîvânlar Arasında, Ankara: Akçağ.

Çeşmîzâde Reşîd, Dîvân (1998). Haz. Mustafa Uluocak, Tez (Yüksek Lisans), Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Diyârbekirli İbrahim Hafîd Paşa, Dîvân (2003). Haz. Metin Erduran, Tezi (Yüksek Lisans). Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi.

Enginün, İnci (2006) "Cenap Şahabettin", Servet-i Fünun Edebiyatı. Ankara: Akçağ Yayınları, ss. 103-205.

Feyzî-i Kefevî, Dîvân (2003). Haz.: Muvaffak Eflatun, Tez (Doktora), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Fuzûlî, Dîvân (1990). Haz. Kenan Akyüz, Süheyl Beken, Sedit Yüksel, Müjgan Cunbur. Ankara: Akçağ.

Gür, Âlim, Koçakoğlu, Bedia (2009). "Yeni Türk Edebiyatında Kaynak Olarak Poetika ", Turkish Studies, 4 /1-I, ss. 79-187.

Harmancı, M. Esat (2012). "Mazmunun Yolculuğu", Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi 27, İstanbul, ss. 125-142.

Haşmet, Dîvân (2018). Haz. İ. Hakkı Aksoyak, Mehmet Arslan. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, ekitap.ktb.gov.tr

Hâzık, Dîvân (1992). Haz. :Hüseyin Güfta, Tez (Yüksek Lisans), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Holbrook, Victoria (1995). "Mazmun mu Klişe Yoksa Devralınmış Mazmun Kavramı mı Gâlib'in Hayalinde Renk Yorumu", Şeyh Galib Kitabı, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.

Karadeniz, Mustafa Uğur (2020). "Fârâbî'nin Şiir Görüşleri Ve Klasik Türk Şiiri", Fârâbi Anısına Türkiye xe Türk Dünyası Araştırmaları-II, İksad Yayınevi, Ankara, ss. 19-47.

Karamanlı Nizâmî, Dîvân (2020). Haz. Haluk İpekten, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, ekitap.ktb.gov.tr
Kuruş, Murat (TY). "Şiirde İmge", http://www.yenimakale.com/siirde-imge, sy.
Lebîb, Dîvân (2017). Haz. Orhan Kurtoğlu, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, ekitap.ktb.gov.tr
Mengi, Mine (2000). "Divan Şiir Dilindeki Mana, Mazmun, Nükte Kelimeleri Üzerine Bir Değerlendirme", Divan Şiiri Yazıları, Ankara: Akçağ.
Mezâkî, Dîvân (1991). Haz. Ahmet Mermer. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi.
Muvakkit-zâde Pertev, Dîvân (2017). Haz. Ekrem Bektaş, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, ekitap.ktb.gov.tr
Nâ'ilî-i Kadîm, Dîvân (2019). Haz. Haluk İpekten, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, ekitap.ktb.gov.tr
Nâtıkî, Dîvân (2006). Haz. Sait Özer, Tez (Yüksek Lisans). Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.
Nedîm, Dîvân (2017). Haz. Muhsin Macit, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, ekitap.ktb.gov.tr
Nef'î, Dîvân (2018).Haz. Metin Akkuş, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, ekitap.ktb.gov.tr
Nev'î, Dîvân (1977). Haz. Tulum, Mertol ve Ali Tanyeri, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları
Nigârî, Dîvân (2017). Haz. Azmi Bilgin, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, ekitap.ktb.gov.tr
Revânî, Dîvân (2017).Haz. Ziya Avşar, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, ekitap.ktb.gov.tr
Rızâ'î, Dîvân (1997). Haz. Mümin Topçu, Tez (Yüksek Lisans), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Şeyh Gâlib, Dîvân (TY). Haz. Naci Okçu, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, ekitap.ktb.gov.tr
Şeyhülislam Es'ad, Dîvân (1997). Haz. Muhammet Nur Doğan. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yay.
Üsküdarlı Sırrî, Dîvân (2003). Haz. Şevkiye Kazan Tez (Yüksek Lisans). Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
Vahyî, Dîvân (2017). Haz.Hakan Taş, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, ekitap.ktb.gov.tr