

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ÇALIŞMALARI XI

**Gazelden gazele:
dünün şiirine
bugünden bakışlar**

KLASİK

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ÇALIŞMALARI XI

Gazelden gazele:

dünün şiirine bugünden bakışlar

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ÇALIŞMALARI XI

Gazelden gazele:

dünün şiirine bugünden bakışlar

Hazırlayanlar

Hatice Aynur

Müjgân Çakır

Hanife Koncu

Selim S. Kuru

Ali Emre Özyıldırım

KLASİK

KLASİK
130. Kitap
Edebiyat 5

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ÇALIŞMALARI XI
Gazeldengazele: dünün şiirine bugünden bakışlar

Hazırlayanlar
Hatice Aynur
Müjgân Çakır
Hanife Koncu
Selim S. Kuru
Ali Emre Özyıldırım

Kitap tasarımı
Ersu Pekin

© Klasik, 2016
Birinci Basım Nisan 2016
ISBN 978-605-5245-90-0

TC Kültür ve Turizm Bakanlığı
Sertifika no: 15813

Baskı/Cilt Şenyıldız Matbaacılık
Sertifika No: 11964
Gümüşsuyu Caddesi, No: 3, Kat: 2
Topkapı/İstanbul
Tel: 0212 483 47 91

KLASİK

Vefa Cad. No: 48/3 34134 Fatih-İstanbul
Tel. 0212 520 66 41-42 Faks 0212 520 74 00
www.klasikyayinlari.com
klasik@klasikyayinlari.com
facebook.com/klasikyayinlari
twitter.com/klasikyayinlari

İçindekiler

11	Önsöz
14	Program
17	GİRİŞ
18	Gazel edebiyatı
29	I OSMANLI GAZELİNDE ÜSLÛP
30	Selami Turan <i>Türk edebiyatında gazel: başlangıcından on altıncı yüzyıla kadar</i>
66	Edith Gülçin Ambros <i>Osmanlı gazeli ile Batı'nın sonesi: aşk ideolojisindeki benzerliklerin kökeni</i>
88	Cafer Mum <i>Gazelde üslûb-ı mu'âdele veya bercesteley beyit</i>
102	Murat Umut İnan <i>İran edebiyatından Osmanlı edebiyatına gazelde konu bütünlüğü meselesi</i>
136	Lokman Turan <i>Mesnevîyi gazelle okumak: Hüsrev ü Şîrîn'deki gazeller ve işlevleri</i>
157	II FARKLI GELENEKLER FARKLI GAZELLER
158	Sadık Armutlu <i>Arap edebiyatında bir tür: gazel</i>
232	Veysel Öztürk <i>Romanın gazelle dansı: Aşk-ı Vatan'da gazelin işlevi</i>

245 III GAZEL ÜZERİNE ÇEŞİTLEMELER

246 Ersu Pekin

Taksîm-i gazel: şiirin müzikle yoğrulması

266 Sami Dural-Bilen Işıktaş

Şiirden doğaçlamaya güftenin nağmeyle sarmalı:

Osmanlı-Türk müziğinde gazel icrası

288 Yavuz Bayram

Şerhten çözümlemeye tahlilden incelemeye gazel

344 Bilal Orfali

Tasavvufî gazel: mutasavvıflara dair ilk kayıtlarda şiirsel anımsama

365 IV GAZEL ÜZERİNE TERCÜMELER

366 Ferenc Csirkés

Mehdîci yapıtlar arası etkileşimler: Şâh İsmâîl ve Nesîmî'ye

atfedilen şiirler

408 Riccardo Zipoli

Göstergebilim ve imgenin geleneği

434 Franklin Lewis

Farsça gazelin dönüşümü: âşıkâne üslûptan sâbit şekle

462 Julie Scott Meisami

Aşk şarkısı ve medhiye kıskacında İran gazeli

484 Renate Jacobi

Emevî döneminin son gazel şairi: el-Velîd İbn Yezîd

520 KAYNAKÇA

*Eslâf kapıldıkça güzelden güzele
Fer vermiş o neşveyle gazelden gazele
Sönmez seher-i haşre kadar şî'r-i kadîm
Bir meş'aledir devredilir elden ele*
Yahya Kemal Beyatlı

2005 yılında Eski Türk edebiyatının temel meseleleri üzerinde konuşmak ve meslektaşlarımızla görüş alışverişinde bulunmak maksadıyla başlattığımız ve geleneksel olarak her yıl Nisan ayının son Cuma günü başta İstanbul olmak üzere yurtiçi ve yurtdışındaki farklı şehirlerde gerçekleştirilen *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları* üst başlıklı çalıştay dizisinin ilki *Sözde ve Anlamda Farklılaşma: Sebki Hindî* adını taşıyordu. Bunu *Eski Türk Edebiyatına Modern Yaklaşımlar I; Eski Türk Edebiyatına Modern Yaklaşımlar: Cumhuriyet Dönemi II; Nazımdan Nesire Edebî Türler; Nesrin İnşası: Düzyazıda Dil, Üslûp ve Türler; (Erzurum Atatürk Üniversitesi ev sahipliğinde) Mesnevî: Hikâyenin Şiiri; Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı: Mecmûa; “Kasîdeye Medhiye: Biçime, İşleve ve Muhtevaya Dair Tespitler; (Gaziantep Üniversitesi ev sahipliğinde) Metnin Hâlleri: Osmanlı’da Telif, Tercüme ve Şerh; (University of Washington ev sahipliğinde) Eski Metinlere Yeni Bağlamlar: Osmanlı Edebiyatı Çalışmalarında Yeni Yönelimler* adlı toplantılarımız izledi.

Bu kitabın da konusu olan sonuncu toplantımızın içeriğini Eski Türk edebiyatının temel iki şekli olan mesnevî ve kasîdeyi daha önceki çalıştaylarda ele aldığımız için eksik kaldığını düşündüğümüz “gazel” oluşturdu. ...*Ve Gazel: Dünün Şiirine Bugünden Bakışlar* başlığını taşıyan toplantımızı 24 Nisan 2015’de gerçekleştirdik. Çalıştay kitabının başlığını ise daha kapsayıcı olduğunu düşündüğümüz için *Gazelden Gazele: Dünün Şiirine Bugünden Bakışlar* şeklinde değiştirmeyi uygun gördük.

On birinci toplantımızda, Edith Gülçin Ambros, Cafer Mum, Murat Umut İnan, Lokman Turan, Sadık Armutlu, Yusuf Çetindağ, Veysel Öztürk, Serpil Bağcı, Ersu Pekin, Bilal Orfali ve Selim S. Kuru olmak üzere

yurtiçi ve yurtdışından değerli araştırmacılar on bir bildiri sundular. Elinizdeki kitapta ise gazel konusunda telif ve tercüme toplam on altı yazı bulunmaktadır. Bunlardan dokuz tanesi toplantıda sunulan bildirilerin kısmen ya da tamamen makaleye dönüşmüş hâlleridir. Toplantıda sunulan üç bildiri çeşitli nedenlerle tarafımıza ulaşmadığı için kitabımızda yer almamaktadır. Öte yandan, Selami Turan, Yavuz Bayram, Sami Dural-Bilen Işıktaş ricamızı kırmayarak gazel konusunu farklı açılardan ele alan makaleleriyle katkıda bulundular, kendilerine müteşekkirimiz. Daha önceki sayılarımızda olduğu gibi bu kitapta da beş adet çeviri makale bulunmaktadır. Arapça, Farsça ve Türkçede gazelin serencamını farklı bakış açılarıyla ele alan Ferenc Csirkès, Riccardo Zipoli, Franklin Lewis, Julie Scott Meisami, Renate Jacobi'nin İngilizce yayımlanmış makalelerinin Türkçeye aktarılmasının gazel çalışmalarına katkıda bulunabileceğini ümit ediyoruz. Bu makalelerin çevrilmesine izin veren yazarlara ve bu çevirileri yetkin bir şekilde gerçekleştiren Ali Aydın Karamustafa, A. Handan Konar, Fatma M. Şen, Selva Yıldız, Vildan S. Coşkun ve Bilal Orfali'nin yazısını tercüme eden Sibel Kocaer'e teşekkür borçluyuz.

Şimdiye kadar yayımlanan diğer on kitapta olduğu gibi yayına hazırlayanlar makaleleri teker teker okuyup değerlendirerek yazarların onaylarıyla bazı yazım özelliklerinde tutarlılık ve birlik sağlamasını amaçlamışlar, fakat kimi farklı kullanımları da koruma yoluna gitmişlerdir. Bu doğrultuda yazıların son biçimini yazarların seçimleri belirlemiştir.

On birinci toplantımızı İstanbul Şehir Üniversitesi, University of Washington ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin işbirliği ve desteğiyle Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin Fındıklı Yerleşkesi'nde gerçekleştirdik. Yunus Emre Enstitüsü'nün toplantının başarıyla tamamlanmasına katkıları olduğunu belirtmek ve teşekkür etmek isteriz. Ayrıca, çalıştayın afişini hazırlayan Berkan Güven'e de müteşekkirimiz.

On seneyi aşkın süredir *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları* dizisinin kitaplaşmasında bizim acelelerimize, sıkıştırmalarımıza daima güler yüzle mukabele eden, kitabın büyük sorumluluğunu üstlenen Ersu Pekin'e sonsuz teşekkürlerimizi sunuyoruz.

2013'ten bu yana çalıştay kitaplarımızın basımını üstlenen, zamanında ve mükemmel bir şekilde yayımlanmasını sağlayan Klasik Yayınları yönetici ve mensuplarına şükranlarımızla...

Hazırlayanlar

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
İstanbul Şehir Üniversitesi,
University of Washington ve
Yunus Emre Enstitüsü'nün katkılarıyla

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ÇALIŞMALARI XI
... **Ve gazel: Dünün şiirine bugünden bakışlar**

24 Nisan 2015

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Sedad Hakkı Eldem Oditoryumu, Fındıklı, İstanbul

Düzenleyenler

Hatice Aynur-Hanife Koncu-Müjgân Çakır-Selim
S. Kuru-Ali Emre Özyıldırım

9.30-10.00 Açılış konuşmaları

I. OTURUM: Osmanlı gazelinde üslûp

Oturum başkanı: Nihat Öztoprak (Marmara Ü.)

- | | |
|-------------|---|
| 10.00-10.30 | Edith Gülçin Ambros (Viyana Ü.)
<i>Gazelin yapı ve içerik bakımından sone ile karşılaştırılması
sonucunda belirginleşen bazı özellikleri</i> |
| 10.30-11.00 | Cafer Mum (İnönü Ü.)
<i>Gazelde üslûb-i mu'âdele veya bercesteley beyit yapısı</i> |
| 11.00-11.30 | Murat Umut İnan (Ankara Sosyal Bilimler Ü.)
<i>Diyar-ı Acem'den Diyar-ı Rûm'a gazelde konu bütünlüğü
meselesini yeniden düşünmek</i> |
| 11.30-12.00 | Lokman Turan (Atatürk Ü.)
<i>Mesnevîyi gazelle okumak: Şeyhî'nin Hüsrev ü Şîrîn
mesnevîsindeki gazeller ve işlevleri</i> |
| 12.00-14.00 | Öğle yemeği |

II. OTURUM: Farklı gelenekler farklı gazeller
Oturum başkanı: Fatma S. Kutlar (Hacettepe Ü.)

- 14.00-14.30 Sadık Armutlu (İnönü Ü.)
Klasik Arap şiirinde bir tür: gazel
- 14.30-15.00 Yusuf Çetindağ (Mardin Artuklu Ü.)
Çağatay gazelleri
- 15.00-15.30 Veysel Öztürk (Boğaziçi Ü.)
Romanın gazelle dansı: Aşk-ı Vatan'da gazelin işlevi
- 15.30-16.00 Çay molası

III. OTURUM: Gazel üzerine çeşitlemeler
Oturum başkanı: Bayram Ali Kaya (Sakarya Ü.)

- 16.00-16.30 Serpil Bağcı (Hacettepe Ü.)
Seyredilen şiirler: Osmanlı sarayının nakışlı dîvânları
- 16.30-17.00 Ersu Pekin
Taksîm-i gazel: şiirden doğan müzik
- 17.00-17.30 Bilal Orfali (The Ohio State Ü.)
Mystical ghazal: poetics of remembrance in early sufi akhbâr
- 17.30-18.00 Selim S. Kuru (Washington Ü.)
Eflâk-i Eş'ârda bir serencâm
- 18.00-18.30 Değerlendirmeler ve kapanış



Giriş

Gazel edebiyatı

Gazelin

Türk edebiyatında ortaya çıkışı ve kısa bir zaman içinde temel edebî form hâline dönüşmesi Anadolu'da Türkçenin edebiyat dili olarak görünür olmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Orta Asya'da ilk Türkçe eserlerin verildiği on birinci yüzyıl sonlarından itibaren uzun bir süre elde herhangi bir Türkçe gazel örneği bulunmaması, buna mukabil on dördüncü yüzyıl başlarında, önce tasavvufî gazelin daha sonra da beylerin ve şehzâdelerin himayesinde kurulan meclislerde âşıkâne ve rindâne gazelin Anadolu'da gelişmeye başlaması etkileri modern döneme kadar uzayacak olan “gazel edebiyatı”nın temellerini oluşturmuştur.

Dîvân-ı Kebîr gibi devâsâ bir eserin kaleme alındığı topraklarda, karmaşık siyasî, dinî ve sosyal olayların etkisiyle Türkçe gazele olan eğilimin hızlı bir şekilde artmaya başlaması ve tasavvufî hayatın edebiyat üzerindeki belirleyici rolü şaşırtıcı değildir. Başta Yûnus Emre (ö. 1320?) olmak üzere çeşitli mutasavvıf şairlerin gazele meyletmesi bir anlamda “hikmet” adı verilen ve dörtlüklerle yazılıp islâmiyet öncesi Türk şiir geleneğinin bariz izlerini taşıyan Ahmed-i Yesevî (ö. 1166) tarzının dönüşümünü sağlamış ve tasavvufî gazeller bu şiir tarzının bir anda halk kitlelerine hitap edecek seviyede popülerleşmesine yol açmıştır.

Selçuklu sultanlarına öykünen fakat Farsçaya rağbet etmeyen beylerin kadîm İran ve Selçuklu saray âdetlerini tevarüs etme çabalarının bir sonucu olan meclis oluşturma merakı ile Kadî Burhâneddîn

(salt. 1381-98) gibi bir hükümdarın şiir hevesi ise Fars şiirinde gelişimini tamamlamak üzere olan âşıkâne ve rindâne gazelin Anadolu'da akis bulmasına vesile olmuş ve kısa bir süre içinde gazel Türk şiirinin başat formu olarak kabul görmüştür. Zaman içinde şairlerin dîvân oluşturmaya başlamalarıyla gazel yavaş yavaş sözden yazıya geçmeye başlamış ve on dördüncü yüzyıldan itibaren –Tanzimat sonrasında etkisi azalsa da– II. Meşrutiyet hattâ Cumhuriyetin ilk on beş-yirmi yılı da dâhil olmak üzere Osmanlı / Anadolu coğrafyasında yaşanan köklü siyasî, ekonomik ve edebî değişim ve dönüşümlerden fazlaca etkilenmeden varlığını sürdürmüştür.

Elinizdeki çalışma böylesine derin, köklü ve çok boyutlu bir şiir tarzını mümkün olduğunca geniş ve akademik bir bakışla yeniden ele alma çabasından doğdu. Tasavvufî etkiler, Fars ve Arap şiiriyle bağlantılar, farklı biçimlerle etkileşimler, farklı kültürlerle benzerlikler, üslûba bağlı dönüşümler, mûsikîdeki gazelle bağlantılar ve yorumlama, çözümleme gayretleri temel konularımızı oluşturdu.

Gazelden gazele: dünün şiirine bugünden bakışlar başlığını taşıyan kitapta değerli araştırmacıların telif ve tercüme on altı yazısı bulunmaktadır. Dört bölümden oluşan kitabın “Osmanlı gazelinde üslûp” başlığını verdiğimiz birinci bölümünde yer alan yazıların ilki Selami Turan’a ait. Makale yazarın, başlangıçtan on altıncı yüzyıla kadar gazelin gelişimini irdelediği kapsamlı doktora tezine dayanıyor. Yûsuf Hâs Hâcib’in (ö. 1069-70’ten sonra) *Kutadgu Bilig*’inde yer alan münâcât, na’t ve medhiyede gazelin ilk izlerinin görüldüğünü ifade eden araştırmacı, bilinen en eski gazelin Gelibolulu Muhyiddîn’e ait mülemma şiir olduğuna da dikkat çekiyor. Gazelin tarihsel gelişimi sürecinde Mevlânâ (ö. 1273), Sultan Veled (ö. 1312), Şeyyâd Hamza, Âşık Paşa (ö. 1332), Hoca Dehhânî gibi isimlerin katkıları yadsınamaz. Turan, on altıncı yüzyıla kadar yazdıkları şiirlerle öne çıkan şairlerin isimlerini de sıraladıktan sonra, makalesinde er-

ken dönem gazellerine ait istatistikî bilgiler veriyor. Bu bilgilerin incelenen yaklaşık dokuz bin gazel üzerinden oluşması çalışmanın kapsamını göstermesi bakımından önemlidir. Selami Turan tespitleriyle on altıncı yüzyıla kadar gazelin kullanımını geniş bir bakış açısıyla görmemizi sağlıyor.

Kitabın ikinci yazısı Edith Gülçin Ambros'un gazel ile Batılı sonneyi mukayese ettiği oldukça ilgi çekici bir makale. Ambros "gazel ve sonenin aşk ideolojisindeki benzerliklerinin kökeni"ni irdelediği yazısında öncelikli olarak Endülüs-Arap şiiri ile Trubadur şiirinin etkileşiminden bahsediyor. Muvaşşah ve zagal türlerinden yola çıkarak Endülüs-Arap şiirinin Trubadur şiiri üzerinde yapısal bir etkisi olabileceği görüşünü ifade eden araştırmacı, bu etkileşim silsilesinin Trubadur şiiri vesilesiyle soneye de ulaşip ulaşmadığını sorguluyor. Hâfız'ın (ö. 1390?) gazelleri ile Shakespeare'in (ö. 1616) sonelerinin benzerliklerine kısaca değinen yazar, on altıncı yüzyıl Osmanlı gazelini Meâlî (ö. 1535-36) ve Taşlıcalı Yahyâ Bey (ö. 1582) üzerinden Shakespeare'in soneleri ile karşılaştırıyor. Sonuç olarak gazel ve sonenin uzrî aşk ve Neoplatonik öğeler içerdiğini görüyoruz. Bu ise araştırmacıya göre Endülüs Arap şiiri-Trubadur şiiri-sone etkileşiminden kaynaklanabilir. Ambros, on altıncı yüzyıldaki Osmanlı gazeli ile Shakespeare'in sonelerinin de ortak noktalar taşımakta olduğunu fakat Shakespeare'in bazı kullanımlarıyla farklılık gösterdiğini ifade ederek makalesini neticelendiriyor.

Özellikle Sebk-i Hindî tesirinde yazan şairlerin şiirlerinde tesadüf edilen "üslûb-ı mu'âdele" Kedkenî tarafından geliştirilen bir terim olup en başarılı örnekleri Sâib-i Tebrizî (ö. 1676) tarafından verilmiştir. Cafer Mum bu üslûbun kullanıldığı beyitlerde mısralardan biri berceste mısra özelliği taşıdığından bu beyit yapısını "bercesteli beyit" olarak adlandırmayı tercih ettiğini ifade ettiği yazısında, üslûb-ı mu'âdele ile temsîl sanatı arasında sıkı bir bağlantı olduğunu be-

lirtmektedir. Araştırmacı yaptığı incelemede beyitlerde genel olarak ikinci mısraların berceste olduğu bahsetmekte, mısraların birbirinden cümle yapısı ve anlam bakımından bağımsız olduğunu vurgulamaktadır. Mum'un tespitine göre berceste kullanımlar Dîvân edebiyatının sadece bir dönemine has değildir, her dönemde tesadüf edilen uygulamalardır, dolayısıyla edebiyatımızın aslî unsurlarındandır. Fakat daha çok on beş, on yedi ve on sekizinci yüzyıllarda yoğun olarak kullanılmışlardır. Araştırmacıya göre berceste beyit söylemede üstad olan Nâbî'nin (ö. 1712) bu hususta sadece Sâib'den etkilendiğini de söylemek doğru değildir, nitekim on beşinci yüzyılda Necâtî (ö. 1509) de bu tarz kullanımlarıyla Nâbî için örnek teşkil etmiş olmalıdır. Mum, şairlerin berceste mısra üzerinde yoğunlaşmalarının gazelin konu birliğini ve metin bütünlüğünü zorlaştıracak bir durum olduğunu belirterek makalesini bitirmektedir.

Murat Umut İnan'ın makalesi gazelde bulunan "tematik dağınıklık hâli" üzerinden bir takım sorunları dillendiriyor. Araştırmacı İran ve Osmanlı edebiyatlarında bu konuya nasıl bakıldığı üzerinde duruyor. Amacının Osmanlı edebiyatında gazel-beyit ilişkisinin nasıl yorumlandığını ortaya koyup bu edebiyatta tematik bütünlüğe nasıl yaklaşıldığını belirlemek olduğunu ifade eden İnan, çeşitli örnekler üzerinden tespitlerini sıralıyor. Tematik gazellerin tezkireciler tarafından takdir edildiğinin ortaya konduğu makalede yazar, beyit merkezli okumaların gazeli bir bütün olarak algılamada engel teşkil ettiğini belirtiyor.

Kitabın birinci bölümünün son yazısında, Lokman Turan Şeyhî'nin (ö. 1429'dan sonra) meşhur *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevîsinde yer alan 27 gazel üzerinden farklı bir okuma gerçekleştiriyor. Bu okumada gazel-mesnevî ilişkisini yorumlayan araştırmacının, genellikle yedi beyit üzerinden yazılan bu gazellerde Şeyhî'nin mesnevî-gazel ilişkisini Kur'ân'dan iktibasla "seb'a'l-mesânî" (tekrarlanan yedi) ifadesi onun

gazele bakış tarzını ortaya koyduğunu ifade etmesi ise oldukça manîdâr. Buna göre Şeyhî için “gazel küçük bir mesnevîdir, mesnevî ise büyük bir gazeldir.” Araştırmacı makalesini gazelin mesnevîlerde ses değişikliği ve biçimsel özellikler haricinde farklı işlevlere sahip olabileceğini ifade ederek bitirmektedir.

Kitabın ikinci bölümü “Farklı gelenekler farklı gazeller” başlığını taşımaktadır. Bölümün ilk yazısı ise Sadık Armutlu’nun Arap edebiyatında gazeli irdelediği oldukça ayrıntılı incelemesidir. Armutlu makalesinde Câhiliye gazeline başlamak üzere, gazelü’l-hissî veya gazelü’l-fahîş, gazelü’l-affî gibi gazel türleri üzerinde bilgi verdikten sonra İslâmî dönem gazeline geçmekte hadarî gazel ve uzrî gazel üzerinden görüşlerini aktarmaktadır.

Bölümün ikinci ve son yazısında Veysel Öztürk Zafer Hanım’ın 1877’de yayımlanan ve on dokuzuncu yüzyılda prosimetrik Türkçe romanın ilk örneği olan *Aşk-ı Vatan* isimli eserinde yer verdiği şiir parçalarını incelemektedir. Araştırmacıya göre, roman yazarının gelenekten gelen türleri metnine dahil etmesi “Batılı bir türün temellük edilşinin yeni türün bütün konvansiyonlarını olduğu gibi kabul etmek ve geleneği bilinçli olarak susturmaya çalışmak demek olmadığını göster”mektedir.

Üçüncü bölüm “Gazel üzerine çeşitlemeler” Ersu Pekin’in “Taksîm-i gazel: şiirin müzikle yoğrulması” yazısıyla başlamaktadır. Pekin, bu çalışmasında bizi Âşık Çelebi’nin (ö. 1572) *Meşâirü’ş-şu’arâ*’sında rastladığı ilginç bir ifadenin/terimin, “taksîm-i gazel”in yolculuğuna çıkarmakta. Araştırmacı “Gazel ya da taksîm”, “Ses-söz-ölçü, müzik-şiir-dil”, “Drama” başlıklarıyla okuyucuyu müzik-şiir bağlantısı üzerinden farklı bir okumaya sevk etmektedir.

Gazel-müzik bağlantısı üzerine yazılan bir diğer yazıda Sami Dural ve Bilen Işıktaş Osmanlı-Türk müziğinde gazelin icrası meselesi üzerinde durmaktadır. Osmanlı-Türk şiir geleneğinde önemli

bir nazım şekli olan gazelin aynı zamanda insan sesinin sınırlarının zorlandığı bir müzikal forma dönüşmesinin dikkat çelici olduğundan bahseden araştırmacılar, bu formla ilgili *edvâr* kitaplarında çeşitli tanımlar yapıldığından bahsediyor. Bu şiirleri okuyan gazelhânların ise, özellikle Hâfız Sami gibi bazılarının, icrada mükemmelliğe ulaştıkları görülüyor.

Bölümünün üçüncü yazısı Yavuz Bayram'a ait. Bayram, “Şerhten çözümlemeye tahlilden incelemeye gazel” başlıklı yazısında gazelin çözümlemesi için gerekli metodlar üzerinde durmakta. Sistematik olarak bir gazelin anlaşılabilmesi için basamak basamak hangi yolların takip edilmesi gerektiğini vurgulayan yazı, Adlî mahlasıyla şiirler yazan II. Bâyezîd'in (salt. 1481-1512) gazelinden hareketle, konunun daha ayrıntılı olarak anlaşılmasına olanak sağlamaktadır. Böylelikle bir gazelin iç ve dış yapısının okuyucuya kavratılması amaçlanmaktadır. Bayram'ın yazısında dikkatimizi çeken nokta metinlerin klasik ve modern metodlar bir arada kullanılarak anlaşılmaya çalışılması oluyor. Araştırmacı makale sonunda konuyla ilgili çalışmaların dökümünü vererek konuyla ilgilenenlere kolaylık sağlıyor.

Bilal Orfali, Sibel Kocaer tarafından “Tasavvufî gazel: mutasavvıflara dair ilk kayıtlarda şiirsel anımsama” adıyla çevrilen yazısında, tasavvufî gazelin kuruluş dönemindeki sürükleyici macerasına bizi dâhil ediyor. Semâ-şiir bağlantısı üzerinde durulan makalede araştırmacı, “Sevgili anma: semâ geleneğinde şiir ve yazarın sesi”, “Şairlerin izinden gitmek: mutasavvıflara dair kayıtlarda şiir örnekleri ve betimlemeler”, “Viraneler ve ağıtsal girişler (el-atlâl ve'l-nesîb)”, “Aşk şiirleri (gazel)” ara başlıklarıyla konuyu irdelemektedir.

Bu seneki kitapta da diğer senelerde olduğu gibi konuyla ilgili farklı dillerde yazılmış çeşitli makalelerin çevirilerine yer verilmiştir. Bu çevirilerin yer aldığı bölüm “Gazel üzerine tercümeler” başlığını taşımakta ve Ali Aydın Karamustafa'nın Ferenc Csirkès'ten çevirdiği

“Mehdîci yapıtlar arası etkileşimler: Şâh İsmâîl ve Nesîmî’ye atfedilen şiirler” yazısıyla başlamaktadır. Hurûflîğin Türk edebiyatındaki en önemli temsilcileri arasında olan Nesîmî (ö. 1417-18) ile Şâh İsmâîl’in (salt. 1501-1524) dîvân nüshaları üzerinde odaklanan makale, yazarının deyişle “metinsel etkileşim üzerine bir tahlil”in ifadesidir. Her iki şairin dîvân nüshalarının, tenkitli basımların değerlendirmeye tâbi tutulduğu yazı, ayrıca *Şâh İsmâîl Dîvânı*ndaki yirmi üç şiirin, Nesîmî’nin metinde de bulunmasının nedenleri üzerine oldukça doyurucu tahminler ihtiva etmektedir.

Riccardo Zipoli, A. Handan Konar tarafından Türkçeye kazandırılan “Göstergebilim ve imgenin geleneği” başlıklı yazısında “imge”nin anlam dünyasına derinliklerine inmekte ve İran şiirinin Ferrûhî (ö. 1037), Hâfız ve Sâib gibi üç üstâdının dîvânlarındaki “ayna” imgesini kapsamlı bir gözlemle incelemektedir.

Fatma Şen’in çevirisiyle sunulan Franklin Lewis’in “Farsça gazelin dönüşümü: âşıkâne üslûptan sabit şekle” makalesi, Browne’in nazım şekilleri tasnifiyle başlamakta ve yazarın bu tasnif hakkındaki düşüncelerini ihtiva etmektedir. Alessandro Bausani’nin tasnifine de yer veren yazı, “Tarihî Farsça gazelin peşinde” ve “Formel bir terim olarak gazel” başlıkları altında konuyu etraflı bir bakış açısıyla anlatmaktadır.

“Aşk şarkısı ve medhiye kıskacında İran gazeli” yazısının yazarı Julie Scott Meisami, Türkçeye tercüme eden de Selva Yıldız. Yazı, genel olarak gazeldeki övgü (medh) meselesi üzerine kurgulanmış. İran edebiyatının değişik şairlerinden alınan gazel örnekleriyle işlenen konu, Meisami’nin ifadesiyle şöyle özetlenebilir: “Şöhretini aşk şiiri vasfıyla kazansa da gazel, dinî ve veciz söyleyişi siyasî şiire taşımıştır.”

Kitabın son yazısı, Vildan S. Coşkun tarafından çevrilen “Emevî döneminin son gazel şairi: el-Velîd ibn Yezîd” başlığıyla Renate Jacobbi’ye ait. Emevî edebiyatında gazelin yeri ve öneminin vurgulandığı

yazıda, uzrî gazel ile Hicaz okulu akımlarından da bahsedilmektedir. el-Velîd ibn Yezîd'in uzrî gazel ile Hicâzî gazelin tesirinde kalıp kalımadığını sorgulayan yazı, şairin şiirleri üzerine yapılan dikkate değer bir araştırmadır.

Eski Türk edebiyatında hemen her konunun bir serencâmı bulunmakta. Yukarıda ifade edilen makaleler/çeviriler okuyucuyu, edebiyatımızın en önemli/en çok işlenen konularından olan "gazel" vadedisinde derin bir yolculuğa çıkarmakta, ona yeni yollar sunmaktadır. Dolayısıyla bu kitap, yazarların farklı söylemleri, farklı bakış açıları, farklı değerlendirmelerinin bir ürünü olarak yüzyıllar öncesine yani Dünün şiirine bugünden bakışların bir neticesidir...

Hazırlayanlar

I

*Osmanlı gazelinde
üslûp*

Türk edebiyatında gazel: başlangıcından on altıncı yüzyıla kadar*

Selami Turan**

* Bu yazı, makale yazarının “Erken dönem Türk şiirinde gazel” (Dr Tezi, Gazi Üniversitesi, 2000) başlıklı doktora tezi ile “Aşkın terennümü: Eski Türk edebiyatında gazel,” *TALİD* 5, s. 10 (Güz 2007): 155-96 künyeli yazısından hareketle hazırlanmıştır.

** Süleyman Demirel Üniversitesi

Gazel kelimesi, etimolojik olarak Arapça, “nisvânla âşıkâne latîfe ve horata etmek; zenân ile âlûftelik etmek vechile konuşmak”;¹ “güzel hanımların sözü ve övgüsü, kadınların muhabbetini sevmek, köpeğin geyik sesinden şaşırarak hayrette kalması”;² “latîfe ve sohbet etmek”;³ “mahbûbenin hüsn ve cemâlini medh ederek kendisine takılma, bu yolda şiir söyleyerek mahbûbe ile eğlenme”;⁴ “yün eğirmek, kur yapmak, güzel sözlerle ve benzeri şeylerle kadının sevgisini kazanmak, güzel duyguları şiirle ifade etmek” anlamlarına gelen “gazele” fiilinden türemiştir. Yine aynı kökten gelen “tegazzül” kelimesi “aşk şiirleri yazmak, övmek ve methetmek”; “gazâle” sözcüğü ise, “dişi ceylan ve doğmakta olan güneş”⁵ anlamlarına gelir.

Edebî bir kavram olarak gazel, özellikle aşk, sevgili, şarap ve bahar ile ilgili duyguların anlatıldığı şiirlere denir.⁶

-
- 1 Hüseyin Remzî, *Lügat-ı Remzî*, c. 2 (İstanbul: 1305 [1887]), 12.
 - 2 *Ahterî-i kebîr* (İstanbul: Matba'a-i Ahmed İhsan, 1321[1903]), 732.
 - 3 Mehmed Salâhî, *Kâmûs-ı Osmânî* (İstanbul: Mahmud Beg Matbaası, Kısım-ı Rabi', 1322 [1904]), 166.
 - 4 Şemseddin Sami, *Kâmûs-ı Türkî* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2004), 966.
 - 5 İbn Fâriz, *Mu'cemü Makâyis'l-Luga*, c. 4 (Mısır: 1969), 422-23; İbn Manzûr, *Lisânü'l-Arab*, c. 11 (Beyrut, [t.y.]), 491-93.
 - 6 Muallim Naci, *Edebiyat terimleri istilâhat-ı edebiyye*, haz. M. A. Yekta Saraç (İstanbul: Risale, 1996), 22; Ahmet Ateş, “Gazel,” *İA*, c. 4 (İstanbul: MEB, 1947), 730; Haluk İpekten, “Gazel,” *TDVİA*, c. 13 (İstanbul: TDV, 1996), 440.

Türk edebiyatında gazel

Gazel günümüzdeki anlamıyla Arap edebiyatında yoktur. Klasik şeklini Fars edebiyatında kazanmış, buradan da Türk edebiyatına geçmiştir. Türk edebiyatında gazel konusuna geçmeden evvel Türkçenin edebî bir yazı dili olarak geçirdiği tarihî süreç hakkında kısaca bilgi vermek gerekmektedir.

Türkler müslüman olmadan önce de kendilerine mahsus köklü kültüre, yazıya, manzum ve mensur eserler ortaya koyabilecek şekilde inkişaf etmiş edebî bir dile sahipti. Karahanlı devleti hükümdarı, Satuk Buğra Han (salt. 924-955), kalabalık bir Türk zümresiyle birlikte, onuncu yüzyılın ortalarında İslâmiyet'i kabul ederek, Türk tarihinde yeni bir dönemi başlatmıştır.⁷ İslâmiyet'le birlikte, Karahanlılar vasıtasıyla zamanla Türkleşen, Kaşgar, Balasagun ve Yedisu bölgelerinde, Eski Türkçe yazı dilinden gelişen ve Hakaniye Türkçesi veya Karahanlı Türkçesi diye adlandırılan yazı dili oluşmaya başlamıştır. İslâm medeniyetine girilmesi, beraberinde sosyal ve siyasî alandaki değişikliklerin yanında, kültür ve sanat sahasında da önemli değişikliklerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bunun sonucunda ilim dili olarak Arapça ve dolayısıyla İslâmî unsurlar, edebiyat dili olarak ise Farsça ve Fars edebiyatı, Türkler arasında önem kazanmaya başlamıştır. Bu şekilde yavaş yavaş İslâmî unsurların yerleşmesi, beraberinde “halk” ve “münevver” (okumuş) olmak üzere iki tabakanın oluşmasını sağlamıştır. Halk tabakası, geçmiş Türk şiirinin devamı niteliğindeki, bilhassa dörtlük esasına ve hece veznine dayanan Millî edebiyatı, hem şekil hem de muhteva bakımından devam ettirmiştir. Münevver sınıfı ise, yeni girilen medeniyetin tesiriyle, Arap ve İran edebiyatının şekil,

7 Omelyan Pritsak, “Karahanlılar,” *İA*, c. 6 (İstanbul: MEB, 1993), 251-73; Nihal Atsız, *Türk edebiyatı tarihi* (İstanbul: İrfan Yayınevi, 1992), 133-35.

vezin ve muhtevasını, Türk şiirine taşıyarak, İslâmî bir Türk edebiyatı oluşturmaya başlamıştır.⁸

On bir-on ikinci yüzyıllarda bütün Orta Asya Türk toplulukları arasında müşterek dil olan Karahanlı veya Hakaniye Türkçesi, Moğol istilasının Orta Asya Türk dünyasında meydana getirdiği etnik, kültürel ve sosyal yapıdaki karışıklık sebebiyle tesirini ve birleştirici özelliğini kaybetmiştir. Türkçe, Doğu ve Batı olmak üzere başlıca iki gruba ayrılmaya başlamıştır. Bunlardan Doğu Türkçesi veya Kaşgarlı Mahmûd'un tabiriyle Hakaniye Türkçesini, Kaşgar, Balasagun ve havalisinde, yani Karahanlı devletin nüfuz sahası içerisinde, kullanılan edebî dil meydana getirmektedir. Bu edebî dil on üçüncü yüzyılın başından itibaren yerini Çağatay Türkçesine bırakacaktır. Batı Türkçesini ise, Oğuz, Kimek-Kıpçak, Peçenek, Bulgar, Suvar Türklerinin konuştukları Türkçe oluşturmuştur.⁹ Moğol istilasını, Oğuz Türkçesinin edebî bir yazı dili hâline gelmesinde etkili olmakla birlikte, Doğu Oğuzcası (Azerî) ve Batı Oğuzcası (Osmanlı) olmak üzere iki kola ayrılması sonucunu da doğurmuştur. Bunda İran ve Kafkas topraklarının Osmanlı (Batı Oğuz) sahasından ayrı siyasî bir tekâmül takip etmesinin önemi büyüktür. Çünkü Anadolu toprakları zamanla Osmanlı egemenliğine girerken, Azerî sahası, Harzemşahlar (1097-1231), İlhanlılar (1256-1353), Timurlular (1370-1507), Celayirliler (1340-1431), Karakoyunlu (1351-1469), Akkoyunlu (1340-1514) ve Safevî (1501-1736) devletlerinin hâkimiyetlerinde kalmıştır. Ayrıca gerek Azerî, gerekse Osmanlı sahalarındaki halkın ekseriyet-

8 M. Fuat Köprülü, *Türk edebiyatı tarihi* (İstanbul: Ötüken, 1981), 148; Mustafa Özkan, *Türk dilinin gelişme alanları ve Eski Anadolu Türkçesi* (İstanbul: Filiz Kitabevi, 1995), 21.

9 Nihal Atsız, *Türk edebiyatı tarihi*, 131; Kemal Eraslan, "Çağatay şiiri," *Türk Dili Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı II: Dîvân Şiiri* 52, s. 415-416-417 (1986): 567.

le Oğuzlardan oluşmasına karşılık İran'da diğer Türk unsurlarının ve Moğolların daha fazla olması yerli kültür geleneklerinin ve sosyal şartlarının farklılığı, İran dil ve medeniyetinin Azerî sahasındaki kuvvetli nüfuzu, Osmanlı İmparatorluğundaki Sünnîliğe mukabil, Safevîlerden başlayarak, İran'da Şîîliğin devletin resmî mezhebi olarak kabul edilmesi, İran Türklerinin Osmanlı İmparatorluğu Türklerinden ayrı bir edebiyat vücuda getirmesine ve bunun müstakil bir gelişim göstermesine sebep olmuştur.¹⁰

Kuruluş dönemi Türk edebiyatında gazel yazan şairler

İslâmî edebiyatın kurulduğu on birinci ve on ikinci asırlarda gazel, İran edebiyatında müstakil bir edebî şekil hüviyetine bürünmüş, Türk edebiyatına da İran edebiyatındaki özellikleriyle geçmiştir. Türk edebiyatında, 1069 yılında Karahanlılar döneminde Yûsuf Hâs Hâcib (ö. 1069-70'ten sonra) tarafından yazılan *Kutadgu Bilig*'in başındaki münâcât, na't ve medhiyede, gazel nazım şeklinin ilk izleri görülür.¹¹

Elde edilen bilgiler ışığında tespit edilebilen en eski Türkçe gazelin, Gelibolulu Muhyiddîn'e ait olduğu sanılmaktadır. Bu gazel, on üçüncü asrın sonlarında Gelibolulu Muhyiddîn tarafından Farsçadan tercüme edilen ve Anadolu'da yazılan ilk menâkıbnâme olan, *Terceme-i Menâkıb-ı Şeyh Evhaduddîn Kirmânî* adlı eserde yer alan, sadece matla beyti bilinen, "olusar" redifli Farsça-Türkçe mülemma gazeldir.¹²

Bu asır şairlerinden olan Mevlânâ (ö. 1273), şiirlerini Farsça yazmışsa da gazel nazım şeklinin Türk edebiyatında benimsenmesinde ve

10 Fuat Köprülü, "Azerî," *Edebiyat araştırmaları* 2 (İstanbul: Ötüken, 1989), 28-9.

11 Hasibe Mazioğlu, *Fuzûlî-Hâfız iki şair arasında bir karşılaştırma* (Ankara: TTK, 1956), 12.

12 Mikâil Bayram, *Şeyh Evhadü'd-dîn Hâmidel-Kirmânî ve Evhadiyye tarikatı* (Konya, 1993), 128; aynı yazar, "Anadolu'da te'lif edilen ilk Türkçe eser meselesi," *V. Millî Selçuklu kültür ve medeniyeti semineri bildirileri: 25-26 Nisan 1995* (Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, 1996), 99.

yayılmasında önemli bir yere sahiptir. Mevlânâ'ya ait Farsça-Türkçe iki mülemma gazel vardır.¹³

‘Mevlânâ’dan sonra Türkçe gazel yazdığı tespit edilebilen bir başka şair, Mevlânâ’nın oğlu Sultan Veled’dir (ö. 1312). O da babası gibi eserlerini Farsça yazmıştır. Fakat *Dîvân*’ında, biri Farsça-Türkçe mülemma bir gazel, diğerleri ise, bütünüyle Türkçe olmak üzere toplam on iki gazeli vardır. Onun gazellerinde Türkçe, dağınık mısra, beyit ve mülemmalardan ibaret kalmamış, gazellerinin tamamında yer alabilecek duruma gelmiştir.¹⁴

On dördüncü asra gelindiğinde gazel nazım şeklini kullanan şairler çoğalmaya başlamıştır. Bu dönem şairleri, usta bildikleri İranlı şairleri örnek alarak onlar gibi yazmaya gayret göstermişlerdir. Bu sırada şiir, aruzun Türk diline uygulanmasındaki güçlüğü rağmen, gerek Anadolu gerekse yeni yeni teşekkül etmeye başlayan Azerî sahasında, daha çok ve daha ustaca yazılmaya başlanmıştır. Konu bakımından din, ah-lâk ve tasavvufun yanında kadın, şarap ve aşkın da işlendiği görülür. Bu asrın gazel yazan şairleri içerisinde Anadolu sahasında, Şeyyâd Hamza (ö. 1348’den sonra), Dehânî (ö. 1401’den önce), Âşık Paşa (ö. 1332), Yûnus Emre (ö. 1320 ?), Ahmedî (ö. 1412-13), Ahmed Eflâkî (ö. 1360), Elvân Çelebi (ö. 1358-59’dan sonra), Burhâneddîn İlyas Çelebi (ö. 1394 ?), Azerî sahasında ise Hasanoğlu, Kadı Burhâneddîn (ö. 1397), Ahmed bin Veys (ö. 1410) ve Nesîmî’yi (ö. 1417) zikredebiliriz.¹⁵

13 M. Şerefeddin, “Mevlânâ’da Türkçe kelimeler ve Türkçe şiirler,” *Türkiyat Mecmuası* 4 (1934): 111-68.

14 Mecdut Mansuroğlu, *Sultan Veled’in Türkçe manzumeleri* (İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi, 1958); Cem Dilçin, “Dîvân şiirinde gazel,” *Türk Dili Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı II: Dîvân Şiiri* 52, s. 415-416-417 (1986): 156-57.

15 Köprülü, “Azerî,” 35-9; Köprülü, “Çağatay edebiyatı,” *Edebiyat Araştırmaları*, c. 2 (İstanbul: Ötüken, 1989), 93-115; Faruk Kadri Timurtaş, “Türkiye edebiyatı: XIII-XV. yüzyıllar,” *Türk dünyası el kitabı*, c. 3 (Ankara: Türk Kültürünü Araştırmaları

On beşinci asır, Dîvân şiirinin büyük bir gelişme göstererek teşekkül devrini tamamlama yoluna girdiği dönemdir. Bu yüzyılda yetişen şairler, İran şairlerinin şiirlerinde geçen deyim, terkip, hayal, anlam ve mazmunları, Türk şiirine uygulamaya çalışmış, sonraki asırlarda yetişen şairlerin uyacakları esasları ve şiirin temellerini oluşturmuşlardır. Bu devirde gazel, muhteva bakımından zenginleşmiş, şairlerin maddî, manevî duygu ve düşüncelerini ifade ettikleri bir nazım şekli hâline gelmiştir.

Bu asır Anadolu sahasında, Şeyhî (ö. 1429'dan sonra), Ahmed Paşa (ö. 1496-97) ve Necâtî (ö. 1509) önde gelen gazel şairleridir. Bunlardan başka gazel yazan şairler içinde, Abâ-pûş (ö. 1485), Abdurrahîm Karahisârî (ö. 1495 ?), Abdülazîz (ö. 1485 ?), Abdülvâsî Çelebi (ö. 1414-15'ten sonra), Âdil, Adlî (ö. 1512), Adnî (ö. 1474), Âfitâbî, Ahdî, Âhî (ö. 1517), Ahmed, Ahmed-i Dâî (ö. 1421'den sonra), Akşemseddîn (ö. 1459), Alî, Alî Çelebi, Andelibî, Aşkî, Atâyî (İvaz Paşazâde, ö. 1437), Avnî (1431-1481), Aynî (Karamanlı) (ö. 1490'dan sonra), Baba Yûsuf-ı Sivrihisârî, Behiştî (ö. 1511-12 ?), Bezmî, Câferî, Ca'fer Çelebi (Tâcizâde) (ö. 1515), Celîlî (Edirneli), Celîlî (Bursalı), Cem Sultan (ö. 1495), Cemâl Çelebi, Cemâlî, Cemâl-i Halvetî (ö. 1494), Cihânî, Çâkerî, Çamçâk Mehmed Çelebi, Dede Ömer Rûşenî (ö. 1486), Delîlî, Derî, Duâyî, Duhânî, Dürrî, Edhemî, Emir Buhârî (ö. 1429), Eşrefoğlu Rûmî (ö. 1469), Ezherî, Fakhârî, Fakîhî, Fakrî (ö. 1501), Fânî Dede (ö. 1504), Fenâyî, Gülşenî-i Saruhânî, Hacı Bayrâm-ı Velî (ö. 1430), Hâkî (Kastamonulu), Hâkî (Üsküplü), Halîlî (ö. 1485), Hamdî (Kastamonu), Hâmidî, Hamdullah Hamdî (ö. 1503), Handân, Harîmî (ö. 1512), Harîrî, Hasan (Karaferiye), Hasîrî, Hassân, Hâtemî (ö. 1516), Hatiboğlu, Hayâlî, Haydar Çelebi, Hidâyet Emîr Afshâhuddîn, Hilâlî, Huffî, Husrev (ö. 1475-76), Hümâmî, İbrahim Beg, İbrahim Tennûrî (ö. 1482), İzârî (ö. 1496), Kabûlî (ö. 1478), Kâdirî, Kandî, Kâsım, Kâşifî,

Enstitüsü, 1992), 107-29; Dilçin, "Dîvân şiirinde gazel," 159-64; Turan, *Erken dönem Türk şiirinde gazel*, 32-4.

Kâtibî (ö. 1499), Kâzımî, Kebîrî, Kemâl Ümmî (ö. 1475-76), Kudsî, La'lî, Leâlî, Lutfî, Mahlasî, Mehdî, Mehmed (Molla Hüsrev) (ö. 1480), Melîhî Mesîhî (ö. 1512), Mestî, Mihrî Hatun (ö. 1506), Muîdî, Murâdî (ö. 1451), Münîrî, Nahîfî Şemsettin (ö. 1494), Necmî, Nişânî (Karamanlı Mehmed Paşa) Nizâmî (Karamanlı) (ö. 1464), Niyâzî (ö. 1508), Niyâzî (Karamanlı), Nûrî, Nutkî, Nûcûmî, Resmî, Sa'dî-i Cem, Saffî, Sâfî, Sâkî, Sânî, Sarîca Kemâl (ö. 1483'ten sonra), Sehâbî, Sehâyî, Senâyî, Sevdâyî, Seyfî, Sun'î (Bursalı), Sun'î (İznikli), Sun'î (Kastamonulu), Şâhidî, Şâmî, Şehdî, Şemsî (ö. 1492), Şevkî, Şeyh Elvan-ı Şîrâzî (ö. 1426'dan sonra), Şeyhî (Çağşircı), Tâcî Bey, Temennâyî, Tutmacı, Ulvî (Bursalı), Vâhidî (ö. 1505-06), Vâfî, Vefâyî, Zâifî, Zârî, Zarîfî (Göynüklü), Zarîfî (Vidinli), Zeynep Hanım (ö. 1474-75); Çağatay sahasında Alî Şîr Nevâî (ö. 1501), Gedâyî, Hüseyin Baykara (ö. 1506), Mevlânâ Lutfî (ö. 1462-63), Sekkâkî, Yûsuf Emîrî; Azerî sahasında ise, Habîbî ve Hakîkî'yi (Cihan Şah) (ö. 1467) sayabiliriz.¹⁶

Gazelin şekil özellikleri

Beyit sayısı

Gazelin beyit sayısı hakkında hem Fars hem de Türk edebiyatındaki kaynaklarda bazı bilgiler yer almaktadır. Bunlardan Muallim Nâcî (ö. 1893) *İstîlâhat-ı edebîyye*'sinde “en azı dört veya beş, en çoğu on veya on beş¹⁷ beyit, Manastırlı Mehmed Rif'at (ö. 1907) *Mecâmî'ül-edeb*'inde beş ile on iki¹⁸ beyit, Doktor Hüseyin Remzi (ö. 1896) ise, *Lûgat-ı Remzî*'sinde beş ve on sekiz¹⁹ beyit demektedir. Fars edebiyatında gazelden bahseden kaynaklara bakıldığında ise, Doktor Mansûr Rüstegâr Fesâî,

-
- 16 Timurtaş, “Türkiye edebiyatı: XIII-XV. yüzyıllar,” 107-29; Köprülü, “Çağatay edebiyatı,” 116-56; Eraslan, “Çağatay şiiri,” 568-679; Köprülü, “Âzerî,” 39-43.
17 Muallim Nâcî, *Lûgat-ı Nâcî* (İstanbul: Çağrı Yayınları, 1978), 19.
18 Mehmet Rif'at, *Mecâmî'ül-edeb* (Dersa'âdet: Kasbar Matbaası, 1308 [1890]), 136.
19 Hüseyin Remzi, *Lûgat-i Remzî*, I-II (İstanbul, 1305 [1887]), 12.

Envâ'-ı şî'r-i Fârisî'sinde beş ve on iki²⁰ beyit, Doktor Sîrûs Şemîsâ, *Seyr-i gazel der-şî'r-i Fârisî*'sinde genellikle yedi²¹ beyit, Zeynelâbidin Mu'temen (ö. 2006) ise, *Tahavvül-i şî'r-i Fârisî* adlı eserinde genellikle yedi ve on dört²² beyit demektedir.

Yukarıda verilen kaynaklara bakıldığında gazelin beyit sayılarının en az veya en çok oluşları hakkında çeşitli görüşlerin olduğu görülmektedir. Ağırlıklı olarak en az beyit sayısı hususunda beş beyit belirtilmiş, dört beyitli olabileceğini ise, sadece Muallim Naci söylemektedir. En çok beyitli gazeller hususunda ise on, on iki, on dört, on beş ve on sekiz beyit şeklinde söylenmektedir. Yukarıdaki kaynaklara bakıldığında hem en az beyitli hem de en çok beyitli gazeller hususunda tam bir fikir birliğinin olmadığı görülmektedir.²³

Türk edebiyatının on üç, on dört ve on beşinci yüzyıllarını içine alan döneme ait gazeller üzerinde yapılan incelemede mahlası olanlar tamamlanmış kabul edilerek en az ve en çok beyitli gazeller tespit edilmeye çalışılmıştır.

Bu dönemde yetişmiş şairler, Kadı Burhâneddîn²⁴ ve Çamçâk Mehmed Çelebi hariç, gazellerinin ekserisinde mahlas kullanmışlardır.²⁵

Tarafımızdan yaklaşık dokuz bin civarında gazel üzerinde yapılan inceleme sonucunda üç beyitli yirmi iki gazel tespit edilmiştir.

20 Mansûr Rüstegâr Fesâî, *Envâ'-ı şî'r-i Fârisî* (Şîrâz: İntişârât-ı nüvîd-i Şîrâz, 1372 [1994]), 563.

21 Sîrûs Şemîsâ, *Seyr-i gazel der-şî'r-i Fârisî: âgâz tâ'imrûz* (Tehran: İntişârât-ı Firdevs, 1373 [1995]), 12.

22 Zeynelâbidin Mu'temen, *Tahavvül-i şî'r-i Fârisî* (Tehran, 1371 [1993]), 53.

23 Turan, *Erken dönem Türk şiiri*, 42.

24 Kadı Burhâneddîn'in sadece bir gazelinin matla beytinde Ahmed ismi geçmektedir. Bkz. Kadı Burhaneddin, *Dîvân*, haz. Muharrem Ergin (İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi, 1980), 427.

25 Turan, *Erken dönem Türk şiiri*, 42.

Bunlardan Ahmed Paşa'ya ait bir gazelde mahlas vardır. Geriye kalan yirmi bir gazelde ise mahlas yoktur. Mahlassız gazellerin, ya tamamlanmamış gazel (*gazel-i nâ-tamâm*) veya yazma eserlerde yaprağın kaybolması, müstensihin eksik kaydetmesi gibi çeşitli sebeplerden üç beyitli olduğu anlaşılmaktadır.

Dört beyitli yazılan gazeller, seksen üç tanedir; bunun genele oranı ise, %0.91'dir. Bu gazellerden kırk beş tanesinin mahlası vardır. Geriye kalan kırk sekiz tanesi ise, mahlassızdır. Fakat söz konusu mahlassız gazellerin kırk üç tanesi, gazellerinde mahlas kullanmayan Kadı Burhâneddîn'e aittir. Bu da göstermektedir ki, Ahmed Paşa'ya ait, mahlaslı ve üç beyitli gazel istisna kabul edilirse, bu dönemde gazelin beyit sayısı için alt sınırın dört beyit olduğu söylenebilir.

Bu döneme ait gazelin beyit sayısı ile ilgili diğer oranlara bakacak olursak; yedi beyitli gazeller, 3538 örnek ve %39.5 oranla ilk sırayı; beş beyitli gazeller 2766 örnek ve %31 oranla ikinci sırayı, dokuz beyitli gazeller 676 gazelle ve %7.55 oranla üçüncü sırayı almaktadır. Bunları sırasıyla, 659 örnek ve %7,2 oranla altı, 504 örnek ve %6 oranla sekiz, 207 örnek %2,3 oranla on bir, 131 örnek ve %1,5 oranla on beyitli gazeller takip etmektedir. Diğer beyit sayılarının oranı ise, %1'in altında kalmaktadır. Verilen istatistikler göstermektedir ki, bu dönemde yazılan gazellerin beş, yedi, dokuz gibi tek rakamlı sayılar etrafında kümелendiği görülmektedir. Bu sayılarda yazılan gazellerin, genele oranı ise %77,9'dur.²⁶

Uzun gazellerin (*gazel-i mutavvel*) beyit sayıları ile ilgili de İran ve Türk kaynaklarında tam bir görüş birliği bulunmamaktadır. Kaynaklara göre beyit sayısı bakımından en düşük on beyit olmak üzere on iki, on dört, on beş ve on sekiz şeklinde belirtilmiştir. Yapılan incelemede on sekiz ve on sekiz beyitten yukarı yazılmış gazellerin

26 Turan, *Erken dönem Türk şiiri*, 43.

genele oranı seksen altı örnekle %0,96'dır. Eğer bu rakam aşağıya çekilecek olursa on beş ve on beş beyitten yukarı yazılmış gazeller 147 örnekle %1,64, on iki ve on iki beyitten yukarı yazılmış gazeller 334 örnekle %3,7'dir. Eğer bunu on ve on beyitten daha yukarı yazılmış gazeller olarak ele alacak olursak 672 örnekle %7,5'a karşılık gelmektedir. Bu da gazel-i mutavvellerin azımsanmayacak bir oranda olduğunu gösterir.

Kaynaklarda en fazla beyitli gazel-i mutavvel örneği olarak, Nesîmî'ye ait olan elli bir beyitli²⁷ gazel söylenegelmiştir. Fakat Kemâl Ümmî'ye ait altmış bir beyitli²⁸ bir gazel de tespit edilmiştir. Ayrıca gazel-i mutavvellerle ilgili olarak göze çarpan bir husus da bu tip gazellerin ekseriyetle mutasavvıf şairlerde görüldüğüdür. Buna sebep olarak Dîvân şiiri geleneğinin henüz tam olarak oturmayışının yanında, mutasavvıf şairlerin her türlü duygu ve fikirlerini rahat bir şekilde aktarmak istemelerinden kaynaklandığı söylenebilir. Mutavvel gazel yazmış şairler içerisinde Yûnus Emre, İbrahîm Beğ, Cem Sultan, Çâkerî, Gülşenî-i Saruhânî, Ahmed Paşa, Kadı Burhâneddîn, Kemâl Ümmî, Nesîmî, Mihrî, Çamçâk Mehmed Çelebi, Eşrefoğlu Rûmî, Karamanlı Nizâmî, Melîhî, Habîbî, İbrâhîm Tennûrî, Alî, Hamdullâh Hamdî, Fakîhî, Cemâlî'yi sayabiliriz.²⁹

Bu döneme ait gazellerin beyit sayılarını ve yüzdelerini gösterir tablo şu şekildedir:

-
- 27 Hüseyin Ayan, *Nesîmî, hayatı, edebî kişiliği, eserleri ve Türkçe Dîvânının tenkitli metni*, c. 2 (Ankara: TDK, 2002), 733-35.
- 28 Hayati Yavuzer, "Kemal Ümmî Dîvânı: inceleme-metin" (Dr Tezi, Gazi Üniversitesi, 1996), 487-94.
- 29 Turan, *Erken dönem Türk şiiri*, 43-5.

B.S.	G.S.	%	B.S.	G.S.	%
3	22	0.25	24	3	0.03
4	83	0.91	25	6	0.06
5	2766	31	27	4	0.05
6	659	7.35	28	2	0.02
7	3538	39.5	29	3	0.03
8	504	5.63	30	2	0.02
9	676	7.55	31	2	0.02
10	131	1.46	32	2	0.02
11	207	2.31	33	2	0.02
12	67	0.74	34	1	0.01
13	76	0.85	35	3	0.03
14	45	0.5	37	1	0.01
15	27	0.3	39	1	0.01
16	13	0.15	41	1	0.01
17	21	0.23	43	2	0.02
18	12	0.13	45	1	0,01
19	16	0.18	50	1	0.01
20	4	0.05	51	1	0.01
21	10	0.11	61	1	0.01
22	4	0.05	Toplam	8922	100
23	2	0.02			

Vezin

Aruz, başlangıçta Türk şiirinden evvel H. üçüncü (M. On bir) asırdan itibaren oluşmaya başlayan İran edebiyatında kullanılmaya başlanmıştır. Aruz, daha İran edebiyatının oluşmaya başladığı ilk dönemlerden itibaren, bu edebiyatın teorisyenleri tarafından, Fars dilinin özellikleri göz önünde bulundurarak, hangi bahirlerin alınıp hangilerinin atılacağı ya da nerelerinin tadil edileceği tespit edilmiştir. Bunun sonucu olarak İran şairleri, Arap edebiyatında çokça kullanılan “tavîl, medîd, basît, vâfir” bahirleri çok az kullanırken, Arap edebiyatında olmayan “cedîd, karîb, müşâkil” bahirlerini de fazla kullanmışlardır. Bu ayıklama ve sistemleştirme sonucunda, on altı bahirli Arap aruzundan farklı on dört bahirden oluşan bir İran aruzu ortaya çıkmıştır.³⁰

Klasik Türk şiirinde kullanılan aruz vezni ise, Farslarla uzun asırlar süren tarih ve mekân yakınlığı münasebetiyle,³¹ Arap şiirindeki şekliyle değil, Acem şairleri elinde yeterince işlenmiş ve farklılaşmış şekliyle kullanılmaya başlanmıştır. Türk şiirinde her ne kadar teorisyenler tarafından sistemli bir aruz ortaya konmasa da şairlerin asırlar süren deneme yanılma yoluyla ortaya koydukları bir Türk aruzundan bahsetmek mümkündür. Uzun asırlar süren bu edebiyatta şairler, zamanla kendilerine göre uygun olan vezinleri seçmişler, hoşlarına gitmeyen vezinleri kullanmamışlardır. Bu şekilde İran şiirinde kullanılan on beş bahirden muktedab, cedîd, karîb, müşâkil ve mütedârik vezinleri Türk zevkini okşamamaları ve Türk şiirine yatkın olmamaları sebebiyle kullanılmamış, Türk aruzu on bahirle sınırlı kalmıştır.³²

-
- 30 Mustafa İsen, “Aruzun Anadolu'daki gelişme çizgisi,” *TDAY-Belleten* 1991 (1994): 119-25.
 31 Hasan Kolcu, *Türk Edebiyatında hece aruz tartışmaları* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1993), 4.
 32 Halûk İpekten, *Eski Türk edebiyatı nazım şekilleri ve aruz* (İstanbul: Dergâh, 1999), 279; İsen, “Aruzun Anadolu'daki gelişme çizgisi,” 119-25; Ömer Faruk Akün, “Dîvân edebiyatı,” *TDVİA*, c. 9 (İstanbul: TDV, 1994), 400.

Aruz veznini Türkçeye ilk uygulamaya çalışan şairler başlangıçta zorluk çekmişlerdir. Türkçenin yapısından kaynaklanan bu zorluğun başlıca sebepleri olarak Türkçenin Arapça gibi ünsüz esasına göre değil, ünlü ünsüz esasına dayanması; Türkçede ünlü sayısının fazla olması; Arap dilinde bir kelimedede açık (kısa) hece sayısının iki, nadiren üç tane olabilmesine karşılık Türk dilinde bir kelimedede açık (kısa) hecenin arka arkaya beş-altı defa gelebilmesi zikredilebilir.³³

Türk şairlerinin asırlar süren deneme yanılma yoluyla oluşturdıkları aruz sisteminde Eski Türk şiiri geleneğinin de önemli tesiri olmuştur. Yeni oluşan edebiyatta kullanılan vezinlerde millî vezne ait bazı unsurlar devam ettirilmiş³⁴ ve “millî vezne aynen tevâfuk ve şeklen tetâbuk eden”³⁵ aruz kalıpları tercih edilmiştir. Buna örnek olarak, on birinci asırda klasik tarzda yazılan ilk eserlerden olan *Kutadgu Bilig* ve *Atabetü'l-hakâyık* gibi eserlerin, hece vezninin (6+5) veya onun değişik bir şekli olan (3+3+3+2) şeklinin aruzdaki karşılığı konumundaki *Fe'ûlün Fe'ûlün Fe'ûlün Fe'ûl* vezniyle yazılmaları, yeni oluşmaya başlayan edebiyatta eser veren şairlerin, hece vezni alışkanlığından henüz kendilerini kurtaramadıklarının göstergesidir.³⁶

Erken dönem şeklinde isimlendirdiğimiz on üç, on dört ve on beşinci asırlar içerisinde Türkçe, tam anlamıyla klasik tarzda şiir yazabilecek edebî bir hüviyet kazanmamış olması, aruz vezninin dile olan uyumsuzluğu ve henüz dilimize Arapça ve Farsça kelimelerin, bu vezni uygulayacak ölçüde girmemesi sebebiyle, şiirlerde aruz kusur-

33 Kemal Eraslan, “Dîvânü Lügati't-Türk'te aruz vezniyle yazılmış şiirler,” *TDAY-Belleten* (1991), 114.

34 Nihad M. Çetin, “Aruz,” *TDVİA*, c. 1 (İstanbul: TDV, 1991), 432.

35 Ahmet Talat Onay, *Türk şiirlerinin vezni* (Ankara: Akçağ, 1996), 36.

36 Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. asır Türk edebiyatı tarihi* (İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1985), 2.

larından olan imâle ve zihaf lar çokça görölmektedir. Şairler, aruzla şiir yazabilmek ve dili aruza uydurabilmek için kelimeler üzerinde birtakım tasarruflara başvurmuşlardır. Bilhassa uzun ünlü bulunmayan Türkçe kelimelerde kafiye yi veya vezni tutturabilmek için uzun ünlüymüş gibi hareket etmişlerdir. Bunun sonucu olarak aynı kelime şiir içerisinde yer aldığı mısralar içerisinde birbirinden farklı şekilde okunmak zorunda kalmıştır.³⁷

Bu dönem şairleri, yeni yeni teşekkül etmeye başlayan Dîvân şiirinde kullanacakları Türk aruzunu oluşturmak için, İran aruzunu taklit etmelerinin yanında, yeni arayışlar içerisine de girmişlerdir. Fakat bu arayışlar neticesinde kullanılan bazı vezinler, sadece o şairin şiirine münhasır kalmış başka şairler tarafından kullanılmamıştır.³⁸ Bunun sonucunda bu dönem gazellerinde kullanılan on bahirli Türk aruzundan %1 ve üzerindeki vezinlerin sayısı on üç iken, %1'in altında kullanılan diğer vezinlerle birlikte bu sayı otuz dokuza çıkmıştır. Bu dönem şairlerinden Kadı Burhâneddîn otuz dokuz aruz kalıbından, yirmi sekizini, Şeyhî yirmi birini, Nesîmî ve İbrâhîm Beg ise yirmisini şiirlerinde kullanmışlardır.³⁹

Mukayese edilebilmesi için bu döneme ait gazelerde ve genel Türk şiirinde kullanılan vezinler ve kullanım oranları şöyledir:⁴⁰

-
- 37 Bunun en bariz bir şekli ilk dönem şairlerinden Sultan Veled, Şeyyâd Hamza ve Kadı Burhâneddîn'in gazellerinde görölmektedir. Bkz. Turan, *Erken dönem Türk şiiri*, 204-33.
- 38 Çağatay sahasında da Alî Şîr Nevâî ve Bâbü'r Şâh yeni kalıplar icadına çalışırlar. Ancak bunlar, bazı tef'îlelerle oynamaktan ileri gitmeyen ufak tefek farklara dayanan, kullanım sahası bulamamış ferdî denemelerden ibaret kalmıştır. Bkz. Akün, "Dîvân edebiyatı," 400.
- 39 Turan, *Erken dönem Türk şiiri*, 51.
- 40 Turan, *Erken dönem Türk şiiri*, 57-9; Genel Türk şiirinde kullanılan vezinlerin oranı için Halûk İpekten'in *Eski Türk edebiyatı nazım şekilleri ve aruz kitabındaki* veriler esas alınmıştır.

	vezinler	erken dönemde gazel		genel Türk şiiri	
		G.S.	%	G.S.	%
1	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	544	6	3848	23.7
2	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Fe'ûlün	1	0,01		
3	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Fe'ûlün	923	10	1340	4.8
4	Mef'ûlü Mefâ'ilün Mef'ûlü Mefâ'ilün	72	1	168	0.6
5	Mef'ûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fe'ûlün	809	9	2022	7.2
6	Mef'ûlü Mefâ'ilün Fe'ûlün	48	0,53	141	0.5
7	Mefâ'ilün Fe'ûlün Mefâ'ilün Fe'ûlün	3	0,03	6	0,02
8	Mef'ûlü Mefâ'ilün Fe'ûlün	1	0,01		
9	Mef'ûlü Mefâ'ilü Fe'ûlün	6	0,06		
10	Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün	305	3	340	1.2
11	Müstef'ilâtün Müstef'ilâtün	3	0,03	32	0,11
12	Müfte'ilün Müfte'ilün Müfte'ilün Müfte'ilün	10	0,11	7	0,02
13	Müfte'ilün Mefâ'ilün Müfte'ilün Mefâ'ilün	109	1,2	178	0.6
14	Müstef'ilün Fe'ûlün Müstef'ilün Fe'ûlün	2	0,02		
15	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün	13	0,14	20	0,06
16	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	2250	25	8152	29.1
17	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün fâ'	1	0,01		
18	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	331	4	1046	3.7
19	Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün	1	0,01	3	0,007
20	Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün	955	11	3794	13.5
21	Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün	25	0,28	225	0.8
22	Müfte'ilün Fâ'ilün Müfte'ilün Fâ'ilün	59	0,66	130	0.5
23	Müfte'ilâtün Müfte'ilâtün	1	0,01	2	0,007
24	Mef'ûlü Fâ'ilâtün Mef'ûlü Fâ'ilâtün	160	2	333	1.2

Selami Turan Türk edebiyatında gazel: başlangıcından on altıncı yüzyıla kadar

25	Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	1263	14	3326	11,9
26	Mefâ'ilün Fe'ilâtün Mefâ'ilün Fe'ilâtün	1	0,01	13	0,04
27	Mefâ'ilün Fe'ilâtün Mefâ'ilün Fe'ilün	661	7	1706	6,1
28	Müfte'ilün Müfte'ilün Fâ'ilün	27	0,30	81	0,2
29	Müfte'ilün Müfte'ilün Müfte'ilâtün	11	0,12	18	0,06
30	Fe'ilâtün Mefâ'ilün Fe'ilün	258	3	806	2,9
31	Fe'ûlün Fe'ûlün Fe'ûlün Fe'ûlün	10	0,11	31	0,1
32	Fe'ûlün Fe'ûlün Fe'ûlün Fe'ûl	19	0,2	64	0,2
33	Mütefâ'ilün Fe'ûlün Mütefâ'ilün Fe'ûlün	22	0,24	47	0,1
34	Mütefâ'ilün Fe'ûlün	1	0,01		
35	Fâ'ilün Fâ'ilün Fâ'ilün	1	0,01		
36	Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün	1	0,01		
37	Müfte'ilün Müfte'ilün Müfte'ilün	2	0,02		
38	Fe'ilün Fe'ilün Fe'ilün Fe'ilün	1	0,01		
39	Müfte'ilün Fe'ûlün Müfte'ilün Fe'ûlün	1	0,01		
Toplam		8911		28038	

Bu döneme ait şairlerin gazellerinde kullandıkları vezinleri, ritmik yapıları, tef'ilelerinin çeşitliliği ve dizilişi bakımından inceleyecek olursak dört grupta toplayabiliriz:⁴¹

I. Tek bir tef'ilenin tekrarından oluşan ve herhangi bir değişikliğe uğramayan *yeknesak (muttarid)* vezinler:

Yeknesak vezinler olarak nitelendirilen bu vezinler bilhassa kuruluş dönemi şairlerinin hemen hepsi tarafından kullanılmıştır. Bilhassa

41 Bu tasnifte şu makaleden yararlandık: Yakup Şafak, "Fars ve Türk edebiyatlarındaki aruz vezinlerinin ritmik yapıları üzerine düşünceler," *Yedi İklim* 10, s. 70 (Ocak 1996): 31-4.

tek bir tef'ilenin bir mısra içinde dört defa tekrarıyla oluşan vezinlere çokça yer verilmiştir. Bunda Türk millî vezni olan hece veznine olan uygunluğunun, ayrıca iki eşit parçaya bölünebilmesi sayesinde de halk şiirinin dörtlük çeşnisini muhafaza edebilmesinin etkisi büyüktür⁴². Bu vezinler içerisinde %6'lık oranla hezec bahrine ait, “Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün” birinci; %3'lük oranla Recez bahrine ait “Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün” ikinci sırayı almıştır. Diğer vezinler ise %1'in altında bir kullanıma sahiptir.⁴³

	veznin adı	bahri	oranı
1	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	Hezec	%6
2	Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün	Recez	%3
3	Müfte'ilün Müfte'ilün Müfte'ilün Müfte'ilün	Recez	%0,11
4	Müfte'ilün Müfte'ilün Müfte'ilün	Recez	%0,02
5	Müstef'ilâtün Müstef'ilâtün	Recez	%0,03
6	Müfte'ilün Müfte'ilün Müfte'ilâtün	Seri'	%0,12
7	Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün	Remel	%0,01
8	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün	Remel	%0,14
9	Fâ'ilün Fâ'ilün Fâ'ilün	Remel	%0,01
10	Fe'ilün Fe'ilün Fe'ilün Fe'ilün	Remel	%0,01
11	Fe'ülün Fe'ülün Fe'ülün Fe'ülün	Mütekarib	%0,11
12	Müfte'ilâtün Müfte'ilâtün	Münserih	%0,01

42 İsmail Habib Sevük, *Edebiyat bilgileri* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1942), 19.

43 Turan, *Erken dönem Türk şiiri*, 54.

II. Üç veya dört tef'ileli yeknesak vezinlerin sonlarından birer hece eksiltiyle veya artırılarak meydana getirilen *düz* (*basit*) kalıplar.

Üç veya dört tef'ileli yeknesak vezinlerin sonlarından birer hece eksiltilmesi veya artırılması sonucunda birinci gruptaki vezinlerdeki tekdüzelik büyük ölçüde ortadan kaldırılmış, sondaki kesinti veznin ritminin artmasına yol açmıştır. Bu vezinler içerisinde %26'lık oranla remel bahrine ait “Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün” birinci, yine aynı bahirden %11'lik oranla “Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün” ikinci, %10'luk oranla hezec bahrinden “Mefâ'ilün Mefâ'ilün Fe'ülün” üçüncü, remel bahrinden %4'lük oranla “Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün” dördüncü sırayı almaktadır. Diğer kalıplar ise %1'in altında kullanıma sahiptir.⁴⁴

	veznin adı	bahri	oranı
1	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Fe'ülün	Hezec	%10
2	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Fe'ülün	Hezec	%0,01
3	Müfte'ilün Müfte'ilün Fâ'ilün	Recez	%0.30
4	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	Remel	%25
5	Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün	Remel	%11
6	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	Remel	%4
7	Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün	Remel	%0.28
8	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'	Remel	%0,01
9	Fe'ülün Fe'ülün Fe'ülün Fe'ül	Mütেকârib	%0.2

44 Turan, *Erken dönem Türk şiiri*, 55.

III. İki çeşit tef'ilenin münâvebe ile tekrarından *oluşan almasıık* (mütenâvib) vezinler.

Bu tip vezinler mısraları iki eşit parçaya ayrıldıkları ve bu iki kısım aynen tekrar ettiğinden dolayı nazmın sesi fazla belli olur⁴⁵. Bu gruptaki vezinler hemen her şairde görülmesine karşılık genel yüzde içerisinde az bir yere sahiptir. Bu vezinler içerisinde Muzârî bahrine ait “Mef’ûlû Fâ’ilâtün Mef’ûlû Fâ’ilâtün” %2’lik oranla birinci ve recez bahrine ait “Müfte’ilün Mefâ’ilün Müfte’ilün Mefâ’ilün” %1,2’lik oranla ikinci, hezec bahrine ait “Mef’ûlû Mefâ’ilün Mef’ûlû Mefâ’ilün” vezni ise %1’lik oranla üçüncü sıradadır. Diğer vezinler ise vezinleri %1’in altında bir kullanıma sahiptir.⁴⁶

	veznin adı	bahri	oranı
1	Mef’ûlû Mefâ’ilün Mef’ûlû Mefâ’ilün	Hezec	%1
2	Mefâ’ilün Fe’ûlün Mefâ’ilün Fe’ûlün	Hezec	%0,03
3	Müfte’ilün Mefâ’ilün Müfte’ilün Mefâ’ilün	Recez	%1,2
4	Müfte’ilün Fâ’ilün Müfte’ilün Fâ’ilün	Münserih	%0,66
5	Mef’ûlû Fâ’ilâtün Mef’ûlû Fâ’ilâtün	Muzârî	%2
6	Müstef’ilün Fe’ûlün Müstef’ilün Fe’ûlün	Muzârî	%0,02
7	Mefâ’ilün Fe’ilâtün Mefâ’ilün Fe’ilâtün	Müctes	%0,01
8	Mütefâ’ilün Fe’ûlün Mütefâ’ilün Fe’ûlün	Kamil	%0,24
9	Müfte’ilün Fe’ûlün Müfte’ilün Fe’ûlün	—	%0,01

45 Sevük, *Edebiyat bilgileri*, 43.

46 Turan, *Erken dönem Türk şiiri*, 55.

IV. Farklı tef'ilelerin karışık bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen *karışık (muhtelit)* vezinler.

Ayrı ayrı cüzlerden meydana gelen muhtelit vezinler, aruz vezinlerinin en gelişmiş şekillerini oluştururlar. Şairler bu vezinlere çokça rağbet etmişlerdir. Bunda açık hece fazlalığının Türkçenin karakterine uygunluğu, ritimlerinin değişkenliği sebebiyle tekdüzeliğe düşülmemesi, değişik his ve heyecanları ifade etmede oldukça elverişli olması önemli bir etkidir. Bu vezinler içerisinde %14'lük oranla muzâri bahrine ait “Mef’ûlü Fâ’ilâtü Mefâ’ilü Fâ’ilün” ilk sırayı, %9'luk oranla hezec bahrine ait “Mef’ûlü Mefâ’ilü Mefâ’ilü Fe’ûlün” ikinci sırayı, %7'lik oranla müctes bahrine ait “Mefâ’ilün Fe’ilâtün Mefâ’ilün Fe’ilün” üçüncü sırayı, %3'lük oranla hafif bahrine ait “Fe’ilâtün Mefâ’ilün Fe’ilün” dördüncü sırada yer almaktadır. Diğer vezinler ise %1'in altında bir kullanıma sahiptir.⁴⁷

	veznin adı	bahri	oranı
1	Mef’ûlü Mefâ’ilü Mefâ’ilü Fe’ûlün	Hezec	%9
2	Mef’ûlü Mefâ’ilün Fe’ûlün	Hezec	%0,53
3	Mef’ûlü Mefâ’ilün Fe’ûlün	Hezec	%0,01
4	Mef’ûlü Mefâ’ilü Fe’ûlün	Hezec	%0,06
5	Mef’ûlü Fâ’ilâtü Mefâ’ilü Fâ’ilün	Muzâri	%14
6	Mefâ’ilün Fe’ilâtün Mefâ’ilün Fe’ilün	Müctes	%7
7	Fe’ilâtün Mefâ’ilün Fe’ilün	Hafîf	%3
8	Mütefâ’ilün Fe’ûlün	Kamil	%0,01

47 Turan, *Erken dönem Türk şiiri*, 56.

Bu dönem gazelinde vezinlerin kullanım oranı göstermiştir ki Dîvân şairleri, mısra içinde Türkçe kelimelerin kullanımında zorluk çıkarmayan, ifadelerde tutukluk oluşturmayan aruz kalıplarını tercih etmişlerdir.

Kafiye

Arap edebiyatında başlangıçta manzum bir hikmet veya hicivli söz anlamına gelen kafiye kelimesi, zamanla beyit, şiir ve sonunda ise günümüzdeki anlamını kazanmıştır.⁴⁸

İstîlâh anlamı olarak kafiye, şiirde çoğunlukla iki ya da daha çok mısra sonunda veya bunların sonları kabul edilen yerlerde bulunan, ses bakımından aynı, anlam bakımından ayrı olan ses benzerliğine ve ses uyuşmasına denir.⁴⁹

Bir ses hadisesi olan ve vezinle birlikte şiirin dış yapısıyla ilgili unsurların başında gelen kafiye, şiirin bütününde ses ve âhenk oluşturmalarının yanında, anlam bakımından mısraların birbiriyle olan ilgisini sağlaması münasebetiyle de önemli bir yere sahiptir. Çünkü şairin belirli aralıklarla tekrar ettiği sesler şiirin hem şekil yönünden düzenli olmasını hem de âhenk kazanmasını sağlar.⁵⁰

On üç, on dört ve on beşinci yüzyıllara ait gazeller üzerinde yapılan incelemede, şiirlerden 1602'si (%18) redifsiz kafiye (*gayr-ı müreddef kafiye*), 7353'ü (%82) ise redifli kafiye (*müreddef kafiye*) gazellerden oluşturmaktadır.

48 Moh. Ben Cheneb, "Kafiye," *İA*, c. 6 (İstanbul: MEB, [t.y.]), 65.

49 Muallim Naci, *Edebiyat terimleri istilâhat-ı edebiyye*, 72; Doğan Aksan, *Şiir dili ve Türk şiir dili: dilbilim açısından bakış* (Ankara: BE-TA Basım Yayım, 1993), 188; Tahirü'l-Mevlevî, *Edebiyat lügati* (İstanbul: Enderun Kitabevi, 1973), 77.

50 R. Wellek, *Edebiyat teorisi*, çev. Ömer Faruk Huyugüzel (İzmir: Akademi Kitabevi, 1993), 135.

Bu dönem şairlerinin şiirlerinde görülen kafiye düzenlerinden birisi baş kafiye şeklidir. Bu kafiye şekli Türk şiirinin ana özelliklerinden birisidir. Eski Türk şiirinden kalma bir âdet olan bu kafiye çeşidi münferit de olsa bu döneme ait bazı şairlerin şiirlerinde görülmektedir.⁵¹

Göz kafiyesi anlayışına dayanan bu dönem gazelleri incelendiğinde iki ya da daha çok mısra sonunda veya bunların sonları kabul edilen yerlerde, ses bakımından aynı, anlam bakımından ayrı olan iki veya daha fazla sesin tekrar ettiği kafiye (mürekkep kafiye) 5250 örnek ve %61 oranla ilk sırada; bir sesin tekrar ettiği kafiye (mücerred kafiye) 3457 örnek ve %39 oranla ikinci sırada yer almaktadır. Bu dönemde yazılmış gazelerde görülen bir kafiye çeşidi de 42 örnek ve %0,4 oranla cinaslı kafiyelerdir. Şairin sanat gücünü ve dile hâkimiyetini gösterdiği bu kafiye şekli, tam veya kafiye meydanı getiren kelimelerin anlamlı olan son hecelerinin tekrarıyla ortaya çıkan eksik cinas şeklindedir. Ayrıca az da olsa musammat kafiye gazellere de rastlanmaktadır.⁵²

Redif

Şiirde kafiye ile birlikte dış âhengi sağlayan unsurlardan birisi de rediftir. Redif, lügat anlamı bakımından, “bir kimseyi veya bir şeyi takip eden, terkide oturan kimse (veya şey)” demektir. Bir edebiyat terimi olarak ise, “şiirde, kafiye sonrasına gelen ve simetrik olarak tekrar edilen ek, ek kelime, ek kelime grubu, kelime veya kelime grubu”dur. Ayrıca redifli gazellere müreddef gazel, redifi olmayan gazellere ise gayr-ı müreddef gazel denmektedir.⁵³

51 Tofik Davudoğlu Melikov, “Eski Türk şiir geleneği ve hece vezninin oluşumu,” *TDAY-Belleten* 1991 (1994): 150; Turan, *Erken dönem Türk şiiri*, 213-14.

52 Turan, *Erken dönem Türk şiiri*, 64, 123-26.

53 “Redif,” *Yeni Türk Ansiklopedisi*, c. 8 (İstanbul: Ötüken, 1985), 323.

Türk edebiyatında ilk olarak Uygur şiirinde eklerin tekrarı şeklinde görülen redif,⁵⁴ daha sonra Türk şiirinin on birinci asırdaki durumunu gösteren *Dîvân-ı Lügati't-Türk* ve *Kutadgu Bilig* gibi eserlerde daha belirgin ve gelişmiş bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.⁵⁵

Redifli şiir yazma geleneği, İran ve Türk şairlerinin şiirlerinde fazlaca görülür, Arap şairleri tarafından ise, benimsenmemiş ve pek fazla itibar edilmemiştir.⁵⁶

Redif, kafiyei bütünleyici ve zenginleştirici özelliğe sahip olmasının yanında, simetrik olarak tekrar etmesinden dolayı şiirde anlam ve kavram bütünlüğü oluşturarak şiirin bir konu etrafında şekillenmesini yani yek âhenk olmasını sağlar.⁵⁷

Kuruluş dönemi olarak nitelendirdiğimiz on üç-on dört ve on beşinci asırlarda yazılan gazellerin ekserisinin redifli olduğunu görmekteyiz. İncelemeye tabi tutulan gazellerden 1602'si (%18) redifsiz, geriye kalan 7353'ü (%82) ise müreddef yani redifli gazeldir. Bu redifler içerisinde ise, 2554'ü (%28) kelime redif, 2210'u (%25) ek redif, 1499'u (%17) ek kelime redif, 720'i (%8) kelime grubu redif, 370'i (%4) ek kelime grubu redif oluşturur. Bu dönemde yazılmış müreddef gazellerdeki rediflerin ekseriyetle Türkçe kelimelerden meydana geldiğini görüyoruz. Bu kelimeler içerisinde ise isimlerden ve isim soylu kelimelerden ziyade fiillerin kendisi veya çekimli şekilleri kullanılmıştır. Bu fiiller özellikle bil-, et-, eyle-, göster-, ol-, getir-, git-, de- köklerine getirilen ekler vasıtasıyla yapılmıştır. Ayrıca bu kelimelerle birlikte yapılan, birleşik fiiller de kullanılmıştır. Kelime grubu ve ek kelime grubu re-

54 Şinasi Tekin, "Uygur şiirinin meseleleri: şekiller - vezinler," *Türk Kültürü Araştırmaları*, y. 2, s. 1-2 (1965): 27-30.

55 Ahmet Caferoğlu, *Türk dili tarihi II* (İstanbul: Enderun Kitabevi, 1969), 44-8, 61-70.

56 Muallim Naci, *Edebiyat terimleri ıstılahat-ı edebiyye*, 27.

57 Akün, "Dîvân edebiyatı," 402.

difflerde, Türkçe kelimeler, ya yalnız olarak ya da Arapça veya Farsça kelimelerle birlikte kullanılmıştır.⁵⁸

Gazellerin redif durumlarını gösterir tablo şu şekildedir:

	gazellerin redif durumu	G.S.	%
1	redifsiz gazeller	1602	18
2	ek redifler	2210	25
3	ek kelime redifler	1499	17
4	ek kelime grubu redifler	370	4
5	kelime redifler	2554	28
6	kelime grubu redifler	720	8
	toplam	8955	100

Gazelin içerik özellikleri

Türkler, İslâmîyet'e girmeleriyle birlikte dâhil oldukları yeni medeniyetin estetik değerlerine göre yeni bir edebiyat oluşturmuşlardır. Bu edebî anlayış doğrultusunda on bir ve on ikinci asırlarda Doğu Türkçesiyle, on üçüncü asırdan itibaren Batı Türkçesiyle eserler verilmeye başlanmıştır.

Oluşan yeni edebiyatın, Arap ve Fars edebiyatlarının tesirinde şekillenmesi, aynı zamanda ortak kültürden beslenmeleri, Arap Fars ve Türk edebiyatlarında işlenen konularda da bir birlikteliğin oluşmasını sağlamıştır. Zaten İslâm dünyasında onuncu asrın sonlarına kadar Maverâünnehir'den Endülüs'e kadar şiirdeki konuların aynı olduğu görülür.⁵⁹ İslâm dünyasındaki başlıca konular, övmek (medh), övün-

58 Turan, *Erken dönem Türk şiiri*, 69-70.

59 Adnan Karaismailoğlu, "Klasik Türk edebiyatının İran edebiyatı ile münasebeti," *Dergâh*, s. 110 (Nisan 1999): 15.

mek (fahr), mersiye (risâ'), hiciv (hicâ'), kadın ve aşk (nesîb, tegazzül, teşebbüb), tasvîr (vasf, teşbîh), şarap, zühd, öğüt, hikmet ve hamâset idi.⁶⁰ Ayrıca on birinci asır Türk dünyası ve Türk edebiyatı hakkında değerli bilgiler veren, *Dîvânu Lugâtî't-Türk*'te yer alan manzum parçalarda işlenen konular bu birlikteliği büyük oranda yansıtmaktadır.⁶¹

İran edebiyatında şekillendikten sonra, Türk edebiyatına bu şekliyle giren gazel, hiç eksilmeyen lirik muhtevası ve bütün dîvânların merkezini teşkil etmesi bakımından her iki anlamda da Dîvân şiirinin kalbidir. Dîvân şairleri tarafından sevilmesi ve fazlaca kullanılması sebebiyle nitelik ve nicelik yönüyle hemen her devirde diğer nazım şekillerine karşı üstünlüğünü her zaman muhafaza etmiştir. Ayrıca gazel, hem İran hem de Türk edebiyatlarında, sahip olduğu estetik unsurları ve mazmunları vasıtasıyla, Dîvân edebiyatının şiir anlayışını aksettiren esas temsilcisi konumundadır. Dîvân şiirinde gazeller incelendiğinde, kompozisyon bakımından, iki yolun izlendiği görülür. Bunlardan birincisi ve en yaygın olanı gazelin her beytinde, kendinden önceki ve sonrakilerle kafiye ve redif dışında bir bağ gözetmeksizin, birbirinden ayrı manzumelermiş gibi farklı şeylerden bahsetmek, aralarında ilk bakışta doğrudan doğruya bir ilgi görünmeyen değişik konu ve tasavvurlar işlemektir. Gazelde takip edilen ikinci yol ise, bütün beyitlerin esas bir konu ve tasavvur etrafında toplanarak yek âhenk denilen bir bütünlük göstermesidir. Şairleri, bazen konu ve ilgi dışı beyitler yazmaya zorlayan kafiye ve

60 Nihad M. Çetin, *Eski Arap şiiri* (İstanbul, 1973), 87.

61 Talât Tekin, *Dîvânu lügatî't-Türk*'teki şiirleri konu bakımından şu şekilde taksim etmiştir: Savaş ve Kahramanlık Şiirleri, Ağıtlar, Av ve Avcılık İlgili Şiirler, Aşk Şiirleri, Doğa Tasvirleri, Övgü Şiirleri, Dinî-Ahlâkî Öğütler. Bkz. Talât Tekin, "Karahanlı dönemi Türk şiiri," *Türk Dili Türk Şiir Özel Sayısı I: Eski Türk Şiiri*, s. 409 (1986): 81-157; Talât Tekin, *XI. yüzyıl Türk şiiri: Dîvânu Lugâtî't-Türk'teki manzum parçalar* (Ankara: TDK, 1989).

redif, bu tip gazellerde, konuyu etrafında toplayan bir çağrışım merkezi konumundadır.⁶²

Bu dönem gazelleri üzerine yapılan çalışmada, içerik açısından gazelerde işlenen konular ve oranları ile ilgili yapılan tespitler şu şekildedir:

Aşkî konu alan gazeller

Klasik Türk şiirinde bilhassa gazelde aşk, bütün yönleriyle, en fazla işlenen, en önemli ve belli başlı konular arasında yer alır. Dîvân şiiri geleneğinde aşkî ve aşkın hâllerini anlatan gazeller, “gazel-i âşıkâne” şeklinde isimlendirilmiştir.⁶³

Lügat anlamı olarak “şiddetli ve aşırı sevgi, alâka, ibtilâ; bir kimsenin kendisini tamamen sevdiğine vermesi, sevgilisinden başka güzel görmeyecek kadar ona düşkün olması”⁶⁴ anlamına gelen aşk, âşık ile sevgilisi arasında ama çoğunlukla âşığı ilgilendiren bir ruh hâlidir.

Dîvân şiirinde aşk konusunun, gerek mahiyeti gerekse işlenişi bakımından çok fazla rağbet görmesi değişik sahalarda çeşitli eserlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönem gazellerinde aşk mahiyeti itibariyle mecâzî-maddî-beşerî; tasavvufî-ilâhî-hakîkî olmak üzere iki değişik özellikte ortaya çıkmaktadır. Bu özellikler çerçevesinde ele alınan aşk konusu, bunlardan birinin bazen yalnız bazen de iç içe işlendiği farklı şekil ve türde edebî eserlerde ortaya konmuştur. Ancak Türk edebiyatında işlenen aşk konusu Arap ve Fars edebiyatlarıyla olan derin ve köklü bağı münasebetiyle ortaya çıkan

62 Akün, “Dîvân edebiyatı,” 405-6.

63 Dilçin, “Dîvân şiirinde gazel,” 140.

64 Şemseddin Sami, *Kamus-ı Türkî*, 938; Mustafa Uzun, “Aşk,” *TDVİA*, c. 4 (İstanbul, 1991), 11.

şekil ve türler, başta Arap şiiri olmak üzere her üç edebiyatta da paralellik arz etmektedir.⁶⁵

Aşk konusunun işlendiği gazellerde şairler, âşık-sevgili ve rakip arasında cereyan eden hadiseleri konu etmişlerdir. Bu bağlamda âşığın fizikî görünüşü, ruh hâli, sevgilisinin tutumu, rakipleriyle olan münasebeti ile ilgili kelime ve terkipleri kullanmışlardır. Bu dönem gazellerinin 5529 örnek ve %62'lik oranla aşk konusu etrafında yazıldığı görülmektedir. Bu yüksek oran gazelin, bu dönem şairleri tarafından, bir aşk şiiri olarak algılandığını göstermesi bakımından önemlidir.⁶⁶

Sevgiliyi konu alan gazeller

Dîvân şiirinde sevgiliyi konu alan gazeller için “şûhâne” tabiri kullanılmaktadır⁶⁷. Lügatlerdeki şûh kelimesinin anlamına baktığımızda ise, “bî-bâk, bî-pervâ, utanmaz, hayâsız, bî-şerm, latîfe-gû, hazır cevap, şen, şatır, işvebâz, hoppa, yaramaz”;⁶⁸ “zarif, latîfeci, çevik, işveli, hoş tabiatlı, edepsiz, küstah, hayâsız”⁶⁹ anlamlarına geldiği görülmektedir.

Bu tarz gazelleri aşk konulu gazellerden ayıran en önemli özellik, bunlarda, aşk, sevgili ve rakipten kaynaklanan olumsuzlukların olmayışıdır. Şairler gazellerinde sevgilinin güzelliğini ve güzellik unsurlarını çeşitli benzetme ve tasavvurlarla anlatmaya çalışmışlardır. Bu dönem içerisinde sevgili ve sevgilinin güzellik unsurlarının konu edinildiği gazeller, 1631 örnek ve %18'lik bir orana sahiptir.⁷⁰

65 Uzun, “Aşk,” 18.

66 Turan, *Erken dönem Türk şiiri*, 105.

67 Dilçin, “Dîvân şiirinde gazel,” 142.

68 H. Kazım Kadri, *Türk lügatı*, c. 3 (İstanbul, 1928), 252.

69 Ziya Şükun, *Gencîne-i güftâr ferheng-i Ziyâ* (İstanbul: Maarif Matbaası, 1944), 1336.

70 Turan, *Erken dönem Türk şiiri*, 106-7.

Tasavvufu konu alan gazeller

On ikinci ve on üçüncü asırlarda tasavvufun yaygınlık kazanması Anadolu sahasında oluşmaya başlayan edebiyatın da genel görünüm itibariyle tasavvufî bir karakter taşıması neticesini vermiştir. Anadolu'da tasavvuf düşüncesinin yerleşmesinde ve canlı kalmasında, eserlerini Farsça yazmasına karşılık hem kendi hem de sonraki dönemlerde yaşayanlar üzerinde önemli etkisi bulunan Mevlânâ'nın ve kendi tasavvufî düşüncesi doğrultusunda kurulup oğlu Sultan Veled tarafından sistemleştirilen Mevlevîliğin önemli yeri vardır. Ayrıca on üçüncü asrın sonu on dördüncü asrın başlarında yaşayan, sade bir dille dinî duygu ve düşüncelerini işleyen Yûnus Emre'nin de katkısı büyüktür. Yûnus, yazdığı Türkçe şiirleriyle Eski Anadolu Türkçesinde tasavvufî ıstılahların ve terimlerin oluşmasında öncü konumda olmasıyla Anadolu toprakları üzerinde ilk mutasavvıf olma özelliğini kazanmıştır. Nitekim Anadolu'da oluşan Türk edebiyatında on beşinci asra kadarki edebiyat özellikle büyük Türk sufileri Yûnus Emre'nin ve Mevlânâ'nın açtığı çıғırda gelişen bir tasavvuf edebiyatı görünümündedir.⁷¹ Bu döneme damga vuran diğer şairler içerisinde Şeyyâd Hamza, Yûnus Emre, Âşık Paşa, Ahmed Eflâkî, Nesîmî, Ahmed-i Dâî, Hacı Bayrâm-ı Velî, Dede Ömer Rûşenî, Kemâl Ümmî, Eşrefoğlu Rûmî, Akşemseddîn, Şeyh Ahmed İlâhî, Emîr Buhârî, Cemâl-i Halvetî vb. gibi şairleri saymak mümkündür.

Tasavvufî gazellerde konu olarak birtakım dinî bilgiler, tarikat erkânları, tasavvufî düşünceler ve yorumların işlendiği görülmektedir. Ayrıca bu tür gazel yazar şairlerin edebî olmaktan ve estetik kaygıdan uzak oldukları, gazelin şekli özelliklerinden olan, beyit sayısı,

71 Cihan Okuyucu, "Fuzûlî'yi yetiştiren kültür," *Fuzûlî kitabı* (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı, 1996), 308.

vezin, kafiye ve redifin önemsemedikleri görülür. Çünkü şairin amacı, sanat değil ilahî aşkın verdiği manevî coşkunun samimi bir şekilde ifade edilmesidir. Bu dönemde tasavvufî gazeller 1092 örnek ve %12'lik bir orana sahiptir.⁷²

Rindliği ve şarap zevkini konu alan gazeller

Bu dönem gazellerinde şairlerin terennüm ettikleri bir diğer konu, rindâne düşüncelerin ve şarap zevkinin işlenmesidir. Klasik şiirimizde rind, dünya işine ve varlığına önem vermeyen, ahiret çıkarı gözetmeyen, aşk ve zevk yolunda yürümeyi yeğ tutan, gösterişsiz, tasasız, meyhanenin kadehiyle tasavvufun kadehi, aşkın mecazîsiyle hakikîsini birleştiren, dünyaya ait her şeye aldırmayan ve istihkar eden, kendini “Elest” ile ebedin sonsuzluğunda avuttukları için hayattan kâm almayı akıl kârı bilen, böbürlenerek kafa tutmanın zevkine eren gönül eridir. Rind, başkalarına karşı hoşgörülüdür, sevecendir, alçak gönüllüdür, hayatında hırsın, açgözlülüğün yeri yoktur. Azla yetinir. Bilgiye önem veren, insanı bir anlam varlığı sayan kişiliğiyle arif insan tipidir.⁷³

Rindâne yazılan gazelerde şairler, gazelin ana konuları olan aşk, sevgili bilhassa şarabı bu düşünceyi tasvirde ve destekler mahiyette kullanmışlardır. Hatta harâbât yani meyhane, içki ve rind bir bütünün bölünmez parçalarıdır.⁷⁴ Bu dönem gazellerinin 416 örnek ve %5'lik kısmını rindlik ve şarap zevki konusu oluşturmaktadır.⁷⁵

72 Turan, *Erken dönem Türk şiiri*, 107-10.

73 M. Zeki Pakalın, *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü*, c. 3 (İstanbul: MEB, 1983), 48; Mine Mengi, “Eski edebiyatımızda bazı insan tipleri: rind ve zâhid tipleri, orta insan tipi,” *Tarih ve Toplum*, s. 12 (Aralık 1984): 414-16.

74 Mengi, “Eski edebiyatımızda bazı insan tipleri: rind ve zâhid tipleri, orta insan tipi,” 414-16.

75 Turan, *Erken dönem Türk şiiri*, 112.

Kişi tavsifini konu alan gazeller

Kişilerden bahsetme ve kişileri övme, övgüye konu olan kişinin kudretinden, gücünden, cömertliğinden bahsetme kasîde nazım şekline has bir konudur. Fakat kuruluş dönemine ait gazeller incelendiğinde 170 örnek ve %2'lik bir oranla kişi övgüsüne yer verildiği görülmektedir. Bu gazelerde yer alan kişi övgüsü iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan birincisi mahlas söylendikten sonra övgü beyitlerine yer verilmesi; ikincisi ise, gazelin ya bir beyti veya bütün beyitlerinde kişi övgüsünün yer alması biçimindedir.

Gazelerde geçen kişiler, zamanın padişahı, himayesi altında bulunduğu şehzade, intisap ettiği tarikat şeyhi, üstadı, şairin tanıdığı, sohbet arkadaşı, sevdiği veya saygı gösterdiği kişilerden meydana gelmiştir. Övgüsü yapılan kişinin ismini şair, matla, makta veya şiirin herhangi bir beytinde yer vermektedir. Hatta gazelin redifi olarak da kullanılmaktadır. Bu tür gazeller barındırdığı bilgiler açısından tarihî ve sosyolojik açıdan önemli bir yere sahiptir.

Gazelerinde kişi tavsifine yer veren şairler ve övdükleri şahısların isimleri şöyledir: Ahmedî: Mîr Süleymân, Sultan Murâd, Ayas Beg, Alî; Kadî Burhâneddîn: Çelebi, Paşa; Ahmed Paşa: İshak, Alî, Kâsım, Yûsuf, İbrâhîm, Mustafa Çelebi, Alî Can; Avnî: Üveys; Sultan Cem: Cem; Karamanlı Aynî: Cem, Sultan Baht, Ferruh, İlyas, Aynî, İstefanos, Yûnus, Feyyâz, Hâfız, Yûsuf, İshak, Şeyh Müştâk, Kâsım, Hasan, Çavuşoğlu, Mehmed, Alî, Sinân Beg, Yûsuf Bâlî; Ca'fer Sa'dî-i Cem: İskender, Yûsuf, Yahyâ Çelebi, Alî-Yûsuf; Âhî: Latîf, Memî, Hürrem, Mustafâ, Ahmed; Dede Ömer Rûşenî: Seyyid Yahyâ; Sarıca Kemâl: Baba Ahmed, Seyyid Yahyâ, Mustafâ; Necâtî: Mustafâ Paşa, Şeyhî, Mestî Çelebi, Memî; Cemâlî: Fatih; Tâcizâde Ca'fer Çelebi: Şeyhî; Pîrî; Ramazân, Ahmed, Yahyâ Çelebi; Mehmed (Fatih), II. Bâyezîd; Karamanlı Nizâmî: Alî Bâlî, Ca'ferî, Memî, Mustafâ, Yûsuf, Pîrî, Lutfî; Çâkerî: Hasan, Edhem, Şükrüllâh, Kaya, Alî, Memî; Mihrî: Ahmed, Güvâhî; Mesîhî: Mustafâ,

Memi, Yûsuf, Kâsım Beg, Sa'id; Kâsım: Ahmed, Mahmûd, Alî, Muhammed, Memi; Aşkî: Fatih Sultan Mehmed; Fakîhî: Çelebi; Hamdullâh Hamdî: Muhammed; Hâmidî: Memi; Emîr Buhârî'de ise Mîr Efendi'nin ismi geçmektedir.⁷⁶

Hikmeti konu alan gazeller

Arapça bir kelime olan hikmet, ilim ve adaletin bir arada bulunuşundan meydana gelen vasıf; kâinata mevcut olan madde ve kuvvetlerin hakikatte ne olduklarını, ne olabileceklerini, nasıl olmuş bulunduklarını öğreten bilgi dalı; hadiselerin gizli sebebi, kâinatın varoluşunda sezilen fakat idrak edilemeyen sebepler, anlamlarını ifade etmektedir.⁷⁷

Bu tarz gazeller, daha çok mutasavvıf şairler tarafından, insanları düşündürmek ve doğru yola yöneltmek için kaleme alınmıştır. Bu gazellerin genel karakteri, öğretici bir üslûba sahip olmaları ve rindâne bir eda ile yazılmalarıdır. Ayrıca şairler, ahlâkî bir öğüdü veya hayat tecrübelerini aktarırken atasözlerinden ve halk arasında yıllardır yerleşmiş olan deyimlerden kendi görüşlerini destekler mahiyette çokça yararlanmışlardır. On beşinci yüzyıl şairlerinden Sâfî ve Necâtî Bey bu tarz şiir yazmada önemli bir yere sahiptir.⁷⁸ Erken dönem şiirinde hakîmâne yazılmış gazeller, altmış yedi örnek %1'lik bir kullanım oranına sahiptir.⁷⁹

76 Turan, *Erken dönem Türk şiiri*, 113-14.

77 Mustafa Kutlu, "Hikmet," *Türk dili ve edebiyatı ansiklopedisi*, c. 4 (İstanbul: Dergâh, 1981), 230.

78 Latîfî tezkiresi, haz. Mustafa İsen (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990), 395; Latîfî, *Tezkiretü's-şuarâ ve tabîratü'n-nuzamâ: inceleme-metin*, haz. Rıdvan Canım (Ankara: AKM, 2000), 349, 515.

79 Turan, *Erken dönem Türk şiiri*, 114.

Şehir veya mekân tavsifini konu alan gazeller

Bu dönem gazelleri içerisinde şehir veya mekân tavsiflerinin de yapıldığını görmekteyiz. Aslında bir şehrin, güzel mekânlarından, göze batan özelliklerinden ve bu yerlerdeki güzellere bahsetmek şehren-giz türüne has bir konudur⁸⁰. Fakat sınırlı beyit sayısına rağmen gazelin nazım şekliyle de bu konunun işlendiğini görmekteyiz. Bu tarz gazelerde şair, yaşadığı veya gezip gördüğü şehri veya o şehrin bilinen, güzel bir mekânını anlatmıştır. Konu edilen yer ya gazelin herhangi bir beytinde ismen zikredilmiş veya gazelin redifi olarak kullanılmıştır.

Diğer konularda olduğu gibi şairler, şiire konu edinilen şehir anlatabilmek için çeşitli benzetmeler yapmış, o şehrin veya mekânın özelliğine göre istiâre, tevriye, cinas, mübalağa vb. sanatlara başvurmuşlardır. Fakat şehrin veya mekânın sahip olduğu belirgin bir vasfı etrafında yapılan bütün bu benzetmeler, her şehre ve mekâna göre farklılık arz etmektedir. İncelenen gazelerde şehir ve mekân olarak Aydın, Bursa, Karaman, Mısır, Tebriz, Amasya, Şam, Antalya, Konya, Sinop, Ermenek, Kastamonu, Ladik, Ka'be, Galata, Bursa Kaplıcaları, Göynicek geçmektedir. Bu konu gazelerde 17 örnek ve %0,18'lik bir kullanım oranına sahiptir.⁸¹

Gazelerde işlenen diğer konular

Gazel nazım şekliyle aşk, sevgili, şarap, bahar, rintlik, tasavvuf, kişi ve mekân övgüsünün yanında değişik konulara da rastlanmaktadır. Örneğin, bu dönem şairlerinden Harîmî ve Vassî'de, çalgı aletlerinden kopuz; Dede Ömer Rûşenî'de kayısı meyvesi, Karamanlı Aynî'de

80 Agâh Sırrı Levend, *Türk edebiyatında şehir-engizler ve şehir-engizlerde İstanbul* (İstanbul, 1958); aynı yazar, *Türk edebiyatı tarihi: giriş*, c. 1 (Ankara: TTK, 1988), 163-64.

81 Turan, *Erken dönem Türk şiiri*, 115-16.

ve Hamdullah Hamdî'de mersiye, Şeyhî'de Karahisar'ın fethinin sevinci, Çamçâk Mehmed Çelebi'de bayrama kavuşma sevinci, Âhî ve Karamanlı Aynî'de kendisini övme, Şevkî'de ise hezeliyyât gibi konuların işlendiği tespit edilmiştir. Bu durum sayı bakımından az olsa da gazelin değişik konularda da yazılabileceğini göstermesi bakımından önemlidir.⁸²

Konularına göre gazeller ve oranlarını gösterir tablo şu şekildedir:

	konular	G.S.	%
1	aşkî konu alan gazeller	5529	62
2	sevgiliyi konu alan gazeller	1631	18
3	tasavvufu konu alan gazeller	1092	12
4	rindliği ve şarap zevkini konu alan gazeller	416	5
5	kişi tavsifini konu alan gazeller	170	2
6	hikmeti konu alan gazeller	67	1
7	şehir veya mekân tavsifini konu alan gazeller	17	0,18
8	diğer konuların işlendiği gazeller	33	0,36
	toplam	8955	%100

Sonuç olarak gazel nazım şekli, her dönemde olduğu gibi, Klasik Türk edebiyatının başlangıç dönemi olan ve “Erken Dönem Türk Şiiri” olarak adlandırılan devresinde de birçok şair tarafından çok sevilmiş ve kullanılmıştır. Şairler, sanat güçlerini gazel nazım şekliyle ortaya koymaya çalıştıkları için gazel, Klasik edebiyatımızın estetik yönünün en üst seviyede temsil edildiği nazım şekli durumundadır.

82 Turan, *Erken dönem Türk şiiri*, 116-17.

Şekil özellikleri bakımından Erken Dönem Türk Şiiri devresinde yazılan gazeller ele alındığında en az 3, en fazla 61 beyitli gazellerin yazıldığı görülmüştür. Beyit sayısı fazla olan gazeller çoğunlukla mu-tasavvıf şairlerce kaleme alınmıştır. Beyit sayısında ilk sırayı %39.5'lik oranla 7 beyitli gazeller, ikinci sırayı %31'lik oranla 5 beyitli gazeller, üçüncü sırayı ise, %7.5'lik oranla 9 beyitli gazeller almaktadır.

Bu dönem gazellerinde toplam 10 bahir ve 39 farklı aruz kalıbı kullanılmıştır. Bunlardan en fazla tercih edilen kalıp remel bahrinden “*Fâ’ilâtün Fâ’ilâtün Fâ’ilâtün Fâ’ilün*” ve “*Fe’ilâtün Fe’ilâtün Fe’ilâtün Fe’ilün*”; muzârî bahrinden “*Mef’ûlü Fâ’ilâtü Mefâ’ilü Fâ’ilün*” ve hezec bahrinden ise “*Mefâ’ilün Mefâ’ilün Fe’ûlün*”dür.

Kafiye açısından gazellere bakıldığında, örneklerin %82'lik kısmı redifli kafiyelerden oluşturmaktadır. Gazelerde kullanılan kafiye çeşidi, %61'lik oranla iki veya daha fazla sesin tekrar ettiği mürekkep kafiye-dir. Ayrıca cinaslı ve musammat kafiye-li gazeller de yazılmıştır.

Bu döneme ait gazel örneklerinin %82'si rediflidir. Bu rediflerden %28'i kelime, %25'i ek, %17'si ek kelime, %8'i kelime grubu, %4'ü de ek kelime grubu şeklindedir. Redif olarak tercih edilen kelimelerin çoğunluğu, Türkçe kelime veya kelime grubudur.

Muhteva açısından gazeller incelendiğinde, %62'si aşk, %18'i sevgili, %12'si tasavvuf, %5'i rintlilik ve şarap zevki, %2'si kişi tavsifi, %1'i ise hikmet konusunda yazılmıştır. Ayrıca şehir veya mekân tavsifinin yapıldığı, hezeliyyât, beddua ve mersiye konularının da gazelde işlendiği tespit edilmiştir. Bu durumda edebiyat terimi olarak kaynaklarda daha çok; “aşk, sevgili, şarap ve baharla ilgili duyguların dile getirildiği şiirler” şeklinde tanımlanan gazelin tanımına “rintlik, tasavvuf, hikmet, kişi veya bir yerin tavsifi, mersiye, hezeliyyât” konularının da eklenerek gazel tanımının genişletilmesi daha uygun görünmektedir.

Osmanlı gazeli ile Batı'nın sonesi: aşk ideolojisindeki benzerliklerin kökeni

Edith Gülçin Ambros*

* Viyana Üniversitesi

*Kölen olmuşum senin, elden başka ne gelir,
Gece gündüz el pençe dîvânım buyruğuna;
Shakespeare, Sone 57 (çev. T. S. Halman)*

Farklı kültürlerin edebî eserlerini karşılaştırmanın çeşitli nedenleri olabilir.¹ Bu çalışmamızdaki karşılaştırmamız, gazel ile sonenin aşk ideolojisindeki benzerliklerinin kökeniyle ilgilidir.

Doğu'nun gazeli ile Batı'nın sonesi arasında dolaysız bir ilişki için herhangi bir delil yoktur. Dolaylı bir ilişki olup olmadığına dair bir fikir edinmek için sonenin kökeni hakkında bilinenleri gözden geçirdik.

Endülüs-Arap şiiri Trubadur şiirini etkilemiş midir?

Gregor Schoeler'in 1990'da yayımlanan "Muwaşşah und Zağal" başlıklı yazısı,² ilk altbaşlıktan hemen anlaşıldığı üzere konumuzla ilgilidir. Bu altbaşlık, "Einfluß auf die Troubadour-Dichtung?" ("Trubadur şiirine etki?") dir. Son derece titiz ve ayrıntılı şekilde konuyu irdeleyen bu çalışmanın "Die Einflußfrage" ("Etki meselesi") başlığını taşıyan bölümünün başını, durumu çok iyi özetlediğinden konuya giriş olarak alıntılıyoruz.

Endülüs-Arap şiirinin komşu Latin milletlerin şiir kültürlerini etkilediği ve bu etkinin evvela Provanslıların 1100 sularında [...] ortaya

-
- 1 Buna bir örnek olarak bkz. Fikret Turan, "Choice of speech and literary form as semiotics of ideology: poetics of Ahmed Nedim and Robert Burns in voicing two 18th century local cultures," *Stages of evolution: studies in Turkish language and literature* (İstanbul: The Isis Press, 2014), 107-35.
 - 2 Gregor Schoeler, "Muwaşşah und zağal," *Orientalisches Mittelalter*, haz. Wolfhart Heinrichs, c. 5 (Wiesbaden: Aula-Verlag, 1990), 440-64.

çıkan şiiri üzerinde olduğu görüşü ilk olarak 400 yıl önce ve ondan sonra bugüne kadar tekrar tekrar savunulmuştur.

'Arap Tezi'nin (veya varsayımının veya teorisinin) içerikle ilgili ve yapı ile ilgili birer tarafı vardır. Birincisi, iki şiirdeki [Endülüs-Arap ve Provans şiirlerindeki] tema ve motiflerde şaşırtıcı benzerliklerdir: her ikisinde aşk şiirinin ilk planda yer alması ve benzer aşk anlayışı; birçok benzer motif: aşk sırrını gizlemek ama açığa da vurmak; stereotipik bekçi veya gözcü figürü –Arapça rakib, Provans dilinde gardador–, sevgililere iftira atan –Arapça wāši, Provans dilinde lauzengier–, aşk müjdecisi –Arapça rasul, Provans dilinde mesager–, sevgiliye eril şekilde hitap “beyim” –Arapça maulāya, saiyidi, Provans dilinde midons– ve başkaları. [...] Arap Tezinin yapı ile ilgili tarafı, özellikle erken dönem Trubadurlarının (1100-1150), Endülüs-Arap şairlerinin kullandıkları musammat şekillerinin aynını veya çok benzerini kullandıkları gözlemine dayanmaktadır. Arap Tezi genel olarak kabul edilmemektedir. Gerçi hem Arabiyat mütehassısları hem Romanistler arasında çok sayıda taraftarları vardır ama aynı sayıda aleyhtarları da vardır. Onlar da aynen her iki sahadan gelmektedir.³

Bu bölümün devamında Schoeler, Arap Tezi ile Ortaçağ Latince liturya ve para-liturya şiirlerine dayanan Liturya Tezini karşılaştırmaktadır. Konumuz için Arap Tezine dikkati çekmek ve bu tezin herkes tarafından kabul edilmediğini belirtmek yeterlidir. Schoeler'in alıntıda sözünü ettiği Endülüs-Arap musammat şekilleri muvaşşah ve zacal şiir türleridir. Bunlar hakkında ayrıntılı bilgiler için Schoeler'in bu çalışmasına bakılabilir. Ayrıca muvaşşah türü hakkında Schoe-

3 Schoeler, “Muwaşşah und zağal,” 451. Aksi belirtilmedikçe bütün çeviriler tarafımdan yapılmıştır. E. A.

ler'in 1993'te yayımlanan,⁴ zagal türü hakkında W. Stoetzer'in 2002'de yayımlanan ansiklopedi makalelerine⁵ bakılabilir; burada konumuz için gerekli görünen bazı bilgileri bu iki ansiklopedi makalesinden alıntılanmakla yetiniyoruz.

Muvaşşah türü hakkında:

*Muwashsha*hın belirli bir kafiye sistemi ve özel bir sonuç kısmı (*khardja*) vardır. Şiirin esas kısmı her zaman Klasik Arapça yazılır; buna mukabil sonuç kısmının dili çoğunlukla Klasik Arapça değildir (Arapça halk dilindedir [vernacular] ya da az veya çok Arapça halk dili ile karışık Latince kökenli dildedir [makaronik]; çok nadiren saf Latince kökenli dildedir. [...] Günümüze dek *muwashsha*hları gelen ilk şair 'Ubāda İbn Mā'al-Samā'dır (ö. 421/1030'dan sonra) [...] İspanyol Yahudisi şairler Arap *muwashsha*hını taklit ettiler ve İbranice hem dünyevî hem dinî [liturjya ile ilgili] *muwashsha*hlar yazdılar. Bazı örnekleri 5'inci/11'inci yüzyıl kadar eskidir. [...] İbranice *muwashsha*hların önemlerinden biri, Latince kökenli dilde yazılmış *khardja*ların en okunaklıları ve en yüksek kaliteli olanlarını içermeleridir. Adı geçen İbranice *muwashsha*h şairleri ile yaklaşık aynı zamanda yaşayan *en kadim Provanslı Trubadur, Guillaume d'Aquitaine* (ö. 1127), *muwashsha*hınkilere çok benze-yen bend şekilleri kullanmıştır⁶ [...]. Bu gerçek, Provans şiirinin oluşumunu en azından kısmen Arap etkisiyle açıklamayı öneren, 'Arap teorisi' adı verilen teo-rinin esas delillerinden biridir.⁷

4 G. Schoeler, "Muwashsha," *Encyclopaedia of Islam*, New Edition, c. 7 (Leiden-New York: E.J. Brill, 1993), 809-12.

5 W. Stoetzer, "Zadjal," *Encyclopaedia of Islam*, New Edition, c. 11 (Leiden: Brill, 2002), 373-77.

6 Bu cümleyi kısmen ben italikle vurguladım.

7 Schoeler, "Muwashsha," 809, 811, 812.

Zacal türü hakkında:

Zadjal, yaklaşık 1100'de Endülüs'te edebî statü kazanan, bend şeklinde, halk dilinde [vernacular] bir tür şiirin adıdır. En meşhuru İbn Kuzmân [ö. 1160] olan pek çok Endülüs şairi tarafından yazılmış, daha sonra Mağrip ve Arapça konuşan Doğu'ya da yayılmıştır. On üçüncü yüzyıldan beri [*zadjalın*] bend yapısı birkaç Latince kökenli dilin şiirlerinde de görülmektedir. Günümüz Arapçasında *zadjal* terimi, lehçe kullanılarak yazılmış çeşitli tipte şiirleri [...] kastedebilir. [...]

Zadjalı, [...] Latince kökenli dilde varsayımsal modellerden türetmek, spekülasyona girer ve mevcut olan Arap modelleri gözden kaçırılmışa benzer. [...]

13'üncü yüzyıldan itibaren birkaç Latin kökenli edebîyat tıpatıp *zadjal* yapısında olan şiirler ürettiler⁸ (Galiçyaca: Alfonso X'un [1221-84] *Cantigas de Santa María* şiirlerinin çoğu; Kastilce: *estribotes* ve *villancicos*, Juan Ruiz'in [1283-1351] *Libro de Buen Amor*'unda bazı şiirler; Provans dilinde: *dansas* ve *baladas*; Fransızca; *virelais* ve *ballades*; ve İtalyanca: *ballate*, *frottole*, Jacopone da Todi [yaklaşık 1236-1306] tarafından *laude*). Burada yapılar tamamen aynı olduğundan (baskın olarak aa bbb a, ccc a, vs. kafiye yapılı şiirler, dolayısıyla "has *zadjaller*") ve çalmada/okumada tamamen aynı takdim tarzları olduğuna delil bulunduğu (giriş dizelerinin nakarat olarak kullanımı-Alfonso X'un birçok *Cantigas*'ında böyledir- ile iç nakarat), Latince kökenli dildeki "*zadjal*"ın dolaysız olarak Arapçaya bağlılığı varsayımına zor karşı çıkılabilecekmiş gibi görünmektedir.⁹

Muvaşşah ile *zacal* hakkındaki bu bilgiler, Endülüs-Arap şiirinin Trubadur şiiri üstünde yapısal açıdan etkisi olabileceğine işaret etmektedir.

8 Bu cümleyi italikle ben vurguladım.

9 Stoetzer, "Zadjal," 373, 375.

Endülüs-Arap şiiri Trubadur şiiri vasıtasıyla soneyi etkilemiş midir?

Sone hakkında konumuz bağlamında gerekli bilgilerin kısa bir özeti:¹⁰ Sonenin, İtalyanca adıyla sonetto'nun, yapısı karmadır. Standart sone 14 dizedir; sekiz dizeli bir bend ve bunu takip eden altı dizeli bir bendden oluşur.

Başlangıçta sonenin kafiye düzeni: Sekizli birinci bend abababab şeklinde kafiyeiydi (dört beyit olarak da algılanabilir). Altılı ikinci bendin kafiye düzeni büyük bir ihtimalle cdecde idi.¹¹

Zamanla kafiye düzenlerinde oldukça büyük varyantlar görülmüştür ama temel üç sone yapısı vardır.

1. Petrarca sone tipi: abbaabba kafiyeiyli sekizli bir bend ile bunu takip eden cdecde veya cdcdcd kafiyeiyli veya beyit dışında herhangi bir kafiye düzenli altı dizeli bir bend. Petrarca sone tipi en çok kullanılan tiptir. Burada beyit şeklinde kafiye yoktur. Altılı bendin cdecde kafiye varyantının, ilk dönemdeki altılı bendin kafiye düzeninin aynı olduğu dikkati çekmektedir.

2. Spenser sone tipi: abab, bcbc, cdcd, ee kafiye düzenli üç dörtlük ile bunu takip eden bir beyit.

3. Shakespeare sone tipi: abab, cdcd, efef, gg kafiye düzenli üç dörtlük ile bunu takip eden bir beyit. Shakespeare'in kafiye düzeni, uygulanması en kolay kafiye düzenidir.

Sonede genelde kullanılan vezin, her biri önce bir vurgusuz sonra bir vurgulu heceden oluşan beş ayaklı iyambik pentametredir.

10 J. A. Cuddon, *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*, yeniden gözden geçiren C. E. Preston, 4.bs. (London: Penguin Books, 1999), "sonnet," 843-44.

11 Bu ihtimal hakkında bkz. Ernest H. Wilkins, "The invention of the sonnet," *Modern Philology* 13, s. 8 (Aralık 1915): 463-94.

Tematik yapı

Petrarca tipi sonelerin sekizli birinci bendi bir düşünceyi geliştirir. Ondan sonra volta denilen bir “dönüş” vardır ve altılı ikinci bend, sekizli bendi açıklar, yanıtlar ve tamamlar. Spenser ve Shakespeare tipi sonelerde ise esas olarak her dörtlükte değişik bir düşünce işlenir ama ikinci dörtlük bir öncekinden doğar ve mantıksal temel düşünce ve tema sondaki bağlayıcı beyitte tamamlanır.¹² Diğer bir ifadeyle sondaki beyit, fikri özetleyici, kuvvetlendirici veya epigramatik bir karakterdedir.¹³

Sonenin doğum yeri Sicilya’dır. Sicilya yaklaşık 250 yıl Arap hâkimiyetinde kalmıştır. Bu dönem sona erip Sicilya Normanların eline geçince de Arap kültürü devam etmiştir. On üçüncü yüzyılda da II. Frederik (1194-1250) Arap kültürüne büyük bir ilgi göstermiştir.¹⁴ Onun maiyetindeki şair ve noter Giacomo da Lentini (yaklaşık 1210-yaklaşık 1260) ilk “sonetto” yani sone yazarı ve bu şiir türünün yaratıcısı olarak kabul edilmektedir. Sonenin kökeni, özellikle ikinci bendinin kökeni hakkında çeşitli görüşler vardır. Ernest H. Wilkins 1915’te yayımlanan “The invention of the sonnet” başlıklı son derece titiz çalışmasının sonunda şöyle demektedir:

Sone sanatsal bir icattır; mucidi büyük bir ihtimalle Giacomo da Lentino idi. Sonenin sekizli bendi, sekiz dizeli standart Sicilya *strambotto*’sundan alıntıdır. Altılı bendin kökeni emin değildir: *popüler Arap*

-
- 12 Görüldüğü gibi sonelerin bend yapısı, nispeten büyük düşünce birimlerinin yaratılmasına gazellerin beyit yapısından daha elverişlidir. Düşünce birimlerini büyütebilecek anjambmana gazellerde pek rastlanmaz; Edith Gülçin Ambros, “Osmanlı Dîvân şairleri on dokuzuncu yüzyıldan önce anjambman (*enjambement*) tekniğini kullanmış mıdır?” (yayım aşamasında)
 - 13 Gazellerin makta beytinin de buna benzer bir işlevi olduğu dikkati çekmektedir.
 - 14 R. Traini, “Şiçilliya: (d) la vie culturelle,” *Encyclopédie de l’Islam*, c. 9 (Leiden: Brill, 1998), 610.

zağalının bir Sicilya varyantı bunu ilham etmiş olabilir.¹⁵ Sonenin sekiz dizeli bir *strambotto* ile altı dizeli bir *strambottonun* bileşimi olduğu şeklinde-ki şimdiki teorelin altılı bendin kökeni olarak altı dizeli bir *strambotto* önerisi savunulamaz. Sonenin bir *canzone* bendi olduğu şeklindeki şimdiki teori hiç savunulamaz.¹⁶

Buna karşılık, 2012’de yayımlanan *The Princeton encyclopedia of poetry & poetics*’in dördüncü baskısında sone, “iki *strambottonun* küçültülmesiyle belki oluşmuş olabilir ama daha büyük bir ihtimalle *canzone* bendini taklit yoluyla gelişmiştir”¹⁷ denmektedir.

Diğer taraftan, Henk Heijkoop ve Otto Zwartjes’in *muvaşşah, zagal ve harca* hakkında 2004’te yayımlanan bibliyografyalarının girişinde, İtalya’da *zacala* benzer yapılı ilk şiirlerin Jacopone da Todi’nin (yaklaşık 1236-1306) yazdığı *laude türünde şiirler* olduğu belirtilmektedir. Aynı yerde şu cümle de dikkati çekmektedir: “Bazı uzmanlar soneyi (İspanyol-)Arap [“(Hispano-) Arabic”] prototiplerine dayanarak açıklamaya bile teşebbüs etmektedir.”¹⁸

Köken hakkında kesin bir sonuca daha varılamadığı görülmektedir.

Eğer *sone* üzerinde Endülüs-Arap şiirinin bir etkisi olduğu varsayılırsa, bu etki dolaysız değil, Trubadur şiiri yoluyla –yani İspanya-Arap *zagal* yapısını yansıtan Trubadur şiir(ler)inin etkisiyle– dolaylı şekilde olmuştur. Ve eğer bu varsayım doğruysa, Fars gazelinin doğu-

15 Bu cümle tarafımdan italikle vurgulanmıştır.

16 Ernest H. Wilkins, “The Invention of the sonnet,” *Modern Philology* 13, s. 8 (Aralık 1915), 494.

17 *The Princeton encyclopedia of poetry & poetics*, haz. Roland Greene ve öte., 4.bs. (Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2012), 736, “IV. poetic forms”.

18 Henk Heijkoop and Otto Zwartjes, *Muvaşşah, zagal, kharja: bibliography of strophic poetry and music from al-Andalus and their influence in East and West* (Leiden: Brill, 2004), XIII.

şunda Arap şiiri bir rol oynamış olduğundan, sone ile gazelin ortak bir niteliği vardır: kökenlerinde Arap etkisinin olmuş olması.

Gazel ile sonede aşk ideolojisi açısından göze çarpan benzerlikler

Yaklaşık 1100 ile 1350 yılları arasında güney Fransa'da şiir söyleyen Trubadur (Fransızca *troubadour*) adlı ozanlar,¹⁹ bugün Fransızcada *amour courtois*,²⁰ İngilizcede *courtly love*, İtalyancada *amore cortese*, Türkçede “şövalye aşkı” veya “saray aşkı”²¹ denilen edebî ve kültürel bir fenomen yaratmıştır. Trubadur şiirindeki bu yeni aşk ifadesi Orta Çağ'da yayılmıştır: kuzey Fransa'da (Truverler/Trouvèrler), İtalya'da (*Dolce stil nuovo*), Almanya'da (*Minnesang/Minnedichtung*), vs.²²

María Rosa Menocal, Roger Boase'nin 1977'de yayımlanan *The origin and meaning of courtly love: a critical study of European scholarship*²³ başlıklı son derece kapsamlı –Boase, 1500'den 1975'e kadar bu konuda yapılan ilmî çalışmaları incelemiştir– kitabını tanıtma yazısında bazı bibliyografik ilâvelerde de bulunmuştur.²⁴ Konunun yüzyıllar boyunca ne kadar çok ilgi çektiğini bu durum açıkça göstermektedir.

19 Cuddon, *The Penguin dictionary*, “troubadour,” 949.

20 Terim olarak *amour courtois* ilk defa Gaston Paris tarafından 1883'te kullanılmıştır; Cuddon, *The Penguin dictionary*, “courtly love,” 189-90. Trubadurların bu aşk kavramına verdikleri tipik ad *fin'amors* idi; *The Princeton encyclopedia of poetry & poetics*, “courtly love”, 311.

21 Nuran Tezcan, “Osmanlı-Türk edebiyatında aşk mesnevîlerini şövalye aşkı bağlamında okumak,” *Frankofoni* 23 (Ankara: 2011): 125.

22 Cuddon, *The Penguin dictionary*, “courtly love,” 190.

23 Roger Boase, *The origin and meaning of courtly love: a critical study of European scholarship* (Manchester: Manchester University Press, 1977).

24 María Rosa Menocal, “Close encounters in medieval Provence: Spain's role in the birth of troubadour poetry,” *Hispanic Review: Williams Memorial Issue* 49, s. 1 (Winter 1981): 43-64.

Boase, incelediği bu çalışmalar sonucunda yedi köken teorisi belirlenmiş, bunlardan “İspanyol-Arap” (“*Hispano-Arabic*”) ve “Feodal-Sosyolojik” (“*Feudal-Sociological*”) olarak adlandırdıklarının birbirini tamamlayıcı olduklarını ileri sürmüştür.²⁵ Bu husus da konunun ne kadar çeşitli şekilde yorumlandığını göstermektedir.

Boase'nin saydığı yedi köken teorisinden birinin “Neoplatonik” (“*Neoplatonic*”) teori olduğunu da bu çalışmamız bağlamında özellikle belirtmemiz gerekir.

Batıda lirik şiirin ve özellikle aşk şiirinin gelişmesinde Trubadurların etkisi çok fazla olmuştur; Troubadourlar Dante (1265-1321) ile Petrarca'yı (1304-1374) da çok etkilemiştir.²⁶ İkisinin soneleri sonradan yazılan sonelere örnek olmuştur. İkisi de şiirlerinde Neoplatonik aşk öğeleri işlemiştir; dolayısıyla bu nitelikler de sonelerde onlardan sonra görülmeye devam etmiştir.

Diğer taraftan, Arap şiirinde doğan Uzrî (*Udri*) aşk değişmelere uğrayarak devam etmiştir. İsmail Durmuş'un bu konudaki sözleri:

Emevîler zamanında gelişen ve yayılan Uzrî aşkın uzantısı şeklinde Abbâsîler devrinin şehir toplumunda saray aşkı diye anılan, saraya mensup gençlerin iffet ve edep dahilinde yaşadıkları aşk tecrübelerine dayanan aşk türü de Uzrî aşk sayılmıştır. Mâşukanın baskısı, üstünlüğü, aşkın ahlâkî değeri gibi unsurlar bu tür aşk anlayışına eklenmiştir. Başta İbnü'l-Ahnef olmak üzere bazı şehirli Abbâsî şairlerinin gazellerinde bu aşk anlayışı dile getirilmiştir.²⁷

J. Christoph Bürgel'in aktardığına göre J. Hell, al-'Abbâs b. al-Ahî-

25 Menocal, “Close encounters in medieval provence,” 45-9; *The Princeton encyclopedia of poetry & poetics*, 311-2.

26 Cuddon, *The Penguin dictionary*, “troubadour,” 949.

27 İsmail Durmuş, “Uzrî aşk,” *TDVİA*, c. 42 (İstanbul: TDV, 2012), 261.

naflı Batı'da *Minnesang*'ın öncüsü olarak görmüştür.²⁸ Bürgel kendisi de Uẓrî aşk motiflerinin izinin *Minnesang*'a kadar sürülebildiği görüşündedir.²⁹ Bürgel, Uẓrî motiflerin, Neoplatonik-mistik tasavvurlarla birleşerek dost ("Freund") figürü etrafında oluşan ve özellikle Fars gazelinde görülmekle birlikte romantik mesnevîlerin giriş kısmında da söz konusu olan "aşk dini"ni ("Liebesreligion") oluşturduğunu yazmaktadır.³⁰ Bu Uẓrî- Neoplatonik-mistik bileşimin Fars edebiyatından Osmanlı edebiyatına geçmesi, iki edebiyat arasındaki ilişkiden dolayı doğaldır.³¹ Doğ'u'nun aşk mesnevîlerindeki aşk anlayışı ile *amour courtois* (courtly love: şövalye aşkı/saray aşkı) arasında görülen paralelliğe de Nuran Tezcan dikkati çekmiş ve konuyu incelemiştir.³²

Bu bağlamda Hâfız'ın (ö. 1390?) Osmanlı şiirine etkisi de gayet iyi bilinmektedir. Gene de vurgulamak amacıyla Tahsin Yazıcı'nın sözlerini alıntılıyoruz:

Hâfız'ın Türk dîvân şiirine de geniş ve sürekli etkisi olmuştur. [...] Dîvân edebiyatının İran tesiri altında kalmış olmasıyla ilgili tenkit ve değerlendirmeler çok defa Hâfız tesirine bağlanır. XIV ve XV. yüzyıl dîvân şiirinde Hâfız'dan tercüme denilecek kadar büyük benzerlikler gösteren gazeller vardır.³³

28 J. Hell, "al-'Abbās ibn al-Aḥnaf: Der Minnesänger am Hof Hārūn al-Raṣīds, "Islamica 2 (1926), 271-302; J. Christoph Bürgel, "Liebestheorien," *Orientalisches Mittelalter*, haz. Wolfhart Heinrichs, c. 5 (Wiesbaden: Aula-Verlag, 1990), 488.

29 Bürgel, "Liebestheorien," 487.

30 Bürgel, "Liebestheorien," 488.

31 Osmanlı gazellerindeki Neoplatonik aşk öğeleri hakkında bkz. örneğin Cihan Okuyucu, *Dîvân edebiyatı estetiği* (İstanbul: L & M Yayınları, 2004), 219-20.

32 Tezcan, "Osmanlı-Türk edebiyatında aşk mesnevîlerini şövalye aşkı bağlamında okumak," 121-32.

33 Tahsin Yazıcı, "Hâfız-ı Şîrâzî," *TDVİA*, c. 15 (İstanbul: TDV, 1997), 105.

On beşinci yüzyıldan sonra da İran ve Türk edebiyatlarında konularda ve şiir telakkilerinde ortaklık ve benzerliklerin devam ettiği bir gerçektir.

Hâfız'ın gazelleri ile Shakespeare'in soneleri

Wojciech Skalmowski, on dördüncü yüzyılda yaşayan Hâfız'ın gazelleriyle Shakespeare'in (1564-1616) sonelerini karşılaştırmıştır.³⁴

Skalmowski, Hâfız ile Shakespeare arasında dolaysız bir edebî etki veya ilişkinin düşünülmemeyeceğini söyledikten sonra şöyle demektedir:

Ne var ki, iki üslûp arasında dolaylı bir ilişkiye birkaç işaret vardır. Meccaz seçiminde, konuya yaklaşımda ve mübalağa derecesinde soneler ve gazeller arasında o kadar şaşırtıcı boyutta paraleller vardır ki iki yazarın esasen aynı şiir türünü ("genre") kullandıkları görülmektedir; ve iki üslûbun kökü, ortak ve kadim bir gelenek olabilir.³⁵

Bu görüşünü belirttikten sonra Skalmowski Shakespeare'in soneleriyle Hâfız'ın gazellerinde görülen en tipik ortak motiflere odaklanmış ve bunlara örnekler sunmuştur. Karşılaştırmadan sonra Skalmowski, bizim de katıldığımız şu müşahedede bulunmaktadır:

Objenin [Object =yazarın sevdiği kişinin] cinsiyetinin şüpheli olması, yazarın onun geçici güzelliğinden şikayet etmesi ve objenin hem zallimliğini hem hakimiyetini neredeyse mazoüst tercihi gibi alışılmamış paralel öğeler tesadüf eseri olmayabilir.³⁶

34 Wojciech Skalmowski, "Hafiz and Shakespeare: an East-West encounter," *Acta Iranica: Encyclopédie permanente des études iraniennes, Papers in Honour of Professor Mary Boyce*, c. 11 (Leiden: Centre International d'Études Indo-iraniennes, 1985), 583-91.

35 Skalmowski, "Hafiz and Shakespeare," 583.

36 Skalmowski, "Hafiz and Shakespeare," 591. İtalikle vurgulama tarafımdan yapılmıştır.

On altıncı yüzyıl Osmanlı gazeli ile Shakespeare'in soneleri

On altıncı yüzyılın birinci yarısında yaşayan Osmanlı şairi Me'âlî'nin (ö. 1535-36) bir yek-âhenk gazeli:

- 1 Yüzüñe öykündi gül gül-zârdan sürdi şabâ
Kaddüñe hem-ser vèrildi serv anı urdı şabâ
- 2 Bî-ḥayālîk eyleyüb öykündüğü-çün ḥaddüñe
Güllerüñ bārân-ile yüzine tükürdi şabâ
- 3 Muştılayub zülf-i yâra hem-dem olursın dêyü
Her benefşenüñ çemende kulağın burdı şabâ
- 4 Ḥaddüñe teşbîḥ édüb ey ḡonce-i bâğ-ı İrem
Berg-i verd-i aḥmeri gülşende uçurdu şabâ
- 5 Ey Me'âlî ol ruḥ-ile baḥs-i ḥüsn êtdüğü-çün
Yâsemen üftâdeyi yêrden yêre urdı şabâ³⁷

On altıncı yüzyılın ikinci yarısında yaşayan Shakespeare'in (1564-1616) bir sonesi:

Sone 99

Erken açan menekşe yi payladım şöyle diyerek:
"Tatlı hırsız, nerden çaldın o güzel kokuyu öyle,
"Aşkımın soluğundan mı? Çekip almış olsan gerek
"Yumuşak yanağındaki o allığı, görkemiyle,
Sevgilimin damarından, arsızca, çekinmeyerek."
Beyaz zambak benden zılgıt yedi eli senden diye,
Fesleğen de, koncasını senden çalmış ya, ondan.
Güller, dikenler üstünde kapılmıştı ürpertiye:

37 Edith Ambros, *Candid penstrokes: the lyrics of Me'âlî, an Ottoman poet of the 16th century* (Berlin: Klaus Schwarz Verlag, 1982), 193, nu. 17, vezni Fâ'ilâtün - Fâ'ilâtün - Fâ'ilâtün - Fâ'ilün.

Biri, alı al utançtan, öteki apak, kahrından;
Üçüncüsü ne al, ne ak: her birinden nemalanmış,
Aşırdıklarına bir de senden soluk eklemişti;
Büyümüş böbürlenmiş de, bu soygundan cezalanmış,
Bir solucan öç alarak onu öldürüp yemişti.
Bildiğim bunca çiçek var, her birinde gördüm şunu:
Ya rengini senden çalmış, ya da cânım kokusunu.³⁸

Alıntıladığımız gazel ile sonenin konuları çok benzemektedir. Me'âlî'nin gazelinde bitkiler sevgiliye özenmiş, sonede bitkiler sevgi-
liden bazı güzel özellikler çalmıştır. Diğer bir ifadeyle her iki şiirde en
belirgin retorik özellik, antropomorfizm yani teşhîstir. Her ikisinin
konusu sevgiliyi, daha doğrusu sevgilinin güzelliğini abartılı şekilde
övmektir. Eğer bu sone günümüz konuşma diline çevrilmeyip de on
altıncı yüzyılda Dîvân edebiyatında kullanılan dile çevrileydi (!) ya da
Me'âlî'nin gazeli günümüz konuşma diline çevrileydi, aralarındaki
üslûp farkı da azalacak, benzerlik daha belirgin olacaktı. Bu iki şiirin
bu kadar benzemesi, Me'âlî'nin sadece orta derecede yetenekli bir şair
olduğu, buna karşılık sonenin Shakespeare tarafından yazılmış oldu-
ğu düşünüldünce daha da dikkate değerdir.

Alıntıladığımız Shakespeare sonelerinin çevirisi, Talât Sait Hal-
man'ın (ö. 2014) büyük bir titizlikle yaptığı çok başarılı çevirisidir. Hal-
man sonenin uyak düzenini bile aynen uygulamıştır. Ama sonuçta her
çeviride bir yorum payı ve çeşitli seçenekler arasından bir seçim vardır.
Halman günümüz konuşma dilini kullandığından çeviri çok etkili ama
yer yer aslından daha teklifsizce bir dildedir. Shakespeare'in dili konu-
muz bağlamında önemli olduğundan şiirin aslını da alıntılıyoruz.

38 William Shakespeare, *Tüm soneler*, çev. ve haz. Talât Sait Halman, 5. bs. (İstanbul: Cem Yayınevi, 1997), 239.

Sonnet XCIX

*The forward violet thus did I chide:
Sweet thief, whence didst thou steal thy sweet that smells,
If not from my love's breath? The purple pride
Which on thy soft cheek for complexion dwells
In my love's veins thou hast too grossly dy'd.
The lily I condemned for thy hand;
And buds of marjoram had stol'n thy hair.
The roses fearfully on thorns did stand,
One blushing shame, another white despair;
A third, nor red nor white, had stol'n of both,
And to his robb'ry had annex'd thy breath;
But, for his theft, in pride of all his growth
A vengeful canker eat him up to death.
More flowers I noted, yet I none could see
But sweet or colour it had stol'n from thee.³⁹*

Örneğin, bu sonenin altıncı dizesindeki “*I condemned*” sözlerini Halman “benden zılgıt yedi” şeklinde tercüme etmiştir. “Birinden zılgıt yemek” tabiri, “kınadım, ayıpladım” anlamındaki “*I condemned*”den daha kuvvetli, değişik bir “ton”dadır, çok daha teklifsizcedir. Skalmowski de Shakespeare’in bu sonesini Hâfız’ın şiiriyle karşılaştırmıştır. Bahçedeki bütün çiçeklerin, güzelliklerini sevenlen kişiden çaldıkları fikrinin Hâfız’da sık görülen bir tema olduğunu söyledikten sonra örnek olarak Hâfız’ın bir beytini alıntılamıştır.⁴⁰

39 *The complete works of Shakespeare*, ed. George Lyman Kittredge (Boston: Ginn and Company, 1936), 1509. Shakespeare sonelerinin standart yapısı üç dörtlük ile bir beyittir, yani 14 dizedir. Ama alıntılaradığımız bu sonede Shakespeare bir istisna yapmıştır: birinci bend dört yerine beş dizelidir, dolayısıyla toplam dize sayısı 15’tir.

40 Skalmowski, “Hafiz and Shakespeare,” 587.

Shakespeare'in bundan sonraki iki sonesi, gazelin standart konusu olan, âşğın sevgiliden kaynaklanan her cefaya rızasını, sabırlı ve alçak gönüllü tutumunu yansıtan sonelerdir. Bu konu gazellerin çoğunda görüldüğünden sadece bir örnek vermekle yetineceğiz.

Sone 58

Tanrı beni ilk başta sana kul yaptı, sonra
Keyfine el koymayı kurmamı yasak etti,
Ya da özlem duymamı hesaplı zamanlara;
Kölenim ya, boş vaktin olsun diye bekletti.
Ah, bırak katlana yım, el pençe dîvân: değer,
Senin özgürlüğünün tutuklu yokluğuna;
Her mihnete sabreder, her azara baş eğer,
İncittin diye hiç suç yüklemey bile sana.
Sen nerde olursan ol, yetkin, güçlü, özgürsün;
Hâkimsin dilediğin gibi kendi vaktine:
Canın neyi isterse varsın o keyif sürsün,
Kendine suç işlersen kendin bağışla yine.
Beklemek cehennemdir, ama beklerim seni,
İyi kötü demeden, suçlamadan keyfini.⁴¹

Sone 57

Kölen olmuşum senin, elden başka ne gelir,
Gece gündüz el pençe dîvânım buyruğuna;
Geçirdiğim saatler baştan başa bir hiçtir
Sen buyurmuş değilsen çabalarım boşuna.
Senin için, sultanım, saatleri gözlerken
Ben kimim ki küseyim sonu gelmez günlere,
Kara kara düşünmem, acı çekmem özlerken

41 Shakespeare, Tüm soneler, 157.

Uğurlar olsun dersen kölene sen bir kere;
 Ben kimim ki kıskanıp kuşkulanıp sorayım
 Kimle içli dışlısını, nedir yaptığın işler;
 Derdim günüm put gibi düşünmeden durayım,
 Mutlu kıldıklarını bilmek içime işler.
 Öyle körkütük sâdik bir köledir ki sevda,
 Seni kötü göremez bin kötülük yapsan da.⁴²

On altıncı yüzyıl şairi Taşlıcalı Yahyâ Bey'in (ö. 1582) bir yek âhenk gazeli:

- 1 Bu cevri ile niçe bir imtihân olam yürüyem
 Bu derd ile niçe bir nâ-tüvân olam yürüyem
- 2 Begüm seni seveli tırmaz anı fikr iderin
 Ki her dem atuñ öñince yayan olam yürüyem
- 3 Ne ulu devlet olur bir senüñ gibi şâhuñ
 Cünün-ı 'ışkı ile dâstân olam yürüyem
- 4 Ne zevk olur bu ki kan ağıladuğuma gülesin
 Derün-ı dilden arja şâdmân olam yürüyem
- 5 Nihâyeti gam-ı 'ışkuñla ben fakîr ü hâkîr
 Ğarîb u bî-kes ü bî-hânumân olam yürüyem
- 6 Sañja görindüğüme incinürsin ey gül-i ter
 Seher yeli gibi gözden nihân olam yürüyem
- 7 Kemâl-i süz ile budur ümîdüm ey Yahyâ
 Ğazelde Husrev-i şîrîn-zebân olan yürüyem⁴³

42 Shakespeare, *Tüm soneler*, 155.

43 Yahyâ Bey, *Dîvan*, haz. Mehmed Çavuşoğlu (İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi, 1977), 462-63, nu. 291, vezni *Mefâ'ilün - Fe'ilâtün - Mefâ'ilün - Fe'ilün*.

İki farklı kültürün lirik şiiri olan gazel ile sonenin esas konusu aşktır. Verdiğimiz örneklerdeki –bu örnekler kolaylıkla çoğaltılabilir– aşka yaklaşım tarzındaki benzerlik apaçıktır.

Bir benzerlik de şiirde “gizlilik” ögesidir. Osmanlı gazellerinin kime hitaben yazıldığı –eğer gerçekten birine hitaben yazılmışlarsa– bazı istisnalar hariç belli değildir. Shakespeare’in 154 sonesinin kimlere hitaben yazıldığı hakkında varsayımlar vardır, kesinlik yoktur. Bir kısmı genç bir erkeğe, bir kısmı bir kadına hitap etmektedir ama bu kişilerin hep aynı erkek ve kadın olup olmadıkları da bilinmemektedir.⁴⁴ Osmanlı gazellerinde de şair özel hayatını hemen her zaman gizler. Bu bağlamda Lokman Turan’ın “Türk edebiyatında şiir yazma sebepleri ve Edirneli Örfî Mahmûd Ağa Dîvânı’ndaki on iki gazelin yazılma sebepleri üzerine”⁴⁵ başlıklı ufuk açıcı makalesine dikkati çekebilir. Lokman Turan’ın “Dîvân şairinin, şahsî hayatını gizlediği bu şiir geleneğinde [...]”⁴⁶ sözlerine tamamen katılıyoruz.

Bu benzerliklerden sonra bir farktan bahsetmemiz gerekmektedir. Sonelerde Dante’nin (1265-1321) *Rime*’sinden ve Petrarca’nın (1304-1374) *Canzoniere*’sinden beri platonik/idealist aşk söz konusu idi. Aynı ideoloji gazele de hastı. Şehvet, ne gazelin ne sonenin konusu idi. Ama Shakespeare birkaç sonesinde şehvetten bahsetmiştir.

Halman’ın çevirisindeki ifade aslındakinden daha açıktır. Orijinalin imâ derecesi bu bağlamda önemli olduğundan verdiğimiz örneklerin aslını da alıntılıyoruz.

44 *The complete works of Shakespeare*, 1491-2.

45 Lokman Turan, “Türk edebiyatında şiir yazma sebepleri ve Edirneli Örfî Mahmud Ağa Dîvânı’ndaki on iki gazelin yazılma sebepleri üzerine,” *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 12, s. 2 (2008): 366-95.

46 Turan, “Türk edebiyatında şiir yazma sebepleri,” 393.

Sonnet CXXIX

*Th'expense of spirit in a waste of shame
Is lust in action; and till action, lust
Is perjur'd, murd'rous, bloody, full of blame,
Savage, extreme, rude, cruel, not to trust;
Enjoy'd no sooner but despised straight;
Past reason hunted, and no sooner had,
Past reason hated, as a swallowed bait
On purpose laid to make the taker mad;
Mad in pursuit, and in possession so;
Had, having, and in quest to have, extreme;
A bliss in proof – and prov'd, a very woe;
Before, a joy propos'd; behind, a dream.
All this the world well knows; yet none knows well
To shun the heaven that leads men to this hell.⁴⁷*

Sone 129

*Acıkan kösnü, ruhu yıkıp geçer boşuna
Utanç mezbelesinde; zevk alıncaya kadar
Yalancıdır, kalleştir, susar kana ve cana,
Azgın ve korkusuzdur; haindir, sert ve gaddar,
Ama keyif sürünce birdenbire tiksindir:
Delice istediği, öksesine girdi mi
Nefret eder delice: sanki yutmuş gibidir
Yutanları çıldırsın diye konulmuş yemi;
Hem kovalarken çılgın, hem ele geçirince,
Delirir elde etti, edecek diye güya,
Yaşanırken kutlu da, üzgün sona erince,
İlkin sevince çağrı, sonra bomboş bir rüya.*

47 The complete works of Shakespeare, 1514-15.

Ne tuhaf ki dünyada bunları bilenler çok;
Cehenneme götüren cennetten hiç kaçan yok.⁴⁸

Sonnet CLI

Love is too young to know what conscience is;
Yet who knows not conscience is born of love?
Then, gentle cheater, urge not my amiss,
Lest guilty of my faults thy sweet self prove.
For, thou betraying me, I do betray
My nobler part to my gross body's treason;
My soul doth tell my body that he may
Triumph in love; flesh stays no farther reason,
But, rising at thy name, doth point out thee
As his triumphant prize. Proud of this pride,
He is contented thy poor drudge to be,
To stand in thy affairs, fall by thy side.
No want of conscience hold it that I call
Her 'love' for whose dear love I rise and fall.⁴⁹

Sone 151

Aşk öyle toy ki vicdan nedir bilemez, ama
Şunu bilmeyen var mı: sevgiden doğar vicdan?
Öyleyse, tatlı fettan, günahımı kınama:
Hoş varlığın suçlanır benim kusurlarımdan.
Beni ele verirken kalkıp teslim olurum
Soylu uzvumla iğrenç gövde ihanetine;
Bedene "Kazan aşkın zaferini," der ruhum,

48 Shakespeare, Tüm soneler, 299.

49 The complete works of Shakespeare, 1518.

“Başka bir dürtükleme gerekmez ki etine.”

Senin adınla kalkar, seni gösterip der ki

“İşte zafer ödülün,” Büyüklük taslar, şişer:

Öyle istekle senin hizmetine girer ki

Sen isteyince dimdik; işin bitince düşer.

Ona “Sevgilim” dersem vicdansız deme bana:

Kalkmam da düşmem de hep o tatlı aşk uğruna.⁵⁰

Osmanlı gazellerinde bu tür bahis ve imalar yoktur. Bunlar Osmanlıların gazelde aşk anlayışına uymamaktadır.

Sonuç

Uzrî aşk öğeleri ile Neoplatonik öğeler içeren idealist bir aşk türünü konu edinme gazel ile sonenin ortak niteliğidir. Bu benzerlik gazelin sone üzerinde dolaysız bir etkisinden kaynaklanmamaktadır; bunun varsayılması için herhangi bir delil yoktur. Benzerliğin, Endülüs-Arap şiirinin Trubadur şiiri yoluyla sonenin üzerinde dolaylı bir etkisinden kaynaklandığı akla yakındır. Sone ile gazel arasındaki bu aşk ideolojisi benzerliği, Trubadur şiirinin Endülüs-Arap şiirinden etkilendiği varsayımını desteklemektedir. Sicilya-Arap şiiri de bu bağlamda bir rol oynamış olabilir.

On altıncı yüzyıl Osmanlı gazeli ile Shakespeare’in sonelerinde bu benzerlik devam etmektedir. Yalnız Shakespeare bütün sonelerinde geleneksel platonik/idealist tutuma sadık kalmamış, birkaç sonesinde şehvet ve cinsel gerçeklerden bahsetmiş veya bunları ima etmiştir. On altıncı yüzyıl Osmanlı gazellerinde ise böyle bir değişiklik yapılmamış, cinsellik geleneksel hafif homoerotik havadan daha açık ve belirgin şekilde imâ edilmemiştir.

50 William Shakespeare, *Tüm soneler*, 343.

Gazelde üslûb-ı mu'âdele veya bercesteli beyit

Cafer Mum*

* İnönü Üniversitesi

Önemli araştırma konuları arasında yer almakla birlikte, edebî metin olarak gazelin nasıl bir kompozisyona sahip olduğu konusu üzerinde yeterince çalışmalar yapıldığı söylenemez. Meselâ; ‘yek-âhenk’ kavramı, acaba gazelin beyitleri arasındaki “konu birliği”ni mi yoksa “metin bütünlüğü”nü mü anlatmaktadır? ‘Yek-âhenk’ olanları dışarıda tutacak olursak, gazeli oluşturan beyitleri vezin, kafiye ve redif dışında birbirine bağlayan herhangi bir bağ veya bağlam gerçekten yok mudur? Eğer böyle bir bağ veya bağlam yoksa bunun böyle olmasını sağlayan faktörler nelerdir?

Gazelin beyitleri arasındaki ilişki veya ilişkisizlik bağlamında, Sebk-i Hindî şiirinde görülen bir özelliğe edebiyat araştırmacılarının dikkatini çekmek istiyoruz. Üslûp konusunda yaptıkları çalışmalarla tanınan bazı araştırmacılar, Sebk-i Hindî’de gazelin özel bir beyit yapısı olduğunu ileri sürmüşlerdir.¹

Şemîssâ, bu özel yapıyı ifade etmek için “*tekbeyt*” terimini kullanmıştır:

İşin gerçeği Sebk-i Hindî şairi, ‘tekbeyt’ söyleyen bir şairdir. Yani asıl biçim müfretlerdir. Daha sonra şair, bu bağımsız beyitleri kafiye ve redif

1 Sebk-i Hindî hakkında geniş bilgi edinmek için bkz. Cafer Mum, “Sebk-i Hindî’de beyit yapısı, paradoksal imajlar ve çoklu duyulama,” *Sözde ve anlamda farklılaşma: Sebk-i Hindî*, haz. H. Aynur ve öte. (İstanbul: Turkuaz, 2006), 108-41; Cafer Mum, “Sebk-i Hindî,” *Türk edebiyatı tarihi*, ed. Talat Sait Halman ve öte., c. 2 (İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006), 369-92.

aracılığıyla birbirine bağlamıştır. [...] Şairin (önce) bir ‘tekbeyt’ söylediği, (sonra) onu uygun bir gazelin içine yerleştirdiği açıktır.²

Araştırmacı bu iddiası için kanıt olarak da, nüshanın birinde bir gazel içindeki herhangi bir beytin başka nüshalarda başka gazeller içinde yer almasını göstermiştir.³

Şemîssâ’nın söyledikleri, bu üslûpta, gazeli oluşturan beyitlerin müstakil birer metin olarak düşünüldüğünü ve yazıldığını gösteriyor. Hatta Şemîssâ, bir adım daha öteye giderek, Sebk-i Hindî’de nazım biçiminin gazel değil, ‘tekbeyt’ olduğunu iddia etmiştir.⁴ Kedkenî ise, sadece gazelin değil, gazeli oluşturan beyitlerin de özel bir yapıda olduğunu gündeme getirerek “üslûb-ı mu’âdele” terimini geliştirmiştir:

Ben ‘üslûb-ı mu’âdele’yi üslûp biliminde kullanmak için geliştirdim. Bazıları buna irsâl-i mesel diyorlar. İrsâl-i mesel veya atasözü yerine geçebilecek her çeşit hikmetli mısra ile bu terim arasında benzerlik bulunmadığı için, bilinçli olarak bu terimi kullanıyorum. [...] Temsil başlığı altında yer alan örneklerin hepsi üslûb-ı mu’âdelenin doğru örnekleri değildir. Üslûb-ı mu’âdele, iki mısranın cümle yapısı bakımından tam bağımsız olması; hiçbir edat, bağlaç veya başka bir şeyin, sadece cümle olarak değil, anlam bakımından bile onları birbirine bağlamamasıdır. Temsil başlığı altında verilen örneklerin büyük çoğunluğunda bu bağımsız cümle yapısı gözetilmemiştir.⁵

Gulâmî-bâdî, yazdığı bir makalesinde, Kedkenî’nin aynı konudaki görüşlerini aktardıktan sonra, bazı örneklerde görülen “ki”, “tâ”

-
- 2 Sîrûs Şemissâ, *Sebk-şinâsî-i şîr*, 2. bs. (Tehrân: İntişârât-ı Firdevs, 1376/1997), 299-300.
 - 3 Şemissâ, a.g.e., 300.
 - 4 Şemissâ, a.g.e., 287.
 - 5 Muhammed Rızâ Şeffî’î-i Kedkenî, *Şâ’ir-i âyinehâ: Ber-resî-i Sebk-i Hindî vü şîr-i Bîdil*, 2. bs. (Tehran: Müessese-i İntişârât-ı Âgâh, 1368/1989), 63.

vb. unsurların, mısraların cümle yapısı bakımından bağımsız olma özelliğine zarar vermediğini söylemektedir.⁶

Fars şiirinde üslûb-ı mu'âdelenin en başarılı örneklerini veren Sâ'ib-i Tebrizî (ö. 1676?), aynı zamanda üslûb-ı mu'âdele özelliği de taşıyan aşağıdaki beytinde, berceste mısranın diğer mısraya bağlı olmama ve kendi başına kullanılabilme özelliğini çok veciz biçimde anlatmaktadır:

*Mısra'-ı ber-ceste Sâ'ib bî-niyâz ez-mısra' est
Bâ-kıyâmet yâr râ hem-dûş dîden muşkilest*⁷

(Ey Sâ'ib, mısra'-ı bercestenin mısraya ihtiyacı yoktur. Kıyamette sevgiliyi yanı başında görmek çok zordur.)

Kedkenî gibi Şemîssâ da gazellerdeki 'tekbeyt'lerin üslûb-ı mu'âdele terimiyle karşılanan özel yapısı üzerinde durmuş ve bu beyit yapısının belli bir amaçla kullanıldığını gündeme getirmiştir:

Sebk-i Hindî beytinin yapısı, bir mısrada soyut bir meselenin anlatılması, yani bir kavramın açıklanması, diğer mısrada ise onun temsil (îrâd-ı mesel) yoluyla, leff ü neşr-i mütenâzir veya teşbîh-i mürekkep ilişkisiyle somutlaştırılması biçimindedir. Şairin bütün hüneri, bu son mısrada, yani soyut olanı somutlaştırması gereken mısradadır. İki mısra arasındaki ilişki ne kadar sanatlı ve belirgin olursa beyit de o kadar güzel olur ve kabul görür.

Bu yüzden Sebk-i Hindî'nin en önemli konusu aslında beyit değil mısradır. Mısra'-ı makûl (=özel/soyut mısra), yani bir kavramın anlatıldığı mısra (şairlerin kendi ifadeleriyle 'pîş-mısra'), bir tekrar ve bir taklit

6 Alî Rızâ Gulâmî-bâdî, "Üslûb-ı mu'âdele", *Rüşd-âmûzî-i Zebân u Edeb-i Farsî*, s. 94 (Tâbistân, 1389/2010): 49-50.

7 Ahmed Gulçîn-i Meânî, *Ferheng-i eş'âr-ı Sâ'ib*, c. 2 (Tehrân: Muessese-i Mutâlaât u Tahkîkât-ı Ferhengî, 1365/1986), 683.

olabilir ama mısra'-ı mahsûs (=nesnel/somut mısra), yani kavramı şiire dönüştüren mısra (şairlerin kendi ifadeleriyle mısra'-ı berceste), yeni ve ilk defa söyleniyor olmalıdır. [...] İki mısra arasındaki ilişki her hâlükârda bir teşbîh ilişkisi olmalı; vech-i şebihin de yeni olması için çaba sarf edilmelidir. Bu özellik, bilinen ve kolay kavranan vech-i şebehlerin zaman içinde tükenmesine; şairlerin gitgide karmaşık ve anlaşılmasız vech-i şebehlere yönelmelerine yol açmıştır. Öyle beyitler söylenmiştir ki, mısralar arasındaki ilişkiyi anlamak çok zor, hatta imkânsız bir hâl almıştır. Şöyle söylemek mümkündür: Sebk-i Hindî beytinde anlatılan soyut/öznel mesele mevzudur. Bu, her konuda söylenmiş olabilir. Konu, mısra'-ı mahsûsta mazmuna bağlanıyor. Onunsa zarif, sanatlı ve teşbîhe dayanması gerekiyor. Bu yüzdendir ki, Sebk-i Hindî şairlerinin mazmun yapan kişiler oldukları, yani sıradan ve edebî bir nitelik taşımayan konuları zarif ve sanatlı bir mazmuna bağladıkları söylenmiştir.⁸

Araştırmacıların belirttiğine göre, Sebk-i Hindî şairleri, söz konusu beyit yapısı ile ilgili birtakım terimler de kullanmışlardır. Onlar, fazla bir ehemmiyeti bulunmayan soyut/öznel mısraya 'pîş-mısra', sanatlı olması gereken somut/nesnel mısraya ise yalnızca 'mısra' demişlerdir. Mısra eğer çok başarılı söylenmişse ona 'mısra'-ı berceste' adını vermişlerdir. Şairler, genellikle berceste mısra söyleme düşüncesi içinde olmuş; berceste bir mısra bulduktan sonra da onu tamamlamak için bu defa pîş-mısra söylemişlerdir.

Söz konusu beyit yapısındaki mısralardan biri soyut/öznel, diğeri ise somut/nesnel mısradır. İlk mısrada şair, herhangi bir konuda sahip olduğu öznel bir duygu, düşünce veya hayalini anlatmaktadır. Bu mısraya, öznel yargı ihtiva ettiği için *mısra'-ı makûl*, diğer mısranın söylenmesine zemin hazırladığı ve bir ön hazırlık niteliğinde olduğu

8 Şemissâ, a.g.e., 287-89.

için de *pîş-mısra'* denilmiştir. Şairin asıl hedeflediği mısra, diğer mısra olup, ilkinin aksine güzel, nesnel, orijinal ve çarpıcı olmalıdır. Bu mısra, öznel yargı içermemeli; herkesin kolaylıkla kabul edeceği ve karşı çıkmayacağı somut/nesnel bir bilgiyi, bir gözlemi, bir tecrübeyi, bir ortak kabulü ihtiva etmelidir. Çünkü bu mısranın asıl görevi, önceki mısrada anlatılan öznel yargıyı örneklendirmek, somutlaştırmak, böylece muhatabın ikna edilmesini sağlamaktır. Bu mısraya ise, nesnel yargı içermesi nedeniyle *mısra'-ı mahsûs* (=duyulanmış, duyulara hitap eden), beyitteki bağlamından çıkarak başka bağlamlarda da tıpkı bir atasözü gibi kullanılmaya elverişli olması nedeniyle de *mısra'* veya *mısra'-ı berceste* denilmiştir.

Mısralar gerek cümle yapısı gerekse anlam bakımından birbirinden bağımsız oldukları için aralarında ilişki kurulabilmesi, ancak yorumlama yoluyla mümkün olmakta ve bu da kaçınılmaz olarak zihnî bir çabayı gerektirmektedir. Mısralar arasında her hâlükârda bir ilişki vardır; ancak bu ilişki, maddî değil, manevî bir ilişkidir. O ilişkiyi görebilmesi ve açığa çıkarabilmesi için okuyucunun birtakım edebî sanatlardan yararlanarak beyti yorumlaması icap etmektedir. Yorumlamada en fazla kullanılacak edebî sanatların başında teşbîh gelmektedir. Çünkü mısralar arasında daima bir teşbîh ilişkisi vardır.

Beyti oluşturan mısralar arasındaki teşbîh, teşbîhin çeşitlerinden '*mürekkep teşbîh*' ve '*temsîlî teşbîh*'e karşılık gelmektedir. Beyitteki teşbîh, benzeyen ve kendisine benzetilen unsurlarının birer tasavvur olmaları nedeniyle *mürekkep teşbîh*; benzetme yönü bir tasavvur olduğu için de *temsîlî teşbîh* olmaktadır. Ayrıca benzetme yönü hissî ve müşahhas değil, aklî ve hayalîdir.⁹

9 M. A. Yekta Saraç, *Klâsik edebiyat bilgisi belâgat* (İstanbul: Bilimevi Basın Yayın, 2001), 121-22.

Mısra'-ı makûl daima benzeyen (*müşebbeh*), mısra'-ı mahsûs ise her zaman kendisine benzetilen (*müşebbehün bih*) unsurdur. Mısralar arasındaki teşbîh ilişkisinde bir de benzetme yönü (*vech-i şebek*) vardır; ancak bu unsur, beyitte lâfzen yer almaz. Okuyucu zihnî bir çaba sarf ederek beyti yorumlar ve mısralar arasındaki benzetme yönünü açığa çıkarır. Benzetme yönünün yeni ve orijinal olması bu işin gereklerindendir. Benzetilen unsur konumundaki mısranın yeni ve orijinal olması, bu beyit yapısının zorunlu kıldığı bir özellik olduğundan, benzetme yönü de her hâlûkârda ister istemez yeni ve orijinal olmaktadır. Bazı beyitlerde, genellikle nesnel bazen de öznel mısra içinde *cün*, *çünkü*, *zîrâ*, *zîrâ ki*, *nitekim* vb. birtakım unsurların kullanıldığı görülmektedir. Bu özellikteki beyitlerin sayısı, kaideyi bozacak bir oranda değildir. Söz konusu unsurların özellikle nesnel mısra içinde yer alması, onun cümle yapısı ve anlam yönünden bağımsız olması özelliğine kısmen de olsa zarar veriyor. Fakat bu edatların varlığı, söz konusu mısranın, beyitteki bağlamından koparak tıpkı bir atasözü gibi somutlaştırıcı, kanıtlayıcı ve ikna edici bir unsur olarak başka bağlamlarda kullanılmasına engel teşkil etmemektedir.

Kedkenî'nin "üslûb-ı mu'âdele" olarak adlandırdığı beyit yapısında mısralardan biri berceste mısra özelliği taşıdığından dolayı bu beyit yapısının "berceste beyit" olarak adlandırılmasını tercih ediyoruz.¹⁰

Aşağıdaki beyitler, Türk şiirinde berceste beyit yapısının (yani üslûb-ı mu'âdele özelliğinin) başarılı örneklerinden sadece birkaçıdır:

10 Cafer Mum, Fatma S. Kutlar, "18. yüzyıl Dîvân şiirinde örneklendirmeye dayalı beyit yapısı," V. Klâsik Türk edebiyatı sempozyumu: Prof. Dr. Harun Tolasa hatırasına, 16-18 Ekim 2009, Mardin; Cafer Mum, *Dîvân şiirinde berceste beyitler* (Malatya: Mengüceli Yayınları, 2011).

Neşatî'den (ö. 1674):

Ârızun gönlüme geldükçe figân etsem n'ola
Nâleler peydâ olur tokınuğınca nâre su¹¹

Nedîm'den (ö. 1730):

Ol benefî hat gelir evvelde la'l-i dil-bere
Kahve der-peydir bezimde âdetâ gül-şekkere¹²

Halepli Edîb'ten (ö. 1748):

Adûya dilde cây etsem de geçmez kîne-hâhîden
Düşürmekle söner mi âba aks-i şu'le-i nârı¹³

Koca Râgıb Paşa'dan (ö. 1763):

Miyân-ı güft-gûda bed-meniş ihâm eder kubhun
Şecâ'at arz ederken merd-i Kıptî sirkatin söyler¹⁴

Daha önce de vurgulandığı üzere, üslûb-ı mu'âdele ile temsîl (yani irsâl-i mesel/îrâd-ı mesel) sanatı arasında inkâr edilemez bir ilişki vardır. Temsîl sanatına örnek olarak gösterilen her beyitte, üslûb-ı mu'âdele özelliği bulunmamakla birlikte, üslûb-ı mu'âdele özelliği taşıyan her beyitte temsîl sanatı mutlaka bulunmaktadır. Zaten temsîl, şairlerin kendi duygu ve düşüncelerini ispatlamak, soyut olanı somutlaştırmak ve böylelikle daha anlaşılır kılmak amacıyla hem atasözü aktarmalarını hem de atasözü gibi işlevsel sözler söylemelerini içine alan bir sanattır. Fakat bu noktada, berceste mısra söyleme ile şiirde atasözü kullanılması birbirine karıştırılabilmektedir. Hâlbuki

11 Neşatî, *Dîvân*, haz. Mahmut Kaplan (İzmir: Akademi Kitabevi, 1996), 144.

12 Nedim, *Dîvân*, haz. Muhsin Macit (Ankara: Akçağ, 1997).

13 Cafer Mum, "Halepli Edîb Dîvânı: inceleme-tenkitli metin-cinaslar sözlüğü" (Dr Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2004), 959.

14 Ömer Demirbağ, "Koca Râgıb Paşa ve Dîvân-ı Râgıb" (Dr Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 1999), 231.

bu ikisi, aralarındaki bütün benzerliklerine rağmen farklı şeylerdir. Birinde, sözlü kültürün anonim bir malzemesi olan atasözleri ufak tefek bazı müdahalelerle şiirde kullanılmakta, diğerinde ise, atasözüne benzer işlevleri olan yeni sözler söylenmektedir.

Necâtî'nin (ö. 1509) aşağıdaki beyitlerinin, şiirde atasözü kullanma örnekleri olarak burada zikredilmesinde yarar vardır:

*Bu meseldür dâstım sağ baş yasduğ istemez
Bir zevâli var kapun horşîd-i hâver yasdânur¹⁵*

*Meseldür bu ki göz görmese yüz utanmaz
Necâtîyâ ne aceb nergis ola ger güstâh¹⁶*

*Gönlüme zülfî gamı güç gelür öğrenmemegin
Bu meseldür ki bulut bilmeze yüküdür dirler¹⁷*

*Kendüyi ta'rîf idermiş müşg-i ter
Öksüz oğlan göbegin kendü keser¹⁸*

En çok berceste mısra söyleyen şairlerimizden biri olan Nâbî'nin (ö. 1712) aşağıdaki müfret beyti, hem mesel/atasözü kullanma ile berceste mısra söylemenin farkını hem de şairden asıl beklenen şeyin, berceste mısra söylemek olduğunu ortaya koyuyor:

*Sözde darbü'l-mesel îrâdına söz yok ammâ
Söz odur âleme senden kala bir darb-ı mesel¹⁹*

Nâbî'nin söyledikleri son derece açıktır: "Söz içinde atasözü kullanılmasına itirazımız yok ama (senden asıl beklenen bu değil, çün-

15 Necâtî Beg, *Dîvân*, haz. Ali Nihad Tarlan (İstanbul: MEB, 1963), 238.

16 a.g.e., 172.

17 a.g.e., 213.

18 a.g.e., 246.

19 Nâbî, *Dîvân*, haz. Ali Fuat Bilkan (İstanbul: MEB, 1997), 1255.

kü) sen, insanlığa senden atasözü olarak kalacak bir söz söylemelisin.” Buna göre, şiirde atasözü kullanılabilir; ancak şairden asıl beklenen, bu değildir. Şairden beklenen, atasözü yerine geçecek berceste mısra söylemesidir. Atasözü ile berceste mısranın, îrâd-ı mesel sanatı içinde benzer biçimde kullanılıyor olması, Nâbî’nin söylediklerini daha bir anlamlı kılıyor. Berceste mısra söylemeye teşebbüs eden şair, aslında atasözüyle yarışabilecek yeni bir söz söyleme yükümlülüğü altına girmiş oluyor. Atasözünün ise, bir milletin ortak zevk ve zekâsının ürünü olduğu ve o milletin kültüründe, özellikle de sözlü kültüründe ne kadar büyük bir değer taşıdığı bilinen bir gerçektir.

Bercesteli beyitlerin nerdeyse tamamına yakın bir bölümünde ilk mısra daima pîş-mısra, ikinci mısra ise daima mısra’-ı bercestedir. Fakat çok az sayıdaki örnekte bunların yer değiştirdiği, önce mısra’-ı berceste, sonra pîş-mısra’ söylendiği görülmektedir:

Koca Râgıb Paşa’dan:

*Terk-i âsâyîşle dâ’irdir medâr-ı âsiyâ
Tûtiyâ-yı çeşm-i râhat gerd-i külfetdir bana²⁰*

Halepli Edîb’ten:

*Siyehfâm eyleyen mir’âtı ‘aks-i rûy-ı zengîdir
Safâ-yı meşrebi nâ-sâf eden sû’-i karîndir hep²¹*

Bercesteli beyitlerin büyük ekseriyetinde, Kedkenî’nin sözünü ettiği mısraların cümle yapısı ve anlam bakımından birbirinden bağımsız olma özelliği vardır. Fakat geriye kalan bercesteli beyitlerde şairlerin buna yeterince riayet etmediği; gerek pîş-mısrada gerekse mısra’-ı berceste de çeşitli bağlaç veya edatlara (*ki, kim, niteki, nitekim,*

20 Demirbağ, a.g.e., 194.

21 Mum, “Halepli Edîb Dîvânı...”, 248.

şöyle kim, çün, çün ki, anunçün, zîrâ, zîrâ ki, belî, elbet, elbette vs.) yer verdikleri, hatta bazen tecrîd sanatıyla kendilerine veya “ey meh-pâre” gibi ünlemlerle sevgiliye seslendikleri görülebilmektedir. Aşağıdaki beyitler, bu özellikteki beyit örnekleridir:

Cem Sultan’dan (ö. 1495):

*Ben ağladıkça dil-ber gülse n’ola
Ki zîrâ berg-i gül bârânı ister*²²

Nâilî’den (ö. 1666):

*Hoşdur nevâziş-i dil-i mecrûh-ı gamze ki
Düşmez tabîb-i müşfike bîmârdan gürîz*²³

Fuzûlî’den (ö. 1556):

*Eger cân almak istersen tenimden tîğini kesme
Ki pejmürde nihâle vermeyince su semer vermez*²⁴

Ahmed Paşa’dan (ö. 1496-97):

*Mihrim artar dil-i sengîni yâd etmek ile
Kim binâ muhkem olur seng ile bünyâd edicek*²⁵

Dîvân şiirinde bercesteli beyit söyleme, edebiyat tarihimizin sadece belli dönemlerinde değil, her döneminde görülen bir uygulama olmuştur. Yaptığımız ‘metin araştırması’, on üçüncü yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıl ortalarına kadar bu uygulamanın daima var olduğunu ortaya koymuştur. Bu durum, bercesteli beyit söylemenin şiir geleneğinin güçlü bir parçası olarak her dönemsel üslûp içinde varlığını sürdürebildiğini göstermektedir.

22 Cem Sultan, *Dîvân*, haz. Halil Ersoylu (Ankara: TDK, 1989), 74.

23 Nâilî, *Dîvân*, haz. Halûk İpekten (Ankara: Akçağ, 1990), 219.

24 Fuzûlî, *Dîvân*, hazl. Kenan Akyüz ve öte. (Ankara: Akçağ, 1990), 187.

25 Ahmed Paşa, *Dîvân*, haz. Ali Nihat Tarlan (Ankara: Akçağ, 1992), 191.

Bercesteli beyitlerin, her dönemde ve her dönemsel üslûpta varlığı, bu beyit yapısının, Dîvân şiirinin aslî unsurlarından biri olduğu sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Ancak on yedi ve on sekizinci yüzyıllardaki yenilik arayışlarının da, bercesteli beyit söylemenin şairler arasında yaygınlık kazanmasında büyük etkisi olmuştur. Gerek Fars gerekse Türk edebiyatındaki yenilik arayışlarının ortaya çıkardığı Sebk-i Hindî, bu beyit yapısına büyük önem vermiştir. Bu dönemde yaşayan şairlerin, orijinal yeni teşbîhler ve yeni mazmunlar bulmak, şiir dilini ve diğer şiir malzemesini zenginleştirmek peşinde olduklarını görüyoruz. Bercesteli beyit yapısının ise, bu işe son derece elverişli olduğu açıktır. Çünkü berceste mısralar, nesnel yargı içermektedir. Nesnel yargıların da, orijinal ve ilk defa söyleniyor olmaları için gereklerinden biri olduğu için, şairler daha önce şiirde yer almamış çok sayıda malzemeyi ve o malzemeyle ilgili kelimeleri şiire taşıma imkânı bulmuşlardır. Mısralar arasında her hâlükârda bir teşbîh ilişkisi bulunduğundan, teşbîhin de yeni ve orijinal olması bu işin gereklerinden biri olduğundan, şairler, bercesteli beyitler söylemek suretiyle aynı zamanda yeni teşbîhler ve yeni mazmûnlar da elde etmiş oluyorlar. Bercesteli beyitler sayesinde, şiirin hem dili ve diğer malzemesi hem de teşbîh ve mazmûnları yenilenmiş, daha doğru bir ifadeyle söyleyecek olursak, şairlerin şiir söylemede sahip oldukları imkânları çoğalmıştır.²⁶

Yûnus Emre'den (ö. 1320-21) on sekizinci yüzyıl sonunda ve fat eden Dîvân şiirinin son büyük temsilcisi Şeyh Gâlib'e (ö. 1799) uzanan çizgi üzerinde, kendi dönemlerini temsil edebileceklerini düşündüğümüz bazı şairlerin gazellerini tarayarak her dönemde şairlerimizin gazellerinde bu beyit yapısının güzel örneklerini verdiklerini, fakat daha çok on beş, on yedi ve on sekizinci yüzyıllarda

26 Mum, "Halepli Edîb Dîvânı...", 66-7.

yaygınlık kazandığını gördük. Aynı bağlamda; on beşinci yüzyılda 213 örnekle Necâtî Bey, doksan örnekle Ahmed Paşa, seksen altı örnekle Mesîhî (ö. 1512'den sonra), yetmiş bir örnekle Cem Sultan; on yedinci yüzyılın ikinci yarısında 159 örnekle Nâbî; on sekizinci yüzyılda 298 örnekle Halepli Edîb, 138 örnekle Râşid (ö. 1735) ve seksen altı örnekle Sâî (ö. 1734), yetmiş iki örnekle Koca Râgıb Paşa en fazla bercesteleyen beyit söyleyen şairler olarak öne çıkmaktadır. Nef'î (ö. 1635) (sadece 5 örnek) ve Nâîlî (sadece on bir örnek) gibi bazı şairlerin ise bu beyit yapısına pek ilgi göstermemiş olmaları manidardır. Bercesteleyen beyit sayıları yetmişin üzerinde olan şairlerimizi, en fazla söyleyenlerden aşağı doğru sıralayacak olursak karşımıza şöyle bir tablo çıkar: Halepli Edîb, Necâtî Bey, Nâbî, Râşid, Ahmed Paşa, Sâî, Meîhî, Râgıb Paşa, Cem Sultan.²⁷

Hikmet yolunda Sâ'ib-i Tebrizî'yi örnek alan Nâbî'nin bercesteleyen beyit söylemede de onu örnek almış olması doğal olmakla birlikte, bunu tamamen Sâ'ib etkisine bağlamak çok doğru olmasa gerek. Çünkü Türk şiirinin de kendi geleneği içinde bu beyit yapısının güçlü ve çok eskilere dayanan bir geçmişi vardı. Daha önce de söylediğimiz gibi, Necâtî Bey başta olmak üzere, on beşinci yüzyıl şairleri bu beyit yapısını çok kullanmışlardı. Nâbî'nin önünde sadece Sâ'ib-i Tebrizî örneği yoktur; aynı zamanda kendi seleflerinden Necâtî Bey de onun önünde güçlü bir örnek olarak hazır bulunuyordu. Bu durumda, Nâbî'nin bir yandan Sâ'ib-i Tebrizî'den, diğer yandan da seleflerinden biri olan Necâtî Bey'den etkilendiğini, bu etkileri kendi sanat kudretiyle başarılı bir terkibe koyarak Türk edebiyatında bercesteleyen beyit söylemeyi yeniden dirilttiğini söyleyebiliriz.²⁸

27 a.g.e., 68-9.

28 a.g.e., 70.

Bercesteli beyit söylemeyi hedefleyen şairin beyit üzerinde, hatta onun içindeki berceste mısra üzerinde odaklanacağı açıktır. Bu durumda, gazelin gerek konu birliğini gerekse metin bütünlüğünü sağlamak ister istemez zorlaşacaktır. Fakat bu zorluğa rağmen, yine de şairin kafasının gerisinde, beyitleri götürüp yerleştirdiği bir gazel/ metin bağlamı var mıdır, şimdilik onu net olarak bilemiyoruz. Yapılacak farklı çalışmaların bize kazandıracağı farklı ufukların ileride daha net sözler söylemeyi kolaylaştıracağını düşünüyor ve Sayın Lokman Turan'ın bildirisinin bu bağlamda beni ümitlendirdiğini özellikle belirtmek istiyorum.

İran edebiyatından Osmanlı edebiyatına gazelde konu bütünlüğü meselesi

Murat Umut İnan*

* Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi

Bir nazım türü olarak “Mahbûblarun hüsnini öğmege dir-ler şî'rle. Şöyle ki 'arz-ı iştîyâk ve mahabbet ve şikâyet ve hasret ve firâk göstermege dahı dirler”¹ şeklinde tanımlanan, bir nazım biçimi olarak ise “Bir matla' ve dört beyt ve bir makta' üzere hâvîdür. Ba'd-ez-ân müstezâdı dahı muhtevîdür”² veya “Beş beytten eksük olmaz. Ammâ yukarısı kimisi tokuz ve kimisi on bir ve kimisi on üçden yukarı olmaz didi”³ şeklinde tarif edilen gazelin, kasîde ve mesnevînin aksine, belki de en çarpıcı ve ayırksı özelliği beyitlerinin, çoğu zaman, bir tematik kompozisyona göre sıralanmamış, bölümlenmemiş veya birbiri ile ilişkilendirilmemiş izlenimi vermesidir.⁴ Müs-

-
- 1 Şeyh İmâm el-Bardahî, *Câmi'ül-fürs*, haz. Hatice Şahin, c. 1 (Harvard Üniversitesi: Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 2006), 207. Bu tanım, Ahmed el-Bardahî'nin 1502 yılında Amîd şehrinde tamamladığı *Câmi'ül-fürs* adlı kitabının “Der-kavâ'id-i şî'riyye ve tecnîsât ü teşbîhât-ı gazeliyyât ve mecâzât-ı mürsel ve 'arûz ve asl-i ta'miye” başlıklı beşinci bölümünde yer almaktadır.
 - 2 Âşık Çelebi, *Meşâ'irü's-şu'arâ*, haz. Filiz Kılıç, c. 1 (İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010), 134.
 - 3 Ahmed Sûdî, *Şerh-i divân-ı Hâfız*, Millet Kütüphanesi, Feyzullah Efendi 1641, yk. 17a.
 - 4 Gazelin Türk edebiyatı bağlamında biçim ve tür özellikleri ve tarihsel gelişimi için bkz. Cem Dilçin, “Dîvân şiirinde gazel,” *Türk Dili* 52, s. 415-416-417 (1986): 78-247; Haluk İpekten, “Gazel,” *TDVİA*, c. 13 (İstanbul: TDV, 1996), 440-42; Selami Turan, “Erken dönem Türk şiirinde gazel” (Dr Tezi, Gazi Üniversitesi, 2000); aynı yazar, “Âşkın terennümü: eski Türk edebiyatında gazel,” *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 5, s. 10 (2007): 155-96. Osmanlı şairlerinin gazel hakkındaki düşünceleri için bkz. Emine Yeniterzi, “Dîvân şiirinde gazel redifli gazeller,” *Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 18 (2005): 1-10. İran edebiyatındaki gazel geleneği için ise bkz. Sîrûş Şemîsâ, *Seyr-i gazel der şî'r-i Fârsî* (Tahrân: İntişârât-ı Firdevsî,

takîmzâde Süleymân Sa'deddîn'in (ö. 1788) sitem dolu ifadesiyle, gazel sanki şairin konudan konuya atladığı bir şiirdir: "Zamânımızda şu'arâ, girdikleri kapudan çıkmayup her beyt-i gazelde mefhûmları tehâlûf üzredür. Meselâ: Bir beytde hatt mazmûnı yazup ve bir beyt hâlden nişân virüp ve bir beyt dahi pend ve bir beyt tasavvuf ve makta'da temeddüh ider oldılar."⁵

Bu tematik dağınıklık hâli, doğal olarak, gazelin Osmanlı'dan günümüze genelde beyit merkezli algılanması, okunması ve şerh edilmesini beraberinde getirmiştir.⁶ Öte yandan, gazelin beyitlerinin arasında anlam geçişlerinin var olduğu, bu geçişlerin gazele, ilk bakışta fark edilemeyeceği de, belirli bir tematik bir yapı kazandırdığı iddiası da dillendirilmiştir. Örneğin, Cem Dilçin'in 1991 yılında yayımlanan "Fuzûlî'nin bir gazelinin şerhi ve yapısal yönden incelenmesi" başlıklı makalesi bu id-

1362/1983); Franklin Lewis, "The transformation of the Persian ghazal: from amatory mood to fixed form," *Ghazal as world literature II: from a literary genre to a great tradition the Ottoman ghazal in contexts*, ed. Angelika Neuwirt ve öte. (Würzburg: Ergon Verlag, 2006), 121-139; J. T. P. de Bruijn ve Ehsan Yarshater, "Gazal: history & characteristics and conventions," *Encyclopaedia Iranica*, <http://www.iranicaonline.org/articles/ghazal-1-history>, <http://www.iranicaonline.org/articles/ghazal-2> [erişim 23.03.2016].

- 5 Harun Tolasa, "18. yy.'da yazılmış bir divân edebiyatı terimleri sözlüğü—Müstakimzâde'nin istilâhâtü's-şi'riyye'si—II," *İÜEF Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 24-25 (1986): 375.
- 6 Örneğin, on altıncı yüzyılda Sürûrî, Şem'î ve Sûdî tarafından kaleme alınmış *Divân-ı Hâfız* şerhlerine bakıldığında, şârihlerin Hâfız'ın gazellerini çoğu zaman beyit beyit hatta mısra mısra açıklayıp yorumladıkları görülür. Şârihlerin nadiren bazı gazellerin beyitleri arasında ilişki kurduklarını da eklemek gerekir. Örneğin, bazen Sûdî, Hâfız'ın gazellerinde bazı beyitlerin birbiri ile ilişkili olduğunu belirtir: "Bu gazelün üç beyti Şeyh San'ân ya'nî 'Abdû'r-rezzâk Yemenî kıssasına telmîhdür." *Şerh-i divân-ı Hâfız*, bk. 18b. Ayrıca, kimi zaman Sûdî bazı gazellerin belirli bir temaya odaklandığına dikkati çeker: "Bu gazeli bahâr faslında bâde-nûşluk üzerine mebnî kılmışdır." *Şerh-i divân-ı Hâfız*, bk. 25b. Günümüz şerhlerinde de gazelin beyit odaklı okunması pratiğini görüyoruz. Örneğin, Ali Nihat Tarlan'ın *Fuzulî Divânı şerhi* bu okuma pratiğinin önde gelen örneklerinden birisidir.

dianın dillendirildiği ilk çalışmalardan birisidir. Fuzûlî'nin (ö. 1556) bir gazelini yapısalcı okumaya açan Dilçin, makalesini bitirirken şiir çalışmalarında yeni bir yönetime ihtiyaç duyulduğunu vurgular ve gazelde konu bütünlüğü meselesine dair şunları söyler:

Gazel Tanzimat döneminden bu yana söylenildiği gibi birbirinden ilgisiz konuları anlatan beyitlerin oluşturduğu “yamalı bohça” değildir. En azından gazellerin büyük çoğunluğuna bu sıfat yakıştıramaz. Ayrıca bir gazelin baş ve son beyitlerinin dışında ötekilerinin yerleri değiştirildiğinde anlamın değişmeyeceği savı da, pek geçerli olmayan bir değerlendirmedir. Dîvân şairinin, gazelinin beyitlerini sıralarken ses, söz ve anlam açısından ne gibi özellikleri düşünmüş olabileceği, gazelin yapısı üzerinde yapılacak incelemelerle ortaya konulduğunda, bu savın geçersizliğiyle birlikte dîvân şiirinin gerçek değeri de daha iyi anlaşılacaktır. Dîvân şiirinin sadece eski ve alışlagelmiş yöntemle açıklanması, yani şerh edilmesi, o ürünlerin yapısal açıdan taşıdıkları pek çok özelliğin görülmemesine neden olmaktadır. Bence, dîvân şiiri açıklanırken yapısal yöntemin olanaklarından da yararlanılmalıdır.⁷

Gazeli, Dilçin'in deyişiyle, “eski ve alışlagelmiş yöntemle” beyit odaklı okuyan ve yorumlayan klasik ekol ile bu okumaya karşı çıkıp “yapısal yöntemin olanakları”yla tematik bir çerçeveye oturtan yeni ekol arasında süregelen tartışmanın biraz dışına çıkıp bu aşamada şu soruyu sormanın ufuk açıcı olabileceğini düşünüyorum: İran ve onun takipçisi Osmanlı edebiyat dünyasında gazelin biçimsel ve(ya) tematik bütünlüğüne ve bu bağlamda beyit-gazel ilişkisine vurgu yapan herhangi bir yaklaşım, değerlendirme ya da tartışma var mı? Bu sorunun yanıt veya yanıtlarını aramak; bizi, örneğin, on altıncı yüzyıl Osman-

7 Cem Dilçin, “Fuzûlî'nin bir gazelinin şerhi ve yapısal yönden incelenmesi,” *Fuzûlî'nin şiiri üzerine incelemeler* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010), 55.

lı şair ya da tezkirecilerinin beyit ve gazelin birlikteliği ya da birbirinden bağımsızlığı hakkında söyledikleri üzerinde düşünmeye sevk edeceği gibi, aynı zamanda, gazelde konu bütünlüğü meselesini yeni bir gözle, İran ve Osmanlı edebiyatçılarının gözüyle tartışabilmemizin yolunu açacaktır.

Bu bağlamda, bu makalenin amacı “yamalı bohça” tartışmasına müdahil olup ‘Gazelde konu bütünlüğü vardır’ ya da ‘Yek-âhenk ve kimi müreddef (redifli) gazeller dışında gazelde konu bütünlüğünden söz edilemez’ türünden genel geçer bir iddia üretmek değildir. Diğer bir deyişle, burada amacım birkaç gazeli şerh edip bu gazellerde beyitlerin birbirine nasıl eklemleendiğini veya birbirinden nasıl ayrıldığını göstermek ve böylece gazeldeki tematik bütünlüğü veya parçalılığı kanıtlamak değildir. Tersine, amacım Osmanlı edebiyatında gazel-beyit ilişkisine dair ne tür yorum, yaklaşım ve pratiklerin öne çıktığını gözlemlemek, bu gözlemler ışığında Osmanlı gazelini ve tematik bütünlüğünü yeniden düşünmek ve tartışmaktır. Osmanlı edebiyat dünyasında gazelin tematik bütünlüğüne ilişkin ipuçlarını ararken, ağırlıklı olarak, on altıncı yüzyıl dîvân ve tezkirelerine odaklanacağım. Osmanlı edebiyat metinlerine odaklanmadan önce ise, bu metinlerin model aldığı İran edebiyat geleneğinde gazelin tematik bütünlüğüne dair bir kaygının var olup olmadığına, beyit-gazel ilişkisi hakkında ne tür notlar düşüldüğüne kısaca bakacağım çünkü “diyâr-ı Rûm”daki gazel algısını ya da algılarını geniş bir pencereden görebilmek ve anlamlandırabilmek için “diyâr-ı Acem”i gündeme getirmenin ve göz önünde bulundurmanın önemli olduğunu düşünüyorum.⁸

8 Batı’da Arap, İran, Osmanlı ve Urdu gazelinde konu bütünlüğü meselesini ele alan çalışmalar için ise bkz. Murat Umut İnan, “Hariçten ‘gazel’ okumak: gazelde bütünlük tartışmaları,” *Kritik 1* (2008): 344-66.

“Diyâr-ı Acem”den şiirin tematik bütünlüğü üzerine kısa notlar

Ünlü dilbilimci ve şiir eleştirmeni Şems-i Kays (Şemseddîn Muhammed b. Kays-ı Râzî, ö. 1236’dan sonra) şiir sanatının inceliklerini konu alan *el-Mu’cem fî me’âyîri eş’ârîl-’Acem* adlı eserinde “iyi şiir”in nasıl olması gerektiğine dair görüşlerini belirtirken şu notu düşer: “Şair beyitler arasında bağlantı kurmalı, her bir beyti belirli bir yere oturtmalı ki anlam bir beyitten ötekine geçerken kırılmasın.”⁹ Kays’ın sözlerinden “iyi şiir”in belirli bir kompozisyonu, tematik bütünlüğü olan şiir olduğunu anlıyoruz. Kays’ın beyitlerle kurulan nazım biçimlerinden hangisini kastettiğini tam olarak bilemesek de sözlerinin gazeli de kapsadığını söylemek mümkün görünüyor. *el-Mu’cem* gibi önemli bir poetika kitabında beyitler arası anlam aktarımının “iyi şiir”in anahtarlarından biri olduğunun vurgulanmış olması, Kays’ın yaşadığı dönemde şairler ve(ya) eleştirmenler arasında bir “yamalı bohça” tartışmasının olduğuna işaret ediyor olabilir. Aynı vurgudan hareketle, dönemin şairlerinin ve(ya) okurlarının nezdinde beyitleri birbirine örülmüş, konu bütünlüğü taşıyan bir gazelin iyi bir gazel anlamına geldiği, böylesi bir gazelin ideal bir gazel olarak görüldüğü sonucunu da çıkarabiliriz.

Acem diyarında gazelde konu bütünlüğünün önemsendiğini gösteren bir diğer örneğe İranlı tarihçi Hândmîr’in (ö. 1535-36) *Habîbü’s-siyer* adlı genel tarihinde yer alan bir anekdotta rastlıyoruz. Hândmîr ünlü İran şairi Hâfız-ı Şîrâzî’nin (ö. 1390?), hâmîsi Şiraz valisi Şâh Şücâ’ (ö. 1384) tarafından nasıl eleştirildiğini şu şekilde anlatır: “Bir gün Şâh Şücâ’ Hâfız’a sitem etti. Hâfız’a ‘Gazellerinden bir tanesi bile baştan sona

9 Şemseddîn Muhammed b. Kays-ı Râzî, *el-Mu’cem fî me’âyîri eş’ârîl-’Acem*, haz. Muhammed Kazvînî ve Müderris Rezavî (Tahran: İntişârât-ı Dânişgâh-ı Tahrân, 1338/1959), 447. Çeviri bana ait.

belirli bir tarzı takip etmiyor. Üç dört beyit şarap, bir iki beyit tasavvuf, kalan bir iki beyit ise sevgili hakkında. Gazelde böyle gelişigüzel geçişler yapmak bir söz ustasına yakışmaz' dedi."¹⁰ Belli ki Şâh Şücâ', bir dinleyici ve(ya) okur olarak, Hâfız'ın gazellerindeki dağınıklığı beğenmemiş; yanından ayırmadığı, meclisinin başköşesine buyur ettiği şaire olan sitemini bu sözlerle dile getirmiştir. Şahın bu sitemi, Şiraz gibi önemli bir edebiyat merkezindeki şiir meclislerinin gazel beğenisini yansıtmaması, bu beğenin gazelin tematik yönüne odaklandığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Gerçek olsun veya olmasın, Hândmîr'in bu anekdotu kitabına almış olması da ayrıca dikkate değerdir. Görünen o ki, Hâfız gibi önde gelen bir gazel şairinin alışlagelmiş gazel estetiğinin dışına çıkan tarzı dönemin edebiyat çevrelerinde tuhaf karşılanmış ve bu büyük bir 'sansasyon' yaratmıştır.

Gazel-tematik bütünlük ilişkisi hususunda dikkati çekmek istediğim bir diğer örnek Abdurrahmân Câmî'nin (ö. 1492) *Bahâristân*'ında geçiyor. Bilindiği üzere, Câmî eserinin yedinci bölümünde belli başlı İran şairleri hakkında kısa bilgiler verir ve bu şairlerin şiirleri hakkında birtakım değerlendirmeler yapar. Örneğin, Sa'dî'den (ö. 1291) "kıdve-i mütegazzilân" diye söz eden Câmî, Şirazlı şairden önce "tarîk-i gazel"-de hiç kimsenin başarılı olmadığını altını çizer.¹¹ Câmî'nin şiir zevkini yansıtan bir kayda *Bahâristân*'ın Kâtibî-i Nîşâbûrî (ö. 1435) maddesinde rastlıyoruz. Câmî, Kâtibî'nin şiirlerinin "yek-dest" (birbirine benzer parçalardan oluşan, bütünlüklü) ve "hem-vâr" (uyumlu, muntazam) olmadığını söyleyerek şairin şiirlerini pek beğenmediğini ima eder. Kâtibî'nin şiirlerini, mecazlı bir dille, "şütür ü gurbe"nin (deve ile kedi)

10 Hândmîr, *Târîh-i habîbü's-siyer*, haz. Celâleddîn Hümâyî, c. 3 (Tahran: Kitâbhâne-yi Hayyâm, 1333/1954), 315. Çeviri bana ait.

11 Abdurrahmân Câmî, *Bahâristân*, haz. İsmâ'îl Hâkimî (Tahran: İntişârât-ı İttilâ'ât, 1367/1988), 105.

bir arada olduğu şiirler olarak niteleyen Câmî, şairin şiirlerindeki tematik kopukluğu eleştirir. “Deve ile kedi”nin, diğeri bir deyişle, birbiriyle uyumsuz parçaların (beyitlerin?) aynı şiirde bir arada olmasını yadırgayan Câmî’nin şiir zevkinin “yamalı bohça”yı anımsatan şiirlerden ziyade belirli bir tematik intizamı ya da uyumu yakalamış şiirlerden yana olduğunu söylemek mümkün görünüyor. Özellikle, Câmî’nin Şâhî-i Sebzvârî’nin (ö. 1453) şiirlerini “latîf” bulduğunu söylerken, yine, “hemvâr” ve “yek-dest” sıfatlarını kullandığını göz önüne alırsak, *Bahâristân* müellifinin gazelde tematik bütünlüğü önemseddiğini söyleyebiliriz.¹²

Gazel olmuş yâhud bir beyt-i ma’mûr: Osmanlı edebiyatında gazel tasavvuru

İran coğrafyasında gazelin tematik bütünlüğüne vurgu yapan, iyi gazelin tematik gazel olduğunu ima eden notları kaydettikten sonra, öncelikle Osmanlı şair ve tezkirecilerinin gazel hakkında ne düşündüğü sorusuna odaklanmak istiyorum. Bilindiği gibi, Fuzûlî’nin *Türkçe Dîvân*’ının önsözünde geçen aşağıdaki beyitler, Osmanlı edebiyat dünyasında gazele ilişkin yapılmış değerlendirmelerin başında gelir:

*Gazel bildürür şâ’irün kudretin
Gazel arturur nâzımın şöhetin*

...

*Gazel di ki meşhûr-ı devrân ola
Okumak da yazmak da âsân ola*¹³

Burada dikkatimi çeken nokta, Fuzûlî’nin kolay okunup yazılan gazele vurgu yapmasıdır. Elbette, akla gelen ilk soru Fuzûlî’nin kolay

12 a.g.e., 107.

13 Tahir Üzgör, *Türkçe dîvân dîbâceleri* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990), 278-80.

okunup yazılan gazelle neyi kastettiğidir. Fuzûlî'nin kastettiği gazel; okuru ya da dinleyiciyi yormayan, bir çırpıda okunan, okununca ya da işitilince zihinde kalan, âhenkli bir gazel mi yoksa belirli bir kompozisyonu olan, bir beyitten ötekine anlamın aktarıldığı, beyitlerin birbirini bütünlediği bir gazel mi? Ya da her ikisi mi? Bu sorunun yanıtını kesin olarak bilemesek de şairin sözlerinde bir bütün olarak gazelin nasıl olması ya da yazılması gerektiğine dair bir hassasiyet seziyoruz. Bu açıdan bakıldığında, Fuzûlî'nin sözleri gazelin bir ya da birkaç beytinden ziyade bütününün okurda veya dinleyicide bıraktığı etkiye vurgu yapması açısından dikkati çekiyor. Dolayısıyla, gazelin matla'ının ya da öteki beyitlerinin değil; matla'ı, makta'ı ve diğer beyitleriyle birlikte bir bütün olarak şöhet bulması, "meşhûr-ı devrân" olması, belli ki, Fuzûlî'nin bir şair olarak önem verdiği bir husus olarak karşımıza çıkıyor. Bu noktada, bu hassasiyetin Fuzûlî'ye özgü olup olmadığı sorusunu sormanın önemli olduğunu düşünüyorum. Böyle bir sorunun yanıtını ararken karşımıza ilginç örnekler çıkıyor. Örneğin, Fuzûlî'deki hassasiyetin bir benzerini tezkireci Ahdî'de (ö. 1593-4) görüyoruz. Ahdî, Emîr Çelebi adlı bir şairin şiirlerini değerlendirirken şu sözleri söylüyor: "Eş'âr-ı tahayyül-engîzi dil-efrûz ve güftâr-ı tefekkür-âmîzi pür-sûz ve 'âşıkâne gazelleri çok lâkin bu birkaç meşhûr matla'-ı hûbindan gayrı efvâh-ı 'âlemde gûyâ sözi yokdur."¹⁴ Görünen o ki, Emîr Çelebi'nin "efvâh-ı 'âlemde" herhangi bir gazelinin olması, diğer bir deyişle pek çok gazeli olsa da bu gazellerden hemen hiçbirinin şöhet bulmaması Ahdî'nin özellikle dikkatini çekmiştir. Ahdî'nin sözleri iki şeyi işaret ediyor. Birincisi, bir tezkirecinin nezdinde başarılı bir şair beyitleriyle değil, gazelleriyle öne çıkmış, nam

14 Bağdatlı Ahdî, *Gülşen-i şu'arâ*, haz. Süleyman Solmaz, B Metin, 97, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr> [erişim 10.10.2015].

salmış bir şairdir. Beyitten çok gazele vurgu yapan Ahdî'nin bu değerlendirmesi, aynı zamanda, bir tezkirecinin gazeli beğenisini yanıstması bakımından da önemlidir. Bu gözle bakıldığında, Fuzûlî gibi, Ahdî de iyi gazeli okurların (ya da dinleyicilerin) dilinde, hafızasında veya defterinde yer etmiş gazelle eş değer görüyor. Dolayısıyla, başta sorduğum soruyu tekrarlamak gerekiyor: Herkesçe bilinen, beğenilen, kolay okunup yazılan gazelden kasıt tematik yönü öne çıkan gazeli mi yoksa estetik tarafı ağır basan gazeli midir?

Ahdî ve Fuzûlî örneklerinde gördüğümüz gazeli ve şöhret ilişkisini ve bu bağlamda gazelin estetik veya tematik bütünlüğüne yapılan vurguyu açıklamada bize yardımcı olabilecek üç örneğe odaklanmak istiyorum. İlk örnek, Gelibolulu Mustafa Âlî'nin (ö. 1600) dîvânında yer alan "gazeli" redifli bir gazeli. Bu gazelin son beytinde Âlî gazeli "kahbe 'avret"'e benzetip alımlı ve işveli bir kadın olarak tasavvur eder:

Satırdu vesmeli ebrûsı nûkat hâlleri

*Kahbe 'avret gibi gezse n'ola ortada gazeli*¹⁵

Âlî'nin bu benzetmesini şairin gazeli estetik bir obje ve bu bağlamda organik bir bütün olarak görme eğiliminin bir işareti olarak yorumlayabiliriz. Âlî'nin benzetmesindeki bir diğer önemli taraf, şairin böylesi estetik bir gazelin "ortada" gezmesine, boy göstermesine şaşılmayacağını söylemesidir. Âlî'nin bu vurgusu, Fuzûlî'nin "meşhûr-ı devrân" ve Ahdî'nin "efvâh-ı âlem" vurgularını hatırlatıyor. Diğer bir deyişle, Âlî, tıpkı Fuzûlî ve Ahdî gibi, iyi bir gazeli yazmanın şaire şöhret kapısını aralayacağını söylüyor. Hatta, Fuzûlî ve Ahdî'nin aksine, Âlî meşhur ve dolayısıyla iyi bir gazelin nasıl bir gazeli olduğunu daha

15 Gelibolulu Mustafa Âlî, *Dîvân*, haz. İ. Hakkı Aksoyak, c. 2 (Cambridge, MA: Harvard Üniversitesi Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 2006), 159 [gazeli nu. 783].

açık bir dille ifade ediyor. Görünen o ki, Âlî'ye göre bir gazeli üne kavuşturan şey estetikdir. Dolayısıyla, Âlî'nin bu benzetmesinden estetik bir gazelde temanın ne derece önemli ya da belirleyici olduğuna dair herhangi bir ipucu elde edemiyoruz. Âlî'nin gazel algısını açma adına dikkati çekeceğim bir diğer örnek şairin dîvânında yer alan bir diğer “gazel” redifli gazele ait olan şu beyit:

*Beyti ma'mûr olcak böyle çü Beytü'l-ma'mûr
Husrevâ dinse olur bir eyü dîvâne gazel*¹⁶

Burada dikkatimi çeken nokta, Mustafa Âlî'nin “eyü” bir gazelin “ma'mûr” beyitlerden oluştuğunu söylemesi ve böylece beyit (parça) ile gazel (bütün) arasındaki yakın ilişkiye vurgu yapmasıdır. Âlî'ye göre, şair gazelinin her bir beyti üzerinde özenle çalışmalı, her bir beytini incelikle işlemelidir çünkü iyi bir gazel ortaya koyabilmenin sırrı burada yatmaktadır. Âlî'nin sözlerinden hareketle, şairin beyitleri gazelden bağımsız birer bütün olarak görmediğini, daha ziyade beyitleri gazelin yapıtaşları olarak algıladığını söylemek mümkün görünüyor. “Ma'mûr” beyitlerden müteşekkil bir gazel tasarlayan şairin böylesi bir tasarımda tematik bir yapılandırmaya gidip gitmediği, beyitler arasında bağlantılar kurup ortaya “ma'mûr” bir gazel koymayı amaçlayıp amaçlamadığı konusunda ise, yine, herhangi bir izlenim edinemiyoruz.

Üzerinde duracağım son örnek, Âşık Çelebi'nin (ö. 1572) tezki-resinin mukaddimesinde yer alıyor. Mukaddimenin “İsbât-ı fazl-ı şi'r” başlıklı bölümünde Âşık Çelebi, şiirin ve özelde gazelin önemine vurgu yapıp gazele ilişkin ilginç bir benzetme yapar. Mustafa Âlî'nin âmiyâne bir dille “kahbe 'avret”e benzettiği gazeli Âşık Çelebi estetik bir ifadeyle “şâhid-i ra'nâ” olarak tasavvur edip şöyle der:

16 a.y., [gazel nu. 784]

Yâhud söz şâhid-i ra'nâyâ benzer
Ki nazm olmuş ana bir câme-i zer
İki ebrûdur ana iki mısra'
Başında matla' iklîl-i murassa'

...

Tahallus makta'ı evcinde key-vâr
Ayagına yüz urmuş 'âşık-ı zâr

...

Nigâh anda görür rûy-ı zarâfet
Dimâg anda bulur bûy-ı letâfet

...

Gazel olmuş yâhud bir beyt-i ma'mûr
İçinde ma'nî kevserdür edâ hûr¹⁷

Âşık Çelebi'nin bu benzetmesindeki ilginç noktalardan birisi, gazelin beyitlerini sevgilinin güzellik unsurlarıyla eşleştirerek gazeli matladan (baştan) maktaya (ayağa), kısım kısım tarif etmesidir. Çelebi'nin sözleri gazeli, Mustafa Âlî gibi, parçaların birbiriyle uyumlu olduğu, işlevsel ve organik bir bütün olarak gördüğünü gösteriyor. Dikkate değer bir başka nokta ise, Âşık Çelebi'nin gazeli sadece "nigâh" (göze) değil, aynı zamanda "dimâg" (akla) hitap eden bir şiir olarak algılamasıdır. Biçim ve içeriğin uyumundan ortaya çıkan böylesi bir gazeli Âşık Çelebi "ma'nî" (anlam) ve "edâ"nın (üslûbun) buluştuğu bir "beyt-i ma'mûr" olarak tanımlıyor. Bu tanım zihnimizde şu imajı canlandırıyor: Gazel, içerisinde odaların (beyitlerin) belirli bir mimarî plana göre yerleştirildiği bir "beyt-i ma'mûr," diğer bir deyişle mimarî harikası bir evdir. Mustafa Âlî'nin gazelin beyitleri için kullandığı

17 Âşık Çelebi, *Meşâ'irü's-şu'arâ*, I, 177-78.

“ma‘mûr” sıfatını Âşık Çelebi’nin gazelin bizzat kendisi için kullandığını da ayrıca not etmek gerekir. Âşık Çelebi’nin gazel tasavvurundan hareketle, mamur bir gazelin sadece biçimsel değil, aynı zamanda anlamsal bir tasarımın ürünü olduğunu ve ancak böylesi bir tasarımın hem “nigâh”a hem “dimâg”a hitap edebileceğini söyleyebiliriz.

Şî‘rûmi görüp müşevveş itmesünler beni ‘ayb: şairlerin tematik bütünlük kaygısı

Şu ana kadarki mülahazalardan Osmanlı edebiyat dünyasında gazelin estetik ve tematik bütünlüğüne ve bu bağlamda beyit ile gazelin birbirini bütünlmesine dair belirli bir hassasiyetin var olduğunu anlıyoruz. Bu hassasiyeti farklı örnekler üzerinden açmak için bu bölümde bizzat şairlerin yorum ve değerlendirmelerini alıntılıyıp tartışacağım.

Şairlerin gazelin her bir beyti üzerinde titizlikle çalıştıklarını, yazdıkları gazelin her bir beytinin aynı güzellikte olmasına ihtimam gösterdiklerini biliyoruz. Örneğin, Zâtî’nin (ö. 1546) *Dîvân*’ında yer alan “şî‘r” redifli gazelin aşağıdaki beyti, Osmanlı şairinin gözünde mükemmel gazele giden yolun her beytin mükemmel olmasından geçtiğini özetler gibidir:

*Bir gazel didüm yine anun kamu ebyâtının
Her biri bir yâr-ı nâzûk cümlesinde var şî‘r¹⁸*

“Her biri bir yâr-ı nâzûk” olan ve kendi başına bir “şî‘r” olarak var olan beyitlerin oluşturduğu bir gazelde, doğal olarak, bazı beyit veya beyitlerin öne çıkabileceğini, okurların ya da dinleyicilerin böylesi bir gazelin bir ya da birkaç beytini özellikle beğenebileceğini tahmin etmek pek de güç değil. Bu tahminimizi, örneğin, tezkireler-

18 Zâtî, *Dîvân*, haz. Ali Nihat Tarlan, c. 1 (İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi, 1967), 347 [gazel nu. 347].

deki kayıtlar destekliyor. Tezkirelerde bazı gazellerin bir veya birkaç beytinin çok beğenildiğini, popüler olduğunu ve dolayısıyla kimi zaman gazelden ziyade bu gazele ait beyit ya da beyitlere ayrı bir önem atfedildiğini gösteren örnekler mevcuttur. Bu örnekleri hem Herat hem Osmanlı sahası tezkirelerinde görmek mümkün. Örneğin, Alî Şîr Nevâyî (ö. 1501) *Mecâlisü'n-nefâ'is*'inde Mevlânâ Muhammed-i Emîn adlı bir şairin şiirlerini değerlendirirken şunları yazıyor:

Dil-berem sözünü yedi cinaslı söylediği gazelini Babür Mîrzâ huzuruna getirdi (sundu); Babür Mîrzâ beğendiği

Ey siyeh-çeşm-i Hıtâyî murg-i cânâ bâ tu ünsî
Vez siyeh-çeşmân-i dîger hem-çü âhû dil berem

beytini hatırında tutup okurdu. Mevlânâ bu durumdan fazlasıyla övünürdü.¹⁹

Âşık Çelebi'nin tezkiresinde de benzeri örnekleri bulmak mümkün. Örneğin, Cafer Çelebi (ö. 1515) maddesinde Âşık Çelebi, Necmî Çelebi'nin ağzından şöyle bir anekdot aktarıyor: “[Cafer Çelebi'nin] Katl olduğundan üç dört gün mukaddem kendülere vardum, bir tâze gazel didüm. ‘İçinden bu beyti gâyet begendüm’ diyü bu beyti okıdı.”²⁰ Necmî Çelebi ile Cafer Çelebi'nin arasında geçen bu konuşmanın bir benzerinin Âşık Çelebi ile yakın dostu Hayâlî Bey'in (ö. 1557) arasında da geçtiğini görüyoruz:

Bir zemânda İstanbul'da Ca'fer-âbâd'da fasl-ı bahârda, bezm-i ashâbda, şeb-i meh-tâbda musâhabet olunurken [Hayâlî Bey] “İshâk Çelebi'nün

19 Alî Şîr Nevâyî, *Mecâlisü'n-nefâ'is*, haz. Kemal Eraslan, c. 2 (Ankara: TDK, 2001), 371. Beytin Türkçesi (Kemal Eraslan çevirisiyle): “Ey Hita'nın kara gözlü dilberi, gönül kuşunun seninle ünsiyeti var, başka kara gözlülerden ceylan gibi gönlümü alayımı!”

20 Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, I, 458.

eş'ârından sana kankısı eyü gelür" diyü su'âl eyledi. Hakîr dahî bu beyti okıdum:

Gözüm izün tozın gönlüm kapun derbânlığını ister
Biri beglik hevâsında biri iksîre tâlibdür

Haylî pesend itdi ammâ bana güzîde beyti bu gelür didi:

Gönül âyînesi sâfidür ammâ
Temâşâ bu ki bir sâhib-nazar yok²¹

Son olarak, Âşık Çelebi'nin Celâlî adlı bir şairin şiirleri hakkında yorum yaparken şu notu düştüğünü de ekleyeyim: "Bu gazeli didüklerinde bu beyti haylî şöret tutdı."²²

Bu noktada merak ettiğim soru şu: "Her biri bir yâr-ı nâzûk" olan beyitlerden mürekkep bir gazel tematik olarak dağınık ya da parçalı bir gazel anlamına mı gelir? Ya da şöyle sorayım: Böylesi "nâzûk" beyitleri ortak bir vezin ve kafiyeyle alt alta sıralayan şairin bu beyitlerin sırasına, bu sıralamanın okurda ya da dinleyicide uyandıracağı etkiye dair herhangi bir kaygısı var mıdır? Böyle bir kaygı varsa, bu kaygı sadece estetik bir kaygı mıdır yoksa bu kaygının tematik bir yanı da var mıdır?

Şairin kaygısının hem estetik hem tematik olduğunu imleyen ilk örneğim, Muhibbî mahlasıyla şiirler yazmış olan Sultan Süleymân'ın (salt. 1520-1566) *Dîvân*'ında yer alan iki gazel. Bu gazellerden ilki beş beyitlik bir gazel olup bu gazelin son beytinde Muhibbî şöyle der:

Şî'rümün her beyti güldür hattı sünbüldür nişân
Ey Muhibbî sünbüle bağlu gazel güldestedür²³

21 Âşık Çelebi, *Meşâ'irü's-şu'arâ*, III, 1557-58.

22 Âşık Çelebi, *Meşâ'irü's-şu'arâ*, I, 469.

23 Muhibbî, *Muhibbî dîvânı*, haz. Coşkun Ak (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1987), 295 [gazel nu. 906].

Muhibbî gazelinin beyitlerini “göl”e benzeterek her bir beyti zarafetle işlediğini ima ediyor. Daha ilginç olanı, Muhibbî’nin bu benzetmeden sonra “göldeste” kelimesine vurgu yaparak gazelin estetik bütünlüğüne dikkati çekmesidir. Görünen o ki, Muhibbî beş beyitlik bu gazelinin her bir beytini “göl” gibi parlak, çekici ve Zâtı’nın deyişiyle “nâzük” bir anlatıma dökmeye azami dikkat gösterdiği gibi, bu “göl”leri bir arada tutan gazelin bizzat kendisine de aynı önemi gösteriyor. Hatta, “göldeste” kelimesinin seçkin, güzide anlamına geldiğini de hesaba katarsak, Muhibbî’nin, bir bakıma, iyi gazelin “sünbüle bağlı gazel” olduğunu ima ettiğini yani beyitlerin estetiğinden ziyade bu beyitlerin “bağlı” olduğu gazelin estetiğinin öne çıkmasına dikkat ettiğini söyleyebiliriz. Estetik bütünlüğe böylesine önem veren Muhibbî’nin bir başka gazelde bu kez tematik bütünlüğe vurgu yaptığını görüyoruz. Altı beyitlik bu gazelin beşinci beyti mahlas beyti olup son beytinde şair şu sözleri söylemektedir:

*Şî’rümü görüp müşevveş itmesünler beni ‘ayb
Çün degöl hâtır küşâde toptoludur derd ü elem²⁴*

Bu beytin ilginç tarafı, gazelini beş beyitte tamamlayan Muhibbî’nin gazeli bitirdikten sonra bir beyit ekleyip bu beyitte okurlarından özür dilemesidir. Daha ilginç, Muhibbî’nin “müşevveş” yani karmakarışık bir gazel yazdığı için özür dilemesidir. Şair çektiği “derd ü elem”den ötürü gönlünün yaralı, kafasının karışık olduğunu söyleyip okurlarından bu gazelini mazur görmelerini rica ediyor. Muhibbî’nin altı beyitlik bu gazelini tematik bir gözle, baştan sona okuduğumuz zaman gerçekten de karmakarışık bir gazelle karşılaşırız. Bunu şair de hissetmiş olmalı ki gazeli bitirdikten sonra, bir bakıma, bir hamış ilâve edip okurundan özür dilemeyi gerekli görüyor.

24 a.g.e., 568 [gazel nu. 1911].

Şairlerin gazelin tematik bütünlüğüne özen gösterdiklerini işaret eden bir diğer örneğe Âşık Çelebi'nin tezkiresinin Celîlî (ö. 1569'dan sonra) maddesinde rastlıyoruz. Âşık Çelebi, Bursalı Celîlî'nin eserleri hakkında önce şu yorumu yapıyor: "Eş'ârı râsih ü rasîn ve nazmı kavî vü metîndür. Gazeliyyâtı yek-dest ü hem-vâr ve mesnevîyyâtı çâşnîdârdur." Ardından, Celîlî ile Bursa'nın Kadı Hamamı'nda geçen bir anısını aktarıyor:

Bir gün Kâzî hammâmında râst geldüm, yanına vardum. Kendünün a'lâ gazellerinden bülend-âvâz ile bî-ma'nâ vü nâ-merbût gayr-ı mevzûn okıdum [...] Ser-âmed beytlerinin başın yardum, gözün çıkardum. Başın salagördi, âh idegördi. Olmadı, bî-ihityâr "Bu gazeller benümdür" diyü tasrîh eyledi ve "Ben böyle didüm" diyüp islâh u tashîh eyledi.²⁵

Celîlî ile Âşık Çelebi'nin arasında geçen bu diyalog, "yek-dest ü hem-vâr" gazelleriyle nam salmış bir şairin, gazellerinin şaka yollu da olsa "bî-ma'nâ vü nâ-merbût" okunmasına tahammül edemediğini gösteriyor. Celîlî'nin tepkisi ve "Ben böyle didüm" diyerek Âşık Çelebi'yi düzeltmesi, şairin gazelin estetik ve tematik kompozisyonuna gösterdiği ihtimamı yansıtmaları bakımından dikkate değerdir.

Muhibbî ve Celîlî'de gördüğümüz estetik ve tematik kaygının bir benzerini Mustafa Âlî'nin dîvânlarında ve öteki eserlerinde görmekteyiz. Âlî ikinci Dîvân'ının mukaddimesinde şiir yazma serüvenini samimi bir dille anlatırken şairliğini iki döneme ayırır. Birinci dönemi üretkenlikten ve yaratıcılıktan uzak bir dönem olarak niteleyip şöyle der:

Hâme nakş idemezdi bir matla'

Çâk çâk idi sîne ber-makta'

...

25 Âşık Çelebi, *Meşâ'ir ü ş-u'arâ*, I, 481-82.

Şi'r dirdüm velî tekellûf ile
Nakş iderdüm velî te'essûf ile

Âlî, padişah'tan ilgi ve destek gördüğü ve böylece yaratıcılığını bulduğu ikinci dönemi ise şöyle tarif ediyor:

Silk-i nazmun dür-i perîşânı
Encüm içre şihâba döndi hemân
İrtibât üzre söylenen sözler
Oldı Ülker gibi müşâr benân²⁶

Belli ki, Mustafa Âlî ilk dönemde birkaç matla ya da makta karalasa da matla'ıyla ve makta'ıyla bütünlük arz eden bir şiir yazamamış, yazsa bile yazdıkları içine sinmemiştir. İkinci dönemde ise şair kafasını toplayıp “irtibât üzre söylenen” şiirler ortaya koymuş ve bu şiirler parmakla gösterilmiş (müşâr benân), şöhret bulmuştur. Görünen o ki, Âlî'nin şairliğindeki dönüm noktası, şairin şiirde “irtibât”ı yakalamasıdır. Dolayısıyla, Âlî'nin kendi ağzından aktardığı şiir serüvenini tematik ve/veya estetik bir “irtibât” arayışı olarak okumak ve yorumlamak mümkün görünmüyor.

Beyitleri arası “irtibât” üzerinde önemle duran Âlî gibi bir şairin gazellerine baktığımızda, şairin birçok gazelinde beyitlerin birbirini tematik yönden bütünlediğini görüyoruz. Hatta kimi zaman şairin bazı gazellerine başlık attığına ve böylece okurlarını gazelin konusu veya bağlamı hakkında bilgilendirdiğine de şahit oluyoruz. Örneğin, Âlî'nin “Der-Hâlet-i 'Azl Güfte” başlığını taşıyan ve

Zemânumuzda mukarrer egerçi kaht-ı ricâl
Bu fazl ile yine kâm almamuz hayâl-i muhâl

26 Gelibolulu Mustafa Âlî, *Dîvân*, I, 181.

beytiyle başlayan gazeli bunlardan biridir.²⁷ Âlî'nin tematik gazeli yazma merakını ve tematik gazele önem atfettiğini gösteren bir diğer örnek, şairin *Sadeî-i sad güher* adlı antolojisidir. *Vâridâtü'l-enîka* ve *Lâ-yihâtü'l-hakîka* adlı dîvânlarından seçtiği yüz gazeli içeren bu antoloji, bize Âlî'nin gazeli zevki hakkında bir fikir veriyor. Âlî antolojiye yazdığı önsözde şunları söylüyor:

*Oldı hakkâ bu silk-i nazm-ı dörer
Yüz gazel her birisi pür-gevher*

...

*Şu'arânun aransa güftârı
Yüze çıkmaz güzîde eş'ârı*

...

*Bir zamânda bu mâlik-i güftâr
Eylemişdüm be-emr-i fermân-kâr*

*Niçe dîvânı intihâb-ı dürüst
Biri nazm-ı Hayâlî idi nühüst*

*Biri Fevrî biri Necâtî idi
Birisi vâridât-ı Zâtî idi*

*Her birinde be-Hakk-ı 'azze ve cell
Otuza kırka çıkmamışdı gazel*

*Beyt ü matla' bulınsa kâbildür
Nâdir ammâ ki şi'r-i kâmildür²⁸*

27 Gelibolulu Mustafa Âlî, *Dîvân*, II, 155 [gazeli nu. 767]. Başlık atılmış öteki gazeller için özellikle bkz. 770, 789, 823 ve 824 numaralı gazeller.

28 Menderes Coşkun, *Klâsik Türk şiirinde edebî tenkit: şairin şaire bakışı* (Ankara: Akçağ, 2007), 75. Âlî'nin *Sadeî-i sad güher*'i hakkında detaylı bilgi için bkz. İ. Hakkı Aksoy, "Gelibolulu Mustafa Âlî'nin *Sadeî-i sad güher* adlı antolojisinin ön sözü," *Türklük Bilimi Araştırmaları*, s. 5 (1997): 283-310.

Âlî'nin bu sözleri, bir şairin öteki şairlerin gazelleri hakkında yaptığı bir yorum, bir genel değerlendirme olarak özellikle dikkate değerdir. Osmanlı şiir dünyasının önde gelen şairlerinin gazellerini inceleyen Âlî, bu şairlerin dîvânlarından “güzîde” denebilecek “otuz kırk” gazelin çıkmayacağını söylüyor ve böylece dîvânlardaki gazellerden birçoğunu beğenmediğini ima ediyor. Bir diğer nokta, Âlî'nin bu şairlerin dîvânlarında “güzîde” beyit ya da matla değil, “şî'r-i kâmil” aramasıdır çünkü Âlî'ye göre “şî'r-i kâmil” bulmak “nâdir”dir. Yukarıda Âlî'nin dîvân önsözünden alıntılarladığım bir beyitte geçen “irtibât üzre söylenen sözler” vurgusunu antolojinin önsözündeki “şî'r-i kâmil” vurgusuyla bir arada değerlendirdiğimizde, şairin beğendiği “otuz kırk” gazelin estetik ve özellikle de tematik yönden kemale ermiş gazeller olduğunu varsayabiliriz. Bu varsayımımızı antolojideki gazeller de destekliyor. Âlî'nin “güzîde” şiirler olarak seçtiği gazellerine baktığımızda, bu gazellerin ortak paydasının şairin tematik uyumu yakaladığı şiirler olduğunu söyleyebiliriz.²⁹

Osmanlı şairlerinin, beyitleri bir konu etrafında bir araya getirme pratiğine bir diğer örnek, şairlerin çoğunlukla sevgilinin güzellik unsurlarından birinin “vasf”ında veya “evsâf”ında yazıldığını söyledikleri gazellerdir.³⁰ Örneğin, Zâtî yedi beyitlik bir gazelinin matla'ında şöyle diyor:

Bir gazel didüm lebün vafında cânâ pür-rümûz

*Cümle ebyâtı ma'ânî gencine anun künûz*³¹

29 Örneğin bkz. Gelibolulu Mustafa Âlî, *Dîvân*, II, 100 [gazel nu. 488], 122 [gazel nu. 601], 135 [gazel nu. 663].

30 Bu tür gazellere şairlerin dîvânlarında tesadüf ettiğimiz gibi, kimi tezkirelerde de şairlerin bu tür gazeller yazdığına dair kayıtlarla karşılaşırız. Örneğin, Ahdî'nin tezkiresinden Manastırlı Celâl Efendi'nin “Ser-â-pâ a'zâ-yı şahid-i ra'nâ vafında yigirmi tokuz 'aded gazel-i bî-bedel” yazdığını öğreniyoruz. Bkz. Bağdatlı Ahdî, *Gülşen-i şu'arâ*, 45.

31 Zâtî, *Dîvân*, haz. Ali Nihat Tarlan, c. 2 (İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi, 1970), 64 [gazel nu. 560].

Zâtî'nin gazelini okuyunca bu gazelin sevgilinin dudağı hakkın-
da yazılmış bir gazel olmadığını rahatlıkla görebiliyoruz. Dolayısıyla,
şairin “bir gazel didüm lebün vafında” derken yukarıdaki matlanın
ait olduğu gazeli kastetmediği anlaşılıyor. O zaman, bu noktada şunu
sormak gerekiyor: Burada Zâtî yazdığı yedi beyitlik bu gazelini sevgi-
linin dudağına benzetip gazelinin gizemli, alegorik bir şiir olduğunu
mu söylemek istiyor yoksa matla'ından makta'ına sevgilinin dudağına
betimlediği, kendisine ait bir başka gazeline mi gönderme yapıyor?
Ben burada Zâtî'nin daha ziyade gönderme yaptığını düşünüyorum.
Böyle düşünmemin nedeni, Zâtî'nin dîvânında şairin bir güzellik
unsurunun “vasf”ında gazel yazdığını açıkça belirten beyitlerle sık-
ça karşılaşmamızdır. Hatta dîvândaki kimi gazellerin hemen hemen
baştan sona bu tür göndermelerle dolu olduğunu da gözlemliyoruz.
Örneğin, aşağıdaki beş beyitlik gazel bunlardan biridir:

*Bir gice sevdâ ile gâyet uzun fikr eyledüm
Zülfünün vafında bir garrâ vü ter şi'r eyledüm*

*İki şakk oldı zebânı lezzetinden hâmenün
Tâ ki şekker la'lünün evsâfını zikr eyledüm*

*Câna şekker gibi lezzet virdügi içün dil-berâ
La'l-i şîrînün mükerrer bir dahi zikr eyledüm*

*Vasla kurbet bulmuş iken yâra didüm sevdüğüm
Âh kim kendü elümle vuslatı hecr eyledüm*

*Bir gazel tasnîf kıldum çeşm-i dil-ber üstine
Zâtîyâ 'âlemde efsûn okıdum sihr eyledüm³²*

32 a.g.e., 505 [gazel nu. 1001].

Zâtî bu gazeliyle bize sevgilisinin “zülf”ü, “şekker la’l”i ve “çeşm”i hakkında gazeller yazdığını söylüyor. Şairin gönderme yaptığı bu gazelleri Zâtî Dîvânı’nın mevcut edisyonunda tespit edemedim. Ancak bu durum, bu gazellerin hiç yazılmadığı anlamına gelmiyor. Şairin işaret ettiği gazellerin mevcut edisyona dâhil edilmeyen dîvân nüshalarının taranmasıyla ortaya çıkarılabileceğini düşünüyorum. Nitekim, kimi dîvânlarda gönderme yapılan tematik gazelleri tespit edebiliyoruz. Örneğin, Nev’î’nin (ö. 1599) Dîvân’ı bunlardan biridir. Nev’î beş beyitlik bir gazelinin son beytinde, tıpkı Zâtî gibi, yazdığı tematik gazellere gönderme yapıyor:

*Hatun vâsfında Nev’î her gazel kim nazm ider cânâ
Düşer efvâha san Mecnûn u Leylî dâsitânıdur*³³

Nev’î’nin neşredilmiş Dîvân’ını taradığımızda şairin “hatun” redifli beş beyitlik bir gazelinin olduğunu görüyoruz. Bu durum, bize şairin yukarıdaki beyitte Dîvân’ındaki “hatun” redifli gazeline gönderme yaptığını gösteriyor. Nev’î’nin bu gazelinin matla ve makta beyitlerini alıntılıyorum:

*Kad kıyâmetdür ‘alâmetdür hatun
Müdde’â-yı hüsne huccetdür hatun
...
Nev’î-yi meftûna şâh-ı ‘ışkdan
Nâme-i mihr ü mahabbetdür hatun*³⁴

Zâtî ve Nev’î örneklerinde gördüğümüz bu göndermelerin tematik gazellere yapıyor olması, şairlerin bu gazellere ayrı bir önem verdiği-

33 Nev’î, Dîvân, haz. Mertol Tulum ve M. Ali Tanyeri (İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi, 1977), 265 [gazel nu. 59].

34 a.g.e., 376 [gazel nu. 245].

nin, okurların dikkatini özellikle bu gazellere çektiğinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Acaba, şairler bu gazelleri, Mustafa Âlî'nin ifade-
siyle, “güzîde” gazeller olarak mı görüyorlardı? Âlî'nin *Zâtî Dîvânı*'ndan
beğenip seçtiği “otuz kırk” gazel tematik gazeller miydi?

Beyit-gazel ilişkisine dair gündeme getirip kısaca tartışmak istediğim son husus, birçok kez gazel bağlamında ve hatta kimi zaman gazelle eş anlamlı olarak kullanılan “penc-beyt” ifadesidir.³⁵ Elimizdeki veriler, Osmanlı şairlerinin en çok tercih ettiği gazellerin beş beyitlik gazeller olduğunu gösteriyor.³⁶ On beşinci yüzyıl şairi Hamdullâh Hamdî'nin (ö. 1503) bir beytinde belirttiği gibi, “penc-beyt” (beş beyitlik) gazel yazmak şairlerin bir “âdet”idir:

‘Âdet budur ki her gazelün penc beyti olur
Cehd it ki Hamdî her birisi Penc-Genc ola³⁷

-
- 35 “Penc-beyt” ifadesinin, örneğin, Evliya Çelebi'nin *Seyâhat-nâme*'sinde gazelin eş anlamlısı olarak kullanımı hakkında bkz. Robert Dankoff, “Penc-beyt as a synonym of ghazal in Evliya Çelebi,” *The Turkish Studies Association Bulletin* 21, s. 2 (1997): 59-60.
- 36 Selami Turan; on üç, on dört ve on beşinci yüzyıllara ait dîvânlarda beş ve yedi beyitlik gazellerin çoğunlukta olduğu bilgisini aktarmaktadır. Bkz. “Erken dönem Türk şiirinde gazel,” 45. Edith Gülçin Ambros ise on altıncı yüzyıla ait 17 dîvânda yer alan gazellerden %72,3'ünün beş, %18,5'inin ise yedi beyitli olduğunu tespit etmektedir. Ambros'un istatistiği için bkz. “Osmanlı gazelinin uzunluğunda görülen gelişmeler: 16. yüzyılda durum,” *Journal of Turkish Studies/Türklük Bilgisi Araştırmaları: Abdülbaki Gölpınarlı Hatıra Sayısı II* 20 (1995): 1-8. Beş beyitlik gazellerin on yedinci yüzyılda da revaç bulduğunu söylemek mümkündür. Örneğin, on yedinci yüzyıl şairlerinden Ahmed Yârî'nin *Dîvân*'ındaki toplam 815 Türkçe gazelin 309'u 5 beyitlik gazellerden oluşuyor. Bkz. Ahmed Yârî, *Yârî dîvânı*, haz. Nurgül Karayazı (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2013), 75-7.
- 37 Bu beyit Hamdî'nin herhangi bir gazeline ait bir beyit olmayıp müstakil bir beyittir. Bkz. Hamdullâh Hamdî, *Hamdullah Hamdî dîvânı*, haz. Ali Emre Özyıldırım, 84 [beyit nu. 192], <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr> [erişim 10.10.2015].

Beş beyitlik gazelin on beşinci yüzyılda artık bir gelenek hâlini almış olmasını şöyle yorumlayabiliriz: İdeal ya da popüler bir gazel beş beyitten ne eksik ne fazla olan gazeldir, şair böyle bir gazel yazabilmek için söyleyeceklerini özlü bir anlatımla beş beyte sığdırmak durumundadır çünkü bu bir başarı ölçütüdür. Burada Hamdî, “penc-beyt” gazeli Nizâmî-i Gencevî’nin beş mesnevîden oluşan külliyyatına gönderme yaparak tanınıyor. Hamdî’ye göre, beş beyitlik bir gazel beyitlerin “her birisi”nin bir başyapıt olduğu gazeldir. Gazelin her bir beytini bir başyapıt kaleme alır gibi yazmaya “cehdetmek,” şairin gazelden ziyade beytin estetik ve tematik bütünlüğüne (ve kusursuzluğuna) odaklandığı izlenimini veriyor. Bu durumda, beş beyitlik bir gazelin şairin her beyitte, bir bakıma, farklı bir hikâyeye anlattığı ve dolayısıyla tematik bütünlüğün ya da odağın belirgin bir biçimde öne çıkmadığı gazel anlamına geldiğini söylemek mümkün görünüyor. Ancak yine de kafamı kurcalayan bir soru var: Beş beyitlik, diğer bir deyişle, beş hikâyelik bir gazel yazmak için çabalayan şair bu hikâyeleri birbirine bağlamak, birbiri ile ilişkilendirmek veya ortak bir çerçeveye oturtmak gibi bir kaygı taşır mı? Bu soruyu şöyle de sorabiliriz: Beş beyitlik bir gazel farklı hikâyelerin iç içe geçtiği, harmanlandığı, birbiriyle uyum içerisinde olduğu ve dolayısıyla şairin farklı hikâyelerden ortak bir bağlam yakaladığı bir çerçeve metin midir?

Gazel-beş beyit ilişkisine ve bu bağlamda sorduğum soruya ışıktutabilecek bir diğer örnek, yukarıda bir şeyin “vasf/evsâf”ında yazılmış tematik gazelleri tartışırken Dîvân’ına dikkati çektiğim Zâtî’ye ait. Zâtî beş beyitlik bir gazelinin son beytinde şöyle diyor:

*Zâtîyâ ebyâtı cümle şî’rünün hem-vâredür
Bu meseldür gerçi dirler düz degül engüşt-i penc³⁸*

38 Zâtî, Dîvân, I, 95 [gazel nu. 95].

Zâtî'nin bu sözleri epeyce iddialı çünkü şair şiirlerinin “cümle”-sinde beyitlerin “hem-vâre” (birbirine eşit, birbiriyle uyumlu) olduğunu söylüyor. Bu ifadeyi daha önce Abdurrahmân Câmî'nin gazeldeki tematik bütünlüğü ve uyumu vurgularken kullandığını görmüştük. Gazelle-rindeki beyitlerin “hem-vâre” olduğunu söylerken, Zâtî'nin bu beyitlerin sadece estetik değil, aynı zamanda tematik yönden de birbirine eşit, bir-biriyle uyumlu olduğunu kastettiğini düşünüyorum. Bunun bir nedeni, Câmî'nin ve Zâtî'nin bu sıfatı kullandığı bağlamların birbiriyle örtüşme-sidir. Bir diğer neden, Zâtî'nin *Dîvân*'ındaki tematik gazellerin sayıca çok-luğu ve şairin, gazellerindeki tematik bütünlüğe sık sık gönderme yapıyor olmasıdır. Son örneğim, Yahyâ'nın beş beyitlik bir gazelinin makta beyti:

*Şî'rümün beş beyti Yahyâ ma'nîde yeksândur
Söylenür illerde gerçi düz degül engüşt-i penc³⁹*

Zâtî gibi, Taşlıcalı Yahyâ (ö. 1582) da gazel-beş beyit ilişkisinden söz ederken, yine, bir elin “beş parmak”ına atıfta bulunan atasözünü gündeme getiriyor. Gazelin beş beytinin birbirine eş değer olduğunu vurgularken, Yahyâ'nın Zâtî'deki “hem-vâre” sıfatı yerine bu sıfatın bir benzeri olan “yeksân”ı (aynı, benzer, tekdüze) tercih ettiğini gö-rüyoruz. Ancak iki şair arasındaki önemli bir fark, Yahyâ'nın gazelin beş beytinin eş değerliğini belirtirken bununla ne kastettiğini açıkça söylemesidir: Şairin “ma'nîde yeksândur” vurgusu; beyitlerin dil, üslûp ya da sanatlı söyleyiş bakımından değil, anlam bakımından birbiriyle aynı veya birbirine benzer olduğunu işaret ediyor. Bu vurguyu nasıl yorumlamalıyız? Yahyâ'nın sözünden gazelin beş beytinin her birinde anlamın aynı ya da benzer olduğunu ve dolayısıyla şairin her beyitte temelde aynı (ya da benzer bir) konuyu veya hikâyeyi anlattığını, tek-

39 Yahyâ Bey, *Dîvân*, haz. Mehmet Çavuşoğlu (İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi, 1977), 306 [gazel nu. 41].

rarladığını mı anlamalıyız? Yahyâ'nın perspektifinden bakınca, beş beyitlik gazelleri bir konunun veya hikâyenin tekdüze anlatıldığı gazeller olarak görebilir miyiz? Yahyâ'dan alıntıladığım maktanın ait olduğu gazeli okuyunca bu gazelin bir tema etrafında şekillendiği izlenimini ediniyoruz. Bu durumda, sorduğum soruların yanıtının evet olma ihtimali güç kazanıyor.⁴⁰ Son olarak, şairin makta beytine ilişkin bir hususu daha belirtmek istiyorum: “Şi'rümün” diyerek Yahyâ, yazdığı gazeli kastediyor olabileceği gibi, genel olarak *Dîvân*'ındaki beş beyitlik gazelleri de kastediyor olabilir. Bu açıdan bakıp şairin *dîvân*'ında çok sayıda beş beyitlik gazel olduğunu da dikkate alırsak, şairin makta beytindeki mesajını şu şekilde de yorumlayabiliriz: Şair *Dîvân*'ındaki birçok gazelin anlamca aynı ya da birbirine benzer beyitlerden oluştuğunu ve bu beyitlerin ortak bir anlamı ya da teması olduğunu kastediyor olabilir.

***Bir ma'mûr gazel-i penc-beytini göremedüm:* tezkireciler ve gazel**

Bu başlık altında önce, tezkirecilerin şairlerin gazellerinden yaptıkları alıntılarını beyit-gazel ilişkisi bağlamında tartışacağım. Ardından, gazelin tematik bütünlüğü hakkında tezkirelerde öne çıkan örneklerle odaklanacağım.⁴¹

-
- 40 Yahyâ'nın gazelinin yaşlı âşık-geç sevgili karşıtlığı ya da teması etrafında örüldüğünü görüyoruz. Gazelin tamamını alıntılıyorum:
Halk elinden irmeye dersen sana bin dürlü renc / Kimse ye râzun tu yurma gizlü genc ol gizlü genc
Hüsni artar turmayup yükseldügince mihr ü mâh / Hüb olur vardukca ey dil olıcak mahbûb genc
Öldüğümü aglamazdum ol gül-i handân bana / Korkaram kim ne du'â ide ölürsem ne ilenc
Âh kim halka gülünc itdi dil-i dîvânemi / Ârzû-yı vasl ile sevdâ-yı zülf-i pür-şikenc
Şi'rümün beş beyti Yahyâ ma'nide yeksândur / Söylenür illerde gerçi düz degül engüşt-i penc
- 41 Tezkirecilerin şiir seçimleri için bkz. Bekir Çınar, “XVI. yüzyıl tezkirecilerinin şiir seçimlerindeki orijinallik,” *Türklük Bilimi Araştırmaları*: 29 (2011): 75-90.

Osmanlı tezkirecilerinin şairlerin gazellerinden örnek verirken çoğunlukla gazellerin herhangi bir beytini değil, daha ziyade matla beyitlerini (veya matla beyti ile takip eden bir iki beyti) alıntıladıklarını görüyoruz. Örneğin, Latîfî (ö. 1582) Revânî'nin (ö. 1523-4) gazellerinden örnek verirken "Bu birkaç matla'-ı rindâne anun eş'ârı zevk-âmîzinden ve güftâr-ı 'işret-engîzindendür" deyip şairin beş matla'ını alt alta sıralar.⁴² Bu ve bunun gibi nice örnekte aklıma takılan husus, tezkirecilerin niçin genelde gazellerin matlalarını alıntıladıkları sorusudur. Bu bir tesadüf müdür yoksa bir gelenek midir? Eğer bir gelenekse, o zaman, tezkirecilerin nazarında gazelin matla'ının bir önemi ya da işlevi mi vardır? Meseleye beyit-gazel ilişkisi açısından yaklaşırsak, bu soruyu şöyle de formüle edebiliriz: Tezkireciler matlaları alıntılararak bu matlaların ait olduğu gazelleri mi kastetmektedir ya da işaret etmektedir? Şairlerden seçtikleri gazellerin birçoğunu bir bütün olarak alıntılarlamayan tezkireciler, bunun yerine bu gazellerin matlalarını alıntılarlamakla mı iktifa ediyorlar? Dolayısıyla, tezkirecilerin şairlerin gazellerinden örnek verirken alt alta sıraladığı matlalar bir gazel dizini olarak görülebilir mi?

Elimizdeki tezkirelere baktığımızda, şairlerin eserlerinden örneklerin verildiği kısımlarda alıntılanan matlaların çoğu zaman müstakil değil, gazellere ait matlalar olduğunu görüyoruz. Nitekim, yukarıda Latîfî'nin alıntılarladığını belirttiğim beş matla Revânî'nin *Dîvân*'ında beş gazelin matlaları olarak karşımıza çıkıyor.⁴³ Ayrıca, tezkireciler bir şairin özellikle bir gazeline dikkati çekip bu gazel hakkın-

42 Latîfî, *Tezkiretü'ş-şu'arâ ve tabsiratü'n-nuzamâ*, haz. Rıdvan Canım (Ankara: AKM, 2000), 278-79.

43 Bu beş gazel için bkz. Revânî, *Revânî dîvânı*, haz. Ziya Avşar, 105 [gazel nu. 18], 145 [gazel nu. 128], 208 [gazel nu. 301], 218 [gazel nu. 326], 221 [gazel nu. 335] <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr> [erişim 10.10.2015].

da yorum yaptıktan sonra çoğu zaman ilgili gazelin bütününe değil, sadece matla'ını alınıyorlar. Örneğin Mustafa Âlî, Zarîfî adlı Bolulu bir şairin “müşkil üç oldu” redifli bir gazelinin çok beğeniyor ve “Müşkil üç oldu zemîninde bu gazel mezbûrun ihtirâ'idur” dedikten sonra gazelin bütününe değil, sadece matla'ını alınıyor.⁴⁴ Latîfî ve Âlî'de gördüğümüz bu örnekler, tezkirecilerin bu matlaları ilgili gazelleri işaret etmek ya da okurların zihninde çağrıştırmak için alıntılanmış olabilecekleri varsayımını güçlendiriyor. Bu aşamada ben, tezkirelerde şairlerin gazellerinden örnek verilen bölümlerde alıntılanan birçok matlanın ilgili gazellere gönderme yapan bir gösterge, bir anahtar sözcük işlevi gördüğü kanısındayım.⁴⁵ Özellikle, tezkirelerdeki matlaların çoğu zaman şairlerin meşhur gazellerine ait matlalar olduğunu hesaba katarsak, matlanın gazeli hatırlatmak için yeterli bir işaret olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim, bu yorumu destekleyen bir örneğe Mustafa Âlî'nin tezkiresinde rastlıyoruz. Âlî, şair Usûlî'nin (ö. 1538-39) “peydâ” redifli bir gazelinin alıntılarken şu notu düşüyor: “Şöhret-i kâmile sine binâen matla'ını îrâda iktifâ olınmışdır.”⁴⁶

44 *Kühû'l-ahbâr'ın tezkire kısmı*, haz. Mustafa İsen (Ankara: AKM, 1994), 159.

45 Matla ile gazel arasındaki bu ilişkiyi Herat sahası tezkirelerinde de görüyoruz. Örneğin, bu bağlamda Alî Şîr Nevâyî'nin *Mecâlisü'n-nefâ'is*'inin sekizinci ve son bölümü özellikle dikkate değerdir. Tezkirenin bu son bölümünü hâmisî Hüseyin Baykara'ya ayıran Alî Şîr, bölüm boyunca Baykara'nın *Dîvân*'ındaki her bir gazelin matla'ını alıntılıyıp bu matlaları ayrı ayrı yorumluyor. Toplam 166 matla alıntılanan Alî Şîr, her bir matlayı tematik bir bağlama oturtuyor, hatta kimi zaman matlaları bağlı oldukları gazellerdeki öteki beyitlerle ilişkilendiriyor. Örneğin, Ali Şîr bir matlayı değerlendirirken şöyle diyor (Kemal Eraslan çevirisiyle): “Kendi aşkının okuna ve sevgilinin güzelliğinin ateşine rağmen, âşıklarda bulunması gereken kalp inceliği ve acıma sebebiyle başka bir zavallı mazlumun aşkının ateşiyle yanmak. Bu matladan şiirin sonuna kadar bu manayı her beyitte ifade etmiştir ki nazım ehlinde hiç kimseye nasip olmamıştır” (s. 567). Tezkirenin sekizinci bölümü için bkz. Alî Şîr Nevâyî, *Mecâlisü'n-nefâ'is*, II, 525-73.

46 *Kühû'l-ahbâr'ın tezkire kısmı*, 193.

Tezkirelerde bir gazelin çoğu zaman bütününden ziyade matla'ının yani bu gazel hakkında fikir veren parçanın alıntılanması, tezkirecilerin matla ile gazel arasında bir tür gösteren-gösterilen ilişkisi kurduğunu işaret ediyor olabilir. Dolayısıyla, tezkirecilerin nazarında matlanın, gazelin açılış beyti olmasının yanında, gazelin bütününe işaret eden, çağrıştıran ya da özetleyen bir beyit olarak ayrı bir öneme sahip olduğunu söylemek mümkün görünüyor. Bu da şu anlama geliyor: Tezkirelerdeki matla alıntıları, tezkirecilerin gazelden rastgele birtakım beyitleri değil; tersine, gazelin bütünü hakkında bir fikir verebilecek beyitleri (yani matlaları) seçtiğini gösteriyor. Hatta bazı tezkirelerde, tezkirecinin gazelin matla'nının o gazel hakkında yeterli fikir vermeyeceğini ve bu nedenle matlayı izleyen birkaç beytin de alıntılanması gerektiğini söylediğine şahit oluyoruz. Örneğin, tezkiresinin önsözünde Latîfî şairlerin gazellerini nasıl bir yöntem izleyerek alıntıladığını açıklarken şöyle diyor: “Şu'arâ-yı müteğazzilânun ekseri matla'-gûy olmayup mücerred bir matla' ile keyfiyyet-i hâllerine muttali' olmak kâbil olmadığı bâ'isden ekseriyyâ üçer dâne beyti yazılıp ba'zınun bir dâne gazeli gâyetde güzel ve ma'mûr ve mergûb ve bî-bedel olduğu haysiyyetden tamâm tahrîr olındı.”⁴⁷ Latîfî bir şairi ya da bu şairin gazelini anlayabilmek veya değerlendirebilmek için tek başına gazelin matla'nının yeterli olmayacağını söylerken “mücerred” kelimesini kullanıyor. Diğer bir deyişle, Latîfî gazeli “mücerred” bir beytiyle değil, matla'ı ve matlayı izleyen beyitleriyle birlikte alıntılanmanın ve değerlendirmenin önemine vurgu yapıyor. Latîfî'nin sözlerinde bir başka ayrıntı daha var: Latîfî şayet bir gazel “gâyet” iyi bir gazelse ve herkesçe beğenilmişse bu gazelin tamamını alıntıladığını söylerken “ma'mûr” sıfatını kullanıyor. Latîfî'nin “güzel,” “mergûb,”

47 Latîfî, *Tezkiretü'ş-şu'arâ ve tabsıratü'n-nuzamâ*, 106.

“bî-bedel” gibi anlamca birbirine benzer sıfatlarla birlikte “ma’mûr” gibi gazelin bütünlüğünü imleyen bir sıfatı kullanmasını manidar buluyorum. Acaba Latîfî’ye göre iyi ve popüler bir gazel, estetik ve/veya tematik dokusu incelikle işlenmiş, bir bütün olarak anlamlı ve değerli ve dolayısıyla da bir bütün olarak alıntılanmaya değer bir gazel demek midir? Dolayısıyla, Latîfî’nin gazel beğenisi tematik gazellerden yana mıdır? Bu soruların yanıtını aramak için Latîfî’nin tezkiresinde bütün olarak alıntılanan gazellere göz gezdirdiğimizde, bu gazellerin çoğu zaman redifli ve tematik gazeller olduğunu görüyoruz. Örneğin, Hayretî (ö. 1534) maddesinde Latîfî şairin matlalarını sıraladıktan sonra “kedi” redifli bir gazelinin tamamını alıntılıyor.⁴⁸ Ahmed-i Dâî (ö. 1421’den sonra) maddesinde ise bu kez redifsiz ancak şairin “Eyâ hurşîd-i meh-peyker” hitabı ile başlayıp beyitleri birbiriyle ilişkilendirdiği bir gazelinin alıntılarını görüyoruz.⁴⁹ Âhî’nin (ö. 1517) biyografisinde ise, Latîfî, önce, şairin *Dîvân*’ında yedi gazelin öne çıktığını yazıyor: “*Dîvân-ı belâgat-‘unvânında yedi dâne gazel ve Seb’a-i mu’allaka mesâbesinde yedi ‘aded şî’r şu’arâ-mahaldür.*” Ardından, “Zikr olan seb’adan biri budur” diyerek şairin bu çok beğenilen yedi gazelinin içinden “içün” redifli beş beyitlik bir gazeli seçip alıntılıyor. Latîfî’nin alıntılarladığı bu gazelde Âhî, bir “nev-civân”ın aşkıyla yitip giden bir “ömr devrânı”nı özetliyor. Hatta Latîfî gazeli çok beğenmiş olmalı ki bu gazele yazdığı nazireyi de alıntılıyor.⁵⁰

Tematik gazellerin tezkirecilerin ilgisini çektiğini, beğenisine hitap ettiğini gösteren örneklerle sadece Latîfî’nin tezkiresinde değil, öteki tezkirelerde de rastlıyoruz. Âşık Çelebi’nin gazel seçkisine bak-

48 a.g.e., 242.

49 a.g.e., 166.

50 a.g.e., 182-83.

tığımızda, Çelebi'nin, Latîfî gibi, daha ziyade tematik gazelleri bütün olarak alıntılı olduğunu görüyoruz. Örneğin, "Fenn-i şi're sa'y-ı belîgi ve cehd-i bi-dirîgi olmuştur. Hattâ tonanma olup yoldaşlarıyla deryâ seferin eylese 'Sefîne-i gazel besdür' diyü ancak bahr-i nazmla şi'r hevâsında yilerdi" diyerek tanıttığı, bir yeniçeri olduğunu söylediği Belîgî (ö. ?) adlı şairin şiirlerinden örnek verirken, Âşık Çelebi önce bir matla, ardından da "Kahve hakkında bu gazel dahî anundur" diyerek

*Kahvenün bâde gibi gerçi ki yokdur ânu
Isıcakdur o kara yüzlünün ammâ kanı*

beytiyle başlayan gazeli alıntılıyor.⁵¹ Mustafa Âlî'nin de daha ziyade tematik gazelleri alıntılı olduğunu görüyoruz. Örneğin Âlî, Nizâmî adlı bir şairin tematik bir gazelini bütün olarak alıntılıyor, hatta ardından şu notu düşüyor: "Sâ'ir gazellerine göre bu zikir olunan gazeli ma'mûr u hem-vârdur."⁵² Âlî şairin neden "sâ'ir gazelleri"ni değil de özellikle bu gazelini alıntılı olduğunu izah ederken "ma'mûr" ve "hem-vâr" sıfatlarını kullanıyor. Bu iki sıfatın Âlî'nin tezkiresinde sürekli olarak gazelin tematik bütünselliğini belirtmek için kullanıldığını ve Âlî'nin daha ziyade tematik gazelleri beğendiğini görüyoruz. Örneğin, Mevlânâ Âhî maddesinde Âlî, şairin mesnevîsini gazellerine tercih ettiğini belirtirken bunun nedenini şairin gazellerinin "hem-vâr" olmayışına bağlıyor: "Alâ külli hâl mesnevîsi gazellerinden râcihdür. Eş'ârî hem-vâr degül idügi zîrâ ki vâzıhdur."⁵³ Âlî, Sürûrî'nin (ö. 1562) gazellerini de "ma'mûr" bulmadığı için pek beğenmiyor: "Mevlânâ 'Âşık üç dîvânı vardur diyü yazmışdur. Hâlâ ki üç dîvânından üç gazeli şöhet bulmamışdur. Bir dîvânını gözden geçürdüm. Bir ma'mûr gazeli

51 Âşık Çelebi, *Meşâ'irü's-su'arâ*, I, 426-27.

52 *Künhü'l-ahbâr*'ın tezkire kısmı, 146-47.

53 a.g.e., 174.

penc-beytini göremedüm.”⁵⁴ Bağdat’ta bulunduğu dönemde tanıştığı, hatta şiirlerini gözden geçirdiği tezkireci Ahdî’nin gazellerini de aynı gerekçeyle güzel bulmuyor. Ahdî’yi “şütür-gürbe eş’âr söylemede ser-âmed bir şahs” olarak tanıtan Âlî’nin tezkirecinin gazellerindeki tematik savrukluğa işaret ederken Abdurrahmân Câmî’nin *Bahâristân*’ında geçen “şütür-gürbe” ifadesini kullandığını görüyoruz.⁵⁵ Mustafa Âlî’nin eleştirdiği Ahdî’nin kendi tezkiresine baktığımızda ise, bir bütün olarak alıntılanan gazeller içerisinde tematik gazellerin yine ağırlıkta olduğunu görüyoruz. Hatta Ahdî çoğu zaman, bu gazellerin şairlerin “hasb-i hâl”ine işaret eden, bir bakıma, otobiyografik gazeller olduğuna dair notlar da düşüyor.⁵⁶ Ayrıca, kimi zaman Ahdî bir gazeli alıntılarken bu gazelin tematik bir gazeli olduğunu vurgulayarak, bir bakıma, niçin özellikle bu gazeli tezkiresine aldığını açıklıyor. Örneğin, Sırrî Çelebi maddesinde Ahdî, şairin “sâkî” redifli bir gazelinin “ser-be-ser” (baştan başa, başından sonuna kadar) bir temaya odaklandığını söyleyerek gazeli bu nedenle alıntılıdığını ima ediyor: “Bu gazel şâhid-makâlidür ki ser-be-ser vâsf-ı sâkî ve izhâr-ı bâde-i nâb-ı iştîyâkdur tahrîr oldu.”⁵⁷

Beytin bütünlüğünden gazelin bütünlüğüne

İran ve Osmanlı edebiyatı metinlerinden aktararak açıklamaya çalıştığım örnekler, gazelin biçimsel olduğu kadar tematik bütünlüğünün de eleştirmenler, şairler ve tezkirecilerce önemsendiğine işaret ediyor. Belki daha dikkat çekici olan, gerek İran gerek Osmanlı edebiyatı dün-

54 a.g.e., 229.

55 a.g.e., 319.

56 Ahdî’nin alıntılıdığı bu gazeller için örneğin bkz. Bağdatlı Ahdî, *Gülşen-i şu’arâ*, 29, 34, 35.

57 a.g.e., 185-86.

yasında iyi bir gazelin beyitlerin estetik ve özellikle de tematik yönden birbirini bütünllediği gazel anlamına geldiğini ima eden çok sayıda örnekle karşılaşmamızdır. Ele alıp tartıştığımız örneklerde şairlerin tematik gazel yazmaya özen gösterdiğini, böylesi bir kaygı taşıdığını seziyoruz. Aynı şekilde, eleştirmenlerin ve tezkirecilerin yaptığı değerlendirmeler, gazelde tematik bütünlüğü yakalamanın şairler için bir başarı ölçütü olduğunu çünkü böylesi gazellerin rağbet gördüğünü, Ahdî'nin ifadesiyle, “efvâh-ı ‘âlem”e düştüğünü haber veriyor.

Öte yandan, gazelin tematik bütünlüğünü ve bu bağlamda gazel-beyit ayrılmazlığını vurgulayan tüm bu örnekler, kanımca, gazeli beyit merkezli algılama, okuma, öğretme, şerh etme ya da yorumlama alışkanlığımızı sorgulamamız gerektiğini de ima ediyor. Elbette ki, verdiğim örneklerden hareketle genellemeler yapmak, dîvânlar-daki birçok gazelin aslında birer tematik gazel olduğu türünden savlar üretmek yanıltıcı olacaktır. Ancak, verdiğim örnekler ışığında Osmanlı gazelini yeniden düşünüp mevcut, beyit merkezci bakış açımızı genişletmek, gazelleri farklı bir gözle okuyabilme ve yorumlayabilmemizin kapısını aralayacaktır diye düşünüyorum. Görüldüğü üzere, makale boyunca birçok soru ortaya atıyorum ve çoğuna ikna edici, mutlak yanıtlar vermekten kaçınıyorum. Dolayısıyla, bu makaleden kastım, ‘Gazelde konu bütünlüğü var mı, yok mu?’ gibi bir soruya yanıt(lar) yetiştirmekten ziyade gazel-beyit ilişkisi gibi bir konu başlığı üzerinden bir gazel tartışmasının kapısını aralamak.

Peki, böyle bir tartışma niçin önemli ya da gereklidir? Beyit merkezci okuma, kanaatimce, gazeli bir şiirsel bütün olarak algılayışımızın önünde ciddi bir engel teşkil ediyor. Gazeli (belirli veya belirsiz) bir estetik ve tematik yapısı, işleyişi ya da bütünlüğü olan bir şiir olarak görmek, beraberinde, gazeli şairiyle ve üretildiği ve tüketildiği bağlamlarıyla ilişkilendirmemizin yolunu açabilir. Böylesi bir ilişkilendirme bizi, gazel şairinin kim olduğuna, gazelin nasıl üretildiğine ve

tüketildiğine ve ne tür işlevler gördüğüne dair bir yığın kritik soruya götürebilir. Kanaatimce, beyit merkeziliğin ötelediği tüm bu soruları en azından sormak ve yanıtlarını aramak, son tahlilde, gazelden hareketle Osmanlı şiirinin ve şairinin dünyasını daha yakından görebilmemizi ve farklı şiir pratiklerini ve algılarını teorik bir çerçeveye oturtmamızı sağlayacaktır diye düşünüyorum.

Mesnevîyi gazelle okumak:
***Hüsrev ü Şîrîn*'deki gazeller ve işlevleri**

Lokman Turan*

* Atatürk Üniversitesi

Mesnevîde

gazelin kullanımı özel bir konudur. Böyle bir konuda konuşabilmek için öncelikle mesnevîler hakkında fikir sahibi olmak, örnek alınan mesnevîlerle Türk mesnevî geleneğinin farklılıklarını bilmek ve buna bağlı olarak gazellerin mesnevîlere eklemelenme biçimleri hakkında bilgi sahibi olmak gerekir.¹ Bu konu, aynı zamanda mesnevîlerdeki özgünlük problemini de akla getirmektedir. Özellikle on üçüncü ve on beşinci yüzyıllar arasında yazılan mesnevîlerin Fars edebiyatındaki örneklerin birer kopyası olduğu, dolayısıyla özgün olmadıkları konusunda ileri sürülen iddialar, bir de mesnevîlerdeki gazeller açısından değerlendirilmelidir.² Bu dönemde kale-

-
- 1 Türk ve Fars mesnevîleriyle ilgili çok çeşitli çalışmalar yapılmıştır, fakat özellikle mesnevîlerdeki gazelleri konu alan çalışmalar sınırlıdır. Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Hüseyin Ayan, "Hamdullâh Hamdî'nin Yûsuf u Züleyhâ mesnevîsindeki gazeller," *Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, s. 5 (1974): 31-49; Robert Dankoff, "The lyric in the romance: the use of ghazals in Persian and Turkish masnavis," *Journal of Near Eastern Studies* 45 (1984): 9-25; Lokman Turan, Rifat Kütük, "Türk mesnevî geleneğinde gazel kullanımı," *Turkish Studies* 4 (2009): 636-82.
 - 2 Bu yüzyıllarda mesnevîlerin te'lif eser katına yükselmediğini Atillâ Şentürk'e dayanarak öne süren Halil İnalcık bu görüşünü şöyle ifade eder: "Türkmen beyliklerinde saray çevrelerinde yeğlenen Türkçe mesnevîlerin, Şentürk'e göre 'şairlikten çok mütercimlik olarak nitelendirilmesi daha uygun' olur; bu mesnevîler ancak 'o devirde Türk okuyucularına Nizâmî üslûbunun aktarılması bakımından mühim kabul edilebilir... İran Edebiyatını taklîd ve tercümeciliği ile ortaya çıkan ilk mesnevîlerde ifade, kalıplar, teşbîh ve isti'are malzemeleri, üslûp özellikleri hemen hemen tamamıyla İran edebiyatı mesnevîleriyle

me alınan mesnevîlerin özgünlüğü konusunda çok kesin yargılara varmadan önce anılan mesnevîler farklı dikkatlerle ele alınmalıdır ki mesnevîleri gazellerle okumak böyle bir dikkatle konuyu ele alma gayretidir. Şüphesiz incelediğiniz mesnevî *Hüsrev ü Şîrîn* gibi Nizâmî'nin (ö. 1209) eseri örnek alınarak telif edilmişse, bu durumda hikâye hakkında fikir yürütürken veya bir yargıya varırken dikkatli olunmalıdır. Çünkü ne de olsa *Hüsrev ü Şîrîn* bir tercüme olup eserin asıl müellifi Nizâmî'dir. Hikâye Nizâmî'nin ve bağlı bulunduğu gele- neğin izlerini taşımaktadır. Şeyhî (ö. 1429'dan sonra), *Hüsrev ü Şîrîn*'i tercümeden kurtarıp telif esere yakın bir hüviyet kazandırmışsa onun eserini, Nizâmî'nin mesnevîsinden ayıran hususiyetleri –baş- ka teknik konuların yanı sıra– ihtiva ettiği gazellerden hareketle de tespit etmek gerekir.³

Faruk Kadri Timurtaş (ö. 1983), *Şeyhî ve Hüsrev ü Şîrîn*'i adlı ese- rinde, bu eser hakkında bilmemiz gereken hususiyetleri büyük bir oranda ortaya koymuştur.⁴ Bundan sonra aynı eser üzerine yapılan çalışmalarda mesnevî, çeşitli bakımlardan ele alınmış; mesnevînin edebî ve estetik değeri hakkında çeşitli incelemeler yapılmıştır. Her inceleme, eseri bir yönüyle kavrama ve açıklama iddiasındadır. Daha da ilerisi eseri çeşitli bakımlardan ele alan yaklaşımlarda dikkat çe- ken en önemli husus müellifin bu eserde aslında ne yapmaya çalıştığı sorusuna cevap aramaktır.

aynıdır." Halil İnalçık, *Has-bağçede 'ays u tarab: nedîmler şairler mutribler* (İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2011), 98.

3 Konu bir makalenin sınırlarını aşacak boyutta olduğu için burada teferruata girilmeyecek ve bu konuda hazırlamakta olduğumuz kitapta konu ayrıntılı olarak ele alınmaya çalışılacaktır.

4 F. Kadri Timurtaş, *Şeyhî ve Hüsrev ü Şîrîn*'i (İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi, 1980).

Anlatı denizinde lirizm adaları: mesnevîdeki gazeller

Mesnevîde 11 bölüm, 27 gazel bulunmaktadır.⁵ Bu gazellerden ikisi mahlaslı 25'i mahlassızdır. *Hüsrev ü Şîrîn*'deki gazelleri üç başlık altında incelemek mümkündür.

I. Grup

Mesnevînin başkahramanları tarafından karşılıklı ve belli bir *nağme/makamla* söylenen gazellerdir. Bunlar “mücâbât-ı gazel” olarak adlandırılan, soru-cevap ilişkisi içinde devam eden; *nazîre tekniği*yle yazılan, dolayısıyla vezni ve redifi aynı (istisnası bulunmak kaydıyla) olan gazellerdir. Biz buna: “Mütekabiliyet kuralına göre söylenen gazeller” (gazel 4-5; 6-7; 8- 9; 10-11; 24-25; 26-27) adını veriyoruz.

Bu kurala göre söylenen gazelerde mütekabiliyet şarttır. Bu tür gazeller protokol kurallarına tabidir. Önce Hüsrev, sonra Şîrîn gazel söyler. Başkahramanlarla yan kahramanlar arasında karşılıklı gazel söylenmez. Bu tür gazeller söylenmeden önce gazele ciddi hazırlık yapılır. Gazel, iki aşk hükümdarının birbirleriyle iletişim kurmak için benimsedikleri üst bir dildir. Belli bir musikiyle terennüm edilirler. Aynı mekânda ve bir mecliste (bezm) söylenirler. Bu gazeller Hüsrev ve Şîrîn'in birlikte geçirdikleri zamanları temsil eder. Bu tür gazeller, kimi zaman Bârbed, kimi zaman Nigîsâ tarafından temsil ettikleri kahramanın psikolojisine uygun olarak söylenirler. Vasıtasız olarak Hüsrev ve Şîrîn tarafından söylenen gazeller de vardır.

5 Bu yazıda, yukarıda künyesi verilen Faruk Kadri Timurtaş'ın *Şeyhî ve Hüsrev ü Şîrîn*'i isimli kitabı esas alınmıştır. Timurtaş, *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevîsinin (11 bölüm hâlinde) ayrıntılı bir özetini vermiştir. Mesnevîde farklı başlıklar ve fasıllar bulunduğu hâlde Timurtaş, olay örgüsünü dikkate alarak hikâyeyi farklı bölümlerde inceleyip özetini yaptığı her bölümün hangi beyitlerde başlayıp bittiğini ayrıca belirtmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Timurtaş, *Şeyhî ve Hüsrev ü Şîrîn*'i, 102-8.

II. Grup

Başkahramanlardan herhangi birisi tarafından müstakil olarak, belli bir makam/nağmeyle, *monolog tekniğiyle*, fakat *farklı zamanlarda ve farklı yerlerde* söylenen gazeller. Biz buna: “Kendi sesini arayan gazeller” (gazel 2, 3, 12, 13, 18, 19) adını veriyoruz.

Bunlar, başkahramanlar tarafından ve belli bir musikiyle/nağmeyle söylenen mektup mahiyetindeki gazellerdir. Bunlar, farklı zamanlarda ve farklı yerlerde bulunan kahramanlar tarafından söylenirler. Kahramanların birbirlerine hasretlerini anlatan, elem, dert ve üzüntünün yoğun olarak işlendiği gazellerdir. Bu gazeller de kimi zaman Bârbed ve Nigîsâ, kimi zaman da bizzat başkahramanlar tarafından söylenebilirler.

III. Grup

Başkahramanlardan veya yardımcı kahramanlardan herhangi biri tarafından söylenen gazellerdir. Diğer *iki gazel grubundan* farklı olarak bunlar, *bir mecliste ve nağmeyle söylenmezler*. Biz buna: “Bestesiz güfteler” (gazel 1, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23) adını veriyoruz.

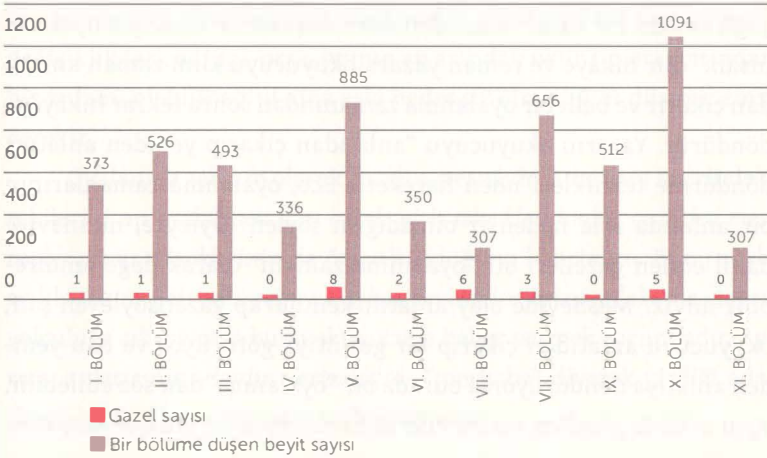
Bunlar, başkahramanlardan veya yan kahramanlardan herhangi biri tarafından müstakil olarak ve musikisiz söylenirler. Bir mecliste söylenmezler. Mütakabiliyet kuralı söz konusu olmadığı için Şîrîn, Ferhâd dilinden söylenen gazellere, gazel yoluyla cevap vermez. Şair böylece Ferhâd’ın aşkının karşılıksız olduğunu teknik olarak da söylemiş olur. Bu sebeple Ferhâd dilinden söylenen gazeller bu sınıfta ele alınmıştır. Şair, “yalnızlık” psikolojisini öne çıkarmak maksadıyla gazelleri bezm ve bezme ait unsurlardan arındırarak mesnevîye dâhil etmiştir.

Aşağıdaki grafikten de anlaşılacağı gibi Hüsrev ü Şîrîn’de en çok gazel söylenen bölüm V. bölümdür. Bu bölümde mesnevî 885 beyitten mürekkeptir ve 8 gazel söylenmiştir. V. bölümden sonra en çok gazel

söylenen bölüm VII. bölümdür. Şair bu bölümde 6 gazel söylemiştir. VII. bölüm, 307 beyitten ibaret olduğu için bu bölümde göreceli olarak daha fazla bir his yoğunluğu bulunduğu varsayımından hareket etmek mümkünse de başka değişkenler göz önüne alındığında bu durum değişebilir.

Bu değişkenler nelerdir? Gazeller Hüsrev ve Şîrîn tarafından karşılıklı olarak mı söylenmiştir? Gazeller bir faslın muhtelif yerlerine mi dağıtılmış yoksa birbiri peşi sıra mı söylenmiştir? Bu gazeller bir bezmde ve musikiyle mi söylenmişlerdir? Sadece bir bölümde söylenen gazellerin sayısı itibarıyla değil aynı zamanda yukarıda ifade edilen bütün bu değişkenleri dikkate aldığımızda bile mesnevînin V. bölümü lirizm bakımından diğer bütün bölümlerin önüne geçer.

Şekil 1: Hüsrev ü Şîrîn'deki gazellerin bölümlere göre dağılımı



Mesnevîde, IV., IX. ve XI. bölümlerde gazel söylenmemiştir. Dördüncü ve dokuzuncu bölümlerde “aksiyon sahneleri”ne yoğun olarak yer verilmiştir. On birinci bölüm mesnevînin son bölümüdür ve burada artık *aksiyon* ve *lirizm*, yerini *hikmete* bırakmıştır.

Anlatı denizinden lirizm adalarına: mesnevîde bir “oyalanma zamanı” olarak gazel

Mesnevîlerde gazellerin araya girmesiyle vaka zamanında bir yaşama meydana gelir. Üstelik hele bu gazellerin belli bir musikiyle terennüm edildiği düşünülürse gazel zamanına bir de musiki zamanının dâhil edilmesiyle mesnevînin zamanı olması gerekenden daha fazla durağanlaşır demektir. Öyleyse gazelin kendisi nasıl bir zamandır ve “gazel zamanı”, “mesnevî zamanı”nda ne tür bir etki meydana getirmektedir?

Umberto Eco (1932-2016), hikâye ve romanlardaki zaman problemini; öykü zamanı, söylem zamanı, okuma zamanı” olmak üzere çeşitli başlıklar hâlinde ele alır.⁶ Eco “okuma zamanı”nı anlatırken bir de oyalanma zamanları adını verdiği bir zaman türünden bahseder. Eco’ya göre, “oyalanmak, vakit kaybetmek anlamına gelmez; çoğu zaman bir karar vermeden önce düşünmek amacıyla oyalanır insan.”⁷ Bir hikâye ve roman yazarı, okuyucuyu kimi zaman anlatıdan çıkarır ve belli bir oyalanma zamanından sonra tekrar hikâyeye döndürür. Yazarın okuyucuyu “anlatıdan çıkarıp yeniden anlatıya döndürme teknikleri”nden hareketle Eco, oyalanma zamanlarının bir anlatıda asla nedensiz olmadığını söyler.⁸ Öyleyse, mesnevîye dâhil edilen gazelleri bir “oyalanma zamanı” olarak değerlendirebilir miyiz? Mesnevîde olay anlatılırken durup gazel söyleyen şair, okuyucuyu anlatıdan çıkarıp bir gezintiye götürüyor ve onu yeniden anlatıya döndürüyorsa burada bir “oyalanma”dan söz edilebilir. Aynı şekilde gazeller, mesnevîlerin zamanında kırılmalar meydana

6 Umberto Eco, *Anlatı ormanlarında altı gezinti*, çev. K. Atakay (İstanbul: Can Yayınları, 1995), 64.

7 a.g.e., 60.

8 a.y.

getiriyorsa bu durumda biz bu “oyalanma”nın doğrudan doğruya bir “zaman problemi” olduğuna hükmedebiliriz. Burada şairin “oyalanma eylemi”ni, “sanat”a dönüştürüp dönüştürmediği; oyalanmaya “işlevsellik” katıp katmadığı önem kazanır.

Bir mesnevîde gazel söylenmesi, iki okuyucu türü için farklı anlamlar taşır. Birinci okuyucu türü, olay örgüsüne odaklıdır. Bu okuyucu türü *oyalanmak* istemez. Bu tür okuyucu mesnevîye dâhil edilen gazellerle oyalanmaktan hoşlanmayacağından böyle bir oyalanma onun için Eco’nun tabiriyle bir “yitim zamanı” olacaktır. Yitim zamanının hikâyesinin olay örgüsüne bir an evvel dönmek gibi güdüleyici bir işlevi söz konusudur. İkinci okuyucu türü için verilmek istenen mesaj önemlidir. Şair, mesnevînin bir yerinde durup okuyucuya önemli bir mesaj verebilir. Bu tür okuyucular için ise gazel, yine Eco’nun ifadesiyle “işlevsel bir oyalanma”dır. Eğer bir gazeli, mesnevîden çıkardığınızda mesnevîde gözle görülür derecede bir değişiklik fark edilmiyorsa, bunun en azından okur tipleri açısından bir anlamı olabileceğini ama asla nedensiz olmadığını düşünmemiz gerekir.

Oyalanma zamanı olarak gazelin mesnevînin zamanı üzerindeki etkilerini anlayabilmek için *gazele giriş teknikleri* kadar *gazelden mesnevîye dönüş tekniklerinin* de önemli olduğunu belirtelim. Bunu şöyle açıklayalım: Şair okuyucuyu *anlatı denizinden lirizm adalarına* doğru yolculuğa çıkarıyorsa bunu okuyucuya haber vermek zorundadır. Ayrıca, anlatıcının -deyim yerindeyse- “merhaba” diyerek girdiği adadan “elveda” demeden çıkması beklenmez.

Mesnevîden gazele-gazelden mesnevîye yolculuk (giriş ve dönüş teknikleri)⁹

Bir mesnevîde *gazele giriş ve gazelden mesnevîye dönüş* beyitleri, gazel zamanının mesnevî zamanını etkileyip etkilemediğini tespit etmek bakımından önemlidir.

1. gazel

Mesnevîden gazele gidiş
İderken hüsnî bâğın temâşâ
Bu birkaç beyti âşık kılmış inşâ (1048)

Matla beyti
Destân olalı âleme dîdârî âyeti
Nesh oldu hûr kıssası cennet hikâyeti

Gazelden mesnevîye dönüş
Mehîn Bânû özin matlûb idinmiş
Çü hûb-ı asrdur mahbûb idinmiş (1055)
(Gazel söylenmemiş gibi devam eder.)

2. gazel

Mesnevîden gazele gidiş
Buyurdu mutribek idüp ser-âğâz
Bu nakşî ide dil-sûz ü tareb-sâz (1307)

Matla beyti
Ol sûret-i çîn kim yüzi âyîne-i cândur
Bakdukça hatâsuz dü cihân nakş-ı ayândur

-
- 9 Konunun teferruatı, hazırlamakta olduğumuz kitapta verileceği için burada sadece özellik arz eden gazeller üzerinde durulmuştur.

Gazelden mesnevîye dönüş
Buyurdu ol tâze vü ter güllere tîz
Ki çepeçevre yügürün yollara tîz (1316)
(Gazel söylenmemiş gibi devam eder.)

3. gazel

Mesnevîden gazele gidiş
Cevâhirden çi-ger cân dürci pürdür
Birisi ol güherlerden bu dürdür (2011)

Matla beyti
Andan berü ki saldı gözüme hayâli dost
Aldı karârı cânndan ü tenden mecâli dost

Gazelden mesnevîye dönüş
Tamâm idince mutrib nevbetini
Şehün tâk itmiş idi tâkatini
Anardı ışk ü hicr ü gurbetinden
Devâsı gizlü derd ü hasretinden (2018-2019)

4. gazel

Mesnevîden gazele gidiş
Düzüp kavlinde nev-rûzı ameller
Didi Pervîz dilinden gazeller (2984)

Matla beyti
Gine nesîm-i sa'âdet dem urdı cânumuza
Ki uş hümmâ-yı şeref kondı âşyânumuza

Gazelden mesnevîye dönüş
Kılınca Bârbed kavlini perdaht
Turanlar aklını itmişti derbaht (2992)

24. gazel

Mesnevîden gazele gidiş
Çü kavlin mutribe tefhîm kıldı
Gazel bu tarz ile ta'lim kıldı (6124)

Matla beyti
Kapundan özge bulunmadı çün penâh bana
Uş işigün tozudur şimdi secde-gâh bana

Gazelden mesnevîye dönüş
Gazel kat eylemedin ol makâli
Didi bu mesnevîyle vasf-ı hâli (6132)

25. gazel

Mesnevîden gazele gidiş
Düzüp şi'rin makâm-ı âşnâdan
Muhayyer kıldı uşşâkı nevedan (6169)

Matla beyti
Nesîm-i dost midur yâ havâ-yı cân ola mı
Dimâğı tâzeleyen bûy-ı dil-sitân ola mı

Gazelden mesnevîye dönüş
Çü gösterdi gazel tarzında havlin
Düzetdi mesnevî tarzında kavlin (6177)

27. gazel

Mesnevîden gazele gidiş
Tareb-engîz kavl ile düzüp sâz
Münâsib bir gazel itdi ser-âğâz (6276)

Matla beyti
Dün saçı zulmın uzatdıysa bu ser-gerdânına
Uş bugün adli yüzi rahm itdi rahmet cânına

Gazelden mesnevîye dönüş
Çü hatm oldı gazel seb'-al-mesânî
Kılur bu mesnevîyle sahf-hânî (6284)

Yukarıdaki giriş ve dönüş beyitlerinden hareketle şairin 3. gazelden itibaren “gazel zamanı”nı mesnevî zamanında hissettirmeye başladığını söyleyebiliriz. Mesnevîye dâhil olunan gazeller, kendi ekolojik çevresini meydana getirmiş ve bu surette mesnevîde bir yama olarak değil, mesnevînin tabii bir parçası olarak varlığını kabul ettirmiştir. Başlangıçta görülen kimi gazeller mesnevîde herhangi bir değişim meydana getirmemişse bu takdirde onların asla nedensiz olmadığını düşünmek ve konuyu başka bakış açıları geliştirerek değerlendirmek gerekir.

Bu başlık altında, Şeyhî'nin mesnevîden gazele ve gazelden mesnevîye dönüş tekniklerinde genellikle başarılı olduğunu ve bu sûretle “oyalanma” işine işlevsellik kattığını söyleyebiliriz.

Çift anlatımlı metin projesi olarak mesnevî-gazel ilişkisi

Resimli-çocuk hikâyeleriyle ilgili teorilere göre bir kitapta hem metin hem resim varsa, bu tür metinlere “çift anlatımlı metinler” adı verilir: Metnin anlattıkları ve resmin anlattıkları. Her iki metin türü (metin ve resim) nöbetleşe asıl metnin anlamlandırılmasına katkı sağlar. Bu

durumda her ikisinin ayrı ayrı etkilerinden daha büyük bir etki meydana gelirse burada bir sinerji meydana gelir.¹⁰

Metin ve resim konusundaki teorik yaklaşım mesnevî ve gazel arasındaki ilişkiyi de açıklar. Bir mesnevîde eğer gazel söylenmişse bu tür metinlere “çift anlatımlı metinler” diyebiliriz: Mesnevînin anlattıkları ve gazelin anlattıkları. Mesnevîde hikâyenin bütün teferruatını anlatan şairin, gazelde bunu yapmasına gerek yoktur. Gazel ya hikâyede anlatılan hususu –söz sanatlarının imkânlarından faydalanarak– yorumlar veya dekoratif (tasvirî) olarak mesnevîde yerini alır. Mesnevîlerdeki gazeller genellikle “hâle münâsib gazel” olarak adlandırılır. Bu adlandırma bize, ya mesnevîde anlatılan hikâyenin başka bir formda devam edeceğini veya hikâye kahramanlarının psikolojilerinin tasvir edileceğini gösterir.

Bu durumu mütekabiliyet kuralına göre söylenmiş iki gazel üzerinden açıklamaya çalışalım. 8. gazelden 9. gazele kadar mesnevînin özeti şöyledir: “Hüsrev ve Şîrîn bir gün gezinirlerken Aras ırmağı kıyısına giderler. İçinde nilüferler ve susam çiçekleri, kenarında yeşillikler, güller, nergisler, laleler; etrafında göz alabildiğince giden güzel bahçelerin bulunduğu bir nehirdir Aras. Hüsrev ve Şîrîn, orada meclis kurup, zevk ve safaya başlarlar. Barbed ve Nigisa, yine çalıp söylerler.”¹¹ Mesnevîde 8. ve 9. gazel mekândan ilham alınarak söylenmiştir.

10 D. E. Agosto, “One and inseparable: interdependent storytelling in picture storybooks,” *Children’s Literature in Education* 30, s. 4 (1999): 270.

11 Timurtaş, Şeyhi ve Hüsrev ü Şîrîn’i, 120.

8. gazel

Gazel hânden-i Bârbed
ez-zebân-ı Husrev be-munâsib-i hâl
Dil ü cân ol leb-i mercâna teşne
Sanasın kuru tendür cânâ teşne
Karardı bağrum ol hasretde sankim
Sararmış sebzedür bârâna teşne
Esirge cân virür iy Hızr-ı sırâb
Sikender Çeşme-i Hayvâna teşne
Zülâlâ dehr mâl-â-mâl olursa
Gözinden sanmagıl kim kana teşne
Lebün ışkına cân hûn-ı dil içer
Revâdur çün kim oldu kana teşne
Sevâb oldu bana la'lün şarâbı
Sudan nice bir oda yana teşne
Bu hasretten gözüüm yaşında gönlüm
Sanasın garkadur 'ummâna teşne

9. gazel

Gazel hânden-i Nigîsâ ez-zebân-ı
Şîrîn be-munâsib-i hâl
Gözüün kim her dem olur kana teşne
Kan ile görmedüm kim kana teşne
Suya susuz bigi haddüne gönlüm
Odadur nite-kim pervâne teşne
Ben ağladuğum istersem 'aceb mi
Gül olur katre-i nîsâna teşne
Getür sâkî bize sâgar kanını
Ki kanumuzadur peymâne teşne
Zülâlüne eyle yanar Âb-ı Hayvân
Ki Hızr ol Çeşme-i Hayvâna teşne
Lebün ahline inandum tan midur ger
Serâbı çeşme-i ter sana teşne
Çü yokdur kısmeti ağzı ter olmaz
Düşerse lücce-i ummâna teşne

Gazel hem vezin (mesnevîyle aynı vezindedir), hem muhteva, hem de redifle (-a/e teşne) mesnevîye bağlanmıştır. Bu bakımdan her iki gazelde de tercih edilen kelimeler “su imajı” etrafında çeşitlenir. Mesnevîde sevgiliye hasreti, “su imajı”yla anlatan şair, gazelde bu imajı imgeye dönüştürür. Gazelde kullanılan (leb-i mercân, Hızr-ı sırâb, zülâl, bârân, Çeşme-i Hayvân, gözyaşı, kan, gark olmak, ummân) ifadeleri okuyucuda oluşturulmak istenen “su” imgesiyle ilgilidir. Mesnevînin bu bölümünde ana fikir, “Nehrin kenarındaki güller, nergisler, leleler; bağlar, bahçeler... suya ne kadar muhtaçsa, ben de sana öyle muhtaçım.” şeklindedir. Gazel, bu ana fikir üzerine kurulur ve mesnevîde yapılan dış tasvirler, gazelde iç tasvirlerle dönüşür.

İmajdan imgeye; somuttan soyuta doğru gelişen bu süreçte “su” imajının, âşığın hâllerini anlatan imgeye dönüştürülmesiyle anlam dünyası zenginleştirilir. Bu gazeller (gazel 8, 9) *nazîre tekniği*yle birbirine bağlıdır ve son tahlilde mesnevîye bağlanmak zorundadır. Mesnevîde gerçeğe çok yakın olarak tasvir olunan Aras nehri ve etrafı, gazellerde imgeye dönüştürülmüş, hikâye burada dış dünyadan iç dünyaya doğru bir seyir takip etmiş ve gazeller *teşne* redifiyle mesnevîye bağlanmıştır.

Mesnevînin muhtevastaki değişimi gazelden takip etme

Hüsrev ü Şîrîn’de dikkatimizi çeken en önemli hususlardan biri Şeyhî’nin, gazellerini gelişigüzel değil, belli bir sistem dâhilinde mesnevîye yerleştirmesidir. Şairin bu konudaki titizliği bugüne kadar dikkatlerden kaçan bir konuyu, gazellerin mesnevîlere katkısını yeniden düşündürecek türdendir. Çünkü şair, kendisinden daha önce anlatılmış olan bir konuyu ele almış ve bu konuya elbette başka hususiyetler katmış olmakla yetinmemiş ve özellikle gazeller ile de konuya farklı bir boyut kazandırmak istemiştir. Bu konunun yukarıda kısmen farklı hususiyetleri üzerinde durulmuş olmakla birlikte mesnevînin olay örgüsü, kahramanların ilişkileri açısından mesnevî boyunca söylenen gazellerde bir paralellik olup olmadığı konusundaki merakımızı gidermek için özellikle mütekabiliyet kuralına göre söylenmiş gazellerde bu paralelliğin nasıl ve ne surette oluşturulduğunu tespit etmek gerekir. Mütekabiliyet kuralına göre ilk gazeli Hüsrev, ikinci gazeli Şîrîn söyler.

4— 5	}	HÜSREV / ŞÎRÎN HÜSREV / ŞÎRÎN	24—	}	ŞÎRÎN / HÜSREV ŞÎRÎN / HÜSREV
6— 7			25—		
8— 9					
10— 11			26—		

Dikkat edilirse bu kural 24. gazele kadar böyle devam eder. Fakat bu gazelden sonra gelen gazelerde niçin ilk gazeli Şîrîn, ikinci gazeli Hüsrev söyler? Elbette bu soruya cevap verebilmek için mesnevînin 24. gazele kadar seyrini, muhtevasını ve muhtevasındaki değişiklikleri takip etmek gerekmektedir. Mütakabiliyet kuralına göre söylenen gazellerden ilkinin Hüsrev'in söylemesini sadece doğu toplumlarına mahsus ataerkil aile yapısıyla veya erkek bakışını ön-celeyen bir tavırla izah etmek mümkün görünmemektedir. Nitekim Fuzûlî'nin (ö. 1556) *Leylâ vü Mecnûn* mesnevîsinde ilk gazeli Leylâ söyler. Âşığın sevgilinin peşinden koşması, sevgilinin bir türlü âşığa yüz vermemesi şeklinde süregiden aşk ilişkilerinde âşığa, kovalayan; sevgiliye ise kovalanan bir rol biçilmesi, istisnaları olmak kaydıyla, dîvân şiirinde neredeyse değişmez bir kaderdir. *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevîsinde de 24. gazele gelinceye kadar Hüsrev'in Şîrîn'e kavuşma hayalleri bir türlü gerçekleşmez ve Hüsrev'in Şîrîn'e ulaşma konusundaki her hamlesi hüsrarla biter. Sadece bu değil, aynı zamanda Şîrîn'in Hüsrev'i çileden çıkaracak davranışları, eza ve cefası, vuslata yanaşmaması ve vuslatı daima bir şart öne sürerek ötelemesi artık Hüsrev'in bu konudaki enerjisini tükenme noktasına getirir. 24. gazele gelindiğinde bütün bu sayılan hususlardan dolayı Şîrîn'de acıma hissi hâsıl olmuş, pişmanlık duyguları dışa vurulmaya başlanmıştır. Şeyhî'nin Şîrîn'de, dolayısıyla mesnevînin olay örgüsünde meydana gelen bu önemli dönüm noktasını gazeldeki bir tavır değişikliğiyle yansıtmayı bu açıdan önem kazanmaktadır. Şeyhî'nin, gazelleri ve gazellerin muhtevasını mesnevînin olay örgüsündeki değişikliklere paralel olarak şekillendirdiği ve gazelleri mesnevîye yerleştirirken belli endişeler taşıdığı anlaşılmaktadır.

Gazel-mesnevî ilişkisi: *seb'al-mesânî*

Bir mesnevîde gazel söylenmesi, mesnevî-gazel ilişkisini ve bu ilişkinin nasıl ve ne şekilde kurulduğu sorularını beraberinde getirir. Mesnevîlerde elbette başka nazım şekilleri de kullanılmıştır ve kullanılan bu nazım şekilleriyle mesnevî nazım şekli arasındaki ilişki üzerinde ayrıca durulmalıdır. Mesnevîlerde oran itibarıyla değerlendirildiğinde en çok gazel nazım şeklinin kullanılması, bu iki nazım şekli arasında nasıl bir akrabalık ilişkisi bulunduğu, üzerinde düşünülmeyi hak eden bir konudur.

Şeyhî'nin, *Hüsrev ü Şîrîn*'de kimi "gazel" tarifleri yaptığını biliyoruz. Bütün bu tariflerden salt gazelle ilgili fikir elde etmek veya şairin gazeli tarif etme gayreti içine girdiğini düşünmek doğru, fakat eksik bir yaklaşım olacaktır. Şair, eğer başka eserlerinde örneğin dîvânında gazel ile ilgili çeşitli tarifler yapmışsa, bu elbette gazel nazım şekli hakkında şairin ne düşündüğünü açıklayıcı bir tutum olarak değerlendirilebilir. Ama mesnevîde gazelle ilgili bir tarif gayreti varsa bu takdirde şairin gazel ve mesnevî arasında bir ilişki kurmaya çalıştığını düşünmek ve bu ikisi arasında nasıl bir akrabalık kurduğunu anlamaya çalışmak gerekir. Şeyhî, eğer gazel ve mesnevî arasında aşağıda olduğu gibi ciddi bir ilişki bulunduğunu düşünüyorsa bu takdirde bizim ayrıca dîvânlardaki her bir gazele –mutlaka istisnaları bulunacaktır– farklı bir bakış açısıyla yaklaşmamız gerekecektir. Gazelin mesnevîyle ilişkisi yapı ve muhteva itibarıyla birbiriyle benzeşiyorsa bu durumda artık bir aşk hikâyesinin ayrıntılarından arındırılmış bir şekilde gazelde anlatıldığını, mesnevîde ise bütün teferruatıyla anlatılmaya çalışıldığını söyleyebiliriz. Bu nedenle aşağıdaki beyit önemlidir:

*Çü hatm oldı gazel seb'-al-mesânî
Kılur bu mesnevîyle sah-f-hânî (6284)*

Seb'al-mesânî, “tekrarlanan yedi” anlamında Kur'anî bir kavramdır. *Kur'an* yorumcularının büyük çoğunluğu bu ifade ile “Fatiha Sûresi”nin kastedildiğini söylerler. Fatiha Sûresi, yedi ayettir ve muhtevası itibarıyla Kur'an'ın özü ve özeti gibidir. Bu bakış açısına göre Fatiha Sûresi, küçük bir *Kur'an*'dır ve *Kur'an*, *Fatiha Suresi*'nin açılımıdır.

“Mesânî” ile “mesnevî” aynı kökten türemiş iki kelimedir. Ayrıca “seb” kelimesi “yedi, yedili” anlamına gelir. *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevîsindeki 27 gazelin (üçü hariç) yedişer beyit olması bu bakımdan bir tesadüf değildir. Yukarıdaki açıklamadan hareketle, mesnevî ve gazel ilişkisini *Kur'an*'dan iktibasen “seb'al-mesânî” ile anlatan şairin vermek istediği mesaj şu olmalıdır: *Gazel*, küçük bir mesnevîdir ve *mesnevî* büyük bir gazeldir.

Sonuç

Hüsrev ü Şîrîn'de 27 gazel ve 11 bölüm bulunmaktadır. Üç bölümde gazel söylenmemiştir. Mesnevîde lirizm bakımından en zengin bölüm V. bölümdür. V. bölümdeki gazellerde dikkat çeken ilk özellik, bunların “mütekabiliyet kuralı”na göre ve karşılıklı söylenmiş olmalarıdır. Bu bakımdan bu bölümde lirizm, diğer bölümlere göre çok daha hissedilir düzeydedir.

Bununla birlikte bir mesnevîdeki gazeller sadece lirizm açısından değerlendirilemez. Bu gazeller “oyalanma zamanı” olarak kahramanın “durma, düşünme ve karar alma” zamanını da temsil ederler. Aynı şekilde kimi gazeller, hikâyenin geline noktasına kadar anlatılan olayları okuyucunun, zihninde yapılandırmasını sağlamak amacıyla söylenirler.

Gazel, mesnevînin iki başkarakteri arasında bir mükâleme, üst bir dildir. Mesnevîlerdeki mütekabiliyet kuralına göre söylenen bütün gazeller belli bir mûsikî ve makamla icra olunmakta, aynı zamanda bir mecliste söylenmektedirler. Mesnevînin birinci derecedeki kah-

ramanlarıyla yan kahramanları arasında gazel söylenmez. Başkahramanlar tarafından müstakilen söylenen gazellerden bir kısmı “yalnızlık psikolojisi”ni ön plana çıkarmak maksadıyla vasıtasız söylenir. Bu gazellerin musikisiz/nağmesiz söylenmesiyle de kahramanların içinde bulundukları “yalnızlık psikolojisi” pekiştirilir. Ayrıca, kahramanların psikolojik hâllerindeki değişimi, gazellerden takip etmek mümkündür.

Bir mesnevîde söylenen gazeller, olay örgüsünün bir yerinde araya girdiği için bunu bir tür “oyalanma” olarak değerlendirmek mümkündür. Bu oyalanmanın okur türleri açısından farklı anlamları vardır. Dolayısıyla bu tür okur olay örgüsünden araya giren gazel sebebiyle uzaklaşacak ve bu onda gerilim meydana getirecek, derhal mesnevîye dönmek isteyecektir. İkinci tür okuyucu mesaja odaklıdır. Onlar için mesnevîde söylenen gazelin verdiği mesaj öne çıkacaktır. Böyle okurlar için gazel, işlevsel bir oyalanmadır.

Okuru mesnevîden çıkarıp gazel vadisine götüren şair bir tür oyalanma içine girmişse bu takdirde okuyucuya bunu haber vermek, aynı şekilde böyle bir oyalanmadan sonra asıl hikâyeye döndüğünü/döneceğini de belirtmek zorundadır. Bir gazel, mesnevînin ekolojik çevresinde kendisini hissettirdiği ve kendi ekolojik çevresini oluşturduğu ölçüde mesnevîye başarılı bir şekilde dâhil edilmiş demektir. Eğer bir şair mesnevîde gazel söyleyeceğini haber veriyor ve gazel bittikten sonra hiçbir şey olmamış gibi mesnevîye devam ediyorsa bu durumda gazelin ustalıkla oraya yerleştirildiğini söylememiz zordur. Bununla birlikte gazelin bir mesnevîde asla nedensiz olmayacağını, farklı bir bakış açısıyla mesnevîdeki işlevini anlamaya çalışmak gerekir.

Gazellerin mesnevîye dâhil edilmesi, bir çeşit oyalanma olduğu ve olay örgüsünün akışında kimi kırılmalar meydana getirdiği için aynı zamanda bir zaman problemidir. Bu bakımdan mesnevîlerde ga-

zel söylendiğinde hikâyenin zamanında, ritminde kırılmalar meydana gelecektir. Bu olumsuzlanan bir durum değildir. Çünkü mesnevîlerde gazel söylendiğinde aynı zamanda, okuyucunun dikkatini toplamak, o ana kadar anlatılanları okuyucunun zihninde yapılandırmak; kahrmanın yaşadığı gerilimi hafifletmek ve onu rahatlatmak şeklinde özetlenebilecek birtakım işlevler de ortaya çıkacaktır.

Bir mesnevîde gazel söylendiğinde iki tür bir anlatım söz konusu olur. Mesnevînin anlattıkları ve gazelin anlattıkları. Bu ikisi dönüşümlü olarak anlatıyı yorumlar, açıklar, tamamlar veya süsler. Bu nedenle bu tür metinlere “çift anlatımlı” metinler adını vermek mümkündür. Farklı bir bakış açısıyla mesnevî-gazel ilişkisini okuduğumuzda Şeyhî’nin; gazeli küçük bir mesnevî, mesnevîyi ise büyük bir gazel olarak değerlendirdiğini ifade etmek mümkündür.

Bütün bu tespitlerden hareketle gazelin mesnevîlerde ses değişikliği ve biçimsel özellikler dışında farklı işlevlere sahip olabileceğini, *Hüsrev ü Şîrîn* örneğinden hareketle söylemek mümkündür. Eğer bu mesnevîden hareketle başka örnekler de incelenirse gazellerin mesnevîlerdeki işlevleri daha kesin bir şekilde ortaya konulabilecektir.

II

*Farklı gelenekler
farklı gazeller*

Arap edebiyatında bir tür: gazel

Sadık Armutlu*

* İnönü Üniversitesi

Klasik edebiyatımızda, en çok kullanılan, en gözde ve en temel nazım şekli gazeldir. Dîvân şiiri şekil bilgisi başlığı altında yazılan bütün kitaplarda gazel, bir nazım şekli olarak görülmüş, görüldüğü gibi de tanıtılmıştır. Bu tür kitaplarda gazel kelimesinin ne anlama geldiği belirtilmiş, Arapça bir kelime olduğu söylenmiş, ardından şekil özellikleri anlatılmıştır. Bu bağlamda Arap edebiyatında gazel adı verilen bir nazım şekli yoktur. Arap edebiyatında câhiliye kasîdelerinin başlangıcında kadından ve aşktan bahseden bir bölüm nesb, teşbîb yanında gazel olarak da anılmıştır. Bu doğrultuda Arap edebiyatında gazel, Emevîler döneminde kasîde nazım şekli ile yazılmış bir edebî “tür” olarak ortaya çıkmıştır. Bu tür, ilk olarak “hadarî” ve “uzrî” gazel olarak boy göstermiş, daha sonra III. Abbasîler döneminde bunlara “tasavvufî” gazel de eklenmiştir. Başka bir ifadeyle, Emevîlerden itibaren Arap edebiyatında kasîde nazım şekli ile yazılan hadarî, uzrî ve tasavvufî gazel adı verilen üç çeşit gazel karşımıza çıkmaktadır. Bundan dolayı Arap edebiyatında her dönemde yazılan gazel ile gerek klasik Fars edebiyatında gerekse klasik Türk edebiyatında şiirin temelini oluşturan gazel arasında çok fark vardır. Çünkü biri tür, diğeri şekil olarak algılanmış ve algılandıkları biçimde de kabul görmüştür.

Bu yazıda tür olarak gazel ve Arap edebiyatında bu türün tarihî gelişimi, ortaya çıkışı, özellikleri ortaya konulmaya çalışıldı. Bu yazı, “Klasik Fars ve Türk edebiyatında gazel felsefesi: hadarî ve uzrî gazel” adını verdiğimiz, şimdilik yayımlamadığımız kitabımızın bazı

bölümlerinin kısa bir özetidir. Bu özetin bir kısmı, daha önce de “Derî Farsçasında gazelin oluşumu, felsefesi: bu gazeldeki aşk söylemi ve güzellik unsurlarının kaynağı olarak hadarî ve uzrî gazel” başlığıyla yayımlandı.¹ Ancak adı geçen yazıda olmayan fakat bu yazıda yer alan pek çok başlık vardır: Abbasîler dönemi hadarî ve uzrî gazel ile Abbasî dönemi gazel özellikleri bunların başında gelir. Ayrıca tasavvufî gazel ve bu gazelin oluşumuna da ilk kez bu yazıda yer verildi.

Tasavvufî gazelin oluşumunda köprü görevi yapan uzrî gazel ile tasavvufî gazel arasında bir bağlantı kurularak “tasavvufî gazeli doğuran uzrî duygular” başlığına da ilk kez bu makalede yer verildi. Böylece, “beşerî aşktan ilahî aşka geçişin, uzrî aşk üzerinden gerçekleştiği” tezi ilk kez tarafımızdan dillendirildi.

Gazel

Arap edebiyatında kasîde, içinde gazeli de barındıran bir nazım şekli olarak daha ilk dönemden itibaren karşımıza çıkar ve tarihsellik bakımından diğer şekil ve türlere üstünlük sağlar. Câhiliye şairleri, kasîdeye bir gazelle, başka bir ifadeyle sevgiliyi yâd ederek başlar, daha sonra medh, hicv, itâba geçerler. Bu bakımdan kasîdede birden çok şiir konusu görülür. Bu temalardan biri de kasîdenin başlangıcında yer alan gazeldir.² Gazel, sözlük anlamı “kadınlarla âşıkâne yârenlik etme, onlarla aşk oyunu oynama, sevişme”³ olan Arapça bir kelimedir. Gazel sözcüğünün bu anlamda kullanılması çok erken bir dönemde karşımıza çıkar. Fakat edebiyat kuramcıları bu kullanıma, gazel değil

1 Doğu Esintileri: İranoloji, Fars Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi = A Journal of Iranology Studies, s. 1 (2014): 33-121.

2 Ahmed Ateş, “Gazel,” İA, c. 4 (İstanbul: MEB, 1977), 731.

3 Şems-i Kays-i Râzî, *el-Mu’cem fî meâyiri’l eş’ârî’l-Acem*, nşr. Muhammed Kazvînî (Tahran: Zevvâr, 1378/1999), 415.

de nesîb veya teşbîb demişlerdir. Daha sonra bazı kuramcılar bu iki terime gazel/tegazzül tabirini de eklemişlerdir.

Arap edebiyat kuramcıları, şiir konularını aşağı-yukarı birbirine yakın sınıflandırmaya tabi tutmuşlardır. Şiir konularını ilk sınıflandıranın Ebû Temmâm (ö. 846) olduğu görüşü benimsenmiştir.⁴ O, *Hamâse* isimli ünlü eserinde bâb sistemine göre şiiri on konuya ayırmıştır. Bunlar; hamâset, merâsî, edeb, nesîb, hicâ, medh, sıfât, siyer, mulâh, mezemmetü'n-nisâdır.⁵ Ebû Temmâm'dan sonra şiir konularını sınıflandıran ikinci kişi Ebûl Abbâs Sa'leb'dir (ö. 904). O, bu temaları medh, hicv, risâ, i'tizâr, teşbîb, teşbîh ve ahhâr olarak sıralar.⁶ Şiir konularını tasnif eden bir başka erken dönem kuramcısı da Kudâme b. Ca'fer'dir (ö. 948). *Nakduş-şîr* adlı ünlü eserinde şiir konularını medh, hicâ, merâsî, teşbîh, vasf ve nesîb olarak sıralar.⁷ Ebû Hilâl el-Askerî (ö. 1004) de bu konuları medh, hicv, teşbîb, risâ ve fahr olarak ele alır.⁸

Yukarıda da görüldüğü gibi ilk dönem kaynaklarında nesîb ve teşbîb şiirin temel konularından biri olarak yer almıştır. Kuramcıların ortaya koyduğu şiir konularından ilk önce hangisinin yazıldığı/ortaya konulduğu veya çıktığı bugün için belli değildir.⁹ Bunu gösteren bir kaynaktan mahrum olduğumuzdan yazılışlarına göre bir sıralama

4 Şevkî Dayf, *Târîhu'l-edebî'l-Arabî: el-asru'l-câhilî* (Kahire: Zeviyu'l-Kurbâ, 1426/2006), 195; Mustafâ Sâdik er-Râfî'î, *Târîhu'l-edebî'l-Arabî* (Beyrut: Dâru'l-ilmiyye, 2009), 58.

5 Ebû Temmâm, *Dîvânu'l-hamâse*, nşr. Abdu'l-Mun'im Ahmed Sâlih (Beyrut: Dâru'l-Cîl, 1422/2002), 1-647.

6 Ebû'l-Abbâs Sa'leb, *Kavâ'idu's-şîr*, nşr. Ramazân Abduttavâb (Kahire: Mektebetu'l-Hancî, 1995), 28.

7 Kudâme b. Ca'fer, *Nakduş-şîr*, nşr. 'Abdu'l-Mun'im Hafâcî (Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye, 1426/2006), 158- 64.

8 Ebû'l-Hilâl el-Askerî, *Kitâbu's-sinâ'teyn*, nşr. Alî Muhammed el-Bicâvî-Muhammed Ebû'l-Fadl İbrâhîm (Kahire: Matba'atu el-Bâbî el-Hâlebî, 1971), 127.

9 Dayf, a.g.e., 195.

yapmak olası dışı olduğu gibi kuramcılar arasında şiirin konularını aynı sıralama ile verenler veya sıralamada birliktelik sağlayanlar da olmamıştır. Fakat Câhiliye kasîdeleri kadın ve aşk konularıyla başlamıştır.¹⁰ Başka bir ifadeyle, konu sıralamaları farklı olsa da Câhiliye dönemi kasîdeleri nesîb, teşbîb veya gazelle başlar.

Emevîler dönemiyle birlikte gazel tabirinin öne çıktığı ve Ömer b. Ebû Rebî'a'nın (ö. 712) yazdığı şiirlerin râvîler tarafından gazel olarak isimlendirildiği görülür. Ayrıca, Ömer'in şiirini şairin ağzından dinleyen dönemin ünlü şairi Ferazdâk'ın (ö. 728): “Ey Ebûl Hattâb! Vallahi sen, bütün insanların en güzel gazel söyleyenisin”¹¹ dediği rivayet edilir. Gazel tabirinin, Abbasîler döneminin başlangıcından itibaren şairler tarafından da kullanıldığı görülmektedir. I. Abbasî asrı şairlerinden Ebû Nüvâs'ın (ö. 814) *Dîvânı*'nda “Bâbu'l-gazel” başlığı altında 313 gazel yer almıştır. Şairin “Mihnetü'l-hub” başlığı taşıyan ilk gazeli 5 beyittir.¹² II. Abbasî asrının tanınmış şairi İbnul Mu'tez (ö. 908) de türlere göre yazdığı şiirlerine “el-fahr”la başlamış, ardından “el-gazel” bölümüne geçmiştir. Şair, bu bölümde “Bâbu'l-gazel” başlığı altında 300 gazel yazmıştır.¹³ Çok erken bir dönemden itibaren görülmeye başlayan gazel, Abbasîler döneminden sonra da varlığını ve konumunu koruyarak devam ettirmiştir.

Gazelin ilk kullanımı: Câhiliye gazeli

Edebî kavram olmaktan çok, konu olarak gazelin kullanımı Câhiliye döneminde başlar. Başka bir söyleyişle gazelin çıkış noktası eski Arap

10 Yahyâ Ceubbûrî, *Şi'ru'l-Câhili: hasâ'isuh funûnuh* (Beyrut, 1407/1986), 195.

11 Ateş, a.g.m., 731.

12 Ebû Nüvâs, *Dîvânü Ebî Nüvâs*, nşr. el-Hasan b. Hânî (Beyrut: Dâru'l-Kitâbi'l-Arabî, 2014), 184-304.

13 İbnü'l-Mu'tez, *Dîvânü İbni'l-Mu'tez*, c. 1 (Beyrut, 1418/1997), 213-422.

şiiirine kadar uzanır. Eski Arap şiiiri diye de adlandırılan Câhiliye dönemi şiiirinde aşk ile ilgili duygular sadece aşk ile sınırlı değil, aynı zamanda yaşanan aşkın muhitinden, sevgilinin bulunduğu yerlerden, şairin onunla macerasından, kadınlarla yapılan yârenliklerden bahsedilir. Buna göre Câhiliye döneminde müstakil bir bab olmayan aşk şiiirlerini, geleneksel kasîdenin başlangıç bölümünde kadınlara düşkünlükten ve aşktan bahseden manzumeler teşkil ediyordu.¹⁴

Câhiliye gazellerinde ana motif; terk edilen diyar, kalıntılar ve sevgilisinin terk ettiği diyarda durmak, kalıntılara/izlere bakarak hatıra ve maceraları anmak, üzüntü duyarak ve gözyaşı dökerek sevgiliye olan özlemi dile getirmektir¹⁵ (terk edilen diyarda durup, izlere bakarak ağlama geleneğini başlatan Câhiliye döneminin ünlü şairi İmru'u'l-Kays (ö. 565) olmuştur.¹⁶

Durun, sevgilinin ve onun Dahul ile Havmel arasındaki Sıktullivâ'da bulunan yurdunun hatırasına ağlayalım. Tudih ile Mikrat'a kadar uzanan, güney ve kuzey rüzgârlarının dokuması sayesinde henüz izleri silinmemiş olan hatırasına ağlayalım. Sevgilinin yurdunun geniş alanlarında ve oradaki su birikintilerinde, bembeyaz ceylanların karabiber tanesine benzeyen gübrelerini görürsün. Göçlerini yükledikleri günkü ayrılık sabahında ben, adeta yörenin deve dikenini ağaçları yanında, Ebu Cehil karpuzu oyar gibi (gözyaşı döküyor idim). Arkadaşlarımsa orada bineklerinin üzerinde çevremi sararak kendini üzüntüyle helak etme,

-
- 14 Kenan Demirayak, *Abbâsî edebiyatı tarihi* (Erzurum: Şafak Yayınevi, 1998), 142; Ateş, a.g.m., 730-32.
- 15 Muhammed Osmân Âlî, *Fî edebî mâ kable'l-İslâm* (Trablus: 1406/1986), 442; İsmâ'îl İnâd Gazvân, *Edebu'l-Arabî* (Bağdâd, 1394/1974), 35; Nevzat H. Yanık, *Arap şiiirinde tasvir* (Erzurum: Fenomen, 1995), 28; Nihad Çetin, *Eski Arap şiiiri* (İstanbul: Kapı, 2011), 75.
- 16 Ebû Abdullah el-Hasan b. Ahmed ez-Zevzenî, *Şerhu'l-Mu'allakâti's-Seb'a* (Beyrut, 1972), 7-11.

metin ol! Diyorlardı. Benim şifam bol bol gözyaşı dökmektir. Fakat silinip giden izlerin yanında ağlamak neye yarar?¹⁷

Câhiliye döneminde söylenen gazellerde, şairlerin gönül ilişkisi içerisine girdikleri birer sevgilileri ve bunların bulunduğu mekânlar da yer almışlardır. Sevgili isimleri ve uğradıkları coğrafya somut ve maddî olması bu gazellerin realist, aşkın da gerçek hayatta yaşanmış bir aşk olduğunu gösterir. İmru'u'l-Kays'ın Uneyza,¹⁸ Tarafa b. Abd'ın (ö. 564?) Havle,¹⁹ Zuheyr b. Ebî Sulma'nın (ö. 608) Evfâ,²⁰ Lebîd b. Râbi'a'nın (ö. 661) Nevâr²¹ adında sevgilisi vardı. Sevgililer, şairlerle aynı coğrafyayı paylaşmaktadır. Uneyza, Dahûl ile Havmel arasındaki Sıktullivâ'da²² Havle, Sehmed toprağında,²³ Evfâ, Havmânetu'd-Derrâc ile Mutesellim arasında,²⁴ Nevâr, Mîna diyarında,²⁵ Antere b. Şeddâd'ın Able'si Civâ'da,²⁶ Haris b. Hillizye'nin sevgilisi olan Esmâ', Burkatu's-Şammâ'da bazen de Hâlsâ²⁷ adlı mekânda yaşamaktadır. Câhiliye dönemi gazellerinde şairler, sevgililerinin fizikî özelliklerinin görüntülerini öne çıkarmışlardır. Sevgililerin görüntüleri tabiî

-
- 17 İmru'u'l-Kays, *Dîvânu İmrii'l-Kays*, nşr. Yasîn el-Eyyubî (Beyrut: Mektebetü'l-İslâmiyye, 1419/1998), 40; Nevzat H. Yanık vd., *Yedi Askı*, (Ankara: Ankara Okulu, 2004), 18; Demirayak, a.g.e., 186.
- 18 İmru'u'l-Kays, a.g.e., 50.
- 19 Yasîn el-Eyyûbî-Selahuddîn Hevvârî, *Şerhü'l-mu'allakâti'l-aşere, et-tivâl ve'l-muzhebbât* (Beyrut: Âlemü'l-Kütüb, 1430/2009), 75.
- 20 Eyyûbî, a.g.e., 99.
- 21 a.g.e., 188.
- 22 a.g.e., 23.
- 23 a.g.e., 75.
- 24 a.g.e., 137.
- 25 a.g.e., 179.
- 26 a.g.e., 243.
- 27 a.g.e., 340.

hâlleri, onları aranan, istenilen, kendisine âşık olunan bir obje durumuna getirir. Gazellerdeki aşk daha çok görüntüye ve fizikî özelliklere dayalı bir aşktır. Yani, maddî, dünyevî ve somut vasıflara hâizdir. Câhiliye dönemi gazeli, içerik olarak iki eğilimi bünyesinde barındırır.

Gazelü'l-hissî veya gazelü'l-fahîş

Bu gazelde bedensel aşk dile getirilmiş, kadınlarla yârenlik, eğlence ve onlarla yaşanan aşk maceraları anlatılmıştır. Bu konular şairler tarafından son derece açık ve pervasız bir şekilde tasvir edilmiştir. Hissî gazelin en büyük temsilcisi İmru'u'l-Kays olmuştur. O, çeşitli kadınlarla yaşadığı somut aşk maceralarını, gazellerinde ifade etmekten çekinmemiştir.²⁸ İmru'u'l-Kays'ın kadın bedenini açık bir şekilde maddî boyutuyla kasîde teşbîbinde yer veren, tahrik edici konuşma ve diyaloglara giren ilk kişi olduğu benimsenmiştir.²⁹

İmru'u'l-Kays, pek çok gün ve geceler boyunca sevgilisiyle gönül eğlendirdiğini, gecenin bitimine doğru ondan aşkını istediğini, sunulan aşk kadehinden kana kana içtiğini sevgilileriyle Dâretu Culcul'da geçirdiği günlerini, emzikli kadınlarla yaşadığı gönül ilişkilerini, aşk oyunlarını, aşkı uğruna ölümü göze alarak sevgilisinin çadırına girdiğini, onunla gönül eğlendirdiğini³⁰ gazellerinde açık bir şekilde beyan etmiştir.³¹

Meymûn b. Kays el-A'şâ (ö. 629) da hissî gazelin en güzel örneklerini veren şairlerden biridir. Kadın şarkıcılarla yaşadığı ve saklı kalması gereken duygularını hiç çekinmeden söylemiştir.³² Şairin

28 Yûsuf Hüseyin el-Bekkâr, *İtticâhâtü'l-gazel fi'l-karni's-sânî el-Hicrî* (Beyrut: Endelûsi, 1981), 47.

29 Râfi'î, a.g.e., III, 85.

30 Zevzenî, a.g.e., 12/b.2, 167/b. 1, 18/b. 1, 21/b. 1.

31 İmru'u'l-Kays, a.g.e., 47/b. 10, 52/b.19, 53/b. 20, 58/b. 27.

32 Bekkâr, a.g.e., 47; A'şâ, *Dîvânü'l-A'şâ* (Beyrut, [t.y.]), 17.

şiiirlerinde kullandığı dil ve üslûb çoğu zaman müstehcen boyutları da aşmış olup şiiirlerinin büyük bir kısmını bu üslûbla dile getirdiği için, tasvirlerini en açık bir ifadeyle sunmaktan çekinmemiştir.³³ İmru'u'l-Kays'ın dayası olan Muhelhil de bu tür gazelleriyle şöhet bulmuş müzik eşliğinde söylediği aşk şiiirleriyle tanınmıştır. Ayrıca Câhiliye döneminin tanınmış şairlerinden biri olan Nâbiga Zubyanî (ö.604?), savaşı karakteriyle sevgilisi uğruna ölümü göze olan şair olarak bu türün güzel örneklerini vermiştir.³⁴ Bu tür gazelerde kadın bedeni öne çıkmış ve benimsenerek şiiirde yer bulmuştur. Bedeni güzelliğinin eski Arap şiiirinde daha çok yer bulması, kanıksanmasından ileri gelmiştir.³⁵ Câhiliye şairleri sevgili/kadın bedenini şiiire aktarırken bedenin görülen kısımlarını değil bacak, kalça, göğüs, karın, bel, baldır gibi örtülü ve saklı olan kısımları da şiiirlerde tasvir etmişlerdir.³⁶

Yine çadırına girilmesi umulmayan nice gün yüzü görmemiş kadından, hiç telaşlanmadan faydalanıp gönlümü eğlendirmişimdir. Yanlarına ulaşmak için nice muhafızları ve şayet pusuya düşürebilseler beni öldürmeye azmetmiş nice toplulukları aşmışımdır. Ülker yıldızı, kıymetli taşlarla süslü kuşağın görüldüğü gibi gök kubbenin tam ortasında dururken, yanına vardım; örtünün yanında, geceliği dışında bütün elbiselerini çıkarmış, bekliyordu. Beni görünce:" Vallahi, senden kurtuluş yok! Senin bu azgınlığın geçeceğini de hiç sanmam" dedi. Onu dışarıya çıkardım; arkamızda izlerimizin üzerinde nakışlı

33 Metin Gündüz, "Emevîler döneminde gazel şiiiri" (YL Tezi, Atatürk Üniversitesi, 1998), 13.

34 Râfi'î, a.g.e., III, 85.

35 Cebbûrî, a.g.e., 283.

36 a.g.e., 288.

harmanisinin eteklerini sürükleyerek yürüyordu. Oymağın sınırlarını geçip de (kendimizi emniyette hissedeceğimiz) dalgalı kumsal tepeler bizi kucağına aldığı anda başının yan tarafındaki saçlarından tutup onu kendime doğru çektim; o da ince beli ve dolgun bacaklarıyla bana doğru eğildi. O, ince belli, beyaz tenliydi; iri ve sarkık karınlı değildi, gerdanı ayna gibi parlaktı. Teninin rengi kimsenin elinin ulaşmadığı suların beslediği sedeflerin içindeki inciler gibi sarıya çalıyordu. Boyunu bir beyaz ahununkine benzer ki yukarıya doğru uzattığında ne çirkin ne aşırı uzun ne de ziynetlerinden yoksundur. Aşağıya sarkmış yoğun hurma salkımını andıran gübre kömür gibi simsiyah saçları sırtını süslüyordu.³⁷

Yukarıda görüldüğü gibi İmru'u'l-Kays, sevgilisini kabile sınırlarından çıkarıp kendilerini güvencede hissettikleri dalgalı kumsal tepelerinin kucağına bıraktığında onun bedensel parçalarına/uzuvlarına dokunmuş, onları gözlemlemiş, hissetmiş, gerçek hayattan aktarılmış somut bir tablo gibi sergilemiş, fahîş gazelin en güzel beyitlerini edebiyat dünyasına kalıcı bir şekilde bırakmıştır.

Sevgiliyle güvenli bir yerde baş başa kalan Amr b. Kulsûm (ö. 600), bir kadının elbiseyle örttüğü bedenine ait saklı kalması gereken yerleri, ona ait bedensel görüntüleri şöyle aktarır:

Kem gözlerden ırak ve güvenli bir yerde onunla baş başa kalacak olursan sana; henüz doğurmamış, uzun boyunlu, beyaz bir devenin dolgun kolları gibi iki kolunu, fildişi bir hokka kadar beyaz ve yuvarlak; yumuşak ve hiç el değmemiş memelerini, uzun boyunun, kalçalarının ağırlık verdiği iki yumuşak ve dolgun yanını, geçerken kapıdan sığmayan, dolgun kaba etlerini ve beni çılgına çeviren ince belini, bir de yürürken

37 İmru'u'l-Kays, *Dîvân*, 63-71; Yanık, a.g.e., 33.

takıları şakırdayan fildişi gibi bembeyaz, mermer gibi pürüzsüz ve sıkı etli bacaklarını gösterir.³⁸

Yaşanılan duyguların şiire açık bir şekilde yansımaları ve bedensel güzelliklerin çekinilmeden sergilenmesini açıklamak oldukça zordur. Çeşitli yorumlar yapılmış, yaşanılan sosyal çevre ile ilinti kurulmuş, burada görülen, hissedilen ve yaşanılanların olduğu gibi şiire yansıtılması realizm olarak görülmüş, bu gerçekçiliğin Câhiliye şiirine de yansıtılmış olduğu belirtilmiştir.³⁹ Mustafâ Sâdık er-Râfi'î, Câhiliye şairlerinin duygularını pervasızca ifade etmelerini, kadını kadın olarak görmelerini ve ona kadın olarak bakmaları şeklinde değerlendirmiştir.⁴⁰

Yukarıdaki son değerlendirme, felsefeye ait bir çağrışıma ve felsefede içinden çıkılmayan aşk ve cinsellik sorunsalını hatırlatır, "karşıtların birleşmesi" tezini gündeme getirir. İleride daha ayrıntılı aktaracağımız gibi felsefede aşk, bazı filozoflar tarafından karşıt cinslerin bir araya gelme isteği sonucunda ortaya çıkan haz ve arzu olarak görülmüştür.⁴¹ Câhiliye şiirinde de şairler, gerek sevgilileriyle gerekse sevgilisi olmayan kadınlarla -felsefede ifade edildiği gibi- "karşılıklı gereksinimlerin giderilmesi!" olarak bir araya gelme isteğinde olmuşlar ve yaşanılanların yanında saklı kalması gereken kadın bedeninin ayrıntılarının da şiirlere aktarılmasını uygun görmüşlerdir. İmru'u'l-Kays'ın aşağıdaki duygularını yukarıdaki ifadeler doğrultusunda düşündüğümüz de birebir örtüştüğünü görebiliriz: İmru'u'l-Kays'ın muallakası dışında inşad ettiği aşağıdaki şiirinde arzu ve hazları karşılıklı isteyen ve

38 Eyyûbî, a.g.e., 301-03; Yanık, a.g.e., 83.

39 Faysâl, a.g.e., 69-70.

40 Râfi'î, a.g.e., III, 85.

41 Wilhelm Capelle, *Sokrates'ten önce felsefe "fragmanlar-doksograflar"*, çev. Oğuz Özügöl, c.1 (İstanbul: Kabala, 1995), 178.

yaşayan, iki seven ya da aralarında sevgi olmayan iki kişinin yaşadıklarını ve bunun nasıl şair tarafından aktarıldığını görürüz:

Nice günler ve geceler son derece güzel genç bir kızla eğlenmişimdir. Kaya gibi sert olmayan yumuşacık yastığa eğilince elbiselerini üzerinden atmış ve ailesi uyuduktan sonra da ondan aşkını istemişim ve de böylece onun aşk kâsesinden günlerce su içmişimdir.⁴²

Câhiliye döneminin büyük şairlerinden olan Meymûn b. Kays el-A'şâ'nın, güzel sesli zenci köle sevgilisi Hureyre ile yaşadıklarını veya içlerine düştüğü şarkıcı kadınlar arasında nasıl zevklere boğulduğunu⁴³ şiire aktarmasını "karşıtların birleşmesi" tezi doğrultusunda düşünebiliriz:

Evli bir kadın da olsa, hayat kadını da olsa bütün beyaz tenli, dolgun vücutlu, süt gibi beyaz şarkıcı kadınlar, sürekli gözlerimi okşamaktadırlar! Onlar, yatakta uyumak bir yana, uyuklamalara bile fırsat vermezler.⁴⁴

Câhiliye dönemi hissî/fahîş gazelleri daha çok evli bayanlara söylenmiş, aşk oyunu onlarla oynanmıştır. Bekâr bayanlara ise yok denecek kadar az gazel söylenmiştir. Genç kızlara söylenen gazellerde bile evli bir bayana hitap şekli kullanılmış, onun evli birisi olduğu imajı verilerek, ona Ümmü'r-Rebâb, Ümmü'l-Huveyrîs gibi künyelerle seslenilmiştir.⁴⁵ Katı Arap gelenekleri aynı kabileden evlenmemiş genç bir kıza âşık olup ona şiirler söylemeyi, onunla gönül ilişkisi içerisine girmeyi yasaklamıştır. Genç kız baba evinde olduğu sürece böyle bir eylemin duyulması ailenin şeref ve haysiyetine tecavüz

42 İmrû'u'l-Kays, a.g.e., 10-125; Bekkâr, a.g.e., 47; Gündüz, a.g.t., 13.

43 Bekkâr, a.g.e., 47; Gündüz, a.g.t., 13.

44 Gündüz, a.g.t., 14.

45 Ömer Ferrûh, *Târîhu'l-edebi'l-Arabî*, c.1 (Beyrut: Dâru'l-Kutub, 1965), 61.

olarak görülmüş, onur kırıcı addedilmiş, kız tarafı için büyük bir ayıp sayılmıştır. Böyle durumlarda genç kızın kendisine şiir yazan kişiyle evlenmesi yasaklanmış ve bu durum kabile geleneği hâline getirilmiştir.⁴⁶ Bunun sonucunda kız, başka biriyle evlendirilir, kıza âşık olup şiir yazan kişi de kabile dışına itilirdi. Bu da onun ölümü anlamına gelirdi. Mecnûn lakabıyla bilinen Kays b. Mülevvah (ö. 690?) adlı şairin kabilesinden âşık olduğu Leylâ ile buluşmaya gittiğinde yakalanması, Leylâ'nın bir bedevî ile evlendirilmesi, Kays'ın da geleneğe takılarak kabile dışına çıkarılıp çöle sürülmesi, çölde de ölmesi buna güzel bir örnektir.⁴⁷

Gazelü'l-affif

Câhiliye döneminde görülen bir diğer tür de gazelü'l-affif'tir. Bu gazel türünde, hissî gazelin aksine kadının ruh ve ahlakî güzelliği, kusursuz davranışları, iffetli duyguları öne çıkmıştır. Sevgililer iffetli oluşlarıyla gazele konu olmuşlardır. Câhiliye gazellerinin en güzel örnekleri bu türde söylenen gazeller olarak kabul edilmiştir. Affif gazel söyleyen pek çok ünlü şair, sevgililerinin isimleriyle tanınmış ve edebiyat tarihlerinde bu yönleriyle geçmişlerdir. Murakkıuşu'l-Ekber sevgilisi Esmâ, Murakkıuşu'l-Asgâr sevgilisi Fatma, Amr b. Ka'b sevgilisi Akîle, Alkâme b. Abede (ö. 597) sevgilisi Hubeyşe, Urve b. Hizâm sevgilisi Afrâ'yla şöhret bulmuş şairlerdir. Sevgilisi Able'ye aşırı derecedeki bağlılığıyla tanınmış ünlü Câhiliye dönemi şairi ve Mu'allaka sahibi Antera b. Şeddâd (ö. 614) affif gazelin en büyük temsilcisi olarak şöhret bulmuştur.⁴⁸

46 Abbâs Mahmûd Akkâd, *Mecmû'atu a'lâmi's-şî'r* (Beyrut: 1970), 28.

47 Ebül-Ferec Alî b. el Hüseyin el-İsfahânî, *el-Eğânî*, nşr. İhsân Abbas-İbrahim es-Se'âfîn-Bekr Abbâs (Beyrut: Dâr Sâdır, 1423/2002), 59, 65, 69-70.

48 Bekkâr, a.g.e., 49.

Ümmü'l-İyâs: güzelin ve güzellik unsurlarının prototipi

Bir estetik değer olan güzellik, bir nesnenin güzel hükmünü verme konusunda bulunan öznde haz ve beğeni duygusu oluşturmaya yol açan temel özelliğine denilmektedir. Nesnenin öznedeki beğeni veya haz duygularını harekete geçirebilmesi için öznenin duygularını etkilemesi gerekmektedir. Dolayısıyla güzellik görme, iştme, dokunma gibi duyu verilerinin biçim, orantı, düzen, ahenk, yetkinlik ve ölçülülük yoluyla ruhun derinliklerinde beğenme, hoşla gitme ve hayranlık duygusu uyandıran duyguya verilen isimdir.⁴⁹ Diotima'ya göre güzellikler çeşitlidir ve bir güzeller hiyerarşisi bulunmaktadır. Aşkın yoneldiği ilk güzel, bedendeki güzelliştir. Aşkın sırrına ermek için güzel bedenler aramak, ona doğru yönelmek gerekir.⁵⁰

Câhiliye şiirinde kadının bedeni ve bu bedenin taşıdığı güzellik, kuşkusuz inkâr edilemez. Duygular bu güzel beden üzerinde yoğunlaşır, kelimeler de güzelliğin derecesini belirtmek ve beden güzelliğini tarif ve tasvir etmek için kendilerine biçilen rolü oynarlardı. Güzelliğin ölçütü ne olabilir? Kadın güzelliği ile ilişkili figüratif dil hangi meteforlar içerir? Bu soruların cevapları, kadın bedenini tarif eden ve İslâm öncesi döneme atfedilen en eski metinlerden birinde yer almaktadır. Mensur olan bu metinde yer alan kadın bedeni ve bedensel güzellik, kadında bulunması gereken güzelliği ve anlayışı göstermesi açısından önemlidir. Arap şiirinde Afrodite doğmaktadır.

Mensur metin bir kadının bedenini ve güzellik unsurlarını gözlemlemek ve gözlemlerini sunmak için görevlendirilmiş İshâm adlı kadına atfedilmiştir. Ünlü şair İmru'u'l-Kays'ın büyük babası ve Kinde kabilesinin lideri olan Amr b. Hucr, başka bir kabile lideri olan Avf

49 Ahmet Cevizci, *Felsefe sözlüğü* (İstanbul: Paradigma, 2000), 420-21.

50 Platon, *Symposion*, çev. Eyüp Çoraklı (İstanbul: Kabala, 2007), 210a.

b. Muhâllem eş-Şeybânî'nin güzelliği dillere destan olan kızı Ümmü'l-İyâs ile evlenmek ister. Amr b. Hucr hem söylenilenlerin doğru olup olmadığı hakkında hem de Ümmü'l-İyâs'ı gözlemlemek amacıyla İsâm adlı kadını görevlendirir. İsâm, kızın kabilesine gider ve annesiyle görüşerek durumu anlatır. Kadın, kızına "Kızım! Bu gelen kadın, senin teyzen, sana bakmak istiyor, ondan bir şey gizleme, sorduklarına cevap ver." der. İsâm, kızın yanına gider ve daha önce görmediği bir güzelle karşılaşır. Gözleri, ilk kez böyle bir güzel görür. Fiziksel ve estetik yönden başka akıl bakımından da insanların en mükemmeli idi. İsâm, kızın yanından çıktığında şöyle der: "Örtüsünü açan hileyi terk eder." Yani o kadar masum ve temiz... Bu söz bir darb-ı mesel olur. Sonra kızın annesi, "İsâm ne gördün?" der. O da "Tereyağından çıkmış/süzülmüş yağ" der. Yani, sanki bir kaymak... Bu söz de darb-ı mesel olur.⁵¹ Ümmü'l-İyâs'ı çıplak gören İsâm, Amr'ın yanına döner gördüklerini anlatır. Onun görüp aktardığı, kadın güzelliği için kriter kabul edilir:

Atın saç örgüsü gibi örgülü siyah saçları, parıldayan ayna gibi alnı var. Berrak ve güzel olan alnını kapatan/örtlen saçları, tarandığında şiddetli yağmurlarda yıkanmış parlayan üzüm tanesi/salkımı görünümündedir. Zincir halkalarına benzer dolgun yay gibi kaşları var. Onlar, karbon siyahı gibi koyu olup sanki bir kalem tarafından çizilmiş gibi mükemmel tasarlanmış ve güzel bir kuşun güzel gözlerine benzeyen, alımlı gözlerinin üstünde kıvrılmıştır. Ne uzun ne de kısa olan, kaşlar arasında güzel bir kılıç gibi parlayan burun. Hiçbir aslanın korkutmadığı, avlamadığı yanakları erguvani renktedir. Uzun ve basık olmayan inciyeye benzeyen parlak dişlere, tatlı gülüşe ve yüzük kadar küçük bir ağza

51 Ebû Ömer Ahmed b. Muhammed İbn Abdırabbih, *İkdu'l-ferîd*, nşr. Müfîd Muhammed Kumeyhâ, c. 7 (Beyrut: Dâru'l-kütübi'l-ilmîyye, 1404/1984), 119.

sahiptir. Seher gibi açan beyaz yüz, gül gibi kırmızı dudaklar ve bal gibi tatlı, şarap kokan tükürüğü var. O, uzun boylu ve ince belli olduğu kadar, çok akıllı olup güzel konuşur, hazır cevaptır. Boynu, gümüşten yapılmış ibrik/sürahiye benzer. Sanki kemik ve damardan arınmış gibi etli ve yağlı olan güzel kolları vardır. Göğüsleri iki nar gibi yuvarlaktır. Yumuşak ve çok narin elleri vardır. Elbise altında görünen katlanmış bez gibi bir karın, karnının ortasında kat kat yaprağa benzeyen, fildişi gibi beyaz ve parlak bir göbeğe sahiptir. Cetvel gibi düzgün bir sırt ve bu sırtın altında yuvarlak kalçalar bulunmaktadır. Bunlar, küçük bir toprak/kum yığınınına benzer. Hurma ağacı gibi dolgun ve yapılı bacakları vardır. Bütün bu ağırlıklar iki küçük ayaklar tarafından taşınmakta/ yürütülmektedir. Bunların dışında kalan yerleri söyleyemiyorum, onu ancak şiir söyler.⁵²

Ümmü'l-İyâs'ın sahip olduğu güzellik unsurlarının tamamına yakını Câhiliye şairlerinin dîvânlarında yer almıştır. İsâm, Ümmü'l-İyâs'ın güzelliğini kadınsı bakış açısından çok, erkeksi gözlerle gözlemlemiş, onu tıpkı bir erkek gözüyle süzmüştür. İsâm'ın gözlemleri, dönemindeki Arap güzellik anlayışının estetik ölçütünü yansıtmaktadır.⁵³

Amr b. Kulsûm, gözlerden ırak, güvenli ve kimselerin olmadığı bir yerde sevgilisiyle yaşadıklarını anlatırken, onun güzellik unsurlarını da gözler önüne serer. Bunların İsâm'ın güzellik unsurlarıyla örtüştüğünü görürüz. Buna göre sevgili:

Uzun boylu beyaz bir devenin dolgun kolları gibi bir kola, beyaz ve parlak, yumuşak ve yuvarlak göğüslere, kapıya sığmayan kaba baldırlara, fildişi gibi beyaz, mermer kadar pürüzsüz ve sıkı etli bacaklara, yumu-

52 a.g.e., 119-21.

53 Ferîd el-Zâhî, *el-Cesed ve'l-sureh ve'l-mukaddes fi'l-İslâm* (Kazablanka: el-Şark, 1999), 75; Jokha Mohammed el-Harhi, *The body in el-gazelu'l-uzri* (Edinburg, 2010), 105.

şak, dolgun ve ağır kalçalara, dolgun kaba etli vücuda, uzun bir boya, ince bele" sahiptir.⁵⁴

Görüldüğü gibi Amr b. Kulsûm, kadın güzelliğinin baskın yönlerini yansıtmıştır. İmru'u'l-Kays da sevgilisinin güzellik unsurlarını yukarıdakilere benzer şekilde tasvir etmiştir. Onun gazellerinde sevgili: "ince bele, beyaz bir tene, sarkmayan karına, parlak bir gerdana, beyaz bir ceylanın boynuna benzeyen ve de aşırı uzun olmayan boyuna, sırtına kadar sarkan kömür gibi simsiyah saçlara, yukarıya kalkık örülmüş siyah zülüflere, dolgun ve sıkı bacaklara, etli ve yapılı vücuda" sahip biri olarak karşımıza çıkar.⁵⁵

Sevgili isimleri değişse de o, tepeden tırnağa her zaman aynı kadındır, arzulanan kadındır. İmru'u'l-Kays'ın Fatma'sı ve Uneyze'si, Tarafa b. Abd'ın Havle'si, Lebîd'in (ö. 660 veya 661) Nevar'ı, Zuheyr b. Ebî Sulmâ'nın (ö. 609?) Evfâ'sı, Antera'nın Able'si, Haris b. Hililze'nin (ö. 570?) Esmâ'sı arasında bir ayrım yoktur. Bunların farklı isimler olarak ortaya çıkıp çıkmaması, şiirlerde yer alması önemli değildir. Zira bunlar birey olmaktan, bir isim olmaktan çıkmış, ideal bir sevgilinin/kadının mükemmel görüntüsü olmuştur. Böylece ideal güzellik, mümkün olduğu kadar, hatta mümkün olanın da üzerinde bir yüceltmeye tâbi tutulur, gazelerde bunların figürleri yer alır, şiirler de göksel güzellikten önce yersel güzellik betimlenir. Artık ıdeal güzel yerededir, adı da Ümmü'l-İyâs'tır.

Câhiliye dönemi gazellerinin özellikleri

Câhiliye dönemi gazellerinde görülen en önemli özellik somut anlatım biçimidir. Sözel kültür üzerine yaşayan Câhiliye toplumunda yazı işlevsellik kazanamadığından, bu toplumda yazıya dayalı bir kültür söz

54 Zevzenî, a.g.e., 169-70.

55 İmru'u'l-Kays, *Dîvân*, 65-8.

konusu değildi. Câhiliye Arapları sade ve basit hayat yaşadıkları için bu yaşam tarzları anlatım biçimlerine de yansımıştır. Bundan dolayı nesnelerin anlatımları da sade, yalın ve basittir. Görülen her şey görüldüğü gibi algılanır ve algılandığı biçimde aktarılırdı. Bundan dolayı Câhiliye gazelleri somut aktarımlarla doludur.⁵⁶ Gazelde âşık ile maşûk aynı coğrafyayı paylaşırlar. Coğrafya somuttur. Büyük aşkların yaşandığı ve sevgililerin mukîm olduğu mekânlar, belirli olup somuttur. Toplum içinde aktif rol alan sevgililer algılanabildiği için somuttur.

Şairlerin, sevgililerini tasvir ederken seçtiği benzetmeler de somut olarak karşımıza çıkar. İmru'u'l-Kays, Uneyza'nın sırtına kadar dökülen saçlarını tasvir ederken, "aşağıya sarkmış hurma salkımına"⁵⁷ bakışını tasvir ederken "Vecre'deki yavru ceylanların ürkek bakışlarına",⁵⁸ saçlarının simsiyah rengini "kömüre"⁵⁹ benzetmesi, bunların doğul hayatta karşılaştığı hayatın tezahürü olan somut nesneler olmasındandır. Sevgilisinin parmaklarının narinliği "İshil ağacının dalı"⁶⁰ ile bacaklarının dolgunluğu ve sıklığı da "iyi sulanmış hurma fidanı"⁶¹ ile ortak özellikler taşımasından dolayıdır. Bu benzetmelerin seçimi, şairin hayal ettiği zihinsel etkinlikler olmayıp, gündelik hayatın somut gözlemlerine dayanan nesnelerin yalın ve basit aktarımlarıdır.⁶²

Gazelde dile getirilen konuların başında "atlâl", yani terk edilen diyarın kalıntıları gelir. Bunların şairin duyguları ile doğrudan iliş-

56 Sadık Armutlu, "Sözel kültür ve sözel iletişim bağlamında yazısız şiirde somut anlatım biçimi: Muallaka örneği," *İÜ Şarkiyat Mecmuası*, s. 15 (2011): 1-31.

57 Zevzenî, a.g.e., 29/b. 2.

58 a.g.e., 28/b.1.

59 a.g.e., 29/b. 1.

60 a.g.e., 31/b. 2.

61 a.g.e., 30/b. 2.

62 Armutlu, "Sözel kültür ve sözel iletişim bağlamında...", 6, 9.

kili olması ve ruhlarında şîir söyleme duygusunu canlandıran anıları içermesi, bu konuya eğilmelerini sağlamıştır. Motif olarak vazgeçemedikleri terk edilen diyar ile Câhiliye şairleri tarafından işlenen diğer konuları karşılaştığımızda bunun, şairin coşkusu ve duygusu ile ele aldığı yegâne konu olduğunu görürüz. Şairin doğrudan ele aldığı diğer konular ise, herhangi bir kişisel ve duygusal yönü bulunmayıp görme duygusu ile algılanan/somut eşyanın tasviridir. Terk edilen diyar ise özlemi ve kederi temsil eder.⁶³

Gazel söylemek amaç değildi. Gaye, övme, övülme ve yerme olduğu için gazel, bu konulara geçiş için araç olmuştur. Gazeller canlılığı az, durgun ve donuk olduğu için asıl mevzuların gölgesinde kalmış, ikinci plana düşmüştür.⁶⁴ Câhiliye döneminde ilk önce gazel söyleyen şairin kim olduğu bilinmediği gibi, gazelde ilk defa övülen kadının da adı bilinmemektedir. Câhiliye şiiirinin yazılı metinlerinin ilk örnekleri elimizde olmaması, bu şiiirlerin sonradan yazılı metinler hâline getirilmesi, bizi bu belirsizliğe itmiştir.⁶⁵

Bu dönem gazellerinde tasannu söz konusu değildir. Sanat olarak genellikle teşbîh kullanılmış ve teşbîh gazellerde ağırlığını hissettirmiştir. Edebî sanatların kullanımı yaygın olmadığı için, gazellerin etkileyiciliği de söz konusu değildir. Bundan dolayı, bu dönem gazelleri sade, basit ve yalın bir dille söylenmiştir. Gazellerin söylendiği ortam, badiye ve çöl olduğu için, kullanılan kelimeler bu ortama uygun sert, garip, güçlü ve bedevî dilinden seçildiği gibi, ince hassas, zarif, akıcı, anlaşılır ve etki bırakan kelimelerden de seçilmiştir.⁶⁶

63 Yanık, a.g.e., 28.

64 C. Brockellman, *Târihu'l-edebî'l-Arabi*, nşr. Abdulhâlîm en-Neccâr, c. 2 (Kahire, [t.y.]), 49.

65 Dehhân, a.g.e., 17.

66 Cebbûrî, a.g.e., 275.

Câhiliye gazellerinde yer alan aşk duygusunun bazen karmaşıklık arzettiği olmuştur. Erkeğin kadına duyduğu ilgiye karşılık, kadın başka bir erkeğe ilgi duymuştur. Kadının âşık olduğu erkek de bir başka kadına âşık olabilmıştır. O erkeğe de onun sevmediği biri vurulmuştur. Erkeğe vurulan bu kadına da akrabalarından biri âşık olmuştur. Bu aşk anlayışını A'şâ, *Mu'allaka*'sının girişindeki gazelinde açık bir şekilde ifade ederek, karmaşık bir hâl alan duyguları şöyle ifade etmiştir:

Ben ona tesadüfen ilgi duymuştum, o da benden başka birine ilgi duymuştu. Onun ilgi duyduğu adam ise ondan başkasına tutkundu. O adama da istemediği bir kız tutulmuştu, bu kıza da amcası oğullarından biri yanmıştı. Benim istemediğim bir kızcağız da bana vurulmuş, sevdasından çıldırmıştı. İşte böyle her birimiz, sevdiğini sayıklayıp duran birer âşığız. Bu âşıkların kimi yakın, kimi, uzak, kimi delirmiş, kimi de delirtmiş.⁶⁷

Aşk, gazelin temel yapısını oluşturmuştur. Aşk olmasaydı atlâl da olmazdı. Çünkü atlâl, şairin sevgilisine duyduğu aşk sonucu ortaya çıkmıştı. Aşk, beraberinde özlem ve gözyaşını da getirmiştir. Gazel de bu ve buna benzer duyguları öne çıkararak aşkı geri plana itmiştir. Başka bir ifadeyle aşk, gazellerde özlem, hasret, arzu, hatıra, ayrılık, gözyaşı duygularıyla kendini ortaya koymuştur. Aşk, bütünüyle dünyevî olup iki kişi arasında cereyan etmiştir. Şairler, âşık oldukları sevgilileriyle yaşadıkları maceraları, onlarla geçirdikleri zamanları, sahip oldukları güzellik unsurlarını yansıtmakta çok cömert davranmışlar, söylenmesi gereken duyguları bile dile getirmekten çekinmemişlerdir. Bu durum Câhiliye gazellerinin en önemli özelliğini gösterir.

67 A'şâ, *Divân*, 144; Demirayak, a.g.e., 145.

Câhiliyedeki aşk duygusu bizi, cinsel arzu ve tutku ile bir şeyi sevmeyi,⁶⁸ ona âşık olmayı ve onu delice arzulamayı ifade eden⁶⁹ “eros” kavramına götürür. Öyle ki “eros”ta şehvet, istek, özlem, tutku, birleşme, bağlanma ve cinsel haz ön plandadır.⁷⁰ Câhiliye şairlerinden verdiğimiz az sayıdaki örneklerden bunu görmemiz olasıdır. Câhiliye gazellerinde büyük ölçüde yer alan “epithumia/arzu” cinsel arzuların tatminine yönelik olduğu için modern zamanların “erotik” sözcüğüne de uygun düşer. Erotizm, Câhiliye gazellerine sinmiştir denilebilir. İleride bu duygular, klasik Fars ve Türk şiirinde “şehvî duygular”, “şûhâne gazel” olarak karşımıza çıkacaktır.

Câhiliye gazellerinde görülen önemli özelliklerden biri de sevgililerin veya aşk macerası yaşanan kadınların daha çok evli kadınlardan seçilmesidir. Bekâr kızlar, gazellerde oldukça çok az yer almıştır. Şairler evlenmemiş kızlar hakkında gazeller söylemek istediklerinde daha öncede belirtildiği gibi Ümmü'l-Rebâb, Ümmü'l-Huveyris gibi evli kadın künyeleri kullanmışlardır.⁷¹ İmru'u'l-Kays: “Senin gibi nice gebe ve emzikli kadınların kapısını çalmış ve onları, henüz bir yaşına başlamış, muskalı yavrularından alıkoyarak eğlendirmişimdir”⁷² diyerek bu gerçeği dile getirmiştir.

Câhiliye gazellerinde yaşanan aşk, gerçek hayatta yaşanan bir olgu olarak karşımıza çıkar. Bundan dolayı yazılan gazeller, gerçekçi ve realisttir. Dolayısıyla şairler, aşk ilişkisine girdiği sevgililerinin isimlerini gazellerinde söylemekten çekinmemişlerdir. Bu isimler, ileride uzrî şairlerin sevgilileriyle (Azze, Buseyne, Leylâ) birlikte hem

68 Hasan Aydın, *Mitos'tan Logos'a Eski Yunan felsefesinde aşk*, (İstanbul: Bilim ve Gerçek Kitaplığı, 2013), 34.

69 Francis Peters, *Antik Yunan felsefe terimleri sözlüğü*, çev. Hakkı Hünler (İstanbul: Paradigma, 2004), 115.

70 Aydın, a.g.e., 34.

71 Ferrûh, a.g.e., I, 61.

72 İmru'u'l-Kays, a.g.e., 52.

mutasavvıf hem de profan şairler tarafından yazılan gazelerde “sembol isim” olarak kullanılacaktır. Daha önce belirttiklerimizin dışında Câhiliye gazelerinde yer alan kadın sevgili isimleri şunlardır: Hind, Selmâ, Da’d, Lubnâ, Afrâ, Arvâ, Rayyâ, Fâtıma, Meyye, Ulve, Â’işe, er-Rebâb, Cuml, Zeyneb, Nu’m, Leylâ.⁷³

İslâmî dönemde gazel

Arap şiiri, yedinci yüzyılın başlarında, tarihinin dönüm noktası üzerindeydi. Hz. Muhammed’e 610 yılında inmeye başlayan Kur’an âyetleriyle, bu edebiyatta yeni bir döneme girildi. Câhiliye artık, duygu, düşünce ve değer hükümleriyle geride kalıyordu. Bu büyük değişim, yeni döneme damga vuran Kur’an tarafından gerçekleştiriliyordu⁷⁴

Şiir, bir taraftan anlam olarak Câhiliye dönemine ait duyguların terk edilmesine sebep olurken, diğer taraftan yeni anlamlar ve duyulmamış kavramlarla da tanışmaya başlıyordu. Bir başka söyleyişle Câhiliye şiirinin sanat anlayışı terk ediliyor, zayıflıyor, rağbet görmüyordu. Şiir, İslâm’ın başlangıcından itibaren bir taraftan kendi şiir söylem ve muhtevasını oluştururken, diğer taraftan Câhiliye şiirinde yer alan olumlu câhilî değerler, İslâmî kimliğe doğru anlam kaymalarına uğrayarak,⁷⁵ İslâmî değerlere dönüşmüş, çok boyutlu olmuş ve kendi sanat değerini ortaya koymuştur. Böylece şiir durmamış, zayıflamamış, şiirin sanat değeri ve kalitesi düşmemiş, aksine Müslüman şairin sanat anlayışı ve zihniyeti değişerek, şiir meşalesinin alevi farklı bir boyutta parlamış, yeni bir maceraya girerek, mevki kazanmıştır.

73 İbn Reşîk, a.g.e., II, 122.

74 Ahmed Suphi Furat, *Arap edebiyatı tarihi*, c. 1 (İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi, 1996), 107.

75 Dursun Hazer, *Hz. Peygamber’in şairleri* (Ankara: Hitit, 2008), 107; Ahmet Çelik, *Kur’an’ın semantiği üzerine* (Erzurum, 2002), 1-12.

Kur'anî değerlerin doğrultusunda oluşan ve kendine has şiir anlayışını ortaya koyan İslâmî dönem şiirinin yapılması gazeli de etkilmiştir. Câhiliye döneminde kadın, aşk, sevgili, üzerine söylenen gazeller, yeni yapılanmanın ruhuna ters düştüğü için yok denecek kadar azalmıştır. Câhiliye şiirinin omurgası olarak öne çıkan ve kasîdenin temel amaçlarından biri olan övme, övülme, yergi gibi şiirlere, taşındıkları muhtevadan dolayı rağbet göstermeyen İslâmî dönem şairleri, buna paralel olarak aynı içeriği taşıyan gazele de rağbet etmediler, önemsemediler, gazel söylemeye meyletmediler.⁷⁶

Bu dönemde dinî konuların öne çıkması, şairlerin kadına ait duygu ve düşüncelerini söylemekten çekinmeleri yanında cezalandırılma korkusu da, gazel konulu şiirlerin zayıflamasına ve azalmasına sebep olmuştur. Birçok ayette inananlar için cennette şarap ırmaklarının varlığından, insanların ve cinlerin eli dokunmamış inci ve mercana benzeyen, tatlı bakış ve gönül alıcı cariyelerin varlığından, yani yetişkin genç ve birbirleriyle yaşıt bakirelerden, inci gibi ve iri gözlü hurilerden, ellerinde dolu kadehler taşıyan gılman ve vildandan bahsedilmesinin, bu dönemde gazel türü şiirler nazmedilmesini etkilediği, bu tür şiirin azalmasına neden olduğu da muhakkaktır.⁷⁷ Bu, Sadru'l-İslâm'da gazelin olmadığı, kadın ve sevgili tasvirlerinin bulunmadığı anlamına gelmez. Az da olsa gazel varlığını bu dönemde de devam ettirmiştir.

Sadru'l-İslâm'da muhtevasına uygun en güzel gazel örneklerini, Peygamber şairi olarak bilinen Hassân b. Sâbit'in (ö. 680?) bir kasîdesinde ve Bürde kasîdesi söyleyeni olarak tanınmış Ka'b b. Zuheyr'in (ö. 645) adı geçen kasîdesinin başlangıcında görmekteyiz.

76 Şükrî Faysal, *Tatavvuru'l-gazel beyne'l-Câhiliyye ve'l-İslâm* (Beyrut: Dâru'l-İlm, 1982), 230-32.

77 Dehhân, a.g.e., 32; Kenan Demirayak, *Arap edebiyatı tarihi-2: Sadru'l-İslâm dönemi* (Erzurum: Fenomen, 2009), 124.

Hassân b. Sâbit, Arap edebiyat tarihinde bir döneme ad olan ve yaşamlarını hem Câhiliye'de hem de İslâmî dönemde geçiren şairler için kullanılan "muhamramun"⁷⁸ şairlerinin en meşhurdur. Onun gazelleri Câhiliye dönemi gazel anlatışının bir benzeridir. Hassân'ın gazelleri hissî-maddî bir özellik arzeder. Hassân b. Sâbit, Bedir savaşı için kaleme aldığı kasîdesine gazelle başlar. Gazel, Câhiliye dönemi gazellerinden farklı değildir. Şair, gazeline "Düşünde yatak arkadaşını gülen dudaklarından soğuk bir şerbet vererek susuzluğunu gideren beyaz tenli bir güzel, senin aklını başından aldı"⁷⁹ diyerek kadın tasviriyle başlar. Hassân, bu beytin ardından bu kişinin "boğazlanmış hayvanın kanı gibi kıpkırmızı bir şarap sundu"⁸⁰ğunu belirttikten sonra onun/kadının güzellik unsurlarını tasvir eder:

Kalçaları kat kat ve dolgundur. Elbise içindeki vücudukoku ezen mermer taşıdır. Gözleri, ceylana benzer. Boynu beyaz bir ceylan yavrusunun boyuna benzer. Vücudu körpe, bedensel hatları oldukça güzeldir...⁸⁰

Hassân, gazelinde kadının iffetli olduğunu, ağır hareket ettiğini, seher vakitlerinde uyandığında sıklıkla yanına geldiğini ifade ettikten sonra, gündüz adını andığı, geceleyin de rüyalarına ortak ettiği kadın hakkında "Mezarda kemiklerimin çürüyeceği zamana kadar adını anacağım ve onu unutmayacağım" diyerek gazelini bitirir.⁸¹ Hassân'ın söylediği gazel şöyledir:

Mütebessim ağzıyla su veren utangaç güzel, rüyada senin aklını başından aldı. (Onun ağzının suyu) yağmur suyu ile karıştığı bir misk gibi veya ke-

78 Mehmet Efendioğlu, "Muhamramun," *TDVİA*, c. 30 (İstanbul: TDV, 2005), 395.

79 Hassân b. Sâbit, *Dîvânı Hassân b. Sâbit el-Ensârî*, nşr. Yûsufîd (Beyrut: Dâru'l-Cîl, 1992), 344.

80 Hassân b. Sâbit, *Dîvân*, 344-45.

81 a.g.e., 345.

silen hayvanın akan kanı gibi koyu kırmızı renkli yıllanmış şarap gibidir. Kalçası iri ve yumuşaktır. O, etrafında olup bitenden habersiz/masumdur ve yeminleri peş peşe sıralayan (arsız)lardan değildir. O, dolgun kalçaların üzerine kurulmuş (çadır) gibidir. Yalın kat elbiseyle oturduğunda (bedenin düzgünlüğü ve şekli) mermerden yapılmış havana benzer. Yatağına, güzel endamıyla ince bir dal gibi salınarak ve nazlana nazlana gelir. Gündüzleri onu aklımdan hiç çıkaramam. Geceleri ise, düşlerim beni onun peşinden koşturuyor. Yemin ettim ki, onu unutayım ve artık adını anmayayım ki, kemiklerim kabrimde kayboluncaya kadar (Ama ne çare). Kim bana yardım edecek? (benim bu aklımı başımdan alan aşka düşmemden dolayı yaptığım saçma sapan işleri) sürekli kınayıp duran (sevgilime) karşı. Tamam, ben artık bu sınır tanımaz aşk deliliğinde beni kınayanlara isyan ettim (onların kınamalarına aldırmam). Daha geçenlerde sevgilim uyku mahmurluğuyla hızlı adımlara bir seher vakti çıka gelmiş ve kişinin bölük bölük ve kalabalıktan birbirini sıkıştıran develeri olmazsa, ömrünün gam ve keder içinde geçeceğini iddia etmişti.⁸²

Görüldüğü gibi Hassân b. Sâbit, şiir sanatını öğrendiği, yetiştirdiği Câhiliye kültürüne bağlı kalarak gazel yazmıştır. İslâm ve Peygamber şairi olarak şöret bulan, şiir tekniğini çok iyi bilen biri olarak yazdığı tek bir gazelde, gelenekten kopamamıştır. Bundan dolayı; içerisinde dine ait terim, duygu ve değerler bulunmamış olsaydı, bu kasîde, içerisindeki gazelin Sadru'l-İslâm'da yazıldığını anlamada zorluk çekerdik denilerek eleştirilmiştir.⁸³ Hassân b. Sâbit, İslâmî dönemde yazdığı ve geleneğe bağlı kaldığı bir kasîdesinde kendisini uykusuz bırakan, kalbini hâlâ esir tutan sevgilisi Şa'sa'yı anmıştır. Onun ağız suyunu, Ürdün'de şaraplarıyla meşhur Beytu'r-Re's'in şaraplarına veya olgunlaş-

82 a.g.e., 344-45; Hasan Taşdelen, *Hassân b. Sâbit: hayatı vesanâtı* (Bursa: Emin, 2010), 226.

83 Abdulkâdir Kıt, *Fî ş-ş'ri'l-İslâmî ve'l-Emevî* (Beyrut, 1979), 46; Hazer, a.g.e., 81.

miş tatlı bir meyvenin suyuna benzetmiştir.⁸⁴ Ebû Sufyan b. el-Hâris b. Abdulmuttalib'e yanıt içerikli ve ilk beyti: "Zâtul Esâbi" ve el-Civâ hatta 'Azrâ'ya kadar harap olmuş ve yerleşim yerleri bomboş"⁸⁵ diye başlayan kasîdesinin beşinci beytinde sevgilisi –daha sonra evlendiği kadın– olan Şa'sa,⁸⁶ şöyle betimlenir:

Bunu (eski anıları) bırak! Fakat, gece çöktüğünde beni uykusuz bırakan o hayal kimindir? Kişiyi kulu kölesi yapan (sevgilim) Şa'sa'nın hayalidir bu! Çünkü ona bağlananın gönlü, bir türlü bu dertten kurtulamıyor. Sevgili-minağzı, sanki karışımı bal ve su olan Beytu'r-Re's'in ünlü Sebîe şarabı veya olgunlaşmış dalını aşağıya eğmiş taze elma gibi/tatlı ve güzel kokuludur.⁸⁷

Muhamdramûn şairi olan ve Sadru'l-İslâm'ın ünlü bir diğer şairi de Ka'b b. Zuheyr'dir. Onun ünlenmesindeki en büyük etken, Peygamber'i övmek amacıyla yazdığı *Kasîdetü'l-Bürde* olmuştur. Ka'b, ünlü kasîdesini Peygamber'in yüzüne karşı okur. Kasîdenin girişinden sonra maksada gelir. Sözü Hz. Peygamber'e getirir, onu överken belâgatın şahikasına çıkar, sonra kasîdenin "Şüphe yok ki Resul dünyayı aydınlatan, doğru yolu gösteren bir nur/ışık ve kötülükleri yok etmek için çekilmiş Allah'ın keskin kılıçlarından bir kılıçtır" elli birinci beytini söyleyince, bu beyit Hz. Peygamber'in çok hoşuna gitmiş ve yanında şaire verecek başka bir atıyye/câize bulunmadığından, hemen sırtından hırka/bürdesini çıkararak şairin omuzlarına atarak ona hediye etmiştir. Bundan dolayı bu kasîdeye *Kasîdetü'l-Bürde* denilmiştir.⁸⁸ Bu

84 Hazer, a.g.e., 87.

85 Hassân b. Sâbit, *Dîvân*, 11.

86 a.g.e., 11; Hazer, a.g.e., 82-3.

87 Taşdelen, a.g.e., 148.

88 Süleyman Tülücü, "Ka'b b. Zuheyr ve Kasîde-i Bürde üzerine notlar," *AÜ İlahîyat Fakültesi Dergisi*, s. 5 (1982): 159-73.

kasîde çoğunlukla “Bânet Su’âd/Su’ad uzaklaştı, ayrıldı” adı ile bilinmiş ve tanınmıştır.⁸⁹

Bürde kasîdesinin gazel bölümü 14 beyittir. Beyit sayısı bundan daha fazla olan bir gazel, hem Câhilî hem de İslâmî dönemde söylenmemiştir. Ka’b b. Zuheyr, gazeline: “Su’âd, ayrılıp uzaklara gitti. Bundan dolayı bu gün benim kalbim üzgündür. Özgürlüğü olmayan köle misali (gönlüm) onun peşine düşmüştür”⁹⁰ diyerek, Su’âd’ın ayrılığından söz ederek başlar. Onun manevî ve hissî özelliklerinden bahseden şair, sevgilisi Su’âd’ı en ince ve ayrıntılı bir biçimde tasvir eder.

Ka’b’ın tasvir ettiğine göre Su’âd; yumuşak sesli, ılık bakışlı, gözleri sürmeli, vücudunun aşağı kısımları dolgun, yukarı kısımları zayıf, ayıplanmayacak şekilde orta boylu, tebessüm ettiği vakit beyaz dişleri ve bu dişler arasındaki tükürüğü görülen bir ceylandır. Bu fizikî özelliklerine karşın Su’âd, nasihat dinlemeyen sözünde durmayan bir sevgilidir. Sözünde durmamak, yalan söylemek, eziyet etmek ve sürekli sevgili değiştirmek onun önemli vasıflarındandır. Onun vaadleri, Câhiliye döneminde verdiği sözleri her seferinde bir bahane bularak yerine getirmemekle meşhur olmuş Urkub’un vaadlerine benzer. Onu elde etmek neredeyse bir hayaldir.⁹¹

Ka’b, bu gazelinde tamamıyla kendisinden önce yaşamış şairlerin gazellerindeki teknik yapıya bağlı kalmıştır. Daha önce de denildiği gibi şair, gazelinde Su’âd’ı en ince ayrıntılarına kadar tasvir etmesi karşısında Hz. Peygamber’in sessiz kalmasıdır.⁹² Peygamber, bu kasîdeyi sonuna kadar beğeniyle dinlemiş ve hiçbir yönünü tenkid

89 Demirayak, *Arap edebiyatı tarihi*-2, 170.

90 Ka’b b. Zuheyr, *Dîvânü Ka’b b. Zuheyr*, nşr. Alî Fâ’ûr (Beyrut, 1417/1977), 60; Zeynu’l-Âbidîn, *Kasîde-i Bâned Su’âd* (İstanbul, 1928), 35.

91 Ka’b b. Zuheyr, *Dîvân*, 60-62; Zeynu’l-Âbidîn, a.g.e., 35; Demirayak, a.g.e., 17.

92 Demirayak, a.g.e., 181.

etmemiş, gazel ve gazele ilişkin motifler, İslâmî anlamda bizzat peygamber tarafından göz ardı edilmemiş ve hoş görüyle bakılmıştır.⁹³ Kasîdenin bir başka önemi de Peygamber, kasîdeyi bizzat Mescid-i Nebvî'de dinlemiş, şairi bürdesiyle ödüllendirmiştir.⁹⁴ Hassân b. Sâbit ve Ka'b b. Zuheyr'in gazellerinde geçen kadın isimleri hakkında farklı değerlendirmeler yapılmıştır. Hassân'ın dîvânında geçen isimlerin so-yut sevgililer olduğu, gazele ait içeriğinde yaşanmayan hayalî şairâne duygular olduğu belirtildiği⁹⁵ gibi, sembol veya remz olarak da kullanıldığı⁹⁶ ifade edilmiştir.⁹⁷ Ayrıca kadın isimlerinin kullanımını, İslâm şairi Hassân'ın geçmişin geleneğinden vazgeçmediğinin delili olduğu görülmüş ve Ka'b b. Zuheyr'in "Bânet Suâd" kasîdesini mescitte büyük bir zevkle dinleyen Peygamber'in, bu geleneğe saygı duyduğu ve hoş görülmesi yaklaştığı da ifade edilmiştir.⁹⁸ Bu konu ile ilgili bir yorum da şöyledir: Ka'b, şiirini okurken Resûlullâh mescitte hazır bulunanlara, şiiri iyi dinlemelerini işaret ediyordu. Şiirde kadının zikredilmesi reddedilecek bir husus olsaydı, Peygamber bunu reddeden ilk kişi olurdu. Şiirde kadınlardan başka şeylerin öncelikle zikredilmesi iyi olsaydı, Peygamber bunu emreder veya beğenmeyen ilk kişi olurdu.⁹⁹

İslâmî dönemde, hâlife Ömer'in kendi eşi dışında kadınlar hakkında aşk şiirleri söyleyenleri cezalandırdığı anlatılır. Ensâr dan Şemmûs adında bir kadına âşık olan dönem şairlerinden Ebû Mihcen (ö. 650), âşık olduğu

93 Gündüz, a.g.t., 35.

94 Râfi'î, a.g.e., III, 113.

95 Muhammed b. Hasan eş-Şurrâb, *Me'âlimu'l-esîra fî's-sunneti ve's-sîrahi* (Beyrut: Dâru's- Şâmiyye, 1991), 302.

96 Muhammed Tâhir Dervîş, *Hassân b. Sâbit* (Mısır: Dâru'l-Ma'ârif, [t.y.]), 270-71.

97 Bu konu için bkz. Taşdelen, a.g.e., 146-47.

98 Hazer, a.g.e., 88.

99 Demirayak, a.g.e., 123; krş. Nâyif Ma'rûf, *Edebu'l-İslâmî fî ahdi'n-nubuvve ve hilâfeti'r-Râşidin* (Beyrut, 1410/1990), 147.

kadına gazel yazar. Durumu öğrenen hâlife Ömer, onu sürgüne gönderir. Yasaklama ve sürgüne rağmen gazel söyleme alışkanlığını terk etmeyen bazı şairler de sevgililerinin isimlerini ve onlara karşı hissettikleri duyguları, açıktan belirtmek yerine kinâye ve tevriye yoluyla dillendirdiler. Ayrıca gazellerinde bazı ağaç, çiçek, koku isimlerine yer vererek, bunları sevgilileri yerine birer sembol ve remiz olarak kullandılar.¹⁰⁰

İslâmî dönem gazelinin özellikleri

Sadru'l-İslâm'da şarap ve şarap meclisi tasvirlerinin yanında gazel de zayıflayan şiir temaları içerisinde yer almıştır. Hassân b. Sâbit iki, Ka'b b. Zuheyr bir gazel söylemiştir.¹⁰¹ Gazellerin azlığına rağmen, beyit sayılarında artış gözlenmektedir. Gazeller, Câhiliye gazellerinin uzantısı olup, Câhiliye döneminde olduğu gibi kasîdenin başlangıcında yer almıştır.

Aşk ve sevgiden dolayı kınanma ve kınayanlara aldırış etmemek ilk kez bu dönem gazellerinde yer almaya başlar. Hassân b. Sâbit aşktan dolayı kendisini kınayanlara isyan etmiş onların kınamalarına aldırış etmemiştir. Aşka düşmek, gündüz ve gece sevgiliyi akıldan çıkarmamak gibi gazelin temel duyguları, Câhiliye döneminden daha çok işlenmiştir. Sevgilinin vefasızlığı ve sözünde durmamasının söylenmesi, ilk örnekler olarak bu dönemde karşımıza çıkar. Sevgilinin alttan alması, ağır davranması gazellerde ifade edilen bir diğer önemli temadır. Sevgiliden şefkat beklemek gibi önemli duygular da gazeldeki yerini almıştır. Buna paralel olarak, ondan karşılık beklemenin bir hayal olacağı da zikredilmiştir.

Rakîb mefhumunu yavaş yavaş hissettirecek ifadeleri bu dönemde görüyoruz öyle ki, Su'âd'ı sevenlerin veya onu elde etmek isteyenle-

100 Faysal, a.g.e., 240-47; Ma'rûf, a.g.e., 177.

101 Ferrûh, a.g.e., I, 260, 271.

rin gerçekleşmesi güç olan arzular ve boş hayaller peşinde koştuklarını söyleyen şairin sözünden, sevgiliye vurgun olan başka âşıklar yani rakîblerin varlığını anlıyoruz.

Gazelin tür boyutuna ulaşması: Emevîler dönemi

Gerek Câhiliye, gerek Sadru'l-İslâm dönemlerinde kasîdenin başlangıcında bazen birkaç beyit bazen de 13-14 beyit olarak yer alan gazel, Emevîler döneminde kasîdenin tüm beyitlerini kapsayacak biçimde bir şiir türü olarak ortaya çıkmıştır. Bağımsız bir şiir türü olarak toplumun her katmanında rağbet gören gazelin ortaya çıkışında sosyal, kültürel ve siyasi nedenlerin olduğu su götürmez bir gerçektir.

Gazelin tür oluşu

Emevîlerle başlayan değişim, şiire de yansımış ve edebî hayatın çehresi değişmeye başlamıştır. Bu değişimin merkezi Hicaz'dır.¹⁰² Hicaz'ın sosyal ve kültürel yapısı mevcut şiir türlerinden gazelin bu bölgede yaygınlık kazanmasına neden oldu. Hicaz, söz konusu dönemin başlarında gazelin yanı sıra öteki şiir türlerinin hepsini ihtiva ediyordu. Ancak çok geçmeden diğer türler birer birer kayboldu ve gazel onların yerini aldı. Şairlerin bu çevrede sadece gazelleriyle ün yapmaları bunun işaretidir. Artık Hicaz, gazel şiirlerinin merkezidir.¹⁰³ Diğer yandan Emevîler döneminde gazelin eski bir medeniyet mıntıkası olan Irak/Şam'da değil de Hicaz'da ortaya çıkıp gelişmesi ve zirveye ulaşması ayrıca dikkate değer bir hadisedir.

Emevî hükümdarları, siyasetlerinin bir gereği olarak toplumun her katmanına, Emevî siyasetiyle uğraşmamaları için rahat bir

102 Vated, a.g.e., 82.

103 Kılıçlı, a.g.e., 99.

ortam ve geniş bir serbestlik alanı sağlamışlardır. Hicaz'da, kadın ve erkeklerin karşılıklı aşk maceraları yaşamaları, bunlarla iştigal etmelerine ortam hazırlanması, özellikle Mekke ve Medine'nin seçkin ailelerini siyasî gelişmelerin uzağında tutmak ve kendilerine dönük muhtemel tehditleri bertaraf etmek içindir.¹⁰⁴ Dünya zevklerine daha çok rağbet gösteren şairler, aşk ve kadını konu alan şiirlerle yani gazele yöneldiler, rağbet ettiler.¹⁰⁵ Bu ortamda gazel gelişme alanı buldu, rağbet gördü.

Gazelin Hicâz'da rağbet görmesi, eğlence kültürü, gınâ, hâlkın yaşadığı hayat tarzı, sahip olduğu refah ve hürriyetle yakından ilgilidir. Câhiliye ve Sadru'l-İslâm'da kasîdenin bir parçası olan gazel, Emevîler döneminde müstakil bir hâle gelerek, bu asrın insanlarının yeni hayat tarzlarına ve duygularına hitabeden bir şiir türü oldu.¹⁰⁶ Başka bir ifade ile Câhiliye döneminde aşka ve kadına ait duygular, kasîdenin başlangıç bölümünde ele alınıp işlenirken bu duygular, Emevîler döneminde kasîdenin bütününe yayılmıştır. Böylece kasîdenin bütün beyitlerinde aşk ve kadın konusu işlenen şiir türüne gazel demişlerdir.¹⁰⁷ Artık gazel, tür boyutuna ulaşmıştır.

Şairlerle mugannî ve muganniyeler arasındaki sıkı ilişkiler, öte yandan halkın tükenmek bilmeyen istekleri, şairleri gazel konulu şiirler söylemeye yöneltti. Şairler, bütün ihtimamlarını aşkı hikâye eden bu yeni şiir türüne hasrederek eski şiirin diğer türlerine önem vermez oldular. Şairler olup bitenleri dile getirmekten hiçbir şeyin alıkoymadığı bir serbestliğe sahip oldukları için, gazellerinde hâdiseleri

104 Dehhân, a.g.e., 36-40.

105 Şevkî Dayf, *el-Fen ve mezâhibu fi'ş-şîr'i'l-Arabî* (Kahire: Dâru'l-Ma'ârif, [t.y.]), 6.

106 Kılıçlı, a.g.e., 97.

107 Taha Hüseyin, *Min târîhîl-edebî'l-Arabî*, c. 1 (Beyrut, 1991), 478.

tekellüfsüz ve ayrıntılarıyla anlatmaları âdetinin yaygınlaşması bu asırdaki gazele de yansıdı ve gazelin yayılıp gelişmesine neden oldu.¹⁰⁸

Sosyal konumu, ekonomik durumu ne olursa olsun gazel, toplumun her katmanında benimsedi. Cinsiyet farkı gözetilmeksizin hemen herkes gazele rağbet gösterdi. Emevî hâlifelerinin topluma sunduğu imkânlar, toplum ve fert boyutunda gazeli tutku hâline getirdi.¹⁰⁹ Toplumun bütün katmanlarında gazele şaşılacak derecede ilgi duyulması, toplumun gözde, seçkin ve saygı duyulan kesimlerindeki insanların da ilgisini çekmiş, bu gruplar da gazel söylemekten kendilerini alıkoyamamışlardır. Bunların başında dindarlar, âbitler, zâhitler, kadılar, fakîh ve muhaddisler gelir. Dönemin ünlü İslâm hukukçusu Sa'îd el-Museyyib (ö. 713), gazele ilgi duyanların başında gelmiş, gazelin en güzel örneklerini vermiş ve bunlardan pek çoğunu da Mes-cid-i Nebevî'de inşa etmiştir.¹¹⁰ Ayrıca Urve b. Uzeyne, Ubeydullâh b. Abdillâh b. Utbe ve Mahzumî gibi tanınmış din adamlarının yanında, Medine'nin ilk yedi fakîhi olarak tanınan şahsiyetler de hem gazel söylemişler, hem de mûsikîye rağbet etmişlerdir.¹¹¹

Rum, özellikle de İran asıllı olup ve o kültürle yetişip Hicaz'a getirilen yabancı unsurlar içerisindeki çeşitli köleler, özellikle de cariyelerin, kendi lisanlarının yanında, Arap diliyle de şarkı söylemeleri gazelin yayılmasının nedenlerindendir. Zira bu şarkıcılar, şairlerle yüz yüze geldiklerinde onların gazellerini besteleyerek okumaya başladılar. Bu da gazelin geniş kitlelere ulaşmasına neden oldu. Gazelin geniş kitlelere ulaşmasında mugannî ve muganniyelerin rolü çok büyük olmuştur.¹¹² Böylece gınâ

108 Kılıçlı, a.g.e., 98.

109 Dehhân, a.g.e., 37-9; Dayf, a.g.e., 99-104.

110 Dayf, a.g.e., 94.

111 İsfahânî, a.g.e.; Dayf, a.g.e., 100.

112 Dayf, a.g.e., 139.

ile şiir, şiir ile şarkıcı arasında daha önce var olan irtibat bu dönemde daha da güçlenerek devam etti. Fakat, Emevîler döneminde özellikle gınâ ve şiir arasındaki rabita şiirin bir tek türüne inhisar etti ki, o da gazeldi.¹¹³ Bu da gazelin yaygın bir şekilde kullanımını sağladı.

Hadarî gazelin doğuşu

Zemin ve kültürel ortamın bu denli uygun bir duruma gelmesi, ilk olarak Hicaz yöresinde, özellikle Mekke ve Medine’de şehir hayatının zevke bağlı maddî aşkı ve duygular dünyasını şûh bir ifade ile tasvir eden, hayatı seven “el-gazelü’l-hadarî” veya “el-gazelü’l-hissî” olarak adlandırılan aşk şiirlerinin gelişmeye başlamasına vesile oldu.¹¹⁴ Bu gazel türü, Hicaz’ın ünlü ve zengin yüksek tabakası arasında yaygınlaştı. Kent yaşamının gereklerine uygun olarak lüks ve bolluk içerisinde aristokrat bir yaşam süren hadarî şairler, yaşamın güzelliklerini betimlemişler ve hayatı seven aşk şiiri geliştirmişlerdir.¹¹⁵ Hadarî gazeli doğuran etkenler çok boyutlu görülmesine rağmen birbirine bağlı halkalarla tek boyuta indirgenebilir. Kentleşme, sosyal ve ekonomik göstergeler, eğlence sektörünün oluşumu, değişen kadın imajı, siyasal endişeler, tesbih taneleri gibi dünyevîleşme üst başlığına bağlanabilir. Dünyevîleşme başlığında toplanan bu tanelerin her biri hadarî gazelin doğuşunda etkin rol oynamışlardır. Medeniyetin temel ayağı olan ilk kentleşme, İslâm toplumunda iki şekilde gerçekleştirildi. Birincisi, çadırdan yaşayan bedevî Arapların yerleşik hayata geçerek İslâm öncesi kurulmuş olup sonradan İslâm egemenliğini kabul eden şehirlere, ikincisi de Müslümanlar tarafından kurulan yeni şehirlere yerleşmeleriyle başladı. Bu hareketleri şehir pla-

113 Kılıçlı, a.g.e., 96.

114 Furat, a.g.e., 144-150; M. Filshtinsnsky, *History of Arabic literature* (Moskova, 1985), 44-5.

115 Dehhân, a.g.e., 40; Furat, a.g.e., 145.

nı, sosyal ve idarî düzenleme ve yapısal düzenleme takip etti. Yaşanan çevre ve fizikî alanlar, insanların günlük yaşamlarını da etkiledi. Bu gelişmeler, dönemin zihniyet dünyasını ve dünyaya bakış felsefesini göstermesi açısından önemlidir.¹¹⁶ Fetihlerle elde edilen her türlü gelir kent- sel dönüşümde kullanıldı. Gelişen şehirleşme, halkın sosyal ve ekonomik düzeyine olumlu yansıdı ve zenginleşme olgusu kendini gösterdi. Zenginleşme ve ekonomik büyüme, etkisini hem insanların yaşamlarında hem de dönemin edebî hayatında kendini gösterdi. Hicaz bölgesinde ortaya çıkan ve gelişme gösteren hadarî gazelin doğuşunda, ekonomik hayata paralel olarak yükselen maddî refah vardır.¹¹⁷ Kentleşme ve iktisadî hayatın getirdiği en önemli gelişme, kendini saray olgusunda gösterdi. İslâm dünyası ilk kez saray fenomeniyle tanıştı. Zenginleşen Emevî devletinde, başta hâlife ve valiler olmak üzere refah seviyesi yüksek olanlar, rahat ve konfor içinde bir hayat sürmek amacıyla şehir dışında saraylar yaptırarak buralarda ikamet etmeye başladılar.¹¹⁸ Dünyevîleşme ve hedonist yaşam önce Emevî saraylarında başladı, oradan da şehirlere yayıldı. Bu olgu, temelinde hedonist yaşam felsefesi bulunan hadarî gazel ekolünün doğuşunu hazırlayan en önemli etkenlerden biri oldu.

Bunun yanında şehirleşme, çoğu bedevî olan Arapların fetihlerle birlikte yerleşik hayata geçişi ve büyük şehirlerde diğer etnik unsurlarla birlikte yaşamaya başlamaları, Arapların ve doğal olarak diğer unsurların giyiminde, kuşamında, örf adet ve geleneklerinde, inançlarında, geçim ve kazanç yollarında, kısacası günlük yaşamlarında büyük değişiklerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.¹¹⁹

116 Yûsuf Huleyf, *Hayâtü's-şîr fî'l-Kûfe ilâ nihâyeti'l-karni's-sânî li'l-Hicre* (Kahire: 1968), 10; Ramazan Altınay, *Emevilerde günlük yaşam* (Ankara: Ankara Okulu, 2006), 76.

117 Dayf, *el-Asru'l-İslâmî*, 207.

118 Altınay, a.g.e., 83.

119 a.g.e., 81.

Sosyal yaşam tarzında meydana gelen gelişmeler de hadarî gazelin doğuşunu hazırlayan faktörlerdendir. Hicaz bölgesi İslâmî fetihlerden sonra Araplarla mevâlînin (Arap olmayan milletler) bir arada yaşadığı kozmopolit bir ortama dönüştü. Bu bölgeye, gerek köle ve cariye olarak getirilen, gerekse ikamet amacıyla gelen mevâlî arasında şarkı ve musikî sanatında oldukça usta olan çok sayıda sanatçı yer almaktaydı. Çoğunluğu Fars ve Rumlardan oluşan bu sanatçılar, yerleştikleri Hicaz bölgesinde, alışık oldukları sıra geceleri düzenleyerek şiir ve şarkı meclisleri kurdular. Bu meclisler, ekonomik hiçbir sıkıntısı olmayan Hicaz gençlerinin birer uğrak yeri hâline geldi. Zira büyük aşk öykülerinin anlatıldığı, bunların bestelenip şiir ve şarkı tarzında okunduğu bu meclisler, gençlerin duygularına hitap ediyor ve onları coşturuyordu. Bunlar sık sık görüştükleri cariye sanatçılarla beraber, şarkı ve şiir meclislerine uğrayan hür kadınlarla da buluşma imkânına sahip oldular. Böylece maddî aşkın filizlenip boy atması için müsait olan yeni ortamlarda doğan yeni ilhamlar her geçen gün biraz daha arttı.¹²⁰

Hadarî gazelin özellikleri

Gerek Câhiliye, gerekse Sadru'l-İslâm döneminde kasîdenin bir bölümünü oluşturan gazel, Emevîler dönemiyle birlikte müstakil bir tür olur ve Arap şiiri tarihindeki yerini alır. Böylece geleneksel kasîdenin içerisinde yer alan hiciv ve medhiye türleri de yerini gazel türüne bırakır. Artık gazel, kasîdenin tümünü kapsayan ve kadınları ve onların duygu dünyalarında var olan arzu ve isteklerini, karşılıklı veya tek taraflı yaşanan aşkları anlatan bir tür olarak kaşımıza çıkar. Hicaz bölgesinde ilk kez görülen, ortaya çıkan gazeller, kasîde nazım şekliyle yazılmıştır.¹²¹

120 Dayf, *el-Asr'ul-İslâmî*, 207-8; Faysal, a.g.e., 349-53; Yıldırım, a.g.e., 82; Kılıçlı, a.g.e., 61.

121 Taha Hüseyin, *Hadisu'l-erba'a*, c. 2 (Kahire: Dâru'l-Ma'ârif, [t.y.]), 16; Faysal, a.g.e.,

Hadârî gazelin konusu, kadın merkezli bir aşktır. Bu aşk, tutku ve hayranlık boyutundadır. Toplumun bütün katmanlarında yer alan güzel kadınlar, hadârî gazelin kapsama alanına girmiştir. Bu gazeldeki yegâne amaç, kadının güzelliğini sarhoşluk derecesinde hissedip ona duyulan sevgi ve hayranlığı şiir diliyle dışa vurmaktır.¹²²

Hadârî gazel, kent kültürünün bütün özelliklerini bünyesinde barındırmış olması, onun önemli özelliklerindendir. Bu kültüre uygun olarak da gazelerde görülen üslûp oldukça kibar ve narindir. Üslûbun bu özelliği, onun bestelenmesine neden olmuştur. Lafızları melodik olduğundan gınâya da uygunluk arz etmiştir. Gazellerin narinlik ve melodik vasfıyla âhenk sağlaması, çok kere mûsikî eşliğinde söylenmesine neden olmuştur. Bundan dolayı tavîl ve basit gibi uzun ve ağır, aynı zamanda kahramanlık duygularının ifadesinde kullanılan vezinler, gazelerde terk edilerek, daha kısa ve hafif olan vâfir, remel, hafif, serî, hezec, mütekârib gibi hareketli ve âhenkli vezinler kullanılmıştır.¹²³ Gazelerde yer alan aşklar, gerçek anlamda yaşadığı gibi, platonik aşklar da gazelerde yer almıştır. Gazelerdeki dil, oldukça sade ve anlaşılır bir özellik arz eder. Sert ve haşin, garip ve anlaşılmayan ifadeler gazelerde yer almazken, müstehcen ifade, beyan ve kelimeler muhteva gereği az da olsa kullanılmıştır. Kadın merkezli olan hadârî gazelde duygular, az da olsa ahlâkî ölçülerin dışına çıkmasına rağmen, müstehcenlik boyutuna ulaşmamıştır. Genellikle bu gazeldeki kadın kahramanların seçkin ve ahlâken tutucu olan kesimlerden olması, gazellerin müstehcenlik boyutuna varmasına engel

440; Ferrûh, a.g.e., I, 367.

122 Corcî Zeydân, *Târîhu edebî'l-lügati'l-Arabiyye*, c. 2 (Kahire, [t.y.]), 283-85; Ferrûh, a.g.e., 367; Taha Hüseyin, a.g.e., II, 16; Mehmet Yalar, "Emeviler döneminde gazel ve Ömer b. EbîRebî'a," *Uû İlahiyat Fakültesi Dergisi* 18, s. 2 (2009): 47.

123 Filshtinsky, a.g.e., 200.

olmuştur.¹²⁴ Hadarî gazelin önemli hususlarından biri de terk edilen diyarın kalıntıları (atlar) önünde durarak, sevgiliye karşı duyulan özlemi dile getirmek, bu gazel türüyle ortadan kalkmış, sevgiliyle buluşma, görüşme ve kaçamaklar, başka bir ifadeyle yüz yüze ve yan yana gelme, birlikte olma gerçekleşmiştir.¹²⁵ Sevgilinin göçerken geride bıraktığı çadırın izleri değil de, bizzat çadırın içindeki sevgili ve bu sevgiliyle çadırda, gecenin karanlığından, sabahın ışığına kadar devam eden vuslat ve bu vuslattan doğan mutluluğun ortaya koyduğu arzu dolu iki vücudun sükûn bulması gazelin beyitleri arasında yankı bulmuştur.¹²⁶ Böylece, hadarî gazelle birlikte, geleneksel üslûp olarak kabul edilen ve kasîde başlangıcında yer alan “sevgilinin yurdunda durup ağlama ve gözyaşı dökme” de ortadan kalkmıştır. Arap şiirinde ilk defa kadının duygusal ve psikolojik yönleri, hadarî gazelde ele alınıp işlenmiştir. Gerek Câhiliye, gerekse Sadru'l-İslâm'da görülmeyen soyut duygular, gazelerde yer almaya başladı. Somut objeler, soyut olarak tasvir edilince, buna paralel olarak hayal mefhumuyla gazel tanıştı. Böylece, objeler, motifler somutun yanında, hem soyut hem de hayali bir biçimde tasvir edildi.¹²⁷ Bu gazel şairlerinin büyük bir kısmı zengin, kültürlü, saygın ve elit bir tabakanın içinde doğmuş, büyümüş ve aristokrat sınıf şairleri olarak şöhret bulmuşlardır. Bu şairlerin ortak özellikleri, günlük düşünceye sahip olmaları, çapkınlığı meslek hâline getirmeleri, eğlenceli ve aşkla dolu bir hayat yaşamaları

124 Butrus Bustânî, *Udebâ'u'l-Arab*, c. 1 (Beyrut, [t.y.]), 293; Atîk, *Fî'l-edebî'l-İslâmî*, 128; Hüseyin, a.g.e., II, 16.

125 İsfahânî, a.g.e., I, 44.

126 Ömer b. Ebî Rebî'a, *Dîvânu Ömer b. Ebî Rebî'a*, nşr. Yûsuf Şukrî Ferahhât (Beyrut, [t.y.]), 193-207; Wilyem Nikola, *el-Arcû ve's-şîru'l-gazel fî'l-asrî'l-Emevî* (Beyrut, 1979), 197-213.

127 Faysal, a.g.e., 534-41.

ve sevgililerin çokluğuyla övünmeleri yanında, kadınlara olan ilgilerinden dolayı bazen maceralı, bazen tehlikeli, bazen de heyecanlı bir hayat sürmüşlerdir.¹²⁸ Öyle ki Ömer b. Ebî Rebî'a (ö. 711-12), sevgilisi Nu'm'a ulaşmak için tehlikeli uzun yolculukları göze almasını, kendisine kin besleyen ve çekemeyen akrabalarının varlığını bilmesine rağmen, ölümü göze alarak bir yılan gibi sürünerek Nu'm'un çadırına girmesini ve Nu'm'un kız kardeşlerinden birinin elbisesini giyerek kadın kılığına bürünerek oradan maceralı bir şekilde ayrılışını ünlü râiyyesinde anlatır.¹²⁹ Hadarî gazelin ünlü temsilcilerinden biri olan İsmail Yemenî el-Veddah da Ummu'l-Benin ile yaşadığı maceralı bir aşk nedeniyle diri diri toprağa gömülerek öldürülmüştür.¹³⁰ Bu gazelin bir diğer önemli özelliği de hadarî şairlerin yazdıkları şiirlerin, Emevî toplumundaki, özellikle de Hicaz ve Irak gibi bölgelerde büyük oranda yaşanan hayatın ve zihniyetin resmî belgeleri niteliğinde olmasıdır. Bu şairler, sadece yaşadıklarını, hissettiklerini, gördüklerini çağlarının şâhidi olarak dillendirmiş ve yaşadıkları dönemlerini bize duyurmuşlardır. Bu açıdan hadarî şairlerin gazelleri, yaşadıkları zevk ve eğlence çağının belgeleri olmuştur. Şairler de devrini anlatan şairler olarak değil, devrini yaşatan şairler olarak öne çıkmışlardır.¹³¹

Uzrî gazelin doğuşu

Uzrî gazelin ne zaman ortaya çıktığını belirlemek ve sınır koymak oldukça zordur. Uzrî gazel, o zamanki toplumsal yapının ortaya çıkardığı ve sosyal hadiselerin bir neticesi olarak vücuda geldiği için,

128 Gündüz, a.g.t., 65.

129 Abdülhakîm Zubeydî, *Hasâ'isu şî'rî'l-gazelinde Ömer b. Ebî Rebî'a* (er-Râiyye Nemûzecen www.nashiri.net); Ömer b. Ebî Rebî'a, *Dîvân*, 193-207; Faysal, a.g.e., 384.

130 Filshtinsky, a.g.e., 216.

131 H.A.R. Gibb, *Arabic literature* (Newyork, 1963), 44, 200-201; Dehhân, a.g.e., 39-40.

şu zamanda başlamıştır şeklinde bir sınırlandırmaya gitmek oldukça zor görünmektedir. Uzrî gazel, başka bir edebî fenomen gibi karmaşık olup ve bütünlük taşımayan birbiriyle ilişkili dinî, siyasî, psikolojik, sosyal ve ekonomik yapı gibi birçok faktörün bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Uzrî gazel, o günkü şartlar altında, o zamanki hayat tarzı içerisinde buna ihtiyaç hisseden bir toplum içerisinde meydana gelmiştir. Câhiliye döneminde az da olsa görülen ve İmru'u'l-Kays'ın şiirlerine nispeten daha iffetli ve çok kere platonik aşkı ifade eden ve de şairlerin sevgililerine tutkuyla bağlandıkları afîf gazelin sonraki dönemlere yansması yanında bu gazeldeki aşkın iffet boyutunu dikkate aldığımızda; nefis ıslahına ve ruhların ulviliğine büyük önem veren, olgun bir ahlâkı öne çıkaran İslâm'ın tesiri de bu oluşumda yadsınamaz bir gerçektir. Öyleyse Câhiliye gazelinin afîf duyguları, yaşanan hayat tarzı, dinî duygular, sosyal hadiseler ve içtimaî unsurlar uzrî gazeli meydana getirdi ve daha sonra uzrî gazel bir ekol hâline geldi diyebiliriz. Hicaz çöllerinde bedevî bir hayat yaşayan bir grup insan, Emevî devletinin bolluk ve rahatlığından yararlanamadıklarından yoksul bir hayat yaşamaya maruz kalmışlardı. Ruhlarının saf, temiz, iffetli, ağır başlı oluşları ve doğal yaşamaları onları maddeden uzak, saf ve temiz bir hayat yaşamaya sürüklemiştir. Bunlar, yaşadıkları konum gereği eğlence ve zevki tatmadıklarından dolayı, dünyevîleşmemiş ve hedonist yaşamla yüzleşmemişlerdir. İşte böyle bir ortamda uzrî gazel ortaya çıkmış, bu duygu ve hayat tarzı uzrî gazelin oluşmasını sağlamıştır. Kısaca, bu gazel türünün doğuşu Emevîler döneminde gerçekleşmiştir.¹³² Bu nedenle sosyo-ekonomik faktörler nedeniyle kentsel alanlarda zengin şairler, kadını merkeze alan şûhâne aşk şi-

132 Tâhîr Lebîb, *Sosyoloji'îl-gazeli'l-Arabî: eş-şi'rul-uzrî Nemûzecen*, çev. Mustafâ el-Misnâvî (Alger/Cezayir: Dâru'l-Beydâ, 1987), 170.

irleri yazma yolunu takip ederken bedevî kabilelerinin fakir şairleri umutsuzca uzrî aşk gazelleri yazma yolunu tutmuştur.¹³³

Hicaz bölgesinde şehir hayatının zevke bağlı aşk duyguları kent şairleri tarafından terennüm edilirken, Arap yarımadasındaki göçebe kabileler arasında da temiz ve ulvî aşk duyguları dile getiriliyordu. Nisbesini Benû Uzrâ kabilesinden alan ve el-gazelü'l-uzrî diye adlandırılan bir şiir türü gelişir.¹³⁴ Rivayete göre Vâdi'l-kurâ'dan kuzeye doğru göç ederek Necd ile Hicaz bölgeleri arasındaki kırsallarda göçebe hayatı yaşayan Uzrâ kabilesi fertleri, şiir söylemede oldukça yetenekliymişler. Her ne kadar Arabistan'ın diğer kabileleri uzrî aşk şiirine benzer şiirler meydana getirmişlerse de onlar bu kabile ile yarışabilecek şairler yetiştirememişlerdir.¹³⁵

Uzrî gazel

Benû Uzrâ kabilesi şairlerinin söylediği şiirlere “uzrî gazel” denir. Arabistan çöllerinde kabilesine bakılmaksızın kendilerini aşk için kurban eden şairlerin gazeli olarak görüldüğü için “bedevî gazel”, temiz duyguları içeren gazel olduğu için de “afîf gazel” olarak da adlandırılmıştır.¹³⁶ Kelime olarak uzrî, iffetli manasına da gelir.¹³⁷ Bu bakımdan kimi yazarlar, bu aşk ekolünün ifade edildiği gazel için “iffetli gazel” adını kullanmışlardır.¹³⁸ Bir bedevîye Uzrâ kabilesinin aşka tutulunca

133 Hüseyin, a.g.e., I, 187.

134 Hasan Ebû Rihâb, *el-Gazeline'l-Arab* (Kahire: Mısriyye, 1366/1947), 167; Hannâ Fâhûrî, *Târîh-i edebiyât-ı zebân-ı Arabî: ez-asr-ı Câhilî tâ-karn-ı mu'âsir*, çev. Abdulmuhammed Âyetî (Tahran: Tûs, 1383/2005), 187; Faysal, a.g.e., 280; Dehhân, a.g.e., 61.

135 Ferrûh, a.g.e., I, 367; Filshtinsky, a.g.e., 219; Furat, a.g.e., 148.

136 Faysal, a.g.e., 286; Fâhûrî, a.g.e., 187; Ebû Rihâb, a.g.e., 176.

137 Erkan, a.g.e., II, 1638.

138 Yıldırım, a.g.t., 70.

ölüme râzı olmalarının nedeni sorulunca Uzrâlı: “Kadınlarımız oldukça güzel, erkeklerimiz ise (aşkıta) oldukça iffetlidirler de ondan.”¹³⁹ İbnu'l-Ulase der ki: Bedevîlerden bir adamın çadırına uğrayınca, inlediğini gördüm. Hayrola! deyince dedi ki: “Ben âşığım.” Bu adam kimlerden olur?” deyince, “Ben o kimseyim ki, aşka yakalanınca, iffetlerini korumak için ölümü dahi göze alırlar” Ben o zaman kendisini vazgeçirmeye çalıştımsa da nafilâ.¹⁴⁰

Uzrî gazelde şairler, aşk ve sevgilerini içten ve samimî duygularla ifade etmişlerdir. Öyle ki, bu şairler şairlikten öte âşıktırlar ve aşk onların kalplerine kadar işlemiştir. Kendilerini gözü kapalı olarak bu aşkın içerisine atmışlardır. Kurtulmaları da pek mümkün değildir. Bundan dolayı bu tarzın en büyük temsilcisi olan Cemîl b. Ma'mer (ö. 701), “İmâmu'l-muhibbîn: sevenlerin önderi” lakabını almıştır.¹⁴¹ Bu özelliklerinden dolayı bu gazel şairleri “eş-şu'arâu'l-uzrîyyun” diye adlandırmışlardır.¹⁴²

Uzrî gazelin kökenlerinin Câhiliye dönemine kadar uzandığı söylenmektedir. Câhiliye dönemi az da olsa iffet ve ahlakî boyutlara sahip birçok şairin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştı. Sevgileriyle şöhret bulmuş el-Murakkış el-Ekber, el-Murakkış el-Asgar (ö. 570 civarı), Urve b. Hizam, Abdullah b. Aclân, Amr b. Ka'b, Câhiliye dönemi afîf gazelin temsilcileri olarak tanınmışlardır.¹⁴³ İslâm öncesi

139 Muhammed b. Ebî Bekr İbnu'l-Kayyım el-Cevziyye, *Ravdatu'l-muhibbîn ve nushetu'l-muštâkin*, nşr. Semîr Mustafa Rebâb (Beyrut: Mektebetü'l-Asriyye, 1431/2011), 218.

140 a.g.e., 218.

141 İsfahânî, a.g.e., VII, 140; Kays b. Mülevvah (el-Mecnûn), *Dîvân*, nşr. Şevkiye İnalçık (Ankara: AÜDTCF, 1967), 22-6.

142 Bustânî, a.g.e., I, 284.

143 Bekkâr, a.g.e., 49; Jokha Mohammed el-Harhi, *The body in el-ghazal el-udhrî*, 40.

bu gruplar “muteyyemûn/aşırı âşıklar” olarak şöhet bulmuşlardır.¹⁴⁴ Bu şairler de aşk yüzünden zorluklarla karşılaşmışlar, elem ve kedere boğulmuşlar, çektikleri sıkıntıdan dolayı bedenleri zayıflamış, kalpleri çarpmıştır.¹⁴⁵ Bu ve buna benzer duygular, uzrî gazelle paralellik arz ettiği için aşkın bu yaklaşımı İslâm öncesi döneme kadar izlenebilmektedir. Bu yüzden İslâmiyet’in ortaya çıkmasından önce Arap yarımadasının çöl merkezli göçebe toplumlarında aşkın iffete dayalı ifadesi bulunmaktaydı.¹⁴⁶ İslâm öncesi âşıkların varlığı uzrî şairlerin kendileri tarafından doğrulanmıştır: Kays b. Zerîh, aşkı için öldürülen Abdullah b. Aclân’dan, sevgilisi Hind’den, aşkının kurbanı olan Murakkış’tan şiirlerinde bahseder.¹⁴⁷

Bu gazel türü, diğer gazel türlerinden farklıdır. Uzrî gazel, sevgi ateşiyle dağlanan bir aşktan bahseder. Çünkü onun kaynağı; karşılıksız sevgi, samimiyet ve vefadır. Bu gazelde, sevgilinin aşkıyla yanıp kavru lan ve bundan lezzet alan, bu sıkıntıdan hoşlanan, şikâyetçi olmayan şairin yanık bağı rından kopup gelen duyguların sesi duyulur.¹⁴⁸ Uzrî gazel şairi kendi sevgilisinden bahseder. Sevgilisi onun her şeyidir. Gecesinde, gündüzünde, mukîm ve yolculukta, uykusunda ve uyanıklığında, iyi ve kötü gününde sadece onu hatırlar. Varlığının onunla bir anlam kazandığını söyler. Çünkü uzrî şairin sevgisinin kaynağı, kalbinin derinliklerinde saklıdır. Kalpten gelen sevgiyse gerçek sevgidir.¹⁴⁹ Buseyne’ye: “Senin sevdiğin Cemîl’in hasretini dindirecek bir mecalin var mı?” diye sorarlar. Buseyne: “Benim tek tesellim ağlayıp kıyamette

144 Bekkâr, a.g.e., 57; Harti, a.g.e., 40.

145 Bekkâr, a.g.e., 51.

146 Harthi, a.g.e., 40.

147 a.y.

148 Ebû Rihâb, a.g.e., 167.

149 Tâhir Lebîb, a.g.e., 168.

karşılaşıncaya dek bu acıya katlanmaktır veya onun toprak altındaki ölüsünü ziyaret etmektir” diye cevap verir.¹⁵⁰ Uzrî gazeldeki aşk, hayatı kuşatan yaşamaya anlam katan, yaşamayı biçimlendiren bir duygudur. Kısaca hayatın kendisidir. Bu hayatın vazgeçilmezleri de sevgilileridir. Sevgililer, uzrî aşka anlam kattıkları için, uzrî gazelin başkahramanlarıdır. Uzrî şairler, sevgililerini sürekli saf, temiz, masum ve ulaşılmaz bir karakter olarak vasfetmişlerdir.¹⁵¹ Bundan dolayı sevgiliye bağlılık ahde vefa göstermek, bu gazelin önde gelen vasıflarıdır.¹⁵² Nakledildiğine göre Cemîl b. Ma'mer, Vâdi'l-kurâ'dan kaçtıktan sonra, kızları olan yaşlı bir adama sığınır. Yaşlı adam, kızlarından birinin Cemîl'le evlenmesini istediği için, kızlarından güzel giyinmelerini, süslenmelerini ve onun karşısına çıkmalarını ister. Kızlar, Cemîl'e görünür. Fakat Cemîl, kızların hiçbirisine dönüp bakmaz. Çünkü Buseyne'ye âşıktır. Kızların duyacağı bir şekilde onlara seslenir: “Buseyne'yi bir gün görüp, onunla konuşmak, bana göre daha hoş, daha güzeldir. Sizden biriyle olursam, arzu yüklü sevdalı bir kalbe düşman kesilirim. Yaşlı adamın kızları, babalarına Cemîl'in sözlerini aktardıklarında, babaları kızlarına: “hallîne an hezâ, fe innehu lâ-yuflihu ebeden: ondan uzak durun, kesinlikle iflah olmaz” demiştir.¹⁵³

Bu gazel şairleri, aşkları uğruna ölmeyi bir kader olarak gördükleri için, kadere teslim olmuşlar ve kaderlerinin bu olduğuna inanmışlardır. Bundan dolayı kadere boyun eğmiş bir inanç içerisinde kendi sonlarını, Tanrı tarafından takdir edilen ve ölümle sonuçlanan

150 İbnû'l-Kayyım el-Cevziyye, a.g.e., 223.

151 Dehhân, a.g.e., 40.

152 Vadet, a.g.e., 474.

153 Ebû'l-Ferec Abdurrahmân b. Ali 'İbnu'l-Cevz'i, *Kitâbu zemmi'l-hevâ*, nşr. İmâm Fâris el-Hurstânî-Muhammed İbrâhîm (Beyrut: Dârul-Cedîd, 1420/2000), 136; Davûd Antâkî, *Tezyînu'l-esvâk fi ahbâri'l-uşşâk* (Beyrut: Dâru'l-Hilâl, 1986), 62.

bir yazgı olarak görmüşlerdir. Pek çok uzrî şair de aşkları sonucu ölmüşlerdir. Kaynakların bildirdiğine göre UZRÂ kabilesinden birine, hangi kabiledensin diye sormuşlar. Bu kişi: “Ben, âşık olanları ömür boyunca bir kez âşık olur ve de severler, bu minval üzere de ölürler. İşte böyle bir kabiledenim” dediğinde, bu konuşmayı işitenlerden biri: “Ka’be’nin sahibi olan Tanrıya yemin ederim ki sen Benî UZRÂ kabilesindensin” diye karşılık verir.¹⁵⁴ Saîd b. Ukbe, bir bedevîye der ki : “Kimlerdensin?” O da : “Aşka yakalanınca ölüme razı olan kimselerdenim, Benî UZRÂ kabilesine mensup biriyim” der.¹⁵⁵

Fatalistik argümanlar, uzrî şiirde çok kullanılmış ve onlar aşkın kendilerinin kaderi olduğunu iddia ettikleri için bu argümanlar, bütün uzrî şairler tarafından benimsenmiştir. Bu şu anlama da gelir: sevdiklerimizi sevmeden edemeyiz, onlardan vazgeçemeyiz. Bu aynı zamanda kaderce benimsenen bir sevgiliden başka bir sevgiliyi sevmenin mümkün olmadığını bildiren bir ilan, bir duyurudur. UZRÂ âşıkların, bir kadın uğruna hayatlarının acı içinde geçmesini, karşı tarafın veya başkalarının anlayamaması, âşıkların fatalistik inancını benimsediklerini kavramadıklarından dolayıdır. Cemîl’in çevresi, “Buseyne için çıldıracaksın, vazgeç bu sevdadan” dediklerinde Cemîl’in verdiği cevap tam anlamıyla fatalizmdir:

Sizler, Allah’ın bana böyle bir hüküm verdiğini görüyorsunuz! Tanrının verdiği kadere karşı gelinir mi?¹⁵⁶

Kur’an’daki âhiret, kaza ve kadere inanma, nefsiyle mücadele gibi unsurlar da uzrî şairlerin manevî hayatlarını tesiri altına almıştı. Bunların tesiri altında bedbin ve mistik bir rûh hâleti içinde bulunuyorlar-

154 İbn Kuyeybe, *eş-Şi’r ve’ş-şu’arâ*, c. 2 (Beyrut, 1983), 30-31.

155 İbn Kayyim el-Cevziyye, a.g.e., 218.

156 Cemil b. Ma’mër, *Dîvânü Cemil b. Ma’mër*, nşr. Fevzi Atevî (Beyrut: Dâr Şa’b, 1980), 30.

dı. UZRÎ şairler, fıtrî bir şiir söyleme kabiliyetine sahiptiler. Sevgililerine ulaşamadıkları zaman, bunu kazâ ve kadere bağlıyorlardı. Bundan dolayı kadercilikten oldukça etkilenmişlerdir. Bunlar, aşka düşkünlüklerini ve bu aşkın çoğu kez ölümle sonuçlanmasını Tanrı tarafından takdir edilen bir kader olarak gördüklerinden, bunlar adeta kadere teslim olmuş bir karakteri sergilemişlerdir.¹⁵⁷ UZRÎ bir bedevî, uzrî aşkı, "Allah'ın kulu için takdir ettiği bir kaderdir"¹⁵⁸ diye tarif eder ve uzrî sevgiyi şöyle anlatır:

Bilmiş olun ki, uzrî aşk, sanıldığı gibi basit bir şey değildir. Şöyle denilebilir ki, o, Allah'ın kulu için takdir ettiği bir kaderdir ve o, ya ölüm gibi bir şey veya ondan beterdir. Başlangıcı hastalıktır, sonu korkunçluk, ortası öyle bir duygusallık ki, hasta düşürür mahveder. O, korkunçtur; uykuyu kaçırır dert ve hasrettir. Peş peşe gelen kaygıdır, gün geçtikçe artıp katlanmaktadır.¹⁵⁹

UZRÎ şairler, aşk yolunda çektikleri ıstıraplara sabır ve nefisle mücadele ederek katlanmaya çalışıyorlardı. Sevgiliye bu dünyada olmasa bile bir gün ahirette kavuşmak ümidiyle teselli buluyorlar, bunları içten gelen, tasannudan uzak ince bir ifade ile anlatıyorlardı. Hatta bu uzrî şairler aşkları yüzünden çektikleri ıstıraptan kurtulmayı arzu etmiyorlar, artması için Tanrı'ya dua ediyorlardı.

Ya Rab! Bizi sonsuza kadar sevgi ve aşkın ıstıraplarından ayırma. Kul-larına acı ve merhamet et!¹⁶⁰

Aşkını, Allah'ın takdir ettiği kaderi olarak ilan eden Mecnûn, kaderi gereği ıstırapın her gece artmasını ister:

157 Kays b. el-Mülevvâh, *Dîvân*, nşr. Yüsrî Abdilganî (Beirut: İlmiyye, 1420/1999), 2; Gündüz, a.g.t., 73.

158 İbnu'l-Kayyım el-Cevziyye, a.g.e., 123.

159 a.g.e., 123.

160 Kays b. el-Mülevvâh, *Dîvân*, 3.

Ey Leylâ'ya olan aşkım! Her gece kederimi ikiye katla! Ey aşkımın tesellisi! kıyâmette bulaşacağız.¹⁶¹

Uzrî gazelde ölüm, yazgının yanında ortak işlenen konulardan biridir. Uzrî şairin sevgilisi, kendinden önce ölürse, şair yaşamayı istemez:

Sevgilimin mezar taşının dikildiğini söyledikleri zaman ben hayatımın uzamasını arzu etmem.¹⁶²

Uzrî âşık öldükten sonra uzrî sevgili de ölür. Ahmed b. Muâviye b. Bekr el-Bâhilî, Uzrâ kabilesinden birinden şöyle denildiğini nakleder: "Aramızda ince ruhlu, zarif şair bir çocuk vardı. Kabileden bir kıza âşık oldu ve ona gazel söylemeye başladı. Kız da onun aşkına karşılık verdi. Bu şair çocuk, bir müddet sonra hastalanınca aşkı duyuldu, ortaya çıktı. Sevdiği kıızı onu görmeye gitmesi için ikna ettiler. Çocuk onu görünce; ikimiz arasında ölüm gölgesi olduğu bir zamanda geldi. Vuslatın işe yaramadığında vuslatı kabul etti diyerek ağlamaya başlar, şiddetli hıçkırıkların ardından da ölür. Sevdiği kız, sevgilisinin üstüne kapanır, ağlar. Birkaç gün geçtikten sonra o da ölür."¹⁶³

Uzrî gazel şairleri arasında iki kişi çok ünlüdür. Zira bunların aşk ilişkileri sadece Arap şiiri için değil aynı zamanda Klasik Fars ve Türk edebiyatında bu konuda yazılan şiirler için de model olmuştur. Bu iki şairden biri, sevgisinin saflığı ve içtenliği ile şöhret bulmuş Uzrâ kabilesine mensup olan Cemîl b. Ma'mer, diğeri de Amir kabilesinden Mecnun lakabıyla bilinen Kays b. Mülevvah'tır.

161 Kays b. el-Mülevvah, a.g.e., 85.

162 Hannâ Fâhûrî, *el-Mu'cez fî'l-edebî'l-Arabî ve târihi* (Beyrut, 1411/1991), 476.

163 Antâkî, a.g.e., 208.

Uzrî gazelin özellikleri

Uzrî gazel, bedevîler arasında onların sosyal muhitlerine uygun olarak ortaya çıkan bir türdür. Bu gazel türü bedevî kitlenin yaşadığı hayatın tamamlayıcısı bir unsur olarak ortaya çıkmış ve büyük bir şevkle benimsenmiştir. Hicaz ve Necd çöllerinde doğan uzrî gazelde, kavuşulmayan sevgiliye karşı derin ve saf aşkın hasret ve ıstırapları sade, dokunaklı ve samimi bir ifadeyle anlatılmış, temiz ve iffetli bir aşk ele alınıp işlenmiştir. Bu aşk insanı etki altına alan bir duygu değil, hayatın kendisidir. Bu gazel türü seven iki âşığın sevgi ateşiyle yanan kalplerinden bahseder. Sevgi üzerine kurulmuş ve menfaat gözetilmeksizin yaşanan duygu ve duyguların gereği olan vefa ve bağlılık bu gazelin hem kaynağı hem de özelliğidir.

Ölümden çokça bahsetmek bu gazelerde görülen bir özelliktir. Daha önce ölümü savaş meydanlarında arzulayanlar, kabile uğruna ölmenin bir şeref olduğunu düşünenler, bu duyguları terk ederek uzrî gazelde sevgilileri ve aşkı uğrunda ölmeyi tercih etmişler, ölümü de gizli bir sevgiye ulaşmanın iffetli bir sırrı olarak arzulamışlardır. Âşıkların ölümü diye şiirler yazarak, bununla da kendilerinin şehitlik mertebesine ulaşacaklarını söylemişlerdir.¹⁶⁴

Aşağıdaki anekdot, hem Benî Uzrâ kabilesi fertlerinin aşk uğrunda ölümü bir meziyet kabul etmelerini, hem de hadarî gazel ile uzrî gazel arasındaki farkı göstermek için güzel bir örnektir: Ebû Ubeyde Ma'mer b. el-Musennâ der ki: Benî Feraze kabilesinden biri, Benî Uzrâ kabilesinden birine şöyle der:

Sizin aşk uğrunda ölümünüz bir meziyet addedilmez. Bu bünye zayıflığından, akıl yetersizliğinden ve ciğerinizin dayanıksızlığındandır.

164 Tâhir Lebîb, a.g.e., 174.

Uzrî kabilesinden olan adam şu karşılığı verir:

Eğer siz hilal kaşlı dilberlerin kara kaşlarıyla ve ceylan gözleriyle ve de parlak dişleri örten pembemsi dudaklarıyla karşılaşırsanız, böylesine dilberleri put edinip, islâmiyeti yan tarafa atardınız.¹⁶⁵

Bu gazelde “fenâun fî'l-âhar” denilen ve kendisini sevgililerin hizmetine adanarak, onda yok olup kendisini düşünmemek konu edilmiştir. Uzrî âşıklar sevgililerine kavuşmada engellerle karşılaşır. Korku, baskı ve tehdit dış engeller olurken; iffet, namus ve şeref yanında, nişanlanmadan önce bir kıza şiir söyleme iç engeller olarak karşımıza çıkar. Âşığın karşısına çıkan ve bitmeyen bu engellere isyan etme bu gazelin bir başka özelliğidir. Tüm uzrî âşıklar sevgililerinin aileleri tarafından tehdit ve ölümle korkutulmuşlardır. Kabile kadınları sevgililer hakkında dedikodu yayarak, onların bir araya gelmelerini engellemişlerdir.¹⁶⁶ Bu engeller, her uzrî şairin gazellerinde işlenen ortak konulardandır.

Uzrî şairlerin temiz tabiatları, tabiatlarının islâm dininin ah-lâkî değerleriyle birleşmesi aşk ve sevgilerini de etkilemiştir. Bundan dolayı uzrî şairin aşkı, insana manevî haz veren yüce bir duygudur. Bunun içindir ki uzrî gazelde maddî tezahürler görülmez. Sevgililerin güzelliklerini fitne unsuru olabilecek hususlar olarak görmüşler, bunlara yer vermemişlerdir. Bu özelliklerden dolayı gazelerde işlenen aşkın ulvî yönünün yanında, derûnî bir özelliği de vardır. İşte bundan dolayıdır ki, bu aşk Şiblî (ö. 945) tarafından ilk kez tasavvufî ilişkilendirildiğinde mutasavvıfların ilahî aşkıyla kesişecek, Mecnun da sufi şairler tarafından sembol olarak kullanılacaktır.¹⁶⁷Uzrâ bedevîsine sorarlar: “Sen sevdiğin biriyle bir araya gelince ne yaparsın?” Bedevî:

165 İbnu'l-Kayyım el-Cevziyye, a.g.e., 218.

166 Tâhir Lebîb, a.g.e., 173-75.

167 Kays b. el-Mülevvah, (İnalcık), önsöz, 8, 26.

“Kalbimi sözleriyle ferahlatırım, gönlümü onun temiz sevgisine bağlar ve kesinlikle çirkin bir hareketle sevgimi kirletmem.”¹⁶⁸ Ayrıca, Leylâ’ya sorulduğunda: “Mecnûn’la aramızda Allah’ın hoş görmediği bir şey geçseydi, dinimden uzaklaşırdım”¹⁶⁹ diye cevap vermesi, İslâm’ın ahlâkî değerleriyle örtüştüğünü gösterir.

Ayrılık ve gözyaşı uzrî gazelin hem somut misali, hem de önemli motiflerindendir. Ayrılık/hicran, bedevî hayatın gerçeği olan iç ve dış engellerden kaynaklanır. Hem yaşanır, hem de gazelerde dillendirilir. Her iki hususta bir taraftan şairin vücudunun zayıf düşüp hastalanmasına, diğer taraftan da yalnızlığa çekilmesine sebep olur. Kuseyyir’e göre kavuşmak/vuslat cennet değerindeyken, ayrılık/hicran ateş, irin, cehennemdir. Mecnun da sağlığının bozulmasını ayrılıktan kaynaklanan hastalıkların bedenini sarmasına bağlar. Ayrılık arkasından gözyaşı dökmeyi gerektirir. Hicrandan kaynaklanan gözyaşı, seller gibi akar ve hicran bitinceye kadar devam eder. En fazla gözyaşı, mezar toprağını ıslatacak derecede sevgililerin ölümü üzerine dökülür.

Ayrılık ve gözyaşından başka gam, keder, üzüntü, kazâ ve kader, sıkıntılara katlanma, sebat, sevgililerden sürekli bahsetmek, onun arkasına takılıp peşinden gitmek, onların verdiği acılar ve bu acılara katlanmak, hiçbir zaman şikâyet etmemek, sevgilileri saf, temiz ve yüce bir kişilik olarak görmek, duygularını onlara iffet çerçevesi içerisinde ifade etmek, ahit ve peymanlara bağlı kalmak ve benzeri vasıflar uzrî gazelin özelliklerindendir.

Uzrî gazelin önemli özelliklerinden biri de çok sevgili değil, tek bir sevgili edinmedir. Uzrî şairler hayatlarını sevdikleri tek bir kadına adarlar. Zorluklara sevdikleri kadın için göğüs gererler. Sevgilileri

168 İbnu'l-Kayyım el-Cevziyye, a.g.e., 213.

169 a.g.e., 221.

evlendiğinde sevgileri daha da çoğalır, göç ettiklerinde de onların peşinden giderler. Sevdikleri kadın ölünce de önce kabri başında ağlayıp gözyaşı dökerler, sonra da sevgililerinin mezar toprağına sarılarak ölümü karşılarlar veya çöllerde bir köşede ölürlür. Tek sevgili edinip tek bir kadını seven şairler, sevdikleri kadınların adlarıyla birlikte anılıp şöhret buldular. Halk arasında Kuseyyir; “Kuseyyiru Azze” (Azze’nin sevgilisi Kuseyyir), Azze de “Azzetu Kuseyyir” (Kuseyyir’in sevgilisi Azze) olarak veya “Cemîlu Buseyne” (Buseyne’nin Cemîl’i), “Mecnûnu Leylâ” (Leylâ’nın Mecnûn’u) olarak meşhur olmuşlardır.

Uzrî gazelin önemli özelliklerinden biri de çok özel bir tür olmasıdır. Her şairin yazabileceği türden bir gazel değildir. Uzrî duygulara sahip ve onun vasıflarıyla nitelenen şairler tarafından yazılan bir gazel türü olduğu için hem temsilcileri çok değildir, hem de her asırda yazılabilecek bir tür değildir. Bu nedenle her asırda ancak birkaç şair tarafından terennüm edildiğinden, az ve nadir rastlanabilecek bir türdür. Bu nedenle halk arasında uzrî aşklar efsane boyutuna ulaşmış, bir darb-ı mesel olmuştur.¹⁷⁰

Arzu ve özlem bu gazelde önem arzeder. Uzrî şair, aşkın nesnelerini elde etme arzusunu birçok kez tekrar eder. Uzrî şiirin terminolojisini yansıtan susuzluk, gece, dokunma, hasret, kucaklama, randevulaşma ve benzeri belli başlı karakteristik tavırlar ve şairlerin arzularını dile getirişleri ve sevdikleriyle fiziksel temas kurmaları, arzu ve özlemin en uç noktasını gösterir. Meselâ Cemîl, Buseyne ile konuşarak ve onu kucaklayarak geçirebileceği bir gece arzular.

Âh ben! Şafağın yükseldiğini görene dek birlikte bir gece geçirebilecek miyim? Ben, dudaklarından dökülen sevgi kelimelerine boğulup, dahası ağzından dağılan salya/tükürük sağanağına tutulacak mıyım?¹⁷¹

170 Tâhir Lebîb, a.g.e., 168.

171 Cemîl b. Ma’mer, *Dîvân*, 38.

Cemîl, sürekli sevgilinin öpücüklerine duyduğu özlemi dile getirir:

Ey sen, şeker gibi salyaları olan! Bilmezsin ki tadını tadana kadar susuzluğumla kavrulmaya mahkûmum.¹⁷²

Ayrıca Cemîl, şöyle bir temennide bulunur:

Âh, keşke (gerçi dilemek de yetmez ama) herkes uyuduktan sonra onunla buluşsaydım. Ürpermekten ve üşümekten korkan, hoş bir karşılamayla.¹⁷³

Kays b. Zerîh (ö. 687) de Lübnâ'ya olan özlemi ile İdris Peygamberin cennete duyduğu özlem arasında bağlantı kurar:

İdris Peygamberin cennete duyduğu özlem gibi onun koynundaki kokunun hasretiyle tutuşuyorum.¹⁷⁴

Mecnûn, derdinin çaresini sevdiğini sarmak, kucaklamak olarak görür. Ona öylesine özlem duyar ki onun giysilerinin bir parçası olmayı arzular; elbiselerinin bir parçası olma ölçüsünde Leylâ'ya kavuşmak için can atar. Geceye dair mahremiyet ve yatak arkadaşı gibi ifadelerden, özlem duygusunu hemen fark edebiliriz.¹⁷⁵ Öyle ki Leylâ'ya şöyle seslenir:

Âh ben! Sevgilinin mışıl mışıl uyuduğu yerde, acaba bir gece de olsa geçirebilecek miyim?¹⁷⁶

172 a.g.e., 107.

173 Harthi, a.g.e., 86.

174 Kays b. Lubnâ, *Dîvânü Kays b. Lubna*, nşr. Afif Nâyif Hâtûm (Beyrut: Dâr Sâdır, 1998), 124.

175 Harthi, a.g.e., 88.

176 Kays b. el-Mülevvah, *Dîvân Mecnûn Leylâ*, nşr. Adnân Zekî Dervîş (Beyrut: Dâr Sâdır, 2003), 140.

Giysi motifi, Urve'nin şiirlerinde de görülür:

"Afrâ'ya olan tutkum dışında isteğim onun iç gömleğinin altındaki Yemenî iç çamaşırıdır."¹⁷⁷

Objeye olan uzrî âşık için arzu sujettir. Sonu delilik ve ölümle sonuçlansa bile bu arzu ve özlem onların tek amacıdır. Uzrî şairlerin sonsuza kadar acı çeken bir âşık olarak görünmelerinin nedeni de budur. Leylâ, Mecnûn'a kendisini özlemekten ve düşünmekten vazgeçmesini ister ve vazgeçmediğinde de aklını kaybederek delireceğini söylediğinde Mecnûn ona şöyle cevap verir:

"Âşk, çılgınlıktan daha büyüktür. Ondan kurtulmak imkânsızdır. Oysa delilik bir zaman işidir, zamanla kesilir."¹⁷⁸

Uzrî gazelin belirgin özelliklerinden biri âşıkın maşûku ile temas ve iletişimin hemen hemen olmaması, onunla evlenmemesidir.

Uzrî gazelin en belirgin özelliklerinden biri âşıkın maşûku ile temas ve iletişimin hemen hemen olmaması, onunla evlenmemesidir. Acı çekmeyi seven ve onu kanıksayan uzrî âşık, bu acıdan üst seviyede zevk alır. Onun sevgilisi ile bulaşması ve evlenmesi çok sevdiği bu zevkten mahrum olması demektir. O, çektiği üst seviyedeki acı çıtasının düşmesini istemez. Bütün uzrî ahhâr, uzrî âşıkların aşktan aldıkları acılardan, çektiği sıkıntılardan bahseder. Yine aynı haberler, acı çeken âşıkların acıyı tattıkça mutlu olduklarını söylerler.¹⁷⁹

Uzrî gazelin temsilcileri olan uzrî âşıklar, hep aynı dönemde yaşamışlar, hepsinin de yaşadıkları yer badiye/çöl kesimi olmuştur. Bunlar, birbirini tanımış, birbirinin âşk şiirlerini dinlemişlerdir. Kar-

177 Urve Afra, *Dîvân*, nşr. Antvan Muhsin Kavvâl (Beyrut: Dâr Sâdir, 1995), 51.

178 Kays b. el-Mülevvah, *Dîvân Mecnûn Leylâ*, 217.

179 Selahaddîn Hâdî, *İtticâhâtü's-ş'rî fi asri'l-Emevî* (Kahire, 1407/1986-87), 427.

şıklı şiir dinletisi o kadar içli dışlı olmuş ki bazen bir şiirin bunlardan hangisine ait olduğunu kestirmek çok zor olmuş ve aynı gazelin birden fazla uzrî şaire nisbet edilmesine yol açmıştır. Uzrî şairler, çağdaşı şairler gibi medih, hiciv, risâ ve diğer şiir türlerinden hiç birine rağbet etmemiş, sadece gazel yazmışlardır.¹⁸⁰ Dolayısıyla uzrî şairler, gazel şairi olarak tanınmış ve bu özellikleriyle anılmışlardır.

Abbâsî dönemi gazeli: şiir değişirken

Yeni bir şiirin oluşumu, kültürel ve sosyal şartlarla yakından ilgilidir. Sosyal ve kültürel gelişmeler şiiri de yönlendirir. Devletin yapısını, düzenini, karakterini değiştiren köklü hareketlerin edebiyatta da karşılığını bulduğu bir gerçektir. Değişim ve yenilik ne kadar büyük ve etkili olursa şiire/edebiyata yansımaları o kadar büyük olur. Değişim ve yenilik yeni konuları da beraberinde getirir. Bu konular da kolayca şiire yansır. Yeni şair de kendisini orijinal konular yaratmaya ve ortaya koymaya zorunlu kılar. Şairle birlikte, şiir de değişir. Şairi de şiiri de değiştirmeye değişim zorlar.

Şiirdeki bu değişim önce tematik parçalanmadan geçer. Yeni temaların büyük kısmını, dönemde gerçekleştirilen değişimler oluştururken, ondan arta kalan boşluğu da bireysel içerik yaratmaları doldurur. Temalar yenilenip değişirken, hayal ve anlamda da yenilikler meydana gelir. Bunu vezin, kafiye ve nazım şekli takip eder. Şiirdeki değişimin son halkası, lafız ve üslûpta gerçekleşir. Artık şiir değişmiş ve dönüşmüştür.

Bir ırka ait olan edebiyat/Arap edebiyatı artık Samî ırkının Batı Asya'daki anavatanıyla sınırlı değildi; doğuda ve batıda, Orta Asya'ya ve Akdeniz'in en uzak kıyılarına kadar yayılmıştı. Bu edebiyata katkı-

180 Yıldırım, a.g.e., 73.

da bulunanlar artık Emevî devrinde olduğu gibi yalnız Araplar değildi, çeşitli etnik gruplara mensuptular.¹⁸¹

Gazel ve tematik bölünme

Hadarî gazel

Emevîler döneminde toplumun tüm katmanları arasında benimsenen ve sevilerek icra edilen hadarî ve uzrî gazel türü, Abbasîler döneminde büyük bir gelişme gösterdi. Bu iki gazel türünden hadarî gazel, büyük bir ilerleme kaydederek, diğer türleri geride bıraktı. Büyük şairlerin elinde bir kuyumcu titizliğiyle ince ince işlenerek adeta kendi küllerinden yeniden yaratıldı. Şehir toplumunun temel ahlâksal ve kültürel değerlerinden beslenen ve dönemin yaşam tarzını şiirde konu edinen hadarî gazel, diğer edebî ve sosyal akımlar gibi sosyal arka plandan beslenerek Abbasîler döneminde büyük temsilcilerinin elinde en güzel örneklerini vererek klasikleşti ve klasik edebiyatlara sahip ulusların aşk konulu gazellerini de doğrudan etkiledi, onlara birer model/örnek oldu.

Hadarî gazeli öne çıkaran olgu, yaşanan ve algılanan hayat biçimine dayalı toplumun temel felsefesidir. Hayatın içinden çıkıp gelen edebiyatın, şiirin edebiyattan kopuk olması düşünülemez. Toplumun bir ögesi olan şair de toplumun yaşam tarzını şiirlerinde işleyerek yaşadığı çağa tanıklık eder. Hadarî gazel, böyle bir toplumun büyük bir kesiminin yaşam biçiminin şahitliğini yapan ve yaşam tarzını şiire konu edinen bir gazeldir. Bu şiirlerde yer alan konular, yaşanan aşklar, gönül eğlendirmeler gerçek olduğu için bu gazeller yazarını ele veren, onu faş eden birer vesikalardır. Bundan dolayı bu duyguları dil-

181 P.M. Holt-A.K.S. Lambton-B. Lewis, *İslâm tarihi kültür ve medeniyeti*, çev. Kemal Kahraman, c. 4 (İstanbul: Kitabevi, 1977), 204.

lendiren şairlerin büyük bir kısmı zındıklıkla suçlanmış, hapsedilmiş, sürgün edilmiş veya öldürülmüştür.

Hadarî gazelin arka planında toplumsal ve kültürel olaylar yat-tığını söylemiştik. Toplumsal dönüşümü sağlayan en önemli unsur maddi refahtır. Devletin zenginleşmesine paralel olarak hemen he-men toplumun her katmanlarındaki hâlkın büyük bir kesimi başta Kufe, Basra, Bağdad olmak üzere büyük metropollerde içerisinde içki ve mûsikî meclislerinin bulunduğu bir zevk ve eğlence dünyasına dal-dılar. Bu dünyanın başkahramanı Emevîler döneminde olduğu gibi yine kadındı. Emevîler döneminde daha çok hür kadınlara gazel ya-zılırdı. Abbasîler döneminde hür kadınların sosyal hayattan çekilme-si ile oluşan boşluğu cariyeler doldurdu. Bir taraftan cariyeye sevgililer öne çıkarak gazelin kahramanı oldular, diğer taraftan hukukî kural-ları gereğince onlar şiirde pervasızca yer aldılar. Bu durum hadarî ga-zelin şûh boyuta ulaşmasına sebep olmuştur.¹⁸²

Birçok şairin uğrak yeri olan eğlence merkezleri önce sarayda başlamış, şehrin belli başlı yerlerine kadar yayılmıştır. Zamanla bu eğlenceler şairlerin, zenginlerin, devletin ileri gelen kişilerin evlerin-de de kadın, içki ve müzik eşliğinde zevke dayalı meclisler düzenlen-miş, eğlenceye dayalı geceler yaşanmıştır.¹⁸³ Baş döndürücü eğlenceli yaşam cariyeye sevgililerin yanında köle sevgililerin de şiirlerde yer al-masına sebep olmuştur. Böylece şiirde ikinci bir sevgili tipolojisi do-ğar. Gılman yahut müzekker gazel olarak bilinen hadarî gazeldeki sev-gilinin cinsiyeti erkek idi. Bu gelenek dalga dalga yayılarak diğer gazel şairlerini de etkiledi ve erkeğe gazel onların da şiirlerinde yer aldı.¹⁸⁴

182 Dayf, *el-Fen*, 176; Demiryak, a.g.e., 92.

183 Dayf, a.g.e., 100.

184 Dayf, *el-Asru'l-Abbasi: el-evvel*, 155; Azîz Fehmî, *el-Mukârene benne's-şi'ri'l- Emevi ve'l-Abbasi fi'l-asri'l-evvel*, (Kahire, 1979), 287.

Hadarî şairler, yaşama sevincinin ve eğlence hayatının sonucu olarak aşk ve sevgi üzerine yoğun bir şekilde durup gazellerinde bu duygulara yer verdiler. İmparatorluk edebiyatında yazılan hadarî gazellerde aşklar, kadınlar ve erkekler ele alınıp işlenmiştir. Bu gazelerde âşık ile maşûğun arasındaki ilişki, maşûğun fizikî yapısı, karakteri ve güzellik unsurları, âşığın beden aksamı yanında barındırdığı maddî ve manevî hâlleri gibi unsurlar büyük bir ustalıkla güçlü şairlerin elinde yoğrulmuş, çeşitli benzetmelerle zenginleştirilmiş, renkli hayallerle süslendirilmiştir. Bu şairler, sevgiliyi çeşitli açılardan ele aldıkları gazellerinde edebî sanatlara oldukça fazla yer vererek, tasvir ettikleri sevgililerin güzellik unsurlarını ve vücut azalarını tabiat varlıklarına benzettiler.¹⁸⁵

Sevgilinin güzellik unsurlarının tabiat kavramlarından istifade edilerek şiirde kullanılması, ileride gelenek hâline gelecek olan sevgilinin ulaşılmaz bir varlık olmasına neden olacaktır. Böylece edebî sanatlarla örülmüş, tabiat ve kozmik unsurlarla ilgili mefhumlardan hareketle bir sevgili imaj ve görüntüsü ortaya koymak geleneği başlatıldı. Başka bir ifadeyle klasik Fars ve Türk edebiyatlarında yazılan gazellerin tematiği, sanatları, müşebbehün bihleri, mazmun ve mefhumları gibi önemli unsurların temelleri bu dönemde atıldı diyebiliriz.

Bu ifadeleri şu şekilde de yorumlayabiliriz: Klasik Fars ve Türk edebiyatlarında yazılan gazellerdeki aşk anlayışı ve bu aşkın felsefesinin kaynağı –ilahî aşkı dışta tutarsak– büyük oranda hadarî gazel oluşturmuştur. Hadarî gazel, Doğu edebiyatlarındaki aşk şiirlerinin “amentüsü”dür diyebiliriz. Zaman içerisinde şairlerin yetenekleri doğrultusunda yüzyıllarca bir kuyumcu titizliği içerisinde işlenerek gelenekselleşti. Klasik şiir denildiğinde gazel, gazel denildiğinde de gelenek akla geldi. Gelenek sözüyle

185 Şihâbuddîn en-Nuveyrî, *Nihâyetu'l-ereb fî funûnu'l-edeb*, c. 2 (Kahire: KBY, [t.y.]), 211.

de, hadarî gazel yazım ve söylem biçimi, ifade tarzı, gereken kuralları vb. hususlar anlaşıldı. Şiirin yazıldığı çevrenin coğrafî, sosyal ve kültürel şartları ile yakından ilgili olduğunu daha önce söylemiştik. Abbasîler döneminde yazılan gazeller, bu gerçeği güzel bir şekilde yansıtmıştır.

Emevîler döneminde hadarî ve uzrî gazel olarak ortaya çıkan bu iki gazelden hadarî şiir, Abbasîler döneminde farklı bir boyuta ulaştı. Bu dönemde şairler, bu şiire yeni birtakım anlam ve düşünceler katarak, bu türü oldukça geliştirmişlerdir. Medeniyetin getirdiği olanaklar şehrin çekiciliği, zevk ve eğlence hayatının benimsenmesi, insanın doğasında var olan arzular şiire yansıdı ve bu duygular şairler tarafından yoğun bir şekilde işlendi. Yaşama arzusu, hayata bağlılık, zevklere dalmak, arzu ve istekleri dillendirmek vb. duygular gazelde bir tür olarak öne çıktı. Zamanla bu duyguları dile getiren şairler ahlâksızlığın yanında, zındık olmakla da suçlandılar.¹⁸⁶

İran zarafet ve inceliğin hâkim olduğu Abbasî toplumunda çeşitli milletlerden kadınların, zevk ve eğlence evlerini dolduran muganniye ve çalgıcıların ve çeşitli pazarlarda satılan güzel cariyelerin varlığı bu dönemde insanların kadınlara ulaşmasını kolaylaştırdı ve artık kolayca elde edilen metâ hâline gelen kadınlar, ucuz sevginin uzun uzun anlatılmasına yardım etti.¹⁸⁷ Sonuçta hadarî gazel daha da yaygınlık kazandı.

Hadarî şairler, şiirlerini sevgili üzerine yazdılar. Yaşadıkları aşk-ları da en ayrıntılı bir şekilde dile getirdiler. Beşşar b. Burd (ö. 782) Abde'ye, Ebû Nüvâs (ö. 814) Cinân'a, İbnu'l-Mutez de Şureyre adlı sevgililerine aşk şiirleri söyledi.¹⁸⁸ Yazdıkları şiirlerdeki aşkın sevgili tipi de klasik şiirin prototipini oluşturdu.

186 Said Uylaş, "II. Abbâsî asrında edebi çevre" (Dr Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2001), 39.

187 Dayf, *el-Asru'l-Abbâsî: el-evvel*, 176; Demirayak, a.g.e., 92.

188 Ebû'l-Ferec İsfehânî, a.g.e., nşr. Salah Yûsuf el-Hâlîl, c. 6 (Beyrut: 1970), 228-9; Taha Hüseyin, *Hadîsu'l-erbe'â*, c. 2 (Kahire: Dâru'l-Ma'ârif, 1925), 107.

Şiirde kadın olarak sevgilinin cinsiyeti ortaya konulduktan sonra, cinsiyetin taşıdığı her türlü maddî ve manevî hâller yanında, fizikî yönleri ve güzellik unsurları da şiirdeki yerini aldı. Bunlar ifade edilirken kalıplaşmış ifadeler, çeşitli mazmun, mefhum ve teşbîhler kullanıldı. Bu kalıplaşmış sözler, ifade ve benzetmeler, bu şiir geleneğinin söylemini oluşturdu. İdeal sevgili şairin şiirlerinde genel olarak siyah ve iri gözlü, ceylana benzetilmiş, ince belli, küçük ağızlı, uzun boylu vb. olarak çeşitli teşbîhlerle tasvir edilmiştir.¹⁸⁹

Ebû Nüvâs başta olmak üzere dinî ve ahlâkî değerlere önem vermeyen şairler, şiirde kadını/sevgiliyi, aşkın zevkini anlatmada hiçbir kural tanımadılar. İffet duygularını parçalayarak, gizli kalması gereken duyguları, cinsî cazibe ve şehvî arzuları şiire getirdiler.¹⁹⁰ Böylece aşkın ifadesi şehvet boyutuna ulaştı, tematik olarak şûhâne diye adlandırılan gazel de şiirdeki yerini aldı.

Güzelliğin her çeşidini içinde yaşamış, aşkı tatmış dönemin nimetleriyle, eğlence ve lezzetleriyle iç içe ömür sürmüş bu şairler; çevrelerinde ve dönemlerinde aşkı, tutkuyu, güzelliği, cazibe ve zevk atmosferini buldular. İçindekileri açığa çıkaran vefa ve sevgi dolu duyguları gösteren büyüleyici melodilerle şarkılar söylediler. Bu durum o dereceye ulaştı ki, artık aşk, arzu, şehvet ve güzelliğin her çeşidi, bu şairlerin kanlarına işledi.¹⁹¹ Böylece gerçek hayattan alınarak şiire taşınan şûhâne duyguların en güzel örnekleri; Abbasî şairlerinin elinde klasikleşerek, Fars ve Türk edebiyatlarında bu türde yazılan şiirlere model/örnek olacaktı.

189 Brockelmann, a.g.e., III, 202; Dehhân, a.g.e., 62-5.

190 Hafâcî, *Asru'l-Abbâsî: el-evvel*, 148; Anâd Gazvân, a.g.e., 245; Dayf, *el-Asru'l-Abbâsî: el-evvel*, 176.

191 Uylaş, a.g.t., 133.

Erkeğe gazel / mahbûb-perest gazel

Abbâsî gazel şairleri, bu dönemde bir ilki gerçekleştirerek gazellerine yeni bir tema/tür daha eklediler: Erkeklere veya erkek çocuklarına gazel anlamına gelen ve “el-gazel bi'l-gılman” yahut “el-gazel bi'l-müzekker” olarak adlandırılan bu şiirlerin ilki Hammâd Acred (ö. 778) ve Vâlibe b. Habbâb (ö. 786) tarafından yazıldı.¹⁹² Mutî b. İyâs (ö. 785), Ebû Nüvâs (ö. 813), Hüseyin Dahhak (ö. 864), gibi dönemin meşhur şairleri, bu türün en güzel örneklerini verdiler. Bu tür şiirler gelişerek diğer gazel şairlerini de etkiledi. Kadın sevgililerine aşk şiirleri yazan bu şairler, erkek çocuklara da gazel yazdılar.¹⁹³ Öyle ki dönemin tanınmış şairi İbnü'l-Mutez hem kadına hem de erkeğe ayrı ayrı şiirler yazmıştır.¹⁹⁴ Daha özgür ve daha serbest düşünen, içki sofralarında sürekli olarak gılman/genç erkek köle ve kıyan/kadın ve erkek şarkıcı bulunduran, haramdan çekinmeyen ve dinî endişe taşımayan bu şairler, yeni tüy bitmiş yüzlere/çehrelere, oğlan çocuklarına ve genç kölelere gazel söylemekten çekinmediler.¹⁹⁵

Kaynaklar, bu şairlerin küçük denecek yaştaki erkek çocuklarla yaşadıkları eğlence ve maceraları hatta onları elde etmek için gösterdikleri gayretleri ayrıntılı bir şekilde yazmışlar, onlarla ilgili anekdotlar anlatmışlardır. Bunlardan biri şöyledir: Ebû İsâ b. Reşîd'in güzelliği dillere destan olan ve adı Yusr olan yakışıklı bir kölesi varmış. Adı geçen kişinin Sâlih adındaki oğlu, bu genç köleyi sevip ondan hoşlandığından dolayı, uğrunda yüklü bir servet harcamış, ona güzel sözler söylemiş ve büyük bir uğraş verdikten sonra onu elde ederek, arzusuna ulaşmış. Sâlih'in nedimi olan ünlü şair Hüseyin b. ed-Dehhâk (ö. 864) da Yusr'u sevmiş, onu

192 Ferrûh, a.g.e., II, 79, 100; Fehmî, a.g.e., 287.

193 Hafâcî, *el-Edebu'l-Arabi ve târihuhi fî'l asre yn: el-Emevî ve'l-Abbâsî*, c. 2 (Beyrut, 1990), 155; Fehmî, a.g.e., 287.

194 Uylaş, a.g.t., 133.

195 Hafâcî, a.g.e., II, 155.

arzulamıştır. Yusr, ünlü şaire karşılık vermemiş, her seferinde isteklerine hayır demiş. Fakat şair, Yusr'dan vazgeçmemiş, ona sürekli gazeller yazarak, uzun uğraşlardan sonra onun gönlünü ele geçirmiştir.¹⁹⁶ Şair, yasak/haram olan bir güvercine benzettiği Yusr ile bir araya gelip "ba'de leylettün lehv" yaşadıklarını, münserih bahrinde yazdığı 31 beyit tutarındaki uzun gazeline anlatmıştır.¹⁹⁷ Yine aynı şair, hamamda gördüğü beyaz tenli bir çocuğa yazdığı 6 beyitlik bir gazeline şöyle başlar:

Vay babam sana (feda olsun) sarı (leğen) içindeki beyaz çocuk. Sanki o, gümüşün üzerindeki altın tozudur. Hamamda inciden (çıkarmak gibi) elbiselerini sıyırdı, dolgun vücudundaki karın etinde beliren boğum ortaya çıktı. Ağır hareketli yığının üstünde bir dal göründü. Yanağının üstündeki tüyler (ayva tüyleri) taze bir elmanın üstündeki çiğ tanesine benzer. (Sahip olduğun) özellikleri yoldan çıkarır, hepsi öyle; biri bana başka birini hatırlatıyor. Keşke bir öpücük verseydi bana, yoksa yanağından bir ısırık.¹⁹⁸

Bu tür şiirler bir moda hâline gelerek, diğer gazel yazarın şairlere de sıçramıştır. Sevgilileri kadın olan şairler de, erkeğe gazel yazarak onların yolunu takip ettiler. Kaynaklarda genç erkek kölelere yazdığı gazellerle tanınan ve bu konudaki gazelleriyle şiir yeteneğini gösteren¹⁹⁹ II. Abbasî asrının önde gelen şairi olan Basrî el-Verrâk'ın (ö. 865) aşağıdaki ifadeleri bu duyguları yansıtır:

Deyrû'l-Za'ferân denilen yerde, bütünüyle çocuk olmayı isteyen, küp-deki yıllanmış şarabı içmekten hoşlanan, (çalgı aletinin) ikili-üçlü ses-

196 İsfahânî, a.g.e., VII, 144-46, 167-68.

197 Hüseyin b. ed-Dehhâk, *Dîvânü Hüseyin b. ed-Dehhâk*, nşr. Celîl İbrâhîm el-Attıyye (Köln-Bâğdâd: Menşûrâtü'l- Cemal, 2005), 162-64.

198 a.g.e., 122.

199 Ebû Ubeydullah Muhammed b. İmrân el-Merzubânî, *Mu'cemu's-şu'arâ*, nşr. Sâlim Krenkowi (Beyrut, 1982), 403; Hayreddîn ez-Ziriklî, *el-A'lâm*, c. 8 (Beyrut, 1969), 149.

lerine rağbet eden, oyun ve eğlenceye meyleden gençlerle yaşadım/
ömür geçirdim.²⁰⁰

Erkeğe gazel, III. Abbasî asrında (945-1055) da varlığını sürdürmüştür. Dönem şairlerinden biri olan İbn Sukkere el-Hâşimî; soylu, cömert ve lütuf sahibi biriyle bir evin terasında geçirdiği geceyi ve gecede iki nefesin birbirine karıştığını, karşılıklı birbirlerini mutlu ettiklerini, serî' bahriyle yazdığı gazelinde anlatmıştır.²⁰¹ Bu gazellerin büyük bir kısmı sarhoşken, içki âlemleri yaparken, eğlenirken veya şakalaşma esnasında nazmedilirdi.²⁰² Bu tür şiirler şairlerin dîvânlarında yer aldığı gibi, birinci derecede edebiyat tarihlerine kaynaklık eden klasik eserlerde de çokça görülmektedir.²⁰³

Böylece Abbasî döneminde gazele, cinsiyeti kadın olan sevgili tipi yanında cinsiyeti erkek olan ikinci sevgili tipi de girmiş olur. Bu dönemde erkek çocuğa aşk şiirleri nazmeden şairlerin tümü, hem-cins sevgililerini kadın sıfatları, imajları ve teşbihleriyle vâsf etmişlerdir.²⁰⁴ Ebû Nüvâs, bir erkek çocuğu vâsf ederken; yüzünü dolunaya gözünü ceylan gözüne, edasını da bir kadın cilvesine benzetmiştir: "Yüz, bir çöl ceylanının gözü gibi tam bir dolunaydır. Endam, erkek çocuk endamı, eda ise genç bir kız edası. (Ortalıkta) görüldüğünde erkektir, fakat tenhada ise bir kızdır."²⁰⁵ Bu durum ileride Fars ve Türk klasik şiirlerinde sevgilinin cinsiyetinin belirsizliğine neden olacaktır.

200 Ebû'l-Hasan Alî b. Muhammed eş-Şabestî, *ed-Diyârât*, nşr. Karkis Avvad (Bağdâd: 1951), 35.

201 Se'âlibî, a.g.e., IV, 3.

202 Uylaş, a.g.t., 138.

203 Ziriklî, a.g.e., VIII, 149; Şabestî, a.g.e., 35, 52-3; Merzubânî, a.g.e., 403, 445; Se'âlibî, a.g.e., IV, 36.

204 Demirayak, a.g.e., 94.

205 Ebû Nüvâs, *Dîvânu Ebî Nüvâs* (Beyrut, [t.y.]), 350; Demirayak, a.g.e., 94.

Uzrî gazel

Hadarî gazel öne çıkıp, diğer türleri geride bırakması dönemin şartlarıyla ne kadar ilintiliyse, uzrî gazelin gerilemesi de sosyal ve coğrafik şartlarla da o kadar ilintilidir. Şehrin cazibesini tatmayan, medeniyetin nimetlerinden yeterince faydalanmayan, gelenekleri dolayısıyla eğlence kültürünün baş döndürücü zevklerinden büyük ölçüde yararlanamayan bedevî şairlerin söyledikleri uzrî gazel, dar bir çevrede yer bularak birkaç samimi âşk şairin dilinde varlığını devam ettirdi.²⁰⁶ Temiz ve iffetli bir aşkta, aşkın ızdıraplarını yaşayan, kavuşma özlemiyle yanıp tutuşan, aşk ve ayrılık ateşiyle gönülleri yanan uzrî şairler, bu ve buna benzer duyguları, Emevî dönemi şairlerinin mazmun ve mefhumlarını kullanarak I. Abbasî (750-847) ve II. Abbasî (847-945) dönemlerinde yaşatmaya çalıştılar.

Beşerî/maddî aşk, bütün yönleriyle ele alınıp işlenirken, şairler bu duygunun büyüğü dünyasına kapılarak şiirler terennüm ederken, bir kısım şairler de temiz, pâk ve iffetli duyguları, platonik bir zevk ve platonik bir bağımlılık içerisinde işleyerek, aşk şiirleri yazdılar. Başta Abbas b. Ahnef (ö. 807) olmak üzere bazı şairler uzrî veya bedevî gazel olarak adlandırılan temiz, ulvî ve hazine aşk duygularını dile getiren aşk şiirleri yazdılar.²⁰⁷

Uzrî gazel, Emevîler dönemine göre gerilemiş, fazla rağbet görmemiş dar bir coğrafyada az sayıda şairler tarafından işlenmiştir.²⁰⁸ Bu şairler iffetli oluşları ve temiz kişilikleriyle şöhret bulmuşlardır. Bu şairler, şairliklerinden de öte âşıktırlar ve aşk onların kalplerine kadar işlemiştir. Uzrî gazel şairlerine göre aşk, her şeye hâkim olan bir duygu değil aksine hayatın ta kendisi olarak tanımlanmaktadır.

206 Dayf, *el-Asru'l-Abbasî: el-evvel*, 372.

207 Ferrûh, a.g.e., I, 367-8; Filshtinsky, a.g.e., 219; Furat, a.g.e., I, 148.

208 Dayf, *el-Asru'l-Abbasî: el-evvel*, 372.

Uzrî şairler üzüntü ve kederden çok bahsetmelerine rağmen, şiirde bu üzüntülere sitem etmek yerine onu daima göğüslemekten memnun bir tavır sergilerler, sevgililerini sürekli saf, temiz, masum ve ulaşılmaz bir karakter olarak vasfederler. Uzrî şiir aşkın ıstırabı ile yaşayıp, kalplerini aşk ve ayrılık ateşinin yaktığı temiz ve iffetli aşkı dile getiren birkaç samimi âşık şairin dilinde az da olsa yaşamaya devam etti.²⁰⁹

Câhiliye döneminde oldukça sade olan gazel, Abbasî döneminde medeni hayatın tesiri altında değişen ve gelişen sosyal hayata paralel olarak, içerikte/temada büyük değişiklikler geçirerek, konu olarak klasikleşti ve geleneksel formuna ulaştı. Bu özellikleriyle Abbasî döneminde yazılan gazeller, daha sonra yazılan Arapça, Farsça ve Türkçe gazellere model olacak ve şairler yazdıkları gazellerinde bu dönemde yani abbasî döneminde yazılan gazelleri kendilerine örnek alacaklardır.

Tasavvufî gazeli doğuran uzrî duygular

Uzrî şairlere ve onların gazellerinde işledikleri konulara hayran kalan mutasavvıf şairler, onlar gibi ölüm temasını sıkça işlemişlerdir. Uzrî âşıkların aşkları uğrunda ölmeleri, mutasavvıf şairler tarafından da benimsenmiştir. Ünlü mutasavvıf şair İbnu'l-Fârid'in (ö. 1235) aşağıdaki ifadesi bir uzrî şairin kaleminden çıkmış gibidir:

Aşkı uğruna ölmeyen kişi, aşktan zevk almaz. Bal peteğini toplayıp bir araya getireni arı ısırılmaz. Aşkı uğruna ölen kişiye de verdiğin sözü tutun (diye) söyle.²¹⁰

Uzrî şairlerin kabile geleneğinden dolayı sevgiliden ayrı düşmekten kaynaklanan ayrılık ateşi, hasret, hicran duygusunu da mutasavvıf

209 Demirayak, a.g.e., 95.

210 İbnu'l-Fâriz, *Dîvânü İbni'l-Fâriz*, nşr. Mehdi Muhammed Nâsîru'd-dîn (Beyrut: Dâru'l- Kutubi'l- İlmiyye, 1426/2005), 162-63.

şairlerin ilgi duyduğu mefhumların başında gelir. Ünlü mutasavvıf şair İbn Hâtîme (ö. 1369), Tanrısal aşıkta sevgilinin hasretiyle yanıp tutuşan biri olarak gam çekmesini üstünlük olarak görür ve “artan bir ıstırap ve bağrımnda alevi yanan bir hasret içimdeyim” der.²¹¹ Yine şair, tıpkı bir uzrî şair gibi hasret alevinden şikâyetçi değildir, özellikle memnundur.²¹² Uzrî şairlerin reel âlemdeki Leylâ, Selmâ, Lubnâ, Buseyne gibi sevgilileri, mutasavvıf şairlerin ilgisini çekmiş, onlar bu isimleri ir-reel âlemdeki sembol sevgili yerine kullanmışlardır. Ünlü mutasavvıf şair İbnu'l-Fârid, “Levâ'ihu'l-Cenân ve Revâ'ihu'l-Cinân” başlıklı uzun kasîdesinde uzrî sevgili isimleri sembol olarak kullanmıştır:

Sen, bütün âşıklara eşsiz güzellikteki elbiseler içinde görünürsün. Bazen (Kays'ın sevgilisi) Lubnâ, bazen (Cemîl b. Ma'mer'in) Buseyne'si, arada bir de saygın ve kıymetli olan (Kuseyr'in sevgilisi) Azze diye çağrılırsın/anılırsın.²¹³

Uzrî şairler gibi mutasavvıf şairler de sevgiliyi ulaşılmaz olarak görmüşler ve bulunduğu yere kavuşmanın güçlüğünden bahsetmişlerdir. Bu anlatımın altında yatan gerçek, sevgilinin derece derece yücelip, yükselerek itibar ve saygınlık kazanmasıdır. Artık “Su'dâ”ya ulaşmak güçleşmiştir. Ünlü mutasavvıf şair Afîfuddîn Tilimsânî (ö. 1291) Mecnûn'un Leylâ'ya kavuşmada çektiği zorluğu o da kendi Leylâ'sına kavuşmada çekecektir.²¹⁴

Uzrî şair Mecnûn da mutasavvıfların kapsama alanına girmiş, onların dünyasında büyük bir saygınlık kazanmıştır. Özellikle

211 İbn Hâtîme el-Endelûsî, *Dîvân*, nşr. Muhammed Rıdvân ed-Dâye (Dımaşk, 1399/1978), 32.

212 a.g.e., 38.

213 İbnu'l-Fârid, *Dîvân*, 45.

214 Ömer Mûsâ Bâşâ, *Târihu'l-edebi'l-Arabi: el-asru'l-Memlûki* (Dımaşk, 1409/1989), 208.

mutasavvıflar, Mecnûn'a ait ahhârda diğcr uzrî âşıkların ahhârında bulunmayan pek çok özellikler bulmuşlardır. Mecnûn, Leylâ'ya olan sevgisinde kendini aşka kaptırmıştır. Bundan dolayı kendini unutup ibadetlerinde bile Leylâ'yı zikretmeye dalması, Ka'be'de tavaf yaparken, Leylâ diye bir ses duyunca kendinden geçip çığlık atarak düşüp bayılması, tasavvufî vecde benzer coşku hâli yaşaması, bu duruma benzer başka hâller yaşaması ve de Mecnûn'un cünun hâli, zaman içerisinde yeni bir Mecnûn imajının doğmasına neden olarak tasavvufî şiirlerde boy göstermeye, mutasavvıflarda farklı bir Mecnûn imajı oluşmaya başlar. Mutasavvıflarca da benimsenen Mecnûn figürü belki Şiblî (ö. 945) ile başlayarak sufiler için de çekici oldu. Zira Mecnûn'un kendinden geçişi onların esrük/sarhoş hâline benzerdi.²¹⁵ Artık uzrî gelenekten gelen Mecnûn, mükemmel âşık, ideal mistik olarak yorumlanacak, tasavvuf literatüründe aşkı uğruna dünyadan elini çeken kişi için bir simge olarak tasavvur edilecektir.

Tasavvufî gazel

Üzüntü ve keder duygularını da tatmış olmalarına rağmen aşk için yaşayan ve bu uğurda ölen uzrî şairin duygularında ikinci Abbasî asrında (847-945) büyük bir kırılma görülür. Bu dönem, uzrî gazelde değişim ve dönüşümün yaşandığı bir zaman dilimidir. Gazellerinde iffet ve soyluluğu ön planda tutan ünlü şair Mütenebbî (ö. 965), "insan ve hayvanlarda ortak olan fıtrî zevklerden sıyrılıp, manevî güzelliklere yönelmeli"²¹⁶ diyerek, değişimin ilk sinyallerini verir. Uzrî gazelde işlenen aşk anlayışı ve sevgiliye duyulan özlem, belli aşamadan sonra tasavvufî anlam kazanarak ilahî aşka yönelik duygu ve düşünceleri

215 Michael W. Dols, *Mecnun*, çev. Didem Gamze Dinç (İstanbul: Pinhan, 2013), 409.

216 Nurullah Yılmaz, "III. Abbasi asrında edebi çevre" (Dr Tezi, Atatürk Üniversitesi, 1995), 73.

dile getirme şeklinde tezahür eder²¹⁷ ve maddî/beşerî aşktan Tanrısal aşka doğru büyük bir dönüşüm gerçekleşir. Artık gönüller ilahî aşkla çırpınacak, yanıp, kavrulacaktır. Uzrî gazeldeki bu değişim şiirin mana, mazmun ve mefhumlarını da etkiler. Artık şairler, ilahî aşkı ifade etmede yeni mazmunlar bularak, kullanmaya başlarlar.

Böylece tasavvufî şiirler/gazeller, önce Bağdad çevresinde ortaya çıktı. Halkın büyük rağbet gösterdiği bu şiirler, başta Mütenebbî olmak üzere Şerîf Radî, Mihyar Deylemî gibi şairler aracılığıyla Bağdad'ın dışına da taşındı. Öyle ki Necd bölgesindeki tarikatlar, zikir halkalarında adı geçen şairlerin gazellerini büyük bir vecd içerisinde okuyup, kendilerinden geçiriyorlardı.²¹⁸ Tasavvuf ağırlıklı gazel türünün revaç bulmasında en büyük etken, sevgiliye duyulan aşkı zengin mana ve tabirlerle ifade etmek ve kalplerde beslenen sevgiyi daha net bir şekilde açığa vurmak olmuştur.²¹⁹

II. Abbasî asrının başlangıcında gazel türü içerisinde bir duygu ve yaşam biçimi olan tasavvuf yer almaya başlarken, türün ilk temsilcisi de Zunnûn el-Mısrî (ö. 859) olmuştur. O, “ölüyorum, fakat sana karşı hissettiğim aşkımla ölmedi. Hedefimdeki senin gerçek aşkına ulaşma düşüncesi (henüz) gerçekleşmedi”²²⁰ diyerek, Tanrısal aşkın ilk belirtilerini ortaya koyarak, tasavvufî gazelin tematiğini de belirlemiştir. Yine Cüneyd el-Bağdâdî (ö. 910) “Sen, beni topluluğumdan kopardın. Bu durumda nasıl yolumu bulabilirim”²²¹ diyerek ‘fenâfillah’ düşüncesini ortaya koyarak,

217 a.g.t., 76.

218 Ebû Mansûr Abdülmelik b. Muhammed b. İsmâ'il es-Se'âlibî, *Yetimetu'd-dehr fî mehâsinî ehlî'l-asr*, nşr. M. Muhyiddîn Abdulhamîd, c. 1 (Kahire, 1375/1997), 248; Yılmaz, a.g.t., 76.

219 Yılmaz, a.g.t., 76.

220 Ebû Nâsir es-Subkî, *Tabakatu's-sûfiyye*, nşr. Nureddîn Şureybe (Kahire, [t.y.]), 21.

221 Subkî, a.g.e., 168.

gazeline bu düşüncüyü işlemiştir. Böylece ilahî aşktan bahseden ve Tanrı'da yok olma olgusu ve buna benzer düşüncelerle tasavvuf, dokuzuncu yüzyıldan itibaren Bağdad ve civarında dillendirilmeye başlandı. Cüneyd el-Bağdadî'nin görüşleri bir taraftan öğrencileri olan Ebû'l-Hasan en-Nûrî ve Alî b. er-Rûzbârî tarafından ele alınıp işlenirken, diğer taraftan yine Cüneyd'in en tanınmış öğrencisi olan Hüseyin b. Mansûr el-Hâllâc (ö. 922) hocasının "fenâfî'lhak" düşüncesini "ene'l-hak"a taşımıştır:

Şarabın soğuk bir su ile karışması gibi, ruhun (benim) ruhumla uyum sağladı/karıştı. Sana dokunan bir şey, bana da dokunur. O halde her durumda sen, bensin. Ben, bir kimseyi istiyorum. Aslında istediğim kimse de benim. Biz, tek bir bedene hulul etmiş iki ruhuz. Eğer bana bakarsan da beni görürsün.²²²

Cüneyd'in öğrencisi ve Hallâc'ın dostu Ebû Bekir eş-Şiblî (ö. 946), Ebu'l-Kâsım el-Kuşeyrî (ö. 1072) gibi erken dönem mutasavvıf şairler tarafından yazılan tasavvuf içerikli şiirler, gazellerin de konusu olur. Bu gazelerde dünya, zikir, vecd, visal, hicran, muhabbet, sevgi, aşk gibi en belirgin konular, ortak ele alınıp aynı paralel de işlenmiştir. Abbasî dönemi sufi gazellerinde ilk öğreti, Tanrı'ya ulaşan yolda geçici olan dünya yaşamından ve dünyasal tatlardan olan zevk, istek ve arzuların uzaklaşıp Tanrısal/ilahî lezzetleri yaşamaktır. Bu bağlamda nefis terbiyesi öne çıkar. İlk tasavvufî gazeller yazan şairlerin başında İbn Serrâc el-Bağdâdî, bu duyguları şöyle ifade etmiştir:

Nefsinin istek ve arzularından uzaklaşan kişi/kul, başarıya ulaşır, kurtulur. Dinî yönden yüceldiği gibi ayakları (yere) sağlam basar. Sürekli kadehler dolu şarap içen sarhoş biri mutlu olup huzur bulamaz.²²³

222 Dayf, *el-Asru'l-Abbâsî: es-sânî* (Kahire: Zevî'l-Kurbâ, 1426/2006), 480.

223 Subkî, a.g.e., 13.

Nefsî arzularından uzaklaşan kişi, Tanrı'ya doğru bir yönelişe girer ve birçok aşamalardan geçerek, visal diye söylenilen Tanrı'ya dönüş gerçekleşir. Şarap içmeyi hoş karşılamayanlar, şaraba başka bir anlam yükleyerek, Tanrısal şarabı yudumlar, onun tadını alırlar. Bu duyguları mistik olarak dile getiren ilk şairlerden biri olan Kuşeyrî, şöyle der:

Sizlerin yüzlerini görmediğim bir zamanda Allah, bana şarap sundu, içirdi. Bu şarabı içtiğim anda nefsimin isyanı güzellik bahçesinde gülümsüyordu. Gözlerimin kupkuru olup da (yaş olarak) akmadığı zamanlarda, bir gün, sabah vakti göz kapaklarım (yaşlarla) dolmuştu.²²⁴

Tanrısal şarapla esrük olan, kendi varlığından geçmiş, 'muhabbetullah' duygusunu taşımış, bunu da bir ödül, sevindirici bir davranış olarak görmüştür. İlk dönem tasavvufî şairlerden olan eş-Şîrâzî (ö. 981-2), bir gazelinde bu durumu güzel bir şekilde beyan etmiştir: "Bütün her şeyimi tamamen, istisnasız senin için yok ettim, feda ettim. Bu, seni seven kişi için ödüldür."²²⁵

Tasavvufî gazel, gelişmesini IV. Abbasî döneminde (1055-1258) de devam ettirmiştir. Bu dönemde gazel, aşk ve sevgi üzerine kurgulanmış, maddî şiir söylemleri remiz ve sembollere bürünmüştür. Aşağıdaki ifade, mecazî aşk söyleminin ilahî aşk şeklinde nasıl tezahür ettiğini göstermektedir:

Yüceliğinden dolayı övdüğüme yaşamım süresince âşık oldum. Ben benim en güzel özelliğim, sıfatımdır. Ben, ceylanla da, iri gözlü yaban sığırlıyla da ilgilenmiyorum. Gönlüm onun sevgisini birlemiştir. Buna göre sana yüz çevirmem, yönelmem şirktir. Ben de (asla) şirk koşmam.²²⁶

224 Bustânî, *Udebâ'u'l-Arab: el-asru'l-Abbâsî* (Beyrut: Dâr Mârûn Ubbûd, 1979), 302-3.

225 Ebû Hafs İbnu'l-Mulakkîn, *Tabakatu'l-evliyâ*, nşr. Ahmed Abdussettâr Farac (Kahire, 1956), 294.

226 İbnu'l-Fârid, *Dîvân*, 159; Muhammed Farağlî et-Tahtavî, *el-İkdu'n-nefs* (Mısır: Matba'atu't-Tevfîk, 1316 [1898-99]), 124; Suzan, a.g.t., 177.

Şarabın Tanrısal aşkın bir simgesi olduğunun en güzel örneklerinden biri aşağıdadır:

Sevgilinin anılması üzerine şarap içtik ve üzüm ağacı yaratılmadan önce şarap ile sarhoş olduk! Dolunay, onun kâse/kadehi. O da hilalin çevrelediği bir güneş. Yıldıza benzeyen kabarcıklar da karıştığında, ne kadar da parlar/açığa çıkar.²²⁷

IV. Abbasî asrına tasavvufî gazele damga vuran ve tasavvufî gazeli düşünceleriyle yönlendiren iki büyük şahsiyetle karşılaşırız: İbnü'l-Fâriz (ö. 1235) ve İbnü'l-Arabî (ö. 1240). Bu iki şahsiyet, yazmış oldukları şiirlerle tasavvuf düşüncesinde yeni bir ekol olan vahdet-i vücûd felsefesini şiirlerinde işlemişlerdir. İbnü'l-Fâriz, “Şerîbnâ ‘alâ zikri'l-habîbi mudâmeten//sekirnâ bihâ min kalbi en-yuhleke'l-ker-mu” diye başlayan 41 beyit olan meşhur ‘hamriyye’sinde ilahî aşkı şarap sembolüyle anlatmıştır.²²⁸ İbnü'l-Arabî de *Fusûsu'l-Hikem* ve *Futûhâtü'l-Mekkiyye* isimli eserlerinde tasavvufî gazele bolca yer vermiş, mistik ıstılahları ortaya koymuş, icat ettiği mana ve üslûp ile Arap, Fars ve Türk mutasavvîf şairlerini yönlendirmiştir.

Abbasî dönemi gazelinin özellikleri

Yönetimin, sosyal ve kültürel hayatın değişmesi şiire de yansımış, çeşitli kültür ve medeniyetlere sahip ve farklı ırklara mensup ulusların aynı inanç etrafında birleşerek oluşturduğu yeni yapılanmadan edebiyat/şiir de nasibini almıştır. Yeniden yapılanmanın gereği olarak şiir de değişmiş, daha önce dile getirilen Arap duygu ve düşüncesi yerine şairler, sekizinci yüzyılın başlarından itibaren çeşitli uluslardan olu-

²²⁷ İbnü'l-Fârid, a.g.e., 179.

²²⁸ a.g.e., 179-85.

şan kozmopolit/heterojen bir toplumun ruhunu yansıtmıştır.²²⁹ Adı geçen yüzyıldan itibaren Arap asıllı olmayan şairler çoğalmış, Arap şairlerle rekabete girişmişlerdir. Bu dönemde şairler, köken itibariyle büyük bir kısmının yabancı olması ve işledikleri şiir konularının Câhiliye ve Emevî dönemlerine nispetle yeni olması, özellikle Arap duygusunu taşınamaması Abbasî edebiyatının başka bir ifadeyle “İmparatorluk Edebiyatı”nın “el-edebu’l-muhtes” yani sonradan oluşturulan, ihdas edilen bir edebiyat ve “el-edebu’l-muvelled” yani bu edebiyatı oluşturanların Arap doğumlu olmaması olarak adlandırılmasına neden olmuştur.²³⁰ Muvelled şairler, diğer türlerde olduğu gibi gazel türünde de büyük bir değişimi gerçekleştirmişlerdir. Her şeyden önce gazel, bir ırka yani Arap ırkına ait olmakta çıkıp çok katmanlı toplumun sesi olmuştur. Şehirleşmenin, medeniyetin ve Emevî dönemine göre daha özgür bir ortamın getirdiği büyüklü ve cazibeli bir hava, eğlence kültürünü tetikleyerek nefislerdeki var olan arzu ve isteklerin yoğun bir şekilde öne çıkarak yaşam alanı bulmasını sağlamış, sonuçta gazele olan ilgi de artmıştır. Bu ilginin sonucunda Abbasî gazeli, Arap gazeli olmaktan çıkarak, daha çok Arap olmayan yabancı unsurların eliyle yeni bir gazel formatı kazandı. Arap gazelinin vazgeçilmez olan girişte/gazelin başlangıcında, terk edilen diyara ağlamaya ve sevgilisinin ailesi ile birlikte göçünün ardından konaklamış olduğu yerde bıraktığı izlerin anlatmaya yeni gazelde yer verilmedi. Başka bir ifadeyle, giriş formu “atıl” olan geleneksel gazel yapılanmasından vazgeçildi. Bu Arap dilli gazelin tarihsel sürecinde bir devrimdir. Emevî döneminde

229 Ayrıntılı bilgi için bkz. Ferrûh, a.g.e., II, 37 vd.; Enver er-Rufâ’î, *el-İslâm fî hadâratih ve nuzumih* (Dımeşk, 1402/ 1982), 527 vd.; Hafâcî, *el-Edebu’l-Arabiyye fî’l-Abbâsi: el-evvel*, 34 vd.; Dayf, *el-Asru’l-Abbâsi: es-sânî*, 203 vd.; Demirayak, a.g.e., 5 vd.; Furat, a.g.e., 205 vd.

230 İbn Reşîk, a.g.e., I, 113; Ferrûh, a.g.e., 37.

kendini göstermeye başlayan bu olgu, Abbasîler döneminde tümüyle ortadan kalktı. Tek boyutlu anlatım yerini çok boyutlu, aynı zamanda çok katmanlı bir gazel söylemine bıraktı. Gazelin tematiğine giren her yapılanmayı, her şeyi açıkça ifade ettiler. Bunun neticesi olarak da açıklık, gerçekçilik ve serbestlik Abbasîlerle beraber gazele yansıdı ve onun en önemli özelliklerinden biri oldu. Artık gazeller, genç kızların, güzellikleri ve fiziksel özellikleriyle gönül çelen cariyelerin, her tabakadan kadınların ve küçük yaştaki mahubların betimlenmesini yansıtan/gösteren birer tablo gibiydiler. Bu tabloda uzrî gazel silik bir konuma düşerken, hadarî gazel canlı çizgilerle öne çıkmıştır.²³¹

Uzrî gazel; aşk ıstıraplarıyla barışık bir şekilde yaşamaya, kalplerinde tutuşan aşk ve ayrılık ateşiyle yanarak tutuşmaya, özlem duyguları içinde yanıp kavrulmaya, ayrılık anında karşılaşılan acılara katlanmaya,²³² gözyaşları akıtmaya, hasret çekmeye, harap ve yıkılmış bir beden ortaya koymaya, aşkı kader olarak görmeye²³³ ve buna benzer uzrî duyguların söylem biçimi olarak kanıksanarak, birkaç samimî şairin söyleminde devam etmiştir. Bu gazel türünde işlenen aşk anlayışı ve sevgiliye duyulan aşırı özlem belli bir aşamadan sonra tasavvufi bir anlam kazanarak, ilahî aşka yönelik duygu ve düşüncelerin dile getirme şeklinde ortaya çıkar. Bu dönemde tasavvufî gazelin ortaya çıkışı ile Arap dilli gazel bir başka nitelik daha kazanarak konu ve maksat bakımından zenginleşmiş olur.²³⁴

231 Dayf, *el-Asru'l-Abbâsî: es-sânî*, 370.

232 İsfahânî, a.g.e, XV, 178-80; Şerîf er-Radî, *Dîvânü's-Şerîf er-Radî*, c.1 (Tahran, 1407/1988), 389.

233 Abbâs b. Ahnef, *Dîvanu'l-Abbâs b. el-Ahnef*, nşr. Ömer Farûk et-Tabbâ' (Beyrut: Dâru'l-Cîl, 1418/1997), 113; Şerîf er-Radî, *Dîvân*, II, 107; Ebiverdî, *Dîvân*, nşr. Ömer el-Es'ad, c. 2 (Beyrut, 1407/1988), 203.

234 Se'âlibî, a.g.e., I, 79; Yılmaz, a.g.t., 76.

Medeniyetin getirdiği avantajlar ve şehrin cazibesi var olan arzuları harekete geçirince yaşama bağlanma ve ondan zevk alma duygusu şairlerin büyük bir kesimi tarafından benimsendi ve hadarî gazel, büyük bir popülarite kazanarak, tarihinde ulaşacağı en doruk noktaya Abbasîler zamanında ulaştı. Hadarî şairler, güzelliğin her çeşidini içlerinde yaşamışlar, aşkı haz ve zevk boyutunda tatmışlar, dönemin nimetleriyle, eğlenceleriyle ve zevkleriyle iç içe ömür sürmüşler, susuzluklarını aşk ve sevgi fışkıran bir kaynaktan gidermişlerdir.²³⁵ Aşkı, tutkuyu, cazibe ve güzelliği ruhlarında ve kanlarında hisseden hadarî şairler, zevk ve eğlence atmosferinde yaşadıklarını ve duygularını gazele aktararak, bu gazel türünün en güzel örneklerini dîvânlarına ve edebiyat tarihlerine altın harflerle yazdılar.²³⁶ Zevk ve eğlenceye dayalı bir yaşam, ortamın önceki dönemlere göre daha rahat oluşu, farklı ırklara mensup kişilerle sosyal ortamı paylaşma, kadına ulaşmanın kolay olması, içki meclislerinin yaygınlaşması gibi etkenler; zevkleri, beğenileri ve tercihleri de değiştirir. Bu değişim, “müzekker/erkek”, “lehv/ eğlence” ve “mucûn/müstehcen” denilen gazellerin yazılmasına neden olur.²³⁷ Şairler, bu duygulara dîvânlarında yer verirken, durma ve bunları yansıtmada her hangi bir sınır tanımamışlardır.²³⁸ Bu dönem gazelinin en önemli özelliğinden biri de gazellere yeni anlamlar ilâve edil-

235 Uysal, a.g.t., 133.

236 Beşşâr b. Burd, *Dîvânu Beşşâr b. Burd*, nşr. Muhammed Tâhir İbn 'Âşûr, c. 4 (Kahire: 1386/1966), 166; İbn Mu'tez, *Dîvânu İbn Mu'tez*, nşr. Mecîd Tırâd, c.1 (Beyrut: 1995), 107; Şerîfer-Radî, *Dîvân*, I, 389; II, 107, 173; Ebî Verdî, *Dîvân*, II, 167.

237 Dayf, *el-Asru'l-Abbâsî: es-sânî*, 458-59.

238 Ebû Nüvâs, *Dîvân*, 130, 239, 253; Alî b. el-Cehm, *Dîvânu Alî b. el-Cehm*, nşr. Hâlîm Merdum Beg (Beyrut, 1400/1980), 52; Şabeştî, a.g.e., 35, 52-3; İbn Hâllikân, *Vafeyâtü'l-ayân*, nşr. Ahmed İhsân, c. 2 (Beyrut, 1968), 57; Se'âlibî, a.g.e., IV, 3, 6; Ebûl-Hasan el-Baharzî, *Dumyetü'l-kasr ve usretü ehli'l-asr*, nşr. Sâmi Mekki el-Ânî c.1 (Kuveyt, 1405/1985), 197.

mesi ve çeşitlilik kazanması, his duygularının öne çıkması ve bunların zarif bir şekilde ifade edilmiştir. Anlam ve hislere paralel olarak, hayal duygusunun ilk kez geniş bir şekilde gazelerde yer alması, yazılan gazelerde hüner gösterme yönüne gidilmesi sonucu gazeller, başta teşbîh, istiâre, hüsn-i talîl olmak üzere her türlü sanatlarla örülmesi ve şairlerin sanat göstermek amacıyla yarışa girmişlerdir. Gınânın şiire etkisi neticesinde lafızlar incelmış, yumuşamış ve gazeller, bedevî sevgililere değil de hadarî sevgililere söylendiğinden kelimeler garip ve kaba sözlerden arındırılmış, etkileyici kelimelerden seçilmiştir. Bu yeniliklere paralel olarak kudemâ bahirleri olarak bilinen uzun bahirler terk edilerek, gazellere uygun kısa ve basit vezinler tercih edilmiştir.²³⁹

Şekil, içerik ve üslûp olarak baştan ayağa yenilenen gazelde sevgili prototipi de değişir. Orta boylu, şişman kadın tipolojisi, yerini cariyeye tipi sevgiliye bırakır. Cariyelerin yetenekli ve güzel oluşları, onların öne çıkmasına ve bu cariyeye sevgililere gazeller yazılmasına hatta özel bölümler ayrılmasına neden olmuştur. Öyle ki cariyelerin konumları ve taşıdıkları özellikler, onlar üzerine yazılan çeşitli kitaplarda çok boyutlu olarak ortaya konulmuştur. Câhız'ın (ö. 867) *Risâleleri* ve Ebu'l-Ferec Isfahânî'nin (ö. 967) *Kitabu'l-Ağânî*'si bunların başında gelir. Bu ve buna benzer eserlerde cariyeler anlatılırken, onların fizikî özellikleri ve güzelliği öne çıkar, bunlar, gazel yazar şairler tarafından sevgili ve sevgilinin güzellik unsurları olarak benimsenir.

Güzelliği yansıtan beyaz renge, esmer ve sarışın renkli güzel de eklenerek, farklı güzeller ortaya çıkar.²⁴⁰ Tek bir ırka ait sevgili de tarihin

239 Dayf, *el-Asru'l-Abbâsî: el-evvel*, 115-6, 120, 122, 130-1, 159 vd., 181 vd., 193; İbn Reşîk, a.g.e., II, 236-43; Ferrûh, a.g.e., II, 95; Corcî Zeydân, *Târîhu âdâbi'l-luğati'l-Arabiyye*, nşr. Şevkî Dayf, c. 2 (Kahire, [t.y.]), 41-3; 'Ânâd Gazvân, a.g.e., 106-7, 257, 259; İbn Reşîk, a.g.e., I, 13.

240 Ahmed Emîn, *Zuhru'l-İslâm*, c. 1 (Beyrut: 1364/1965), 128.

tozlu sayfaları arasına girerken, farklı ırklara ait sevgililer boy gösterir, şairler de zevk ve beğenilerine göre Gazzeli²⁴¹ Yemenli²⁴² Türk²⁴³ gibi farklı ırklara mensup güzellere seslenip bu güzellerle aşk oyununa girerek, yaşadıkları maceraları gazellerine yansıtırlar. Artık Abbasî gazelleriyle birlikte yeni bir sevgili imajı ve güzellik unsurları kanıksanacak ve ileride klasik Fars ve Türk edebiyatı gazellerinde de yer bulacaktır.

IV. Abbasî asrı (1055-1258) hadarî gazelinde bir ilk yaşanır. Bu dönem hadarî gazel şairlerinin yaşamadıkları aşkları yaşamış gibi, edinmedikleri bir sevgiliyi edinmiş gibi dile getirmeleri, görmedikleri ve tanımadıkları yer ve mekanları görmüş gibi anmaları hadarî gazelin kırılma noktası olmuştur. Böylece hadarî gazel yaşanan somut aşk duygularından yaşanmayan soyut aşk duygulara bir geçiş gerçekleştirerek önemli bir merhaleye ulaşmıştır. Soyut aşka paralel olarak, bu aşamada gazelin baş aktörü olan, elle tutulup gözle görülen, onunla büyük bir aşk yaşanan sevgili/maşûk da gazel sahnesinden ayrılarak, ulaşılmayan soyut bir varlık olur. Aşk ve sevgilinin bu boyuta ulaşmasında, IV. Abbasî asrında ilk kez yazılan tasavvufî şiirlerin etkisi büyük olmuştur. Bu asırdan itibaren şairler, şiir yazma aşamasına geldiklerinde, kendilerinden önce yaşamış şairlerin belirlediği sabitleşmiş bir imaj sistemini, motif ve mazmunları, şiirin kelimeler dünyasını uygulamaya koyacaktır. Artık şair kendisi olmaktan çok, eskilerin belirlediği duyuların sahibi ve ifadecisi olacaktır. Böylece gelenek dediğimiz şiir teşrifatinin ikinci ve son aşaması da hadarî gazelde tamamlanmış olur. Bundan böyle duyguları ve bunların ifade edilmesini, bu duygunun anlam dünyasını önceden oluşturulan gelenek belirleyecektir.

241 Mahmûd Sâmî Paşa el-Bârûdî, *Muhtâratu'l-Bârûdî*, c. 4 (Mekke, 1404/1984), 341.

242 a.g.e., 337.

243 Şerefeddîn Yaltkaya, "Türklere dair Arapça şiirler," *Türkiyat Mecmuası* 5 (1936): 307 vd.

**Romanın gazelle dansı:
Aşk-ı Vatan'da gazelin işlevi**

Veysel Öztürk*

* Boğaziçi Üniversitesi

Edebî türlerle ilgili çağdaş çalışmalar ile daha erken dönem tür çalışmalarının temel ayrımı, edebî türlerin durağan ve donmuş kategoriler olmadığı, zaman içerisinde bağlı bulundukları geleneklerin iç dinamiklerine de bağlı olarak sürekli bir dönüşüm ve değişim geçirdikleridir. Klasik şiirin en başat türü olan gazel, her dönem böylesi bir dönüşüme açık olagelmıştır. Türlerin dönüşümünü hızlandıran sosyo-kültürel ve ekonomik etkenler dikkate alındığında gazeldeki bu dönüşümün en belirgin olduğu dönemin Osmanlı Türkçe edebiyatının diğer pek çok kurum gibi köklü değişime maruz kaldığı on dokuzuncu yüzyıl olduğu görülür.

Prosimetrum (ölçülü nesir) olarak adlandırılan, düzyazı ile şiirin kurgusal bir anlatıda bir araya gelmesi pek çok edebiyat geleneğinde anlatının akıcılığını sağlamak için kullanılan bir stratejidir.¹ Anlatı kadar icranın da önemli olduğu sözlü gelenekte pratik nedenlerle ortaya çıkan prosimetrik tür, bir süre sonra yazılı metinlere de nüfuz eder. *Prosimetrum* Latin Menippean satirlerinden klasik Çin edebiyatındaki *fu* rapsodilerine, Hint edebiyatındaki *Pañcatantra*'dan Farsça'daki *Kelile ve Dimne*'ye, klasik Arap edebiyatındaki *Makamat* ve *Binbir Gece Masalları*'ndan Fransız edebiyatındaki *Aucassin et Nicolette* gibi romanslara kadar prosimetrik anlatılar belli başlı tüm edebî gelenekler-

1 Ailin Qian, *The Maqâmah as prosimetrum- a comparative investigation of its origin, form and function* (Dr Tezi, University of Pennsylvania, 2012), 1.

de yer eder. Güçlü bir sözlü edebiyat geleneğine sahip Türkçede *Dede Korkut* hikâyelerinden on dokuzuncu yüzyılda hala popülerliğini koruyan *Hançerli Hanım*'a kadar pek çok anlatı prosimetriktir.² Bu hikâyelerde kişilerin duyguları hemen her defasında şiirle ve özellikle gazel beyitleriyle aktarılır. Bu açıdan ilk Türkçe romanlarda gazel beyitlerinin kullanımı, anlatı geleneğinin devamlılığını gösterir. Beyitlerin romanda anlatının bir parçası değil birer epigram olarak kullanıldığı *İntibah*'ı bir kenara bırakırsak, on dokuzuncu yüzyılda prosimetrik Türkçe romanın ilk örneği Zafer Hanım'ın 1877'de yayımlanan *Aşk-ı Vatan*'ıdır. Bir çerçeve hikâyeye birbirine bağlanan dört iç hikâyeden oluşan romanda bir şarkı, bir kıt'a ile birlikte Nef'î (ö. 1635), Enderunlu Vâsıf (ö. 1824), Ahmed Kemâl Paşazâde (ö. 1536) ve Sâbit (ö. 1712) gibi şairlerin gazellerinden alınmış beyitler ile birlikte yazarın kendisine ait toplam dokuz beyit ve yine Zafer Hanım'a ait dört beyitlik bir gazel vardır. Bu makalede ben özellikle romandaki beyitler üzerinden şu soruları cevaplamaya çalışacağım: *Aşk-ı Vatan*'da klasik şiir alıntılarının, özellikle gazellerden alınan beyitlerin ne gibi bir işlevi var? Lirik şiir ile düzyazının kurgusal bir anlatıda bir arada kullanılması sadece deneysel bir biçim mi yoksa gelenekte türsel bir karşılığı var mı? Karşılığı varsa, gelenek ile *Aşk-ı Vatan* nasıl bir ilişki içerisinde? Türkçe edebiyatın ilk roman örneklerinden olan *Aşk-ı Vatan*'ın inşa biçimi gazel hakkında bize neler söyleyebilir?

Zafer Hanım, *Aşk-ı Vatan*'ın yazılış nedenini önsözde o sırada devam etmekte olan 93 Harbi olarak gösterir: Yazar, "hayfâ ki (...) silah tutmak şerefinden mahrum bir âcize[dir]"; madem çok arzu etmesine

-
- 2 Karl Reichl, "The mixture of verse and prose in Turkic oral epic poetry," *Prosimetrum: crosscultural perspectives on narrative in prose and verse*, eds. J. Harris and K. Reichl (Cambridge: Brewer, 1997), 321-48; aynı yazar, "The varieties of formulaic diction in Turkic oral epics," *Balkanica* 44 (2013): 79-91.

rağmen “vatan karındaşlarıyla birlikte can ver[emez]” ama en azından vatan sevgisi ile bu kardeşlerine “mûrâne bir hediyecek” verebilir. “Hüner ü maârifden bî-behre âcize bir kadın” olarak karaladığı romanı yazma cüretinin vatan sevgisine yorulmasını, eserinin “öyle bir edîb-i kâmil eseri gibi hadde-i tedkîke çek[ilmeyip]”, kusurlarının “âcizeliği[ne] bağışlanmasını” ister.³ Romanın gelirinin tamamını askerlere yardım sandığına bağışlayacağını söylediği bu önsöz, tecrübesiz bir kadın yazarın ilk eserini yayımlatmakta okuru ikna için bir stratejiye dönüşür. Madem bir erkek gibi silah tutamaz, en azından yüce bir ideal uğruna bir erkek gibi kalem tutmasının ve erkek-egemen edebiyat kamusunda bir kadın yazar olarak varlığının mazur görülmesini bekler.

Aşk-ı Vatan hikâyesi, olay örgüsü, anlatının farklı türlerinin ifade zemini haline getirilişi gibi nitelikleriyle türler arası sınırları ihlal eden melez bir anlatıdır. Hikâyesi ve anlatı tekniği gelenekte hem mesnevî hem halk hikâyelerinde karşımıza çıkan romansla örtüşür. Roman içinde başka hikâyeler bulunan dört hikâyeden oluşur. Çerçeve hikâyenin anlatıcısı yüksek sınıftan adını vermeyen ve Zafer Hanım’ın kendisi olduğunu düşünmemizi istediği, orta yaşlı varlıklı bir kadındır. 1868’de başlayan çerçeve hikâyenin anlatıcısı bir davette iç hikâyenin anlatıcısı olan Refia Hanım’la tanışır. Bir akşam yalısında hikâyesini anlatan Refia Hanım, çocukken İspanya’dan kaçırılıp satılmış bir cariyedir. Bu iç hikâye bir süre sonra ilk hikâye gibi bir iç hikâyeyi içeren çerçeve hikâye haline gelir. 1820’lerde geçen üçüncü hikâyenin ilk anlatıcısı asıl adı Loranza olan tıpkı Refia Hanım gibi çocukken İspanya’dan kaçırılıp satılmış bir cariyedir. Loranza hikâyesini Refia Hanım’a, Refia Hanım da ilk anlatıcıya anlatır. Bu üçüncü hikâyede Loranza’nın esirlik hikâ-

3 Zafer Hanım, *Aşk-ı Vatan*, haz. Zehra Toska (İstanbul: Oğlak Yayınları, 1994), 22-4.

yesi yanında İspanya'da geçen Marya ve Roberto'nun aşkı da anlatılır. Varlıklı bir general olan Loranza'nın babası Loranza'nın okul arkadaşı Marya'ya âşık olur, öksüz ve yetim Marya'nın vasilerinin onayı ile onunla nişanlanır. Bu arada Loranza da Marya'nın âşık olduğu Roberto ile nişanlanmıştır. Nikâh günü Marya intihara teşebbüs eder, bu arada Loranza Cezayirli haydutlar tarafından kaçırılır. Romanın son bölümünde Roberto bu kez uzun bir mektup ile kendi hikâyesinin anlatıcısı hâline gelir ve Marya ile Roberto'nun kavuştuğunu öğreniriz. Hikâye içinde hikâye biçiminde kurulan romanda her bir hikâye bir sonrakinin çerçeve hikâyesi, hikâyenin anlatıcısı ise iç hikâyenin ilk muhatabı hâline gelir. Çerçeve hikâyenin varlığı ve ilginç anlatım tekniği ile *Binbir Gece Masalları*'nı ve *Aşk-ı Vatan*'dan bir yıl önceye kadar on iki cüz' hâlinde yayımlanan Emîn Nihâd'ın (1838-1880) *Müsameretnâme*'sini anımsatan romanda anlatıcılar hikâyelerini tıpkı *Binbir Gece Masalları*'ndaki gibi kurgusal muhataplarına gece anlatırlar.

Romanda çerçeve hikâye uzun bir bahar tasviriyle başlar. Bahar ve güneşin doğuşu, bunların insan ruhunda uyandırdığı duygulanım, romanın başında iki sayfa boyunca secîli bir söyleyişle anlatılır. Kasîdelerin nesîb bölümünü hatırlatan bu başlangıçta kendisinden bir yıl önce yayımlanan ve benzer bir başlangıca sahip olan *İntibâh*'ın gelenek ve gelenekteki şiir ile kurduğu biçimsel ilişkinin bir örneğini görürüz. Bu başlangıcın ardından roman boyunca dört anlatıcı hikâyelerini anlatırken gazel beyitleri alıntılar. Romanın olay örgüsüne uygun olarak gazel beyitleri belirli yerlerde ayrı bir paragraf hâlinde ve beyit düzeninin getirdiği simetrik bir biçimle görülen bir malzeme hâline gelir. Dolayısıyla roman kendisini daha iyi göstermek böylece daha çok satmak için beyitleri görsel bir malzemeye dönüştürürken şiir de romanı kendisi için bir var olma zeminine çevirir. Yani, anlatıdaki işlevleri bir yana, hem secîli söyleyiş hem Zafer Hanım'ın kendisine ait beyitler, romanın yazar için yeni bir tür olmanın ötesinde gele-

neğin kabul ettiği tür ve konvansiyonları maharetle inşa edebildiğini gösterdiği, edebiyat kamusunda bir kadın olarak şairliğini ispat ettiği meşru bir zemin hâline gelir. Bu hâliyle *Aşk-ı Vatan* nazîre ile de ilişki içerisinde: Zafer Hanım'a ait beyitlerin klasik şairlerin gazellerine nazire olma ihtimali bir yana, roman gelenekteki nazîrenin şairin hem şiir gücünü gösterme hem şiir kurma yolunda kendisini eğitime işlevine benzer bir işlev göstermiş olur.

Beyitlerin romanın anlatım tekniğine sağladığı imkânlar da dikkat çekicidir. Bu bakımdan ilk işlevi, ayrılık ve aşk acısı gibi duyguların aktarımında, bir durumun ya da bir karakterin güzelliğinin betimlenmesinde, düzyazının yetersiz olduğu düşünülen anda hikâyeyi duraklatıp metne girerek, anlatıcının zihnine ya da kahramanların iç dünyasına okurun bakışını odaklamaktır. Bunun bir örneği yazarın sözcüsü olan romandaki çerçeve hikâyesinin anlatıcısının söylediği, Zafer Hanım'a ait beyittir. Anlatıcı, alınyazısının gereği ömrünün yarısını yalnız geçirdiğinden ve yine genç yaşta tek başına kaldığından şikâyet edip bakışları denize dalmışken anlatıcının zihninden geçen bir beyit araya girer:

*Muktezâ-yı tâlî'imdir dûr eden senden beni
Yoksa ey çeşm-i siyâhım bî-vefâ denmez sana⁴*

Aynı anlatıcı ilerleyen sayfalarda bu kez dört beyitlik, “bülbul” redifli ve “Zafer” mahlaslı bir gazel söyler. Bu beyit ve gazel, çerçeve anlatıyı iç hikâyelere bağlama işlevi görür. Anlatıcının da iç hikâyelerdeki bütün karakterler gibi ayrılıktan mustarip olduğuna okuru ikna eder ve dış hikâyeyi sadece iç hikâyelerin bağlamının verildiği bir çerçeve hikâye olmaktan çıkarıp ana temaya bağlar.

4 a.g.e., 26.

Karakterizasyon yanında gazel beyitlerinin romandaki bir diğer işlevi de yabancı karakterlerin ve hikâyenin yerleştirilmesidir. İster kişilerin fiziksel betimlemeleri ister Roberto'nun Marya'ya hitaben söylediği beyitte olduğu gibi aşk, isterse Lorenza'nın esirlik dramı ve vatan özlemi hakkında olsun, beyitler romanda kişileri, aşkları ve dramları yerleştirir. Refia Hanım Loranza'yı tarif ederken Enderunlu Vâsîf'ın gazel formunda bir şarkısının bir beytini (*O gül-endâm bir al şâle bürünsün yürüsün /Ucu gönlüm gibi ardınca sürünsün yürüsün*) alıntılanarak kızın güzelliğinin bu dizelere "lâyık icrâ bir perî-i hemtâ" olduğunu söyler.⁵ Henüz kendisi gibi İspanyol olduğunu bilmediği bu genç cariyeye Türkçe sorular sorar. Kız anlamaz, bu kez Çerkesçe sorar. Kız yine cevap vermez. Refia kendi kendine İspanyolca "Yarabbi, Bu nasıl iştir! Ne vakit lisan öğrenecek!" diye söylenir söylenmez Loranza "Aman... İşte bana bu lisanla söylemeye başla" diyerek ağlamaya başlar. Genç kız kendi hikâyesini İspanyolca anlatmaya başladığında, Refia Hanım'ın kendisini betimlerken yaptığı gibi bu kez kendisi Marya'yı betimlerken Zafer Hanım'a ait bir Türkçe beyti okur:

Vakîâ Marya mektebde bulunanların birincilerinden ve zâdegân takımından tahminen on sekiz-on dokuz yaşında uzun boylu beyaz çehreli mâî gözlü sarı saçlı uzun boylu

*Kimse nakş itmemiş safha-i fikrinde dahi
Ruh-ı âli gibi bâlîn-i hayâl üstünde gül*

beyti tasvîrine benzer idi.⁶

Roman kişinin Türkçe bilmemesine rağmen Türkçe gazeller okuması romanın ilerleyen sahnelerinde bu kez Roberto'nun Nef'i'nin

5 a.g.e., 42.

6 a.g.e., 50.

“neylesün” redifli gazelinden bir beyti alıntılmasıyla tekrarlanır. Marya’nın düğünde intihara teşebbüsünden sonra İngiltere’ye giden Roberto İspanya’ya döner, Marya’nın iyileştiğini öğrenip onu ziyarete gider. Marya’dan bir beyitle af diler:

Eğer bana zerre kadar muhabbetin var ise hâlîme merhamet et! Bana acı, diyerek, ayağına düşerek Marya! Canım Marya!

Cânım da senin ben de senin e y gül-i râ'nâ

El-abdü ve mâ yemliku leyse li-mevlâ

mısdakınca şu âlemde senden başka kimsem yoktur [dedim].⁷

“Mısdakınca”, “mealince”, “derler” gibi beyit alıntılarından sonraki açıklamaların gösterdiği gibi, anlatıda anlatıcının hislerinin sahîhliğine beyitler şahit olarak gösterilir. Yabancı bir aşkın sahîhliği, ima edilen okurun, Zafer Hanım’ın zihnindeki Osmanlı okurunun ideolojik normlarına ve estetik kodlarına seslenilerek sağlanmış olur.

Aşk-ı Vatan’da gazelin dönüşümünün içeriğe yansıyan yanı, alegorik anlatı evreninin kırılması ve dışlanmasıdır. Gazelin en temel teması olan aşk, ayrılık, kavuşma veya sevgilinin betimlenişi anlatıcı tarafından birincil anlamda kullanılır. Diğer taraftan birincil anlamın, yalın bir anlam katmanı olmadığını, iki âşık arasındaki aşkın vatan aşkı ile belirli bir yer değiştirme içerisinde olduğunu da anlarız: Romanda Marya ile Roberto’nun aşkları ve ayrılıkları ile Refia Hanım ile Loranza’nın vatanlarından uzak kalışları aşk-ayrılık-kavuşma örüntüsüne uygun düşer. Bu ortaklığın hiç sözü edilmese de Osmanlı-Rus Harbi üzerinden romanın o günkü hedef muhatabında duygusal bir karşılığı olduğunu unutmamak gerekir. Ancak beyitlerin

7 a.g.e., 142.

ima ettiği aşk ile vatan sevgisi arasındaki bu ilişki, gelenekteki gazelde var olan alegorik bir aşk değildir: tasavvufî aşkta olduğu gibi imajlar üzerinden baştan sona belirli bir tutarlılıkla izlenebilen ve bu farklı anlam boyutlarını âşık ile maşûk arasındaki beşeri aşk anlatısının temsil ettiği alegori *Aşk-ı Vatan*'da söz konusu değildir. Bu haliyle *Aşk-ı Vatan*'ın yeni edebiyat projesine de bağlanmaktadır: Güzin Dino'nun (ö. 2013) Nâmık Kemâl'in (ö. 1888) *İntibah*'ta gazelin bütün motiflerini gerçek anlamlarıyla, görsel yani somut bir düzeyde belirtme çabasını bir çeşit ön-gerçekçilik olarak adlandırarak bir üslûp reformu arayışı olduğunu söyler.⁸ *Aşk-ı Vatan*'da gazelin alegorik anlam katmanının bu şekilde dışlanması ve aşkın temsilindeki sembollerin gerçek anlamlarıyla işlenmesinin Tanzimat edebiyatının bir niteliği hâline geldiğini söyleyebiliriz.

Aşk-ı Vatan'da gazelin anlatım tekniğindeki işlevleri romanın melezliği ve diğer türlere açıklığının yanında, gazelin, onu kapsayacak, dolayısıyla onu sınırlayacak bütüne karşı direncini de gösteriyor. Beyitler anlatıda çoğu kez roman kişilerinin bilincine odaklanmak, duygusal anı genişletmek, anlatı zamanını durdurup gazelin lirik duygu ekonomisini romana taşıyarak anlatısal akışı sağlamak için kullanılır. Beyitlerin, sec'îli olsa da düz yazıdan farklı temsil kipi hem

-
- 8 “Nâmık Kemal'in betimlemesindeki ilginç nokta, Dîvân şiirinden bilerek topladığı bütün motifleri gerçek anlamlarıyla işleme çabasıdır. Onun gözünde artık amaç, sözcük oyunları yapmak ya da bir duyguyu, düşünceyi doğa motiflerini kullanarak simgesel kavramlarla belirtmek değildir; aksine, bu motifleri kendi özellikleriyle, ussal, gözün görebileceği (görsel) somut bir düzeyde belirtmektir. Geleneksel şiirsel üslûbunun biçimsel niteliğini sarsarak imgelerin, kavramların ve geleneksel deyimlerin dural niteliğini yıkarak, ön-gerçekçilik diye niteleyebileceğimiz ve dış dünya kavramını usta anlayıp şiirsel terimlerle açıklamayı öngören bir üslûp reformuna girişmiştir.” Güzin Dino, *Türk romanının doğuşu* (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008), 171.

okuyucu açısından farklı okuma kipini hem farklı anlatısal sesi mümkün kılar. Böylece beyitlerin her biri romanda kendi sesi ve anlatısal ağırlığı ile yer alır. Bu sayede roman tek bir odaktan değil farklı anlatıcıların farklı bakış açıları ve farklı seslerinden gelen çok sesliliğine, gazelin sesini katmış olur. Bu haliyle romanda şiir belirli konvansiyonları çağrıştıran bir türü değil, farklı ve değişken temsil tekniklerine sahip bir şiir kipi işlevi görür. Gazeli sınırları belirli konvansiyonları olan bir tür olarak değil, şiirsel bir mod, bir kip olarak düşünmek elbette gazele özgü olamaz. Öte yandan gazel, kısalığı ve lirizmi ile ürettiği fiziksel bağlamdan, örneğin bir dîvândan kolaylıkla ayrılabilir ve başka bağlamlara uyum sağlayabilir olması sayesinde en çok onun için geçerlidir. Gazel bağlam veya şartlar tarafından kolaylıkla sıyrılıp bir bütün olarak veya beyit beyit dolaşıma girmeye, kurucu unsuru olduğu dîvânın bir parçası olmaktan ya da gazelin görsel bütünlüğünden çıkıp beyit olarak işlev göstermeye ve romanın tüketim halkasına girmeye uygun bir türdür.

Edebiyatı doğrudan ilgilendiren basım-yayım şartlarındaki değişimler ve *Aşk-ı Vatan*'ın yazılış sebebi olarak sunulan orduya maddî kaynak sağlama çabasında kendisini gösteren ticari mal kültürü zorunlu olarak geleneksel türleri dönüşüme ve değişime zorlamış görülmektedir. Böylesi bir kültürel ve ekonomik ortamda, ortaya çıkışı ve kullandığı konvansiyonlar geleneksel toplum yapısının dinamiklerinden bağımsız olmayan gazelin bu konvansiyonları koruması beklenemez. Diğer taraftan, gazelin lirik bir kip hâline gelişinin on dokuzuncu yüzyıla özgü olduğunu düşünmek, ya da roman gibi yeni türler sayesinde mümkün olan bir dönüşüm olarak görmek de yanıltıcıdır. Robert Dankoff, Farsça ve Türkçe mesnevîlerde gazellerin kullanımı ile ilgili makalesinde Mevlânâ'nın (ö. 1273) *Mesnevî*'si, Firdavsi'nin (ö. 1020?) *Şehnâme*'si gibi türün önde gelen örneklerini oluşturan mistik/didaktik ve epik mesnevîlerde gazellerin kullanılmadığını, ancak aşk

mesnevîlerinde durumun tam tersi olduğunu söyler.⁹ Başta Farsça-da romantik mesnevî türünün ilk örneğini on birinci yüzyılda veren Ayyûkî (ö. XI. yy) ve onun *Varka ile Gülşah* mesnevîsini on dördüncü yüzyılda aynı adla yerileştiren Yûsuf-ı Meddâh'tan (ö. XIV. yy) itibaren gazeller ve gazellerden alınan beyitler aşk mesnevîlerinde sıklıkla kullanılmış; bu gelenek Farsça mesnevîlerde zamanla ortadan kalkarken Batı Türkçesinde bu kullanım ortak bir nitelik hâline gelmiştir. Bu mesnevîlerde anlatılan aşk hikâyesinde ayrılık anı, ölüm, kavuşma gibi dramatik anlarda gazelin duygu yoğunluğuna başvurulur.¹⁰

Bu açıdan, aşk mesnevîlerindeki ayrılık, arayış, kavuşma, tesadüf gibi temaları benzer anlatım teknikleriyle anlatarak gelenekle ilişkisini sürdüren bir romans olarak *Aşk-ı Vatan*, farklı türlerle diyaloga giren, Bakhtinci bir kavramsallaştırmayla diyalojik bir metin olarak karşımıza çıkar. *Aşk-ı Vatan* gazelin hem Batılı romanla hem aşk mesnevîleri veya halk hikâyeleri gibi gelenekten gelen türlerle hem de kendi geçmişi ile etkileşimi için bir zemin hazırlar. Roman, gelenekte mesnevî ve halk hikâyeleri olarak görünür olan romansla bağını kopardırmaya çalışırken gelenekteki romansı kabul edilebilir, sindirilebilir bir form olarak yani şiir olarak yeniden üretir. Bir bakıma mesnevî ve halk hikâyelerini (romansı) dolaylı olarak reddederken, gazele göz kırpar. Türkçe romanda gazel beyitlerini anlatıma dâhil eden Mehmed Celâl'in (1867-1912) *Leman*, Selâhaddin Enîs'in (1892-1942) *Neriman* romanları gibi daha sonraki örneklerin *Aşk-ı Vatan* gibi hem tema hem anlatım teknikleriyle romansa yaklaşan romanlar olmaları da bu bakımdan anlamlıdır.

9 Robert Dankoff, "The lyric in the romance: the use of ghazals in Persian and Turkish masnavîs," *Journal of Near Eastern Studies* 43, s. 1 (1984): 9.

10 a.g.m., 13.

Sonuç olarak Zafer Hanım'ın *Aşk-ı Vatan*'ı bize Batılı bir türün temellük edilişinin yeni türün bütün konvansiyonlarını olduğu gibi kabul etmek ve geleneği bilinçli olarak susturmaya çalışmak demek olmadığını gösterir. Romandaki gazel beyitleri türler arası ayrımın jenerik değil tarihsel bir olgu olduğunu gösteriyor.

III

*Gazel üzerine
çeşitlemeler*

Taksîm-i gazel: şiirin müzikle yoğrulması*

Ersu Pekin**

* 2009 yılında, *Meşâirü's-şu'arâ*'nın müzik dizinini hazırlama denemesi sırasında karşıma çıkan bir sözcük grubuydu "taksîm-i gazel". Âşık Çelebi hakkında düzenlenmiş olan sempozyumda (2009) sunduğum bildirinin ekindeki bu denemede müzikle ilgili olduğunu düşündüğüm daha birçok sözcük, sözcük grubu, deyim, terim, ad, fiil vb. yer alıyor. Sempozyumdan birkaç gün sonra Selim S. Kuru, üzerinde çalışmakta olduğu Niksârîzâde'nin mizahî takvim tarzında bir letâîf inde de bu sözcüğün geçtiğinden söz edip "taksîm-i gazel" in ne anlama geldiği yolunda bir soru yöneltti. O sırada Selim'e, galiba doyurucu bir yanıt veremedim; öyle anımsıyorum. "Taksîm-i gazel" hakkında yapmaya kalkıştığım bu çalışma, Selim S. Kuru'ya bir yanıt verebilme kaygısından doğdu.

** Osmanlı müzik tarihi araştırmacısı

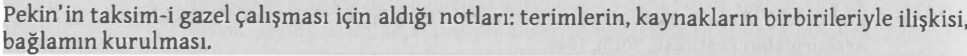
Âşık

Çelebi (ö. 1572), tezkiresinde, Ubeydî Çelebi'yi (ö. 1573) anlatırken onun müzisyenliğinden şöyle söz etmiştir:

Kimesne ağzından, dilinden ilenüp çekilmedi, illâ nağme vü elhân. El-ḥaḳ taşnîf ü ‘amelde ve murabba‘ vü taḳsîm-i ğazelde nefesi mizmâr-ı Dâvûd'a nefes oğlu olup bu ‘aṭıyye cānib-i Ḥaḳ'dan aña şunılmış yâhûd dem-i Mesîḥâ'dan bir ḥışşedür ki anuñ dehânı içün baḥş-i ğâ'ib konılmışdur.¹

Ubeydî'nin müzik konusunda Tanrı vergisi bir yeteneğe sahip olduğunu söyler Âşık Çelebi; Hz. İsmâ'nın nefesinden kendine düşen payı almış, İsrailoğullarının peygamberi, gür ve güzel sesli şair Dâvûd'a müzisyenlik yoluyla akraba olmuştur. “Mizmâr” sözcüğüyle hem Dâvûd'un nefesini, hem de Zebûr sûrelerini gösteriyor Âşık.² Hüsrev-i Pervîz'in hazinesi değerinde gizli bir aşka düşüp o aşkın neşesiyle söylediği gazeller ve murabbalar Fârâbî'nin (ö. 950) mezartaşına yazılsa, ünlü düşünür canlanıp sema ve raks edermiş.³ Âşık Çelebi'nin bu cümledeki “gazel” ve “murabba”dan amaçladığının –Osmanlı kültüründe müzikten söz edildiğinde “hoca” olarak gönderme yapılan Fârâbî'nin adı geçtiğine

-
- 1 Âşık Çelebi, *Meşâîr ü ş-suarâ: inceleme-metin*, haz. Filiz Kılıç, c. 2 (İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010), 1049.
 - 2 İsrailoğullarının kutsal kitabı Zebûr'un her bir sûresini ifade eden “mizmâr” sözcüğünün düdük, kaval, ney gibi anlamları da vardır Türkçede.
 - 3 Âşık Çelebi, II/1050: “... ‘ışkdan bir genc-i şâygâniye ya’nî ‘ışk-ı nihâniye mazhar düşüp ol şevkle didüğü ğazeller ve murabba‘lar müşennâ‘ ḥaṭla Fâryâbi’nüñ kitâbe-i seng-i mezârına yazılsa tâze ḥayât bulup rakş u semâ‘ ide ...”



göre- ve bir cümle sonra “bağlamak”tan söz ettiğine⁴ bakarak edebiyatla değil, müzikle de ilişkilendirilmesi gerektiği anlaşıyor. Acem tasniflerini geride bırakacak denli gönül yakıcı icraları ve yapıtları olan Ubeydî’nin besteciliğini anlatırken sıraladığı müzik biçimleri *taşnîf*, ‘*amel*, *murabba’* ve *taḫsîm-i ḡazel*’dir. İlk üç sözcüğün İran müzik alanında kullanılan terimler olduğunu eski müzik kaynaklarından ve sözlüklerden tanıyoruz. Ama *taḫsîm-i ḡazel* hakkında kaynaklarda bir bilgi yok.

Âşık Çelebi, Hüdâyî’yi anlatırken şairin hânendeliğinden söz açmış, liriğin genel anlamıyla şiir ve/veya gazel “taḫsîm eylenmesinden” dem vurmuştur:

Cevân-ı bü'l-heves ve hoş-nefs ü hûb-nefesdür. Melḡafil-i gülşen-i şoḡbet-i ilâhînün ḡüyâ bülbülü ve mecâlis-i encümen-i bezm-i melâḡînün bülbüle-i pür-ḡulguludur. Âvâze itse bülbül ḡüyâ olur ve şi'r [SK Pertev Paşa 440'ta gazel] taḫsîm eylese tûṭî-i şeker-hâ olur. Bülbül ne kuşdur ki anuñ yanında öter ve Zühre'nün ḡod ol olduḡı bezmde tınmaduḡı mûsikî yirine geçer.⁵

Âşık Çelebi, dipnottaki alıntılarda görüleceği üzere gazel söylenmesinden *Tezkiresi*’nde pek çok yerde söz etmektedir.⁶

-
- 4 Âşık Çelebi, I/1049: “Ḥaḡḡā ki bunı bağladuḡı türkiler ...”. Bestelemek anlamında “bağlamak” sözcüğünün Âşık Çelebi’deki bir başka kullanımı için bkz. aşağıda dipnot 6. Hamdî Çelebi’den (ö. 1503) bir örnek için bkz. Hamdullah Hamdî, *Aḡşemseddinzade Hamdullah Hamdî Dîvânı*, haz. Ali Emre Özyıldırım (e-kitap: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü: 3198, Kültür Eserleri 449: www.kulturturizm.gov.tr, 138) [erişim 7 Nisan 2016]: *Bir ḡazel nazm eyledim mâh-ı nigârın üstine / Görse Zühre bağlar anuñ naḡş-ı rengin üstine*
- 5 Âşık Çelebi, I/537-8.
- 6 Âşık Çelebi, I/372: Emîrek’in müzisyenliğinden laf açıldığında sadâ etmek diyerek müzikle okumaya (!) gönderme yapması —“... ḡazel okıyup şadâ iderdi, ...”; I/440: kendinden geçerek uykuya dalanehl-imeclisetaze can katmak üzere gazel okumayı ve gazelden önce de durumu açıklamayı gerekli gören Bihiştî (Bihiştî-i Sâni) —“... her meclisün âḡirinde ḡâle münâsib bir ḡazel irâd idüp ḡazelden

Bu dönemde gazel taksîm etmekle ilgili bir başka beyitle Bâkî'nin (ö. 1600) *Dîvân*'ında karşılaşırız. Sanki bir bahçede toplanan meclisin⁷ gereği şiir ve müzikten bahsedilirken bülbül sesi savt, nakş, 'amel gibi müzik terimleriyle birlikte sıraya dizilmiştir:

*Nakş-ı gül seyr it çemende savt-ı bülbül diñle gel
Şimdi savt u nakşdur 'ayş ehline sâlih 'amel
Başladı gülşende mürğ-i hoş-nevâ nev-rûzdan
Şâh-ı gül bezminde taksîm itdi bir garrâ gazel*⁸

Niksârîzâde'nin (ö. 1616) letâifi *Nefsü'l-emr-nâme*'de iki kez gazel taksîmi deyişine rastlarız. Kendi dillerinden başka dillerde gazel okuyan Acemlerle Rumlara (Türklere) yönelik kınamadır bu ifadeler ve gazelin taksîm edilmesinden söz eder:

... ve gazel taksîminde Türkî şi'r okıyan yârân-ı 'Acemün; ve Fârisî şi'r ile gazel taksîm eyleyen Ervâmuñ; ..."⁹

On yedinci yüzyılın ortalarına dek uzanıp Neşâtî'nin (ö. 1675) IV. Murâd (salt. 1623-40) için yazdığı "Der sitâyîş-i Sultân Murâd Hân"

muqaddem bu iki beyti tercî' itmegi olıhtirâ' itmişdür. Tercî: *Ey gazel-h'ân-i bezmgâh-ı sürür / Meclis ehlini aldı h'âb-ı fütür // Şevk ile tâzelenmege dil ü cân / Bir gazel okı diñlesün yârân*"; I/517: "İlm-i edvârda ve fenn-i müşîkârda 'âlemlere âvâze şalan" Derûnî'nin (Derûnî-i Sâlis) birer müzik formu olan tasnif ve gazellerinden söz edilmesi — "Bu devrde edvârda medâr anuñ tasnif ü gazelleri ve ma'mûlûñ bih [olan] anuñ nakş u 'amelleridür."; II/815: Meşrebî'nin söylediği gazellerin bestelenerek bu yolla ün kazanması — "Her ne gazel ki söylerdi yine nakş u 'amel bağlardı, ol bahâne ile âvâzelenüp şi'ri şöhet ve nazmı şüret bağlardı."

- 7 Bahçe ve meclis ilişkileri, bahçenin simgeledikleri ve metaforları konusunda bkz. Walter, G. Andrews, *Şiirin sesi, toplumun şarkısı. Osmanlı gazelinde anlam ve gelenek*, çev. Tansel Güney, 3. bs. (İstanbul: İletişim, 2003), 190-210.
- 8 Bâkî, *Bâkî Dîvânı*, haz. Sabahattin Küçük (e-kitap: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü: 3143, Kültür Eserleri 426: www.kulturturizm.gov.tr, gazel 310/1-2) [erişim 7 Nisan 2016]
- 9 [Niksarizade], "Nefsü'lemr-nâme," *Milli Tettebular Mecmuası* 1, s. 3 (Temmuz-Ağustos 1331 [1915]): 574.

başlıklı kasîdesinin bir beytiyle gazel taksîm edilmesi örneklerini tamamlamak istiyorum.

*Geldi bir mertebe ‘âlem ki degül cây-ı ‘aceb
İtse bülbül gibi ger gönçe gazeller taksîm¹⁰*

Gazel ya da taksîm

Bu yazı, bir yandan müzik terminolojisinin oluşmasında edebiyat terimlerinin müzikle ortak kullanımı ve dönüşümü süreçleriyle, beri yandan “müzik gazeli”nin dramatik bir yapı oluşturabilirlik olasılığıyla ilgili. “Taksîm” ve “gazel” yirminci yüzyılda, özellikle ikinci yarısından bu yana birer müzik terimi diye bilinir. Bu iki terimin anlamları birbirine yakın: ikisi de, müziğin insan sesiyle ya da çalgıyla yapılma paradigması bağlamında aynı anlamı ifade eder. Her ikisi de ölçüsüz yapılan birer müzik biçimini belirtir; biri sazla, diğeri sesle. Her ikisi de bir makamın perdelerinde dolaşır, seyrini gösterir. Her ikisi de icracının aletini –biri çalgısını, diğeri ses organını– kullanmada ne denli usta olduğunu, doğaçlamayla bestecilikteki becerisini yarışma alanına çıkartmayı hedefler. Kamu alanındaki bu genel bilgiye karşılık on dokuzuncu yüzyıl sonları ve yirminci yüzyıl başlarındaki müzik insanlarının taksîmi tanımlarken gazelle ilişkisini kurmakta insan sesi bağlamında terminolojik kesin ifadeler kullanmaktan kaçındıkları görülür. Birkaçına göz atalım: Tanbûrî Cemil Bey (1873-1916) insan sesiyle yapılan doğaçlama müzik parçasına gazel demiyor, söz gelimi, hanendenin kıt’a ya da gazel hâlinde icra ettiği taksîmden söz ediyor.¹¹ II. Mahmûd’un (salt. 1808-39) huzurundaki bir faslı nakleden Rauf Yekta Bey (1871-1935) de insan

10 Neşâtî, *Neşatî Divanı*, haz. Mahmut Kaplan (İzmir: Akademi Kitabevi, 1996), 31.

11 T[anburî] Cemil, *Rehber-i mûsikî* (Dersaadet: Mahmud Bey Matbaası, 1321 [1903]), 24: “Taksîm hânende tarafından iki beyitle kıt’a, beş veya yedi beyitle gazel hâlinde icra edilir.”

sesiyle doğaçlama yapılan müziğe gazel değil, taksîm diyor.¹² Dr. Suphi Ezgi (1869-1962) insan sesiyle yapılan taksîmin gazelle ilişkisini kesin olmayan ifadelerle, yalnızca tahminine dayanarak kurmuştu.¹³ Ekrem Karadeniz'inse (1904-81) gazeli bir edebiyat metni olarak anlamak yerine –tersine bir yaklaşımla– önceliği müziğe vererek sanki müzik biçimlerinden birinin güfte tarzına gazel denilirmiş gibi bir yaklaşımı var.¹⁴

Eski sözlükler gazelin edebiyatla ilgili anlamını vermişler, müzikle ilgili bir açıklama yapmamışlar. Yeni sözlüklerde, örneğin Devellioğlu'nda gazelin bir edebiyat biçimi olduğu açıklandıktan sonra, “mecazen–irticalî olarak ses ile yapılan taksîm” diye yazılıdır.¹⁵ Misalli

-
- 12 Rauf Yektâ, *Esâtîz-i elhân: üçüncü cüz, Dede Efendi* (İstanbul: Evkâf-ı İslâmiye Matbaası, 1925 [1341]), 153-4: “Mustafa İzzet Efendi'nin ney ile üstâdâne bir taksîmini müteakip peşrev çalınmış ve kâr ile murabba' ve ağır semâî de okunduktan sonra Kömürçüzâde Hâfız Efendi'nin dinlemekle doyumaz müessir sesi ve pek müstesnâ edâsı ile başladığı taksîme Zeki Mehmed Ağa tanbur ile mukâbele etmiş ve sıra şarkılara gelince ...”
- 13 Suphi [Ezgi], *Nazarî ve amelî Türk musikisi*, c. 3 (İstanbul: İstanbul Konservatuvarı, [t.y.]), 53: “Taksîm ya sâzende veya hânende tarafından irticalen yapılan ezgilere verilmiş bir isimdir. Aziz üstadım M. Zekâî Efendi eskiden taksîmin usullü olarak hususîle Türkî zarpla icra edilmiş olduğunu rivâyet etmiş idiye de arama ve incelemelerimle o rivayet tahakkuk etmemiştir. Pek kuvvetle zannettiğime göre taksîm denilen ölçsüz lahin bugün olduğu gibi eskiden beri musiki bilmeyen köylü ve şehirli halk arasında bir gazelin usulsüz olarak terennüm edilmesi âdetinden doğmuştur. Taksîm isminin o tarzda bir lahne ne zamandan itibaren verildiğini henüz tesbit edemedik.”
- 14 M. Ekrem Karadeniz, *Türk musikîsinin nazariye ve esasları* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür, [t.y.]), 158: “Taksîmin bir de okuyucu tarafından bir güftenin usûlsüz olarak terennümü suretiyle ve sâzsız yapıları vardır ki buna daha çok sözlü eser denilebilir. Bu türden taksîmler yalnız bir okuyucu tarafından yapılabileceği gibi bir sazla nöbetleşe de icra edilebilirler. Bu taksîmlerde okunan güftelere ‘gazel’ denir.” Taksîm ve gazelin zaman içindeki anlam değiştirmeleriyle ilgili bir yorum ve analiz için bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman court* (Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996), çeşitli yerlerde; aynı yazar, “Ottoman sources on the development of the taksîm,” *Year book for the traditional music* (Oceania: International Council for Traditional Music, 1993), 1-28.
- 15 Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*. 26. bs. (Ankara: Aydın Kitabevi, 2010), 326.

büyük Türkçe sözlük ikinci anlam olarak “güftesi aynı isimdeki nazım şeklinden” alınma koşuluyla “taksîm şeklindeki mûsikî parçası” açıklamasını yapar.¹⁶ Milli Eğitim Bakanlığı’nın sözlüğü “belli bir kaideye bağlı olmadan türlü makamlarda dolaşarak sesle yapılan taksîm” (italikle vurgu bana ait) diyerek gazelin modern anlamına yanlış ya da eksik yahut da içeriksiz bir müzik tanımı getirmiş bulunuyor.¹⁷

Gazel ve taksîm sözcüklerinin yirminci yüzyılın ortalarından bu yana kesinleşmiş anlamı, biraz önce de söylediğim gibi, bütünüyle müzik bağlamında: gazel insan sesiyle, taksîm çalgıyla...

Gazelin edebiyat dünyasında ne anlamlar içerdiği, Osmanlı şiirine nasıl katıldığı konusunda yazılardan oluşuyor bu elinizdeki kitap; şiir biçimi gazelle ilgili olarak bu kitaptaki ve kaynakçasındaki metinlere bakılabilir. Gazelin eski müzikteki yerini nevbet-i mürettebi açıklarken Maragalı Abdülkadir (ö. 1435) anlatır. *Nebbet-i müretteb* on dördüncü yüzyıl İran müzik biçimlerinden biriydi ve dört sözlü bölümden oluşurdu: Arapça *qavl*, Farsça beyitlerden yapılmış *ğazel*, rubâî vezninde Farsça ya da Arapça şiirlerden *terâne* ve kavle benzeyen (demek ki Arapça) *firûdâşt*.¹⁸ Abdülkadir bunlara bir *müstezâde* ekleyerek bölümleri beşe çıkartmış, ama –anlaşılan– pek ilgi görmemiş olacak ki birkaç örnekle sınırlı kalmıştı.¹⁹ Bu *ğazelin ik’âî* döngüsü *qavl*in usûlünde olmalıdır, bir başka

16 İlhan Ayverdi, *Kubbealtı lugatı: asırlar boyu târihi seyri içinde misalli büyük Türkçe sözlük*, c. 1 (İstanbul: Kubbealtı, 2005), 1010.

17 *Örnekleriyle Türkçe sözlük*, c. 2 (Ankara: MEB, 2000), 962.

18 Abdülkâdir Merâî, *Câmi’ü’l-elhân*, SK-Nuruosmaniye 3644, yk. 59a-60b. Türkçe çevirisi Ubeydullah Sezikli, “Abülkâdir Merâî ve câmiü’l-elhân’ı” (Dr Tezi, Marmara Üniversitesi, 2007), 248-9. *Nebbet-i müretteb* ve bölümleriyle ilgili bir inceleme için bkz. O[wen] Wright, *Words without songs* (London: SOAS, 1992), çeşitli yerlerde ve özellikle *qavl* için 65-9, *ğazel* için 63-5, *terâne* için 61-3 ve *firûdâşt* için 59-61.

19 Wright, a.g.e., 25.

deyişle *gazel* ölçüyle bestelenen bir müzik parçasıdır. Nevbet-i müretteb, Osmanlı müzik dünyasında Seydî'nin on beşinci yüzyılda Türkçe yazdığı müzik kuramı kitabında görülür.²⁰ Seydî'ye göre nevbet-i mürettebe başlamak isteyen biri, önce bir makam göstermeli, ondan sonra bir peşrev çalmalı, ardından da *hüsrevânî*²¹ yapmalıdır. Seydî'nin tanımından, Abdülkadir'in dört bölümlü nevbet-i mürettebine kimi eklemeler yapılmış olduğu anlaşılıyor.²²

Bu “edeb-i mûsikî”ye uygun davranarak icrayı tamamlama konusunu Evliyâ Çelebi (ö. 1687'den sonra) de dile getirmişti. IV. Murâd'ın (salt. 1623-40) “faslı tamâm eyle” uyarısıyla bir iki eser daha okuyup ardından bir semâiden sonra bir “taksîm edip” icrayı tamamlamıştı Evliyâ. Evliyâ'nın okuduğu faslı tamamlayan son parça Seydî'nin söz ettiği İran nevbet-i mürettebinin son parçası *fürûdâşt* değil, Osmanlı faslının son parçası olan *taksîmdi*.²³

20 Seydî, *Hazâ el-maṭlaʿ fi beyânü'l-edvâr el-makâmât fi ʿilmü'l-esrâr ve'r-riyâzât*, TSMK-A3459, bk. 32a.

21 Orhan Şaik Gökyay *hüsrevânî*yi şöyle açıklar: “Sâsânî hükümdarı Husrev Perviz'in sazendesi ve zamanın ünlü bestekârı olan Barbüt, Husrev Perviz adına birtakım makamlar ve bu makamlarda eserler vücûda getirmiştir ki, bunlara “nevâ-yı husrevânî” denilir. Keykâvus, *Kabusname*, çev. Mercimek Ahmed, [haz. Orhan Şaik Gökyay] (İstanbul: MEB, 1966), 468, dipnot 498.

22 Seydî, a.g.e., 32a: “Ve ey Dilşâd! Bu ʿilmiñ evvel âdâbından biri budur kim bir kişî nevbet-i müretteb itmeye şürûʿ itse, evvel başlıya bir makâm göstere, andan sonra pîşrev ide, andan sonra *hüsrevânî* göstere. Tenbîh: *hüsrevânî* oldur kim bir makâm göstere, o makâmda pîşrevinden sonra ya şakîl ya hafif iki devr nakarât-ı nakşîyle göstere, andan sonra bir kavîl ide, baʿdehü bir *gazel* ide ve bir pâre daḥî ide kim aña terâne dirler. Sonra bir kavîl daḥî ide kim ana *fürûdâşt* dirler ve eger bu tertîb üzere güyendelik itse edeb-i mûsikîyi saklayıp nevbet-i müretteb temâm itmiş ola.”

23 Evliyâ Çelebi, *Evliyâ Çelebi seyahatnamesi*, haz. Robert Dankoff, Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı, c. 1 (İstanbul: YKY, 2011), 117: “‘bu faşlı tamâm eyle’ buyurduklarında hemân yine dest-ber dâʿire olup yine makâm-ı segâh taʿallukâtında makâm-ı mâyeden murabbaʿ [...] bu hoş-âyende güfte ve besteden sonra semâʿî [...] diyüp bir daḥî *taksîm* idüp *kânûn-ı hânendegânî* edâ idüp ser-ber-zemin idüp ayaga durdum.” (italikle vurgular benim)

Evliya'nın bu taksîmi sesiyle yaptığından kuşku yok. Sözle taksîm, on yedinci yüzyıl şairlerinden Şehrî'nin (ö. 1660) bir beytinde de yerini bulur.²⁴ "Taksîm etmek" sözünün on altı ve on yedinci yüzyıllarda yaygın bir kullanımı olduğu anlaşıyor. Herhalde geniş anlamıyla müzik icra etmenin dışında özel bir anlamı vardı; sözgelimi dönemin müzik biçimlerinden *kavl* ya da *nağ* taksîm edilmiyordu da şiir, gazel, dü-beyt taksîm ediliyordu. "Taksîm etmek", bestelenmiş bir müzik parçasının icrası için değil, bir şiirin müzikle okunması anlamında kullanılıyordu. Evliya Çelebi, Bitlis hanı Abdâl Han'ın bin fende üstadlığını sıralarken hânendeliğini öve öve bitirememiş, Hâfız-ı Şîrâzî'nin (ö. 1390?) beyitlerinin taksîm edildiğini, *savt*, *kâr* ve *zecelin* "okunduğu"nu kaydetmişti.²⁵

Kantemiroğlu (ö. 1723), bir sesin hareketini (seyrini) nağme olarak tanımlar, ama ancak bir perdede karar verdiğinde belli bir makamın nağmesi denilebileceğini anlatır. Müzik dünyasında taksîm sözcüğü, farklılaşarak nağmeyle ilişkilendirilmiş, "taksîm nağmesi" biçiminde özel bir kullanım alanı edinmiştir. İlk bakışta nağmeyle taksîm aynı anlamı ifade edermiş gibi görünse de, Kantemiroğlu bu ikisi arasında fark olduğunu, ilerde taksîmle ilgili bölümde anlatılacağını söyler.²⁶ İranlı müzisyenler taksîm nağmesini bestelerlerdi. Ama

24 Şener Demirel, "Şehrî. Hayatı, sanatı, Divanı'nın tenkitli metni ve tahlili" (Dr Tezi, Fırat Üniversitesi, 1999): "*Meclisünde benem ol muṭrib-ı hoş-zemzeme kim / Zühre'yi dâğ iderüm sūz ile itsem taksîm*"

25 Evliyâ Çelebi, *Evliyâ Çelebi seyahatnamesi*, haz. Yücel Dağlı, Seyit Ali Kahraman, Robert Dankoff, c. 4 (İstanbul: YKY, 2011), 75: "... dest-ber dâ'ire olup Hâfız ebyâtlarıyla taksîm idüp yigirmi dörd uşûlün dakîkiyle nutk [u] zarb üzere defszâlık idüp bir kâr [u] şavt u zecel okudukda ..." (italikle vurgu benim)

26 Kantemiroğlu, *Kitâbu 'ilmi'l-müsiki 'alâ vechi'l-ḥurûfât. Mûsikîyi harflerle tesbit ve icrâ ilminin kitabı*, haz. Yalçın Tura (İstanbul: YKY, 2001), 39, 41: "... Âgâh ol ki ehl-i mûsikâr mâbeyninde taksîmin adını nağmeniñ adına tağyir olunagelmış ve taksîm nağmesi dinilmekle ma'rûfdur, lâkin bu cihetde olan nağmenin tâ'rîfi gayr dürlü olur; şöyle ki lâzım olan yerde beyân olunur."

Osmanlı ülkesindeki müzikçiler bu tür kalıplı taksîmi hoş karşıladılar; müzik dışı olduğunu düşünüyordular. Gerekçeleri şöyleydi: bestelenmiş yapıt bestecinin gücünü, hünerini gösterir, taksîmse icracının gücüyle ilgilidir. İcracı, taksîm ettiği sırada kendi gücünü ortaya koyacak, kendine özgü yepyeni nağmeler yaratacaktır.²⁷ Müzisyenin yaratıcılığının doğaçlama sırasında daha çok ortaya çıkma olanağı bulunduğu yolunda anlayabilir miyiz bu sözleri? Benim “yaratıcı icracı” diye tanımladığım olgu burada ortaya çıkar.²⁸

Doğaçlama yapılan taksîm, bestelenmemiş olmasının doğal sonucu olarak herhangi bir usûle de bağlı değildir²⁹ ve hânendelerin taksîmi sâzendelerinkinden ayrı değildir.³⁰ Evliyâ Çelebi’nin anlattığı, faslı tamamlamak için hânendenin taksîm etmesi kuralını, İstanbul’da gelişen “fasıl”ı tanımlarken ayrıntılı ve kesin bir biçimde anlatır Kantemiroğlu. Sâzende taksîmiyle başlayıp hânende taksîmiyle sona eren “fasıl”ın, nevbet-i mürettebin dönüşerek İstanbul’da aldığı yeni biçim olduğunu söyleyebiliriz.

-
- 27 Kantemiroğlu, a.g.e., 135: “... bilmiş ol ki diyâr-ı Pars hânendeleri ve sâzendeleri taksîm nağmesini pişrev şeklinde beste eylemişlerdir; öyle ki her bir makâmın taksîmini terkeb terkeb şâkirdlerine ta’lîm virirler. Lâkin ehl-i müşîkâr-ı Rûm mâ-beyninde bu makûle kalıplı taksîm makbûl olmayup müşîkârîniñ dâ’iresinden ihrâc iderler. Ve niçün ihrâc iderler, bu delili gösterirler: meşelâ gerek beste, gerek kâr ve nakış, gerek pişrev ve semâ’i usûle bend olmalarıyla muşannifiñ kuvve-i ‘ilmini beyân iderler. Taksîm nağmesi ise yalnız her bir müşîkâr-şinâs olan kimsenin kuvvetini izhâr ider. Öyle ki fi’s-sâ’a kuvve-i ‘ilmiyle nâzik terkeb peydâ idüp ve hüsn-i tertib ile makâmı birbirine bend ü beste idüp ve zıddü’t-tabî’a makâmâtı ünsiyyet ü muvâfâkât tarîkine getürüp nev-zuhûr güyâ ve mücerred kendüye maşşûs bir nağme icâd ile ...”
- 28 Ersu Pekin, “Neither dates nor sources: a methodological problem in writing the history of Ottoman music,” *Writing the history of “Ottoman music”*, ed. Martin Greve (Würzburg: Ergon Verlag, 2015), 57-74.
- 29 Kantemiroğlu, a.g.e., 173: “Tâ’rif-i taksîm oldur ki usûle bend olmayup, besteniñ olduğu makâmda bir güzel ve lezîz nağmedür ve cümlesinden evvel hâreket ider.”
- 30 Kantemiroğlu, a.g.e., 185: “Sâzendelerin taksîm[inin] hânendelerin taksîminden farkı yokdur ve ol eelden ta’rife hâcet kalmaz.”

Faşl-ı h'vānende vü sāzende ma'an: faşl-ı meclis olduḡda h'vānende üst oturur. H'vānendeniñ altında neyzen, neyzeniñ altında tanbūrī, tanbūrīnin altında sā'ir sāzendeler yerleri ḡayr-ı mu'ayyendir. İbtidāsında sāzende takśime şürū' ider. Takśimden şoñra bir yāḡūd iki pīşrev çaldıklarından şoñra sūkūt iderler. Ba'dehū h'vānende takśime şürū' ider. Takśimden şoñra bir *beste*, bir *naḡş*, bir *kār* ve bir *semā'ī* okudukdan şoñra sūkūt idüp sāzendeler *semā'ī*ye şürū' iderler. *Semā'ī*yi temām eylediklerinden şoñra sūkūt idüp yalnız sāzlarıñ āheng perdelerini tutarlar ve h'vānende bir daḡi takśim idüp faşlı temām iderler.³¹

Kantemiroḡlu takśim hakkında bütün bu bilgileri verirken gazelden hiç söz etmez; ondan hānendelerin takśim ederken hangi şiiri kullandıklarını öğrenemeyiz. İstanbullular ve İstanbullu müzisyen hānendelerin bir usūle baḡlı olmaksızın, doḡaçlama okudukları “gazel”lere henüz *gazel* demiyordu.

Ses — söz — ölçü müzik — dil — şiir

Şiir yazılan deḡil, söylenendir. “Bir keresinde, herhalde rahatça abartabileceḡimi düşündüḡüm kaygısız bir anımda şöyle bir gözlemde bulunmuştum.” diyor Yorgo Seferis, Stravinsky'nin kitabına yazdığı önsözde ve ekliyor: “Konuştuḡumuz dil tek bir sözcüḡe indirgenseydi, iyi bir şair yeteneksiz bir şairden kolayca ayırt edilebilirdi.”³² Sanırım sözcüḡün kendisinden deḡil de söylenmesinden söz ediyordu Seferis. Ya da şöyle de söyleyebilirim –belki daha doḡru olur– sözün kendi olabilmesi söylenmesine baḡlı deḡil midir, yani “ses”e? Her ses, algılanabilmesi bakımından kendi bulunduḡu perde (*pitch*) dışında

31 Kantemiroḡlu, a.g.e., 187.

32 Igor Stravinsky, *Müziḡin poetikası* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000), 9.

birçok başka özelliğe de sahiptir: özellikle yüksekliği (*loudness*), süresi (*length*), tınısı (*timbre*) ve uzamı (*location*) sesi tanıyabilmemizi sağlayan karakteristikleridir.³³ Sözü de sesin bu karakteristikleriyle tanıyabiliyoruz. Müziği yaratan, bir yandan da sesin bu özellikleridir işte, bir de ritim. Sözü öğrenmekte, yinelemekte ve anımsamakta müziğin kullanılması birçok antropolojik çalışmanın konusu oldu.³⁴ Emevî şairi el-Velîd'in (ö. 744) bazı dizelerinin bestelenmiş olması sayesinde unutulmaktan kurtulması ilginçtir sözgelimi.³⁵ Unutmayalım ki şiirin bestelenmesi, notayla kağıt üzerine yazılması değil, şiirin müzikle seslendirilmesi demektir. Witgenstein'in (ö. 1951) "bir cümleyi anlamak"la "müzikal bir temayı anlamak" arasında ilişki kurup dille müzik arasında olağanüstü bir bağ olduğuna dikkat çekmesi heyecan verici.³⁶

Bütün bunlar, yani dilin kullandıklarının müzikle bağlaşımları şiirin de işine yaradı diyebiliriz. "Sesin de, sözün anlamını vurgulayan bir öge olarak şiirde önemli bir yeri" olduğunu bir kez de Cem Dilçin (1942-2013) söylemişti.³⁷ "Şiirin" derken lirik şiire, özel alanıyla gazele yönelerek sürdürüldüm: Bir edebiyat biçimi olan "gazel"le, yukarıda bir ara konu ettiğim nevbet-i mürettebin ikinci bölümünü oluşturan "gazel" arasında biçim ve terminoloji farklarının bulunduğunu kabul

-
- 33 Aniruddh D. Patel, *Music, language and the brain* (New York: Oxford University Press, 2008), 12.
- 34 Jan Vansia, *Oral tradition as history* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985), 46-7.
- 35 Renate Jacobi, "Emevî döneminin son gazel şairi: el-Velîd ibn Yezîd", bu kitapta 484-518.
- 36 Müzik ve sözcükler arasında Witgenstein'i alıntılıyarak kurulan ilişki hakkında bkz. Aaron Ridley, *Müzik felsefesi: tema ve varyasyonlar*, çev. Bilge Aydın (Ankara: Dost Kitabevi, 2007), 34-9.
- 37 Cem Dilçin, "Fuzulî'nin bir gazelinin şerhi ve yapısal yönden incelenmesi," *Türkoloji Dergisi* 9, s. 1 (1991): 43-98.

etsek de esas itibariyle gazelin bir şiir olarak müziği gösterdiğine ilişkin ifadeleri pek çok kaynakta bulmak olası görünüyor. Gazel, belli ki müziksiz düşünülebiyecek bir şiir türü değil. Bu konuda Walter Andrews, kitabının adından başlayarak (... *Society's song*) müziği çağrıştırmacı bağlamlar oluşturmuş, yorum getirmiş bulunuyor; her ne kadar ritim ve ses özelliklerine değinmediğini ve bunun bir eksiklik olduğunu belirtmiş olsa da.³⁸

Dili, yazı değil de konuşma üzerinden algılamak, özellikle bu yazının ilgi duyduğu müzik-dil-şiir bağlamını belirleyecek, başat kavramları sıralamamıza olanak sağlayacak diye umuyorum. Konuşmanın duygulanımları anlatmada kullandığı, yazıda bulunmayan vazgeçemeyeceği bir başka dil özelliği de *vurgudur*.³⁹ Dilin yazı değil de ses, konuşma üzerinden geliştiğini söyler Rousseau (1712-78) ve ilk dillerin, öğretilenin aksine geometricilerin değil de şairlerin dilleri olduğunu düşünür; “ilk dillerin basit ve yöntemli olmaktan önce şarkıyla söylenen ve güçlü duygulanımlarla dolu diller” olduğunu belirtir.⁴⁰ Müzik seslerinin aynı zamanda birer *vurgu* olduğunu söyler ve ilk doğan dilin mecazlı bir dil olduğunu, bunun için de insanların başlangıçta şiir biçiminde konuştuğunu, akıl yürütmeyi çok sonraları bulduğunu savunur.⁴¹ Belki de insanın ilk keşiflerinden biri şiirdir gerçekten de; “taklide olduğu kadar ezgi ve tartıma da doğal bir eğilimimiz olduğuna göre” der Aristoteles (ö. M.Ö. 322).⁴²

38 Walter Andrews, *Şiirin sesi, toplumun şarkısı: Osmanlı gazeline anlam ve gelenek*, çev. Tansel Güney (İstanbul: İletişim, 2003), 84, 105, 174-5, 210, 213.

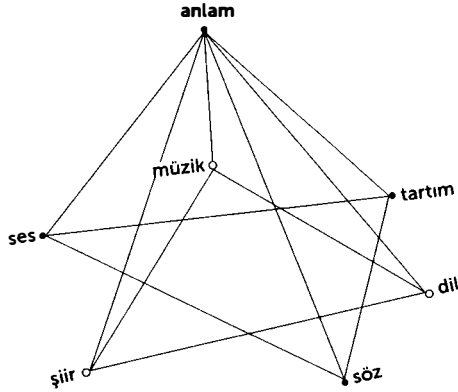
39 “Vurgu”nun bir dilbilim terimi olarak karşılığı için bkz. *Açıklamalı dilbilim terimleri sözlüğü*, Berke Vardar ve öte. (İstanbul: ABC Kitabevi, 1988), 221.

40 Jean-Jacques Rousseau, *Melodi ve müziksel taklit ile ilişkisi içinde dillerin kökeni üstüne deneme*, çev. Ömer Albayrak (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür, 2007), 9-10.

41 Rousseau, a.g.e., 11-2.

42 Aristoteles, *Poetika. Şiir sanatı üstüne*, çev. Samih Rifat (İstanbul: Can, 2007), 27.

Epopoia (destan diyelim), tragedya şiiri, komedya, dithyrambos şiiri, *aulos* ve *kitharis* sanatı taklidi tartım, dil ve ezgi aracılığıyla gerçekleştirebilirler.⁴³ Bu bağlamdaki şiir ve müzik bağlantısını (*correlation*), Osmanlı şiir kültürünün de benzer göstergeler üzerinden kavramlaştırdığı terimler aracılığıyla ifadesini bulmuştu. Âşık Çelebi, eski ve büyük bilginlerin göğün hareketinin ve yıldızların döngüsünün tartım ve ezgi üzerine olduğunu kavrayınca, bu bilgiden müzik bilimini ve şiirin tartım bilimini ortaya çıkardıklarını, sözcükleri tartım ve uyak, sesleri de ezgi ve tekrar üzerine düzenlediklerini anlatır. Böylece, zaman içinde şairin değeri artmış, şiir herşeyin(!), sözcüklerin ve dilin ifade yollarının göstergesi olmuştur.⁴⁴



43 Aristoteles, a.g.e., 19.

44 Âşık Çelebi, a.g.e., I, 125: "Felek-i dâ'irüñ eṭvârı ve kevkeb-i sâ'irüñ edvârı evzân u elḥân üzre olduğına 'ârif oldılar. 'İlm-i evzân-ı eş'ârı ve fenn-i müşikî vü edvârı terkib itdiler. Ve kelimâtların veyn ü kâfiye ve eşvâtların nağamât u nakarât üzre tertib itdiler. [çağ ardından çağ geçti ve bu böylece sürdü gitti] Eş'ârüñ qadri efzûn oldı. Her karnuñ 'ulemâsınuñ ḥadâ'ık-ı 'ulûmda ve ḥakâ'ık-ı fuhûmda elfâz u 'ibârâtları belki elḥâz u işârâtları şî'r oldı."

Gazelin, bu bağlamıyla anlamını yalnızca edebiyatta bulan bir türün ötesine geçtiğini söylemek isterim. “Taksîm-i gazel” denildiğinde büyük anlamı yakalayabilmek için tartımın, sesin ve sözün uyumunu müzik, dil ve şiir alanlarında birbirleriyle karşı karşıya getirerek bir gerilim yaratmamız gerektiğine inanıyorum. Tartımlı sesin müziği harekete geçirdiği, sözün tartımla biçimlenmesinin dile yöneldiği ve sözün ancak seslendiğinde bir etki alanı oluşturacağı üç uçlu bir tabanı; müzik-şiir çizgisinin ses, şiir-dil çizgisinin söz ve dil-müzik çizgisinin tartım yoluyla birleşebileceği bir başka üç uçlu düzlemin kesişmesi oluşturacaktır anlamı. Ama yine de eksik kalacaktır “taksîm-i gazel”. Bu lirik oluşumun hâlâ büyük bir “hâl”e gereksinimi vardır.

Drama

“Yazılan şiir”in mekânı mecmualardır, orada uykuya yatar şiir, ama mecliste söylenip can bulduktan sonra. Osmanlı elitinin, zürefasının, şairlerinin, müzisyenlerinin kurdukları meclislerde söylenirdi şiirler, gazeller. Osmanlı şiir söyleme geleneğinde mesnevîlerin içine yerleştiren gazellerin müzikle okunması geleneğinin Emevîlere dek uzandığını düşünebiliriz. Osmanlı romantik mesnevîlerinin erken İran örneklerinden geldiğini öne sürenler var.⁴⁵ Müziğe yatkın şairler meclislerinde aşk şiirlerini müzikle okuyorlardı.⁴⁶ Sohbet, şiir, müzik, şarap, sarhoşluk, aşk, sâkî eski Dionysos *symposion*larından bu yana bir meclisin temel öğeleri ve meclisin başarısı, bu temel öğelerin dinamik işlerliği sayesinde transa ulaşılması. Müziğin bir esrime haline yol açması törensel

45 Robert Dankoff, “The lyric in the romance: the use of ghazals in Persian and Turkish masnavîs”, *Journal of the Near Eastern Studies*, 43, s. 1 (1984), 9-25.

46 Bu kitapta, Renate Jacobi, a.g.m., 484-518.

bağlamda sık rastlanan bir durumdur.⁴⁷ Gerçekten de “gazel duyguyu yansıtırken mesnevî bu duyguyu harekete geçiren kurgusal bağlamı sağlıyor”duysa,⁴⁸ şiirin kendi iç uyumunun yarattığı dinamik işlerliğinin katkısı işte burada ortaya çıkacaktır. On dokuzuncu yüzyıl operasının *ensemble*’i öyküyü anlatırken kahramanın kendi iç dünyasını, duygularını anlatmaya başladığı bir *arya*, bir *belcanto*...

Mesnevî içinde okunan gazel yalnızca duygusal bir anlatımla yapıyor değildi bu katkıyı, müzik-dil-şiir üçlüsünün hem teknik hem semantik bağlamı sağlar bu “hâl”i. “Hâl kuramı” için Selim Kuru’yu anmalıyım; Kuru’nun yapıt ve yapıtın içeriğiyle ilişkilendirerek kavramlaştırdığı kahramanlık, bilgi ve aşk hâllerinden⁴⁹ başka, doğrudan performansı yapanın ve tamamen erkeklerden oluşan meclis ehlinin ulaşmayı hedeflediği bir esrimeden, belki bir vecd (*ecstasy*) hâlinden söz ediyorum; belki bir arınma, Aristoteles’in *katarsis*’i belki. Gazel okuyanın uygun ruh hâlini yakalamasıyla tamamen samimiyetle kendi içine dönmesi meclise katılanları da yükseltecek. Tasavvuftakine benzer, ama tamamiyle dünyevî bir “hâl”e yol açan gazel; tiz, “yanık” bir sesle okunan gazel... Flamenko kültüründe bu “hâl”e *duende* deniyor; zaman ve uzamdan öte bir tutku. Federico Garía Lorca (1898-1936) ve Manuel de Falla (1876-1946) onun en kaba ve karanlık yönünü yansıtarak, derin şarkı anlamında *cante jondo* diye adlandırdılar flamenko-yu.⁵⁰ Bütün bir kültürü tek bir şarkıda görebildikleri için belki.

-
- 47 Müzik ve esrime konusu için bkz. Gilbert Rouget, *Music and trance. A theory of the relations between music and possession*, çev. Brunhilde Biebuyck (Chicago: The University of Chicago Press, 1985).
- 48 Selim S. Kuru, “Mesnevî biçiminde aşk hali: birinci tekil şahıs anlatılar olarak Fûrkat-nâme, Heves-nâme üzerinden bir değerlendirme”, *Nazımdan nesire edebî türler*, haz. Hatice Aynur ve öte. (İstanbul: Turkuaz, 2009), 168-183.
- 49 Kuru, a.g.m.
- 50 William Washabaugh, *Flamenko. Tutku, politika ve popüler kültür*, çev. Haluk Orhon (İstanbul: Ayrıntı, 2006), 40.

Yirminci yüzyıl başından canlı bir örnek, bir gazelhânın hem gazel pratiğinin biçimi nasıl anlamlandırdığını gösteriyor, hem de “taksîm” sözcüğünün “kesme, parçalara ayırma, bölme” sözlük anlamının pragmatik gerçekliğini anlatıyor. Hâfız Şaşı Osman’ın okuduğu, Cemil Bey’in tanburuyla kendisine yanıt verdiği hüseyinî makamındaki gazelden (*Her zaman bir Vâmık u Azrâ olur, âlem bu yal*) önce Mesut Cemil’in (1902-63) yaptığı konuşmadan kısa bir bölüm:

Hâfız Osman’ın büyük bir üstünlüğü de gazel okumada gayet sıkı vezinli mısraları, serbest vezinli taksîm şeklinde okurken, mana ve ustalıkla kullanabilmesiydi. Buna bizim musikide “güfte taksîmi” denir. Okuyacağı güfteyi seçmesini ve gazeli irtical halinde okurken nağmeleri yerine yerleştirmesini bilmeyenlere musiki âleminde yer verilmezdi. İşte Hâfız Osman, Şaşı Osman o hanendelerdendi ki şiiri musiki arasında harcamaz, tam aksine musiki ile şiiri inşad ederdi.⁵¹

Osmanlı şairleri arasında müzisyen olanların sayısı az değildir; tezkireler buna tanıktır.⁵² Mecliste okunan mesnevîyi mesnevîhan mı okurdu? Mesnevîyi okuyan gazeli de okur muydu? Yoksa Evliyâ Çelebi’nin gittiği birçok yerde karşılaştığı, kahvehanelerde meddahlar, sâzendeler, hânendelerle birlikte bulunan gazelhânlar mı katılırlardı meclislere yalnızca gazel okumak için? Bu soruları yanıtlamayı bir süre erteleyeceğiz gibi görünüyor. Ama mesnevî içinde okunan gazel, Kuru’nun söylediği gibi kurgusal yapıyı oluşturan parçalardan önemli biridir. Meclisin ritmini belirleyici bir işlevi vardır denilebilir. Hâfız Osman nasıl şiiri

51 *Gazeller: 78 devirli taş plak kayıtları* (CD), haz. Cemal Ünlü (İstanbul: Kalan, 1997), 17. parça. Ayrıca internet üstündeki bir kayıt için bkz. https://www.youtube.com/watch?v=AseszKpB_ZQ [erişim 7 Nisan 2016]

52 Ersu Pekin, “Âşık Çelebi’nin musannifleri, hanendeleri, sazandeleri,” *Bir allame-i cihan: Stefanos Yerasimos (1942-2005)*, c. 2 (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2012), 505-79.

müzik adına harcamayarak müzikle yeniden yaratmışsa, bunun gibi öykünün dramatik bir anında şairin mesnevî içine yerleştirdiği gazelin müzikle aniden görünmesinin yarattığı gerilim ve bunların bir ritim oluşturan belli aralıklarla yeniden yeniden ortaya çıkışı meclisin amacına ulaşmasını sağlayacak devinimsel yinelemelerdir.

Gazelin, yalnızca aruz kalıplarına bağlı olarak öylece dümdüz okunmaması gerekir. Beklenen, gazel okuyucusunun sesinin tonunu, yüksekliğini, süresini, sözcüklerin müziksel vurgusunu kontrol ederek, hattâ yüz mimiklerini, baş, el vb. jestlerini de oyununa katması ortaya, deyim yerindeyse tiyatral bir “yapıt” koymasındır. Mec-lisi yükseltecek şey budur. Eski *İlyada* ya da *Şehnâme* okuyucularının böyle performanslar yaptıklarını hayal edebiliriz. Şarkıcı, besteci, arpist ve ortaçağ müziği icracısı Benjamin Bagby’nin anglosakson arpiyle yaptığı *Beowulf* performansını örnek olarak göstermekle pek aşırıya kaçmış olduğum düşünülmez umarım. Bagby, doksan sekiz dakikalık bu tek kişilik performansında abartılı dramatik jestlerle, mimiklerle oynayarak kimi zaman öfkeli, kimi zaman sakin, bazen kızgın, bazen hayran 3182 dizelik bu destansı şiiri okuyor. Sesi yükseliyor, kısılıyor; haykırıyor, fısıldıyor... Sık sık da anglosakson arpiyle/liriyle şiiri müzikle okuyor.⁵³ Lirik şiir, lir eşliğinde okunan değil

-
- 53 Benjamin Bagby’nin *Beowulf* performansı için bkz. <http://bagbybeowulf.com/video/index.html> [erişim 7 Nisan 2016]
 Benjamin Bagby (ses ve anglosakson harp), *Beowulf* (DVD) (Paris: Charles Morrow Production, 2006); *Beowulf*, çev. Nazmi Ağıl (İstanbul: YKY, 2012); *Beowulf: a glossed text*, ed. Michael Alexander (London: Penguin Books, 2005).
Beowulf, eski İngilizceyle yazılmış İskandinavya’da geçen olayları anlatan destansı şiir. Edebiyat dünyası, bu destanın bir yapıt olarak kabul edilmesini 1936 yılında J.R.R. Tolkien’in yazdığı bir makaleye borçlu.
 Videoyu izleyeceklerin şiiri, vurguyu ve dramayı izleyebilmeleri için söz konusu bölümden özgün birkaç dizeyi buraya alıyorum: *helm of hafelan, sealde his hysted sword, / irena cyst ombiht-þegne, / ond gehealdan hēt hilde-geatwe. / Gespræc þā se*

miydi? Mesnevî içindeki gazelin okunması sırasında çalgı da kullanılır mıydı, araştırılmaya değer.

“Müzik-dil-şiiir”, “tartım-ses-söz” piramitlerinin karşılaşmasından doğan gerilime güç katan, onu parlatan ve coşturan bir neşe tamamlanabilir belki gazel taksîmini. Mesnevîyi zaman zaman keserek, belirli yerlerinden bölerek söylenen gazelin anlamını gerçekleştirecek olan onu icra biçimi, olasılıkla gazelhanın dramatik performansıdır gibi görülüyor. Taksîm sözcüğünün bu bölmek, bölüştürmek anlamından kurtulamıyorum bir türlü. Belki de terimleşme sürecine bir de bu sözlük anlamı üzerinden bir kez daha bakmalıyız. Şiiri müzikle doğaçlama olarak okurken, yani taksîm ederken hanendenin yaptığı, kelimenin tam anlamıyla sözcükleri müzik cümlelerine uygun olarak bölüştürmektir, “taksîm etmek”tir yani. Kısaca söyleyecek olursam, taksîm-i gazel sanırım bir müzik biçimi değil; ondan çok bir gazelin, icracının hünerini ortaya koyacağı, ölçsüz ve doğaçlama olarak müzikle seslendirmesinden ibaret. “Gazel taksîm etmek”, “şiiir taksîm etmek” gibi kullanımlarından da anlaşılan bu. Uzun süren mesnevî okumasının aralarına yerleştirilen gazellerin beklenmedik bir anda, beklenmedik –olasılıkla da– dramatik bir edayla ortaya çıkması meclisin ritmini canlandıran bir etki yaratacaktı; ehl-i meclis bundan hoşlanmış olmalı. İnsan yeteneklerinin alabildiğine kullanılmasına olanak veren uzam ve zaman parçaları olan meclislerin, müzik kanonunun oluşmasında önemli yeri vardır. Gazel okuyucuları da sahip oldukları bu yeteneklerini, meclis ehlinin de katkılarıyla ortaya koymuşlar, müzik ve şiiir alanında özgün bir performans alanı yaratmışlardır.

*gōda gylp-worda sum, / BēowulfGēata, æ hē on bed stige: / 'Nō ic mē an here-wæsmun
hnāgran talige / gūþ-geweorca þonne Grendel hine; / 'forþan-ic hine sweorde swebban
nelle, / 'aldre benēotan, þēah ic eal mæge.*

Şiirden doğaçlamaya güftenin nağmeyle sarmalı: Osmanlı-Türk müziğinde gazel icrası

Sami Dural*-Bilen Işıктаş**

* İstanbul Medeniyet Üniversitesi

** İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Gramofonun

İstanbul'a gelmesiyle birlikte başlayan ilk plak kayıtları müziğin metalaşma sürecine ivme kazandırmıştır. Bu plak kayıtları aynı zamanda Hâfız Âşir (ö. 1937), Hâfız Şaşı Osmân (1867-1935?) gibi hâfızların;¹ Üdî Nevres Bey (1873- 1937), Tanbûrî Cemîl Bey (1873-1916) gibi sâzendelerin şöhretlerini imparatorluğun birçok yerine yaymalarına zemin hazırlamıştır. Tabii tüm bu isimler arasında ayrıcalıklı bir yere sahip olan Tanbûrî Cemîl Bey'in dinlediği ilk andan itibaren büyüüne kapıldığı ve onunla zaman zaman bazı meşklerde bulunduğu Hâfız Sami'nin (1874-1943) icraları dinleyiciler arasında geniş talep uyandırmıştır. Hâfız Sami ve diğerleri dikkate alındığında bu ilginin nedensiz olmadığı anlaşılmaktadır. Bu süreçte; elimizde on yedinci ve on sekizinci yüzyıldan itibaren

-
- 1 Sadi Yaver Ataman, *Türk İstanbul*, haz. Süleyman Şenel, (İstanbul: İBB Yayınları, 2006), 300'de "Şu bir gerçektir ki Hâfız Sami, bir devir yaşatmıştır. Onun devrinde yetişen ve seslerinin güzelliğiyle, okuma tavrıyla tanınmış başka hâfızlar da vardır. Mesela Aksaraylı Hâfız Cemal, Hâfız Süleyman, Hâfız İbrahim, Enderunlu Hâfız Hüseyin (Deli Hüseyin), Hâfız Kemal, Hâfız Sadettin (Kaynak), Beşiktaşlı Hâfız Rıza, Süleyman Karabacak, Sultan Selimli Hâfız Rıza, Hâfız Burhan, Hâfız Fahri, Hâfız Mecid, Hâfız Cevdet (Soydances), Hâfız Esat (Geredeli)." yazmaktadır. Yukarıda adları geçen hâfızların yanı sıra A. Celal, Bursalı Hamid Bey, Hüseyin Hüsnü (Çatalca), Bahriyeli Şahab, Hâfız Ahmet, Hoca İzak Algazi, Hâfız Memdûh, Madam Victoria Hazan, Edirneli Haim Efendi, Mustafa Zeki Çağlarman, Achilleas Poulos, Derviş Abdullah, Hâfız Mustafa gibi hâfızlar da, o dönemin Osmanlı-Türk müziği anlayışını gösteren taş plak kayıtlarında yer almışlardır. Bkz. *Gazeller*, haz. Cemal Ünlü (İstanbul: Kalan Müzik Yapım, 2006), 1, 2, 3.

kayda geçirilmiş olan saz müziğine dair repertuarı olmakla birlikte, her şeyden önce söz müziğinin önceliğinde şekillenmiş olan Osmanlı-Türk müziği içerisinde, özellikle serbest icraya dayalı gazeller ve gazelhanlar yeni oluşan müzik piyasasının en önemli aktörlerinden birine dönüşmüştür. Bunun yanı sıra Tanzimat hatta daha öncesinde başlayan Batılılaşma akımıyla birlikte müziğin dönüşümü, icra platformlarındaki değişim, devletin himayesini gittikçe kaybetmeye başlayan müzik anlayışının form ve içerik olarak zamana uyumu piyasa koşullarında yeni türlerin gelişimine olanak sağlamıştır. Büyük formların ve usûllerin yerlerini daha küçük formlara ve usûllere bırakması, güftelerin Dîvân edebiyatındaki sanatsal ifadeye sahip örneklerinden uzaklaşarak, bağlamsal koşullar dâhilinde anlaşılabilir bir yapıya dönüşmesi şarkı ve gazel gibi formları öne çıkarmıştır. Bununla birlikte özellikle saz müziğindeki taksîm formunun insan sesindeki karşılığı olan ve tamamen bireysel doğaçlamaya dayalı gazel popüler bir form olarak tutunmuştur. Kısacası tarihsel ve bağlamsal şekilde anlamlandırılmış olan gazel, on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında oldukça popüler bir niteliğe bürünmüştür.²

Gazel, yüzyıllar boyunca hem kadim İran edebiyatında hem de Arap edebiyatında da, birbiriyle kesişen temalar etrafında, toplumların kendi anlayışları içerisinde tarih sahnesinde yerini almıştır. Örneğin “İran edebiyatında gazel terimine onuncu asrın ikinci yarısından itibaren rastlanır. Rûdekî (ö. 941), Unsûrî (ö. 1040) gazelleriyle ünlü ilk şairlerdendir. Fakat ilk dönem ile ilgili araştırma yapanlar, İran edebiyatında da Arap edebiyatında olduğu gibi gazellerin –bu dönem için– nesîbden ibaret olduğunu ve Arap edebiyatında olduğu gibi bestelenecek okunduğunu söylerler.”³

2 Zikredilen dönem içerisinde gazel formunun durumu için bkz. Cemal Ünlü, *Git zaman gel zaman* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004), 324-47.

3 M. A. Yekta Saraç, *Klâsik edebiyat bilgisi, biçim-ölçü-kafiye* (İstanbul: Bilimevi Basın Yayın Ltd. Şti., 2013), 54.

Osmanlı-Türk müziği ve meşk⁴ vizyonu içerisinde önemli bir yere sahip olan gazel icrası günümüzde; doğaçlama kabiliyeti, teknik yeterlilik, toplumsal bellekte var olan müzik icrasının kodlarına hâkimiyet gerektiren ve bu müzik anlayışının en nihai noktasında bulunan müzikal bir olgudur. Gazel olgusunun tarihsel ve bağlamsal bakımdan kavranış biçimlerine ve ne şekilde bir dönüşüm geçirdiğine kısaca değineceğiz.

Bu dönüşümü izlemeye; on üçüncü yüzyıl İslâm coğrafyasında, Doğu müziği içerisinde önemli bir müzik adamı olan Sâfiyüddîn Abdülmümîn Urmevî'nin (ö. 1037)⁵ *Kitabü'l-edvâr* adlı eserindeki yaklaşımlarına bakarak başlayabiliriz. El-Kindî (ö. 875), Fârâbî (ö. 950) ve İbn-i Sînâ'dan (ö. 1037) edindiği birikimi bir sistem dâhilinde açıklamaya çalışan Sâfiyüddîn'i müzik anlayışında "îkâ", icra edilen formların temelini oluşturmaktadır. Bu anlayışla Sâfiyüddîn *Kitabü'l-edvâr* adlı eserinin XV. faslında, "Uygulamaların başlangıcı" başlığı altında, örnek uygulama olarak, Remel darbında olan Nevruz ve Geveşt savtlarını⁶ göstermiştir. Sâfiyüddîn'de îkâ ve usûl bakımından serbest olmayan bir yapıda

-
- 4 Cem Behar'ın da belirttiği gibi meşk; musiki sanatının hat sanatından aldığı bir kavramdır. Bkz. Cem Behar, *Zaman, mekân, müzik Klâsik Türk musikisinde eğitim (meşk), icra ve aktarım* (İstanbul: Afa, 1993), 11. Bu kavram musikide öğretim, sözlü aktarım işlevini yerine getirirken saz ve söz repertuarının tekrarı ve taklidi üzerinden usta çırak ilişkisi içerisinde kuşaktan kuşağa intikali anlamında kullanılmaktadır. Modernleşme sürecinde yazılı müzik anlayışının artarak benimsenmesi, toplumsal dönüşümlerin her alana farklı yansımaları gibi meşk sisteminin de yeni dünyaya daha rasyonel parametrelerle birlikte uyum sağladığı görülmektedir. Bu değişimin müziğin estetik ve pragmatik yönüne katkı sağlarken kendine yeni yollar bulma çabası içinde olduğuna işaret etmek gerekir.
 - 5 Bu günden bakıldığında, Sâfiyüddîn Abdülmümîn Urmevî'nin *Kitabü'l-edvâr* ve *Şerefiyye* adlı eserleriyle, içinde yaşadığı coğrafyanın müzik anlayışını esaslı bir açıdan açıklamaya, sistemleştirmeye çalıştığını düşünebiliriz.
 - 6 Nuri Uygun, *Sâfiyüddîn Abdülmümîn Urmevî ve Kitabü'l-edvârı* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 1999), 243-44.

işlenen formlardan ayrı olarak on beşinci yüzyıl itibariyle serbest bir yapı içerisinde düşünülen formlar da zikredilmeye başlanmıştır.

On dördüncü ve on beşinci yüzyıllarda yaşamış olan Abdülkadir Merâgî (ö. 1435), *Câmiü'l-elhân* adlı eserinin on ikinci bölümünün üçüncü kısmında, icracıların yol edinmeleri ve bu yolu takip etmeleri için tasnifler ortaya koymuş ve bunları sınıflandırmıştır. Merâgî, nevbet-i müretteb, basit darbeyn, küllü'd-durub, küllü'n-nagam, neşîdü'l-Arab, amel, pişrev ve zahme tasniflerinin “nevbet-i müretteb” sınıfını; “Eskiler, skalalar ve îkâ yollarının birbiriyle ilişkileri olan dört musiki parçasına nevbet-i müretteb demişlerdir. Bu nevbet sakil-i evvel, sakil-i sâni, sakil-i remel, fahte veya türkî-i asl devrilerinde yer alır. Bundan başka devirlerde de oluşturulursa da bu, tasnifçilerin iradesine bağlıdır. Burada melodileştirmenin başının ve sonunun bir ahenkte olması gerekir.”⁷ şeklinde açıklamıştır.

Merâgî'ye göre neşîd formunun ilk iki beyti nesir şeklindedir ve serbest icra edilir, diğer iki beyti de nazım şeklindedir ve usûl kullanılarak icra olunur. Eğer şiirin sözleri Arapça ise neşîdü'l-Arab, Farsça ise, neşîdü'l-Acem olarak adlandırılır.⁸ İlk iki beyti serbest ölçü olması bakımından bu form günümüzde algıladığımız gazel anlayışına da yakın olabileceği gibi, daha önceden bestelenmiş bazı serbest ölçülü türlerle (durak, na'at, mersiye, temcîd) de yakın olabilir.

Merâgî daha sonra “nevbet-i müretteb”i; kavl, gazel, terâne ve fûrûdaşt olmak üzere dört parçaya ayırmıştır. Birinci kısım kavl; bu kısımda şiirin sözleri Arapçadır. İkinci kısım gazel; bu kısımda şiirin sözleri Farsçadır. Kavlde kullanılan îkâ üzerine kurulmalıdır. Üçüncü kısım terâne; bu kısım ister Farsça ister Arapça olsun, kavl ve gazelin îkâsı

7 Ubeydullah Sezikli, “Abdülkadir Meragi ve Camiü'l-elhan'ı” (Dr Tezi, Marmara Üniversitesi, 2007), 248.

8 Taki Biniş, *Makasidü'l-elhan* (Tahran: Zendegy, 1966-1977).

üzerine rubâî bahrinde kurulmalıdır. Dördüncü kısım fûrûdaşt; bu kısım Arapça ve kavle benzer olmalıdır. Bu formlar a-b-a şeklindedir. A serhânedir (ilk hâne). B bölümüne geçilir ve röpriz yaparak tekrar A bölümü icra edilir. Eğer sözler Farsçaysa ve meyanı varsa bu forma gazel denir.⁹

On beşinci yüzyılda yaşamış olan Seydî de *el-Matla* diye tanınan eserinin “Der beyân-ı âdâb-ı mûsikî” kısmında; “Hüsrevani oldur kim bir makam göstere ol makamda pişrevinden sonra ya “sakil” ya “hafif” iki devir nakarat-ı nakşiyle göstere andan sonra bir kavil ide badehu bir gazel ide”¹⁰ diyerek, Merâgî ile aynı doğrultuda, kavlden sonra gazelin geldiğini belirtmiştir.

Gazelin tarihsel ve bağlamsal bakımdan incelenmesi bakımından on yedinci yüzyılda karşımıza; önceki kaynaklara nispetle daha açık-karşılaştırmalı ve vüsatli tanımlamaları, form açıklamalarını, repertuvar aktarımını içeren, dönem müziğinin karakteristik özelliğini aktaran ve değişim döneminin izlerini ortaya koyan Boğdan Prensi Dimitrie Kantemir¹¹ (1673-1723) çıkmaktadır. Kantemir *Kitabu ilmi'l-musikî ala vec-hi'l-hurûfât* adlı eserinin “Türlere göre musiki icra’ı ve fasıl” bölümünün; “Hânendelerin icra ettiği musiki, hânende faslı, sâzende faslı, hânende ve sâzendelerin birlikte icra ettikleri fasıl” başlıkları altında taksîm formunu zikretmiştir. “Hânendelerin icra ettiği musiki” başlığı altında; “Tak-sim, okunacak bestenin makamında, fakat usûle bağlı olmayan, güzel ve

9 Bu tanımlamaları aktaran şu çalışmalara bkz. Ubeydullah Sezikli, “Abdülkadir Meragi ve Camiü'l-Elhan'ı” 248-49; Yalçın Tura, “Türk musikisi formları, eski formlar”, s. 4 (1985): 59-60.

10 Mithat Arısoy, “Seydi'nin el-Matla adlı eseri üzerine bir çalışma” (YL Tezi, Marmara Üniversitesi, 1988).

11 Kantemir'in eseri ve mirası ayrıca on yedinci yüzyıldaki müziğin değişimi hakkında şu çalışmalara bakılabilir. Ersu Pekin, “Evliya Çelebi müzik değişiminin neresinde,” *Çağının sıradışı tanığı: Evliya Çelebi*, haz. Nuran Tezcan (İstanbul: YKY, 2009), 307-45; Namık Sinan Turan, “Bir 18. yüzyıl entelektüelinin portresi: Dimitrie Cantemir,” *Evrensel Kültür Dergisi*, s. 257 (Mayıs 2013): 66-71.

hoş bir nağmedir ve her şeyden önce o icra edilir”¹² şeklinde bir taksîm tanımlaması yapmıştır. Usûl ve îkâ bakımından serbestlik içeren formaların bu yüzyılda performansta kullanılmakta olduğunu ve aynı zamanda aktarılabilir bir yapı kazandığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda Kantemir’in eserinin “Der makâm-ı hüseynî taksîm-i nağme-i külliyyât-ı makamât”¹³ başlığı altında; Hüseyinî makamıyla başlayıp tüm makamları dolaşarak tekrar Hüseyinî makamıyla biten, usûl ve îkâ bakımından serbest bir melodi tanımlaması yapması güzel bir örnek teşkil etmektedir.

Kantemir yukarıda bahsettiğimiz “Taksîm-i nağme-i küllî” tarifiinden sonra bu formun usûl ve îkâ bakımından niçin serbest olması gerektiğini, musikideki önem derecesinin ne olduğunu, getirilerini şu şekilde açıklar:

Ayrıca bilmiş ol ki, Pers diyarındaki sâzendeler ve hânendeler, Taksim nağmesini, Peşrev şeklinde bestelemişlerdir. Öyle ki, her bir makamın taksimini, terkip terkip kısım kısım öğrencilerine öğretirler. Fakat Rum diyarının musikişinasları arasında bu tür kalıplı taksim makbul sayılmaz ve musiki dairesinin dışında bırakılır. Niçin dışarıda bırakıldığını soranlara da şu delili gösterirler: Gerek beste, gerek Kar ve Nakış, gerek Peşrev ve Semai, usûle bağlı olmaları bakımından, bestekârların ilim gücünü ortaya koyar. Taksim nağmesi ise musikişinasın kendi gücünü ortaya koymasına yarar. Öyle ki, musikişinas, ilim gücüyle, o anda ince bir bileşim ortaya çıkaracak, güzel bir düzenle makamları birbirine bağlayacak, makamlar arasındaki uyumsuzlukları uyuşma ve anlaşma haline getirecek ve kendine mahsus, işitilmedik, yepyeni bir nağme icad edecektir.¹⁴

12 Kantemiroğlu, *Musikiyi harflerle tesbit ve icra ilminin kitabı = Kitabu ilmi'l-musiki ala vecih'l-hurufat: tıpkıbasım-çeviri-notlar*, haz. Yalçın Tura, c. 1 (İstanbul: YKY, 2001), 172.

13 a. e., I, 127.

14 a. e., I, 135.

Bu bağlamda Kantemir “Hânende Faslı”nı; “Hânende, ilk olarak bir taksîm yapar, sonra “beste” okur. Daha sonra “nakış”, “nakış”tan sonra “kâr”, “kâr”dan sonra da “semai” okuyup faslı tamamlar” diyerek tanımlamıştır. “Sâzende Faslı”nı; “Sâzende önce bir taksîm yapar, sonra Peşrev çalar. Peşrev’den sonra da “semâî” çalıp, faslı tamamlar” diyerek tanımlamıştır. “Hânende ve Sâzendelerin Birlikte İcra Ettikleri Fasil” başlığı altındaki tanımlaması ise; “İlk olarak bir sâzende taksîme başlar. “Taksîm”den sonra sazlar bir veya iki peşrev çalıp susarlar. Onun üzerine bir hânende “taksîm”e koyulur. “Taksîm”den sonra, bir “beste”, bir “nakış”, bir “kâr” ve bir “semâî” okunur. Hânendeler susunca, sâzendeler “saz semâîsi”ne başlarlar ve “saz semâîsi”ni tamamlayınca sazların sadece ahenk telleriyle dem tutarlar. Onun üzerine, hânende son olarak bir “taksîm” daha yapar ve Fasil böylece tamam olur”¹⁵ şeklindedir. Kantemir sâzendelerin taksîminin hânendelerin taksîminden farklı olmadığını, bu yüzden ayrıca sâzendelerin taksîminin tarifine hacet olmadığını belirtmiştir. Bu anlamda taksîm teriminin içerisinde hem enstrüman hem de vokal doğaçlama icraların ifade edildiğini görmekteyiz.¹⁶

Walter Feldman “Ottoman sources on the development of the taksim” adlı makalesinde en erken taksîm terimine on yedinci yüzyıl şairi Neşâtî’nin (ö. 1674) *Dîvân*’ında rastladığını söyler ve buna Neşâtî’nin Sultan IV. Murâd’ın (salt. 1623-40) 1638 yılında Bağdat’ı fetihmesi üzerine bu fethi metheden kasîdesini örnek olarak gösterir.

15 a.e., I, 187.

16 Tanrıkörür da Araplara ait olan bir şiir tâbiri olarak düşündüğü gazeli taksim sözünü musikideki karşılığı olarak tanımlamıştır. Devamında da Arapların aynı müzikal anlamda gazeli ifade etmek için ‘Maval ya da Layali’ tabirlerini kullandıklarını belirtmektedir. Cinuçen Tanrıkörür, *Osmanlı dönemi Türk musikîsi* (İstanbul: Dergâh, 2011), 169.

Feldman da taksîm teriminin; metin olarak gazeli kullanan bir vokal türü olarak geçmekte olduğunu belirtmiştir.

*Geldi bir mertebe 'âlem ki değil câ-yi 'aceb
Etse bülbül gibi ger gonca gazeller taksîm¹⁷*

Neşâtî'nin çağdaşı olan Evliyâ Çelebi'nin (ö. 1687'den sonra), *Seyâhatnâme*'sinde gazel ve taksîme dair çeşitli yerlerde bilgiler aktararak açıklamalar yapılır:

Yedi sekiz sâ'at bu tertîb üzere tevhîd-i sultânî olurken cümle zâkirân [u] şâkirânlar hoş-âvâz ile kavlı [ü] edvâr üzere on iki makâm ve yigirmi dörd şu'be ve kırk sekiz terkîbi ve yigirmi dörd usûl üzere icrâ edüp savt-ı hazîn ile zâkirler birbirlerine hasmâne müselsel kâr ve nakş ve zikir ve amel ve zecel ve dübeyt ve taksîm ve savt ve haznegîr şekilli tasnîfâtlar okuyarak dervîşân-ı âşikânı sermest ederler. Zâkirin biri tevhîde fâsıla olup fukarâ sehel râhat olsun için savt-ı Dâvûd ile Fuzûlî ve Rûhî ve Örfî ve Hayyâm ebyâtlarından bir dübeyt yâhûd penç beyt taksîm edüp cümle fukarâ kendüden geçüp bir gayrı makâmda tevhîd [ü] tezkire âheng edüp ilâ-mâsaallâh bu üslûb üzere tevhîd ederler.¹⁸

Ve hoş-elhân savt-ı hazînli ve hoş-el hânlı zâkirûn ve şâkirûnlar zikir ve mevâl uzzâl ve gazeller okuyarak ubûr ederler.¹⁹

Yukarıdaki alıntılardan da anlaşılacağı üzere Evliyâ'ya göre taksîm hem vokal hem de enstrümantal bir türdür. Kemençeci Kemânî Ahmed Çelebi'nin taksîm çalışını "Taksîmini istimâ eden adam hayrân kalur"

17 Walter Feldman, "Ottoman sources on the development of the taksim," *Yearbook for traditional music* (Oceania: International Council for Traditional Music, 1993), 7.

18 Evliya Çelebi *Seyahatnâmesi*: Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 305 numaralı yazmanın transkripsiyonu-dizini, haz. Yücel Dağlı, Seyit Ali Kahraman, c. 10 (İstanbul: YKY, 2000), 132.

19 Evliya Çelebi *Seyahatnâmesi*, X, 220.

sözleriyle överken²⁰ aynı eserinde Tebris Han'ı ile yaptığı konuşmanın arasında, eline cam pullu bir def alarak Anadolu tarzında ve "Aşkın senin hayât-ı ebedden nişân verir / Gûyâ yolunda ölmeye her hasta cân verir" beytiyle segâh makamında taksîm yaptığını, ardından üç murabba, bir semâî ve bir dü beyt ile faslı tamamladığının belirtmektedir.²¹

Osmanlı-Türk kaynaklarından alıntılanan bu nazım ve nesirlerde, taksimin on yedinci yüzyılda hem saray hem de derviş müziği âlemindeki sözlü ve sazlı eserlerde yer alan esas usûlsüz doğaçlama türü olduğu görülmektedir. Neşâtî'nin sözleri, taksîmin 1630'larda bir gazelde yer alan bir simge olarak kullanılacak kadar kabul gördüğünü yansıtır. Bu Osmanlı-Türk kaynakları, taksîmin bir sözlü tür olarak büyük olasılıkla on altıncı yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıktığını gösterir. On yedinci yüzyılda sazlı tür olarak da kullanılmaya başlamıştır. Elimizdeki kaynaklara istinaden Kantemiroğlu'nun ayrıntılı bir şekilde taksîmden bahseden ilk teorisyen olması ve dahası, teorik risalesinin bir bölümünü onun üstüne yapılandırması, taksîmin, daha eski tarihlerde, belirli bir isim alacak kadar icra edilen bir tür olarak kendini ayırtırmadığının ve on yedinci yüzyılda, artık tanımlı bir müzik türü haline geldiğinin bir göstergesidir.

Neşâtî'nin beyitinde metnini gazelden alan ve sözlü olarak icra edilen bir tür olarak aksettirilen taksîm yerine on dokuzuncu yüzyıl boyunca, *gazel* kelimesi bir sözlü doğaçlama terimi olarak kullanılmaya başlamıştır, yani metin müzik türünün adı olarak kullanılmaya başlamıştır. Feldman'ın da işaret ettiği gibi yirminci yüzyılın ilk on yılında, Türkiye'de ilk ticarî kayıtların yapılmaya başladığı zamanlarda, taksîm terimi hep sazlı doğaçlama için kullanılırken,

20 Evliya Çelebi *Seyahatnâmesi*, I, 337.

21 Onur Akdoğu, *Taksim nedir, nasıl yapılır* (İzmir: 1989).

sözlü taksîme her zaman “gazel” denmiştir. Ancak aslında bu kullanım Kantemir’in zamanında başlamıştır. Örneğin Kantemiroğlu’nun çağdaşı olan Nedîm (ö. 1730), şu satırların geçtiği bir şarkı yazmıştır:

*Gâh şarkı okuyup gâh gazel-hân olalım
Gidelim serv-i revânım yürü Sa’d-âbâd’a*

On dokuzuncu yüzyıl Türkiyesinde “gazel-hân” ifadesi bir gazelin taksîm şeklinde okunması anlamında kullanılmıştır. Buradaki kullanım şarkı terimiyle paralel bir kullanım olmalı, yani ikisi de müzik türlerini ifade etmek için kullanılmış olmalı. Bu yüzden, bu şiirde “gazel”in hem metnin kendisi hem de metnin üzerine okunan müzik türü, yani sözlü taksîm anlamına geldiğine şüphe yoktur.²² 1812-1830 yılları arasında saray müzik yaşamını *Letâîf-i Enderûn* adlı eserinde anlatan Hızır İlyâs Ağa (ö. 1864), İzzet Paşa Kasrındaki eğlenceleri aktarırken; padişahın yemek sırasında müzik yapmasını emretmesi sonucu, 1812- 1830 yılları arasında saray müzik yaşamını *Letâîf-i Enderûn* adlı eserinde anlatan Hızır İlyâs Ağa, İzzet Paşa Kasrı’ndaki eğlenceleri aktarırken; padişahın yemek sırasında müzik yapmasını emretmesi sonucu, Musâhib-i şeyhr-i yâri Şehlâ Abdî Bey’in (ö. 1833), dönemin ünlü gazellelerinden “Ey kemân ebrû helâk-ı hançer-i müjgânınem/ Bulmuşum feyz-i nazar senden kurbânınem” gazelini okuduğunu belirtmektedir.²³ Şehlâ Abdî Bey’e bu sırada Numan Ağa tanburuyla eşlik etmiştir.

On dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başlarında gazel, tümüyle kendine özgü bir tür olarak benimsenmiş ve özellik-

22 Walter Feldman, *Music of the Ottoman court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire* (Bonn: VWB, 1996), 279-81.

23 Hızır İlyas Ağa, *Letâîf-i Enderûn* adlı eserinin yayını için bkz. *Enderunlu Hafız İlyas Ağa’nın hatıraları: saray günlüğü*, haz. Ramazan Balcı (İstanbul: Yitik Hazine, 2010), 67.

le yirminci yüzyılın başlarından itibaren gazel adıyla halk arasında da anılmaya başlamıştır. Bununla birlikte sözlü taksîmin yani gazelin tarz değişikliğine uğradığı da anlaşılmaktadır. Örneğin sazların gazelhâna eşlik anlayışının bütünüyle değiştiği görülmektedir. Önceki yüzyıllarda faslı sona erdiren sözlü taksîm boyunca tüm sazlar hânende taksîm geçerken arka planda hafif bir şekilde çalmaya devam etmişlerdir. Kantemiroğlu, neyzen ve tanbûrînin hânendenin tam arkasında oturduğunu ve bu yüzden büyük ihtimalle ikisinin de ona eşlik ederek taksîm boyunca çalmaya devam ettiklerini belirtir. Yirminci yüzyılın ilk yarısına gelindiğinde, sözlü taksîme eşlik etme anlayışı değişmiştir. Münir Nurettin Selçuk (1900-81), İzak Algazi (1889-1960), Hâfız Kemâl (1882-1939), Sadettin Kaynak (1895-931)²⁴ veya Hâfız Osman gibi ustaların 78'lik kayıtlarında "eşlik", hânendenin doğaçlama ezgisini izleyen bir şey olarak değil, hânendenin sustuğu yerlerde yapılan taksîm olarak görülmektedir.²⁵

Sözel taksîmini seçilmiş bir güfte üzerinden okuyan gazelhan, bu icra sırasında dört bölüm yaratmaya çalışır ve gazelin meyan kısmı olarak tabir edilen safhasında ritimli ya da ritimsiz eşlikle geçkiler yaparak genişlemeyi tiz durak perdesinde bırakır.²⁶ Genelde gazelhanlar geniş ses aralığına sahip ve tiz bölgedeki hakimiyeti yüksek tecvit tekniğine vakıf tenor erkek sesleri arasından çıkmaktadır. Bu, gazelin popüler bir forma dönüşümünde önemli etkenlerden biridir. Tenor sesin sahip olduğu parlak ve canlı tiz bölgelerdeki çarpma ve süslemelerle dinleyicide yüksek bir

24 Kaynak'ın bestekârlığı, icrası ve gazelhânlığı üzerine yapılmış ayrıntılı bir çalışma için bkz. Sinem Özdemir, "Popülerleşme sürecinde Türk müziği ve bu süreçte bir bestekâr: Sadettin Kaynak" (Dr Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2009), 156-66.

25 Walter Feldman, *Music of the Ottoman court*, 282-3.

26 Risto Pekka Pennanen, "The nationalization of Ottoman popular music in Greece," *University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology* 48, 1 (Winter, 2004): 9.

duygusal refleks yaratabilme vasfı gazel icrasında bu ses grubunun daha tercih edilir olmasını sağlamıştır. Osmanlı-Türk müziği içerisinde kadınların gazel okuması çok rastlanan bir durum olmamakla birlikte güçlü ve geniş hacimli soprano seslerde buna eğilim göstermiş isimlere rastlanır.²⁷

Gazelin popülerleşmesinde plak endüstrisinin etkisi büyüktür. 1900'lerin başında Türkiye'de yaygınlaşan plak kayıtlarıyla kubbede baki kalacak sadânın kubbeden haneye ulaşımı sağlanmaya başladı.²⁸ Müziğin popülerleşmesi, kitleselleşmesi daha sonra Frankfurt Okulu temsilcilerinin eleştirdiği biçimde metalaşmasına, yani sanat ürününün paketlenip satılmasına icra anlayışlarının sanatsal içerikten çok kitlenin hazzını tatmine yönelik dönüşmesine bir yandan da popülerleşmesine neden olmaktadır. Bununla birlikte müzik sosyal yaşamın her alanında ulaşılabilen, yaşama eşlik eden ve renklendiren bir popüleriteye kavuşacaktır.²⁹

-
- 27 Özellikle 1933'ten sonra büyük bir şöhrat elde eden ve bunu 1970'lere kadar koruyan Hamiyet Yüceses (ö. 1996) gazel icralarıyla da dinleyicinin beğenisini kazanmış önemli bir solisti. Abdülhâk Hâmid'in (ö. 1937) ilk olarak Hâfız Burhan tarafından Râst makamında plağa okunan *Makber* adlı gazelini Yüceses de son derece başarılı bir performansla plağa okumuştur. Bir kadın icracı olarak Yüceses'in, gazeli sesinin genişliğini ve kudretini ortaya koyabilmek için sıklıkça kullandığı görülmektedir. Hacı Ârif Bey'in "*Bakmıyor çeşm-i siyâh*" adlı şarkısının sabâ geçkili meyân kısmının hemen ardından neredeyse eserin bütünü kadar süre tutan sabâ gazelle taçlandırır. Sonraki dönemde bu eseri okuyan birçok solist bu eserle bütünleşmiş gazeli de okumuşlardır. Örneğin gelenekten yetişen ve Ali Rıza Sağman'ın kadın okuyucular içinde Hâfız Sami'ye özdeş gördüğü Safiye Ayla da "*Bakmıyor çeşm-i siyâh*" kaydında bu gazelle birlikte eseri icra etmiştir. Safiye Ayla'nın (1907-1998) gazel icrasında dönemin en önemli musikînasları Ahmed İrsoy ve Rakım Erkutlu gibi üstatlardan meşk etmiş olmasının izlerine rastlamaktadır. Bu okuyuş tarzı onun kariyerinin ilk yıllarındaki plaklarında açıkça görülmektedir.
- 28 Thomas Edison, 18 Temmuz 1877'de ilk ses kayıt denemelerini gerçekleştirirken sonraki dönemin yalnızca teknolojik değil kültürel yaşamına da damga vuracak nitelikte bir buluşa imza atmıştır. Ama kısa bir süre sonra plak kayıtları müziği yalnızca konser salonlarının ve özel toplantıların ortamından çıkararak herkesin ulaşabileceği platformlara taşımıştır.
- 29 Birey, müzikal ürünlerini icra edip bestelerken aynı zamanda sanatsal kariyerini

Yirminci yüzyılın başlarında teknolojinin de ilerlemesiyle bugün elimizde bulunan ilk gazel kayıtları plaklara okunmaya başlanmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında, müzik kültüründe yeni bir nostaljik ilgi oluşturarak, plak şirketleri, popüler talep için 78'lik kayıtlarını yeniden yapılandırmaya başlamışlardır.³⁰ Türkiye'de ticarî amaçlı kayıtlar Sultan Abdülhamîd döneminde (salt. 1876-1909), 1903'den itibaren gerçekleşmiştir. 1911-12 yıllarında Feriköy'de kurulan ilk yerli plak fabrikası ve 1926'dan itibaren başlayan elektrikli kayıtlar yeni bir dönemin başlangıcını oluşturmuştur.³¹

Taş plaklar, popüler bir müzik piyasası yaratırken aslında yazılı olmayan bir müzik pratiğinin; icra tarzını, vokal ve sazdaki teknik süsleme anlayışını da modern çağlardaki dönüşümleri olarak görmemize aracılık ediyorlardı.³² A. Merriam, müziği incelerken üç analitik düzlem-

de inşa etmek zorundadır. Varlığını idame ettirebilmek için piyasa koşullarında emeğini ve aklını bir bakıma sisteme kiralamak ve satmak durumunda kalmıştır. Dönemin gazelhanları içinde böyle bir durum söz konusudur. İcralarının parlaklığı kişisel yetenekleri ve kapasiteleri kadar piyasadaki talep ve dinleyici kitlenin beğenisini karşılama dolayısıyla yaşamlarını sürdürebilme arayışıyla da ilişkilidir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Bilen Işıktaş, "Aydınlanma'dan Meta'ya birey ve müzik ilişkisi," *Rast Müzikoloji Dergisi* 2, s. 1 (2014): 108-19.

- 30 John Morgan O'connell, *The life and death of the Turkish gazel: a review essay* (Chicago: University of Illinois Press, 2003), 404.
- 31 Bugün nostaljik arayışların konusu olan taş plaklarla toplumun tanışması bu şekildedir. Ancak ulaşılabilir olduğu anlamına gelmemektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın günlüklerinde 1950'li yıllarda bile yurtdışından ısmarlanan plakların nasıl heyecanla beklendiği görülebilir lakin plak Ortadoğu halklarının yaşamına girmiştir artık. Herkesinevinde olmasa bile kahvehanelerde, radyo yayınlarında ya da halka açık mesire yerlerinde plaklardan yükselen nağmeler yaşamı renklendirmeye başlamıştır. Plak ve kayıt sektörünün gelişimi müziği ulaşılabilir kılarak müzikal icranın saz ve de vokal yıldızlarını da yaratacak müzik sektörünün gelişimine hizmet edecektir. Doğu Akdeniz bu anlamda öncü bir konuma sahiptir. Örneğin 1894'de Kahire'nin kozmopolit ortamında yer edinen plak sektörü Abdülvahhab ve Ümmü Gülsüm gibi efsanevi yıldızları yaratırken Meşrutiyet yıllarında Tanburî Cemîl, Hâfız Yaşar ve Hâfız Kemal gibi isimler halkın tanıdığı ve plaklarını talep ettiği isimlere dönüşmüştür.
- 32 Gazel, sadece plakların içerisinde ses yaratımlarının irticalen okunması

den oluşan bir modelden söz eder. Müziğin kavramsallaştırması, müziğe ilişkin davranışlar ve ses bu üç düzlemin unsurlarıdır. Sesin uzun zamanlı ve ulaşılabilir kılınmasında, arşivlenmesinde plak endüstrisinin rolü büyüktür. Bu müzikal icranın değişiminin izini sürebilmek için de araştırmacıya geniş imkanlar sunmaktadır. Öyle ki bugün müzikologlar 1910'larda ve 1940'lardaki gazel icrasının inceliklerini, aralarındaki ortaklık ve farklılaşmaları tespit edebilmek için taş plaklardaki icralara başvurmak zorundadırlar. Aslında plaklarda gizli nağmeler onların yapıldığı kültürün özgün müzikal motiflerini içermektedir. Örneğin Münir Nurettin'in Paris'teki ses eğitimi öncesindeki icra anlayışını, diyelim Mesud Cemil'in (1902-63) tanbur refakatinde icra edilmiş olan Hicaz gazelini ve Paris sonrası yaptığı bir kaydı karşılaştırarak dinlemek böylelikle dönüşümü taş plaklar sayesinde tespit etmek mümkündür. 1930'lu yıllarda Türkiye'de alaturka-alafranga tartışmaları bütün hızıyla sürerken, devletin resmi söylemi Osmanlı-Türk müziğine soğuk bir mesafe koymuşken, bu vizyon halkla radyolar aracılığıyla değil taş plaklar aracılığıyla paylaşılabilecek, resmi müdahalenin neden olduğu suskunluk plaklar sayesinde giderilecektir. Münir Nurettin, Safiye Ayla, Perihan Altındağ (1925-2008) gibi isimler bu vizyon dahilinde yaratımlar-üretimler sergileyip plakların gücünden de yararlanarak ses tarihimizin efsanelerine dönüşecektir.³³

anlamında değil aynı zamanda sözlü geleneğin öğretilmesinde de tarihsel bir gerçeklik olarak değerlendirilmelidir. Örneğin Tanrıkorur, gazelin A.B.D.'de hem Türk musikisi eğitiminde kullanılmakta olduğunu hem de plaklar yapılarak halka sunulduğunu belirtmektedir. Bkz. Cinuçen Tanrıkorur, *Türk müzik kimliği*, (İstanbul: Dergâh, 2004), 281.

- 33** Gazel serbest icraya dayalı oluşu, ritmik yapılarındaki esneklik ve güftenin anlaşılabilirliği gibi nedenlerden dolayı 1930'lu yıllarda yalnızca Türkiye'de değil Yunanistan'da da popüleritesini artırmış bir formdur. Söz konusu durumun Osmanlı-Türk mirasının Yunan ulusal kimliğinin bir parçasına dönüştürülmesi süreciyle ilişkilendirildiği bir çalışma için bkz. Penanen, a.g.e., 10.

Gazeli halk arasında popüler bir tür haline getiren nedenlerden biri de onun icracının bireysel yeteneklerini sergilediği ve insan sesinin sınırlarını alabildiğine zorladığı bir müzikal sunum olmasıdır. Bu durum gerek saz gerekse ses doğaçlamalarında ortak bir yöndür. Taksîm sazla ya da vokal olarak dinleyici üzerinde esrime duygusunu en yüksek düzeyde yaratabilen müzikal ifadedir. Bu konuda İhsan Özgen'in yazdıkları dikkat çekicidir:

Taksimler kullanılan ses sahası itibarıyla, Türk musikisindeki yazılı metinlerden daha geniştir. İracılar taksimlerinde, sazın veya sesin bütün kapasitesini kullanabilir. Bu icracının istek ve yeteneğine bağlıdır. Usûller içinde olmayışı başka bir avantaj, istenilen her türlü hareket, genişleyen, daralan, çabuklaşıp, ağırlaşabilen yapılar, serbestçe kullanılabilir taksimlerde. Ani ataklar, duraklamalar, tiz ve pest perdelerden cevaplar, sorular. İracının serüvenini anlatır taksimlerde, dinleyenler kendi serüvenini seçer içinden. Kandinsky'nin improvisation adını verdiği resimleri, Tanburi Cemîl'in, Hafız Sami'nin taksimleri önceden planlanmamış, fakat ömür boyu birikimlere dayanan eserlerdir. Yıllarca sanat içgüdüsünün emrinde çalışarak gelişen beyinlerin enerjisinden kaynaklanır bu eserler. Gazeller, insan sesinin sınır tanımayan kullanımı, insan hançeresinin dalga dalga yükselişi, tonların sağlam oktavları ile renk renk parlayan alevler gibi hecelerin üzerine sarılmış gazeller. Kıvrak nağmeler, geçkiler ve süslemeleriyle gazeller yaşamın bayramı, düğünü, acısı ve kederidir.³⁴

Bu yüzyılda; daha önceki yüzyıllardan başlayan, dönüşümler geçirerek Cumhuriyet düşün dünyasını şekillendiren modernleşme adımı, gazel icra anlayışı ve aktarımında da kendisini hissettirmiştir.

34 İhsan Özgen, *Avludaki ses* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2012), 109-10.

Yukarıda bahsettiğimiz evrelerden geçerek toplumun kültürel belleğinde yer edinen, –özellikle– modernleşmenin etkisiyle dönüşümlere uğrayan bu gazel icra anlayışının izini; o yüzyılda yaşamış, müzik alanında önemli bir sima olan Hâfız Sami'nin³⁵ hicazkâr makamında okuduğu “Derdime vâkıf değil cânân beni handân bilir” mısra'ı ile başlayan gazeli üzerinden sürebiliriz.³⁶

Özellikle on sekizinci yüzyıl III. Selâm'ın (salt. 1789-1807) Nizâm-ı Cedîd yenilik ve modernleşme hareketleriyle birlikte, Ali Ufkî (ö. 1675) ve Kantemir dönemlerinden devralınan müzik anlayışının dönüşümler yaşamaya başladığını, yeni formlar oluşturulduğunu, bazı formların daha fazla rağbet gördüğünü söyleyebiliriz. Bu dönüşümlere örnek olarak; beste, kâr, nakış gibi besteleme şekillerine nispetle, daha sade ve anlaşıl-

-
- 35 1874'de Filibe'de doğan Hâfız Sami 1877-1878 Osmanlı- Rus Savaşı'nda Filibe'nin Ruslar tarafından işgali dolayısıyla ailesiyle birlikte İstanbul'a göç ederek Fatih'te Hâfız Paşa'da yerleşti. Hâfız Sami, Tezgâhçılar Sıbyan Mektebi'ne verildi. Bu mektebin hocası Sultan Selim Cami imamı meşhur reisülkurra Hacı Hasan Efendi'nin yanında hıfzını tamamladı. Hâfız Sami'nin ilk olarak dört yaşında ramazanda, Fatih Camii'nde okumaya başladığı mukabeleleri, daha sonra uzun yıllar Beyazıt ve Yerebatan camilerinde büyük kalabalıklar önünde devam etmiştir. Ayrıca güzel mevlid okumadaki maharetiyle tanınan Hâfız Sami, Anadolu'nun birçok yerinde mevlid okuyup bu topraklarda derin izler bırakmıştır. 1908 yılında hac vazifesini ifa edip İstanbul'a döndüğünde Hünkar İmamı Malak Hâfız vefat etmiş, Sultan Reşâd o sırada şeyhülislâm bulunan Hüseyin Hüsnü Efendi'ye münasip birisinin bulunmasını ferman buyurmuş, o da Hâfız Sami'yi çağırarak bu vazifeyi teklif etmiş ve kabul etmesi için de ısrar etmiş olmasına rağmen Hâfız Sami bu teklifi kabul etmemiştir. 1912'de ruhunda beliren bir sıkıntı üzerine camilerde muntazaman okuma işlerine son vermiştir. 1936 yılında Gülhane Hastanesi'ne yatırılmış, bu sırada kulakları da işitmemeye başlamıştır. 26 Nisan 1943 tarihinde vefat etmiştir. Hâfız Sami, Türkiye'de gazel icracılığında gerek estetik gerekse müzikal olarak en üst düzeyde bir örnek teşkil etmektedir. Burada onun gazel icralarından birinin seçilmiş olmasının nedeni budur. Yaşamı ve sanatı için bkz. Ali Rıza Sağman, *Hâfız Sami* (İstanbul: Ahmet Sait Matbaası, 1947), 131-34.
- 36 Hâfız Sami'nin gazel icrasının müzikal analizi hakkında yapılmış bir çalışma olarak bkz. Sami Dural, “Türk musikisi meşk geleneğinde bir icra; Hâfız Sami” (YL Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2011), 25-61.

labilir bir form olan şarkı formunda besteler yapılması gösterilebilir. On dokuzuncu yüzyılda da Hacı Ârif Bey (1831-85) gibi bestekârların ciddi ve önemli eserleriyle bu form ağırlığını hissettirmeyi artırarak devam ettirmiştir. Yirminci yüzyıla gelindiğinde artık gazel ve taksîm icra anlayışı da şarkı besteleme şeklinin formal yapısını kullanmaya başlamıştır.³⁷ Bu yapıyı aşağıda Hâfız Sami'nin Hicazkâr gazeli örneğinde görebiliriz:

(remel bahri: Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün)

Derdime vâkıf değil cânân beni handân bilir zemin (giriş)

Hakkı vardır şâd olanlar herkesi şâdân bilir nakarat (gelişme)

Söylesem tesîri yok sussam gönül râzı değil (meyan)

*Çekdiğim âlâmı bir ben [bilirim] bir de Allâh'ım bilir (karar)*³⁸

Bununla birlikte Osmanlı-Türk müziğinin melodi ve nağme-makam merkezli yapısı tarihsel ve bağlamsal dönüşümler geçirerek etkisini devam ettirmiştir. Osmanlı-Türk müziği, her ne kadar aruz vezinli güfteler üzerine bestelenip ve buna uygunluk sağlama çabasında olsa da, çoğu zaman güftenin anlamını aşan, hatta o anlamla ilişkisi olmayan, aruz veznini nağmeye göre şekillendiren bir yapı arz etmektedir. Bu yapıyı daha da kuvvetlendirmek için, anlamlı cümlelerden oluşan güftelere nispetle, nağme ve melodi üretimine daha geniş imkânlar tanıyan “of, amân, âh, yâr, hey, ey, yâr ey, medet gibi” terennüm yapıları kullanılmak-

37 Kantemir'in “Taksim-i nağme-i külli” sine nisbetle daha kısa bir sürede icra edilen, makamların ve geçkilerin şarkı besteleme şeklinin formel yapısı içinde uygulandığı, zemin (giriş), nakarat (gelişme), meyân, karar şeklindeki yapı.

38 Çargâhperdesi üzerinde icra edilen, meyân olarak düşünülen üçüncü mısradaki tiz nevâ ve tiz gerdaniye perdelerinde çarpma yapılan bu hicazkâr gazelde sevdiğinin derdini anlamamasından ve kendisini mutlu sanmasından mustarip bir âşığın serzenişidir. Anlaşılamamış bubîçâre âşığa göre sevgilisi haksız da değildir. Çünkü mutlu olanlar herkesi de mutlu zannederler. O nedenle kendisi umutsuzdur. Söylese de etkisi olmayacağına inanır oysa gönül susmaya razı da değildir.

tadır. Bahsettiğimiz bu melodi ve nağme-makam merkezli yapı kendisini doğaçlama icra formları olan gazel ve taksimde de hissettirmektedir.³⁹

Cüneyd Orhon, gazeli “ses sanatının zirvesi” olarak nitelendirirken aslında önemli bir tespitte bulunur. Gazel okuyabilmek için öncelikle icracının sesini farklı pozisyonlarda kullanabilecek, tiz ve pes bölge hakimiyetini en üst düzeyde kontrol edebilecek bir olgunluğa sahip olması gerekir. Tıpkı bir sâzende de olduğu gibi ses icrasında özellikle serbest, doğaçlamaya dayalı gazel icrasında yıllar içinde kazanılan ustalık icranın niteliğini belirler. Orhon’un ifadesiyle

Gazel söyleyebilmek için sesi en yüksek seviyede kullanabilme yeteneğine erişmek lazımdır. Gazelin kendisine mahsus çok özel bir üslûbu vardır. Gazeller birbirine benzer de, benzemez de. Bu üslûp iyi hazmedilmiş olmalıdır. Sözleri gazel olarak yazılmış olarak şiirlerden seçilmeli, şarkı arasında söylenecekse şarkı sözleriyle bir mana beraberliği taşınmalıdır.⁴⁰

Gazel olgusunun en ciddi temsilcilerinden biri olan Hâfız Sami, güftenin fesahatini bozmadan, en tiz ve en pest perdelerde, hecelerin hakkını vererek ve vurgulara dikkat ederek; üç oktav üzerinde rahatlıkla okuyabilirdi. Özellikle gazel icralarında meyan içinde meyan açması, sahip olduğu ses genişliğinin bir göstergesidir. Otuz ikilik nota değerleriyle nağme yapmak onun için olağan bir işti. Hiç umulmadık yerlerde yaptığı altmış dörtlülük nağmeler dinleyenleri hayrete bırakırdı. Mansur akordun⁴¹ tiz nevâsı üzerinde okur, bu esnada kelimeler

39 Nilgün İşcan ve Mehmet Yüksel, “Hâfız Sami gazellerinde terennüm kelimeleri ve kullanımı,” *İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 1, 2, (2011): 153.

40 Cüneyd Orhon anlatıyor: *radio günlerim*, haz. Bülent Aksoy (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2009), 230.

41 Ataman, *Türk İstanbul*, 297’de “Hâfız Sami, plaklarında akordun pes olmasından daima şikayet etmiştir.” der. Ataman daha sonra Hâfız Sami’den şu ifadeyi aktarır: “Şimdi anlıyorum, plaklara okurken acemi idim. Sâzendeler kırışları

asıl yapılarından hiçbir şey kaybetmezdi.⁴² Osman Şevki Uludağ (1889-1964), onun icrasını şu şekilde tasvir etmekteydi:

Devrin en güzel, en kıvrak ve çok sevilen bir sesine malik olan Hâfız Sami'yi düşünüyorum. İstanbul'un yanıp tutuştuğu bu ses, perde perde yükselirken hâsıl ettiği latif dalgalar sinir cümlesi üzerinde tarif edilemez ve hafiflik ile coşkunluğun bir halitası halinde tesirler bırakıyor. Fakat onun sevimli yüzü, okurken, kırışmaya başlar, perdeler yükseldikçe gözleri kapanır, ağız fazla çarpılır, düzgün çehresinin cildi karmakarışık olurdu.⁴³

Devrinde büyük beğeni toplayan Hâfız Sami'nin plaklara yaptığı gazel kayıtları halk arasında yoğun talep görmüş, musikişinaslar tarafından en iyiler arasında değerlendirilmiştir. Gazel icrasının en parlak örneklerinden biri de Hicazkâr gazelidir. Hâfız Sami, birinci mısraya “âh, yâr ey, ey, amân” terennümleriyle, melodi ve nağme-makam merkezli bir anlayışla başlamış, bu mısranın güftesini kendi melodi ve nağme-makam vizyonuna göre işlemiştir.⁴⁴ İkinci mısraya da aynı anlayışla

koparmaktan korktukları için *bolahenk* üstüne çıkamazlar, ben de, ille, mansur isterim diye ısrar etmeği akıl etmezdim, şimdi olsa dediğimi tuttururdum.” yazmaktadır. Bu ifadeler Osmanlı-Türk müziği hakkında araştırma yaparken; “Türk müziği *bolahenk* akorttan çalınır” gibi evrensel, değişmez, özcü tarihsel yaklaşımlar sergilemek yerine; dönüşümleri, tekillikleri göz önünde bulunduran tarihsel ve bağlamsal yaklaşımları sergilemenin önemini ortaya çıkarmaktadır. Aynı zamanda bu ifadeler Osmanlı-Türk müziği saz ve söz repertuvarının ses sınıflandırılmasının bir standardizasyona oturtulamamasının da bir örneğidir.

- 42 Nuri Özcan, “Hâfız Sami Ünokur,” *Türkiye'nin birikimleri* (İstanbul: İlke Yayınları, 2014), 69.
- 43 Uludağ, Hâfız Sami hakkındaki bu yorumu Münir Nurettin'in 35. sanat yılı için hazırlanan kitapçıkta Münir Bey öncesi dönemde halk arasında takdir toplamış sanatçıları anlattığı bölümde yapmıştır. Bkz. Osman Şevki Uludağ, “Milli musikimiz ve Münir,” *Münir Nurettin: 35 yıl* (İstanbul: Cumhuriyet Matbaası, 1951), 11.
- 44 Makamların ana hatlarıyla işlenmesi, nağme istiflerinin çeşitliliği ve okuduğu güfteleri anlaşılabilir kılma özelliklerinin yanı sıra meşk vizyonu dâhilinde kompozisyon çeşitliliğinin Osmanlı-Türk müziği perdeleri üzerindeki

“âh, amân” terennümleriyle başlayan Sami, bu mısranın güftesini Hicazkâr makamının karar bölgesini güçlendirecek nağmelerle şekillendirmiş, yine “amân, âh, yâr ey, ey, âh” terennümlerini kullanıp melodi ve nağme- makamsal yapıya önem veren anlayışla bitirmiştir.

Gazelin üçüncü mısraına “amân, yâr ey, ey, âh” terennümleriyle başlayan Hâfız Sami, bu mısranın güftesinde, formal olarak meyan kısmında olduğu için, hicazkâr makamının genişleme bölgelerini kullanmıştır. Dördüncü mısraya “Yâr ey, ey, âh, amân, ey, âh” terennümleriyle başlamış ve bu mısrada makamsal geçki yaparak, güftenin anlamını kendi melodi ve nağme- makam hassasiyetine göre şekillendirmiştir. Son olarak “yâr ey, âh” terennümleriyle makamın karar bölgesini kuvvetlendirmiş ve gazelini sonlandırmıştır. Hâfız Sami’nin buradaki icrası gerek estetik gerekse formalsal özellikler açısından bakıldığında, en azından ses kayıt imkanları sayesinde tespit edilebilen Osmanlı-Türk müziği pratiğinde ulaşılan zirve icra örneklerden birini teşkil etmektedir. Elimizdeki kaynaklarda karşımıza çıkan sesli tak-sîm vizyonunun dönüşümü dahilinde; bu formun tarihsel ve bağlamsal anlamda kendi dönemindeki önemli temsillerinden olan Hicazkâr gazel, bir kültürel vizyonu icra anlamında çözümleyebilmek açısından da müzikologlara yeni imkânlar sunmaktadır.

Sonuç

Osmanlı-Türk şiir geleneğinin zengin mirasını barındıran ve her biri edebî anlamda ayrı bir üslûp ve tarz içeren dîvânlarda ve şiir mecmualarında yer alan nazım şekilleri içinde şairlerin ustalıklarını edebi sanatlarla ve dile hâkimiyetlerini sergileyebildikleri gazeller yalnızca sözün büyüleyi-

hâkimiyetini ustaca yansıtan bir başka önemli ses de Hâfız Şehlâ Osman’dır. Bu konuda bkz. Ahmet Erdoğdular, “Türk müziğinde gazel ve Hâfız Şehla Osman” (YL Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2005).

ciliğinin göstergelerinden biri olmakla kalmamış insan sesinin sınırları zorlayan doğaçlamadaki yeteneği alabildiğine geliştiren bir müzikal forma dönüşmüştür. Bu formun tarifi Osmanlı-Türk müzik edebiyatının en önemli kaynakları arasındaki edvârlarda çeşitli şekillerde yer almaktadır. Edvârlardaki gazel tarifleri dönemin müzik zevkine uygun biçimde yüzyıllar içinde değişime uğramıştır. Ancak müzik yalnızca yazılı metinlerden ibaret değildir. İcracı, müziği yazılı olandan ya da kolektif hafızadan derleyerek seslerin büyümesine dönüştürür. Söz konusu çalgı eşliğinde olabileceği gibi edvârlarda tamamlanmış enstrüman olarak değerlendirilen ve böylece kusursuzluğuna işaret edilen insan sesiyle de olabilir. İnsan sesinin zenginliğini ve bir enstrüman olarak sınırlarını ortaya koyan en önemli müzikal formlardan biri gazeldir. Gazelhan şiir ve müziği kendi yaratıcı muhayyilesinde birleştirerek bunu forma dönüştüren ve ona müzikal bir derinlik katan kişidir.

Son dönem Osmanlı-Türk müziğinin en büyük bestecilerinden Zekâî Dede'nin (1825-97), kendisine meşk için gelmiş olan genç Hâfız Sami'ye: "Senin benim meşkime ihtiyacın yok sana Allah meşk etmiş" dediği rivayet edilir. Bu durum Osmanlı-Türk müziğinin gazel özetinde en ciddi temsillerinden biri olan Hâfız Sami'ye yönelik teknik, estetik ve müzikal zevk anlamındaki en etkileyici takdir ifadesidir. Plak kayıtlarındaki o parlak icra onun sahip olduğu tüm kişisel yetenek ve müzikal içeriği kadar, yaşadığı çağın zevk ve beğenisini ciddiye aldığına da göstergesidir. Plaklar aracılığıyla da bunu geniş bir alana yaymış ve model oluşturmuştur. Onunla aynı dönemde yaşamış olan Batı'daki Belcanto repertuvarının ses yıldızları Caruso, Gigli ve Björling gibi Hâfız Sami'de Osmanlı-Türk müziği içinde ses virtüözüdür. Dolayısıyla Hâfız Sami tarihsel ve bağlamsal bakımdan Sâfiyüddîn'de, Merâğî'de, Seydî'de, Kantemir'de ve çeşitli kaynaklarda incelediğimiz sesli taksîmin; yaşadığı dönemdeki toplumsal örgütlenmeyi ve ilişkileri ciddiye alarak yaratıcı ve üretici temsilini oluşturan bir isimdir.

Şerhten çözümlemeye tahlilden incelemeye gazel

Yavuz Bayram*

* Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Gazel, sadece Dîvân şiirinde değil bütün Türk şiirinde önemli işlevleri yerine getirmiş bir nazım şeklidir. Öyle ki Dîvân şairleri dışında da ilgi görmüş; farklı nazım türleri için tercih edilen bir form olmuştur. Diğer taraftan Necâtî'den (ö. 1509) Fuzûlî'ye (ö. 1556), Bâkî'den (ö. 1600) Şeyhülislâm Yahyâ'ya (ö. 1644), Nâbî'den (ö. 1712) Nedîm'e (ö. 1730), Şeyh Gâlib'den (1757-99) Yahyâ Kemâl'e (1884-1958) kadar pek çok şairimiz şöhretini büyük oranda gazelle elde etmiştir. Fuzûlî'nin "*Gazel bildirür nâzımın kudretin*" vurgusuyla dikkat çektiği gibi gazel bir şairin şairlikte ne dereceye ulaştığının en somut göstergesi sayılmıştır. Diğer taraftan gazel, her türlü olumsuzluğa rağmen, günümüz okuru/şairi için hâlâ hoş hatıralar taşıyan bir uğraş ve hoş bir deneyim anlamını taşımaktadır.

Diğer taraftan edebî metinlerin çözümlemesine ve anlaşılmasına yönelik farklı bakış açılarına ve farklı yorumlara bağlı olarak pek çok farklı yöntem de ortaya çıkmıştır. Pek çok edebî metin için geçerli olan bu durum, gazel söz konusu olunca biraz farklılık göstermektedir. Zira Dîvân şiirinin en önemli nazım şekillerinden olan gazel, uzun süre geleneksel bir yaklaşım olarak bilinen şerh yöntemiyle çözümlemeye ve anlaşılmaya çalışılmıştır. Dîvân edebiyatında başta Mevlânâ'nın (1207-73) *Mesnevî*'si ile Şeyh Sa'dî-i Şirâzî'nin (ö. 1291) *Gülîstân* ve *Bostân* adlı eserleri olmak üzere daha çok mesnevî türü edebî metinlerle ilgili yaygın bir uygulama olarak dikkat çeken şerh geleneği, etkisini Cumhuriyet dönemiyle birlikte ortaya çıkan yeni tahlil çalışmalarında da hissettirmiştir. Bu etki, yirminci yüzyılın sonlarına kadar da devam etmiştir.

Özellikle Cumhuriyet'le birlikte edebiyat araştırmacıları, metin çözümleme yöntemleri üzerinde farklı arayışlara girmiş; böylece Batı kaynaklı yeni ve farklı yöntemler gündeme gelmeye başlamıştır. Başlangıçta farklı bakış açıları kazandırması bakımından bu yenilik, sürecin sonlarına doğru somut sonuçlar ortaya çıkarmaya başlamış; böylece gazellerin çözülmesi ve anlaşılması noktasında önemli ve yeni bir gelişme olarak dikkat çekmiştir. Nitekim başta dergiler olmak üzere farklı yayın organlarında bu kapsamda değerlendirilebilecek makaleden bildiriye birçok yayın yapılmıştır.

Şüphesiz bu tür yayınların yeni ve farklı bakış açılarını ve modern yöntemleri gündeme getirmeleri, edebî metinlerin çözülmesine katkı sağlanması noktasında yararlı olmuştur. Nitekim bu makalenin yazarı da özellikle ontolojik analiz yönteminin ve yapısalcı yaklaşımın başta gazeller olmak üzere şiirsel metinlerin çözümünde ne tür katkı sağlayabileceğine dair uygulamalı çalışmalar yapmış ve yayımlamıştır. Tam da bu noktada gözardı edilmemesi gereken birkaç husus, önem taşımaktadır.

Öncelikle bilinmelidir ki bu yeni ve farklı yöntemlerin bir kısmı biçim ve/ya içerik bakımından zaman zaman gazelle uyumsuzluk gösterirken bir kısmı da gazelin sahip olduğu şiirsel ve kültürel alt yapıyı ortaya çıkarma noktasında yetersiz kalmıştır. Batı kökenli yeni yöntemlerin altı yüzyıllık Osmanlı kültürünün bir ürünü söz konusu olunca zaman zaman uyumsuz veya yetersiz kalması gayet doğaldır. Bunda şaşılacak bir şey yoktur. Asıl şaşılacak olan, medeniyet farkından kaynaklanan bu uyumsuzluğun veya yetersizliğin zaman zaman gözlerden kaçırılmasıdır. Bu bakımdan yeni ve modern yöntemleri edebî metinleri anlama ve çözümleme bakımından tek geçerli yol olarak algılamak, fazlasıyla iddialı ve riskli olacaktır.

Böyle bir yaklaşım nasıl bir ifrat örneği oluşturacaksa yeni ve farklı yöntemleri bütünüyle reddetmek de bir yönüyle tefrit örneği olacaktır. Zira üzerinden yüzlerce yıl geçmiş bir edebî metni (gazeli),

yazıldığı dönemin sosyal ve kültürel ortamından soyutlayarak çözümlemeye ve anlamlandırmaya çalışmak kadar aynı metni aradan geçen yüzlerce yılı ve değişen sosyal ve kültürel şartları dikkate almaksızın modern çağın insanının algı ve anlayışına sunmak da yanlıştır. Çünkü yazıldığı dönemin sosyal ve kültürel şartları yanında çözümlemeye çalışıldığı dönemin sosyal ve kültürel şartlarının da edebî bir metni anlama ve anlamlandırma çabalarını doğrudan etkilemesi kaçınılmazdır.

Mademki metnin anlamı, şairi veya yazarı yanında biraz da okurunun bakış açısı, deneyimi, bilgi ve birikimiyle ilintilidir o hâlde yüzlerce yıl önce yazılmış bir gazelin günümüz okurunca yeterince anlaşılabilmesi için de asgarî iki şart vardır. Bunlardan biri, gazelin yazıldığı edebî ve kültürel alt yapının doğru algılanması; diğeri ise bu alt yapının ve bu alt yapının ürünü olan gazelin modern okurun algılayabileceği biçimde çözümlemesidir.

Kanaatimizce diğer bütün edebî metinler gibi gazellerin anlamlandırılmasına ve çözümlemesine yönelik çabaların da her türlü ön yargıdan ve ön kabulden uzak olması, gazellerin yazıldığı dönemle gazellerin çözümlemeye çalışıldığı dönemin ve bu iki dönem arasındaki sürecin tarihsel, kültürel, sosyal ve edebî alt yapı öğeleri bakımından çok iyi değerlendirilmesi gerekir.

Hatırla(t)ma

Şu hâlde ister modern ister geleneksel olsun bir gazelin çözümlemesine yönelik her çalışmada mutlaka dikkate alınması gereken hususlar ve atılması gereken adımlar vardır. Yöntemden yönteme değişiklik gösterecek bu hususlar arasından özellikle ihmâl edilmemesi gerektiği düşünülen birkaçı aşağıda verilmiştir.

- ✱ Nesnesi gazel olan bir çözümlemede araştırmacının gazelin yazıldığı dönemin sosyal, kültürel, edebî, hatta bazen tarihsel öğeleri ve arka planı hakkında bilgi ve birikim sahibi olması beklenir.

- ✖ Gazel şairinin dâhil olduğu edebî muhit, bu muhitin şiir ve gazel algısı mutlaka dikkate alınmalıdır.
- ✖ Gazeli oluşturan her bir dilsel öge (kelime, ek, tamlama...) çok iyi irdelenmeli; bu ögelerin tarihsel, dilsel, kültürel arka planları olabildiğince ayrıntılı biçimde dikkate alınmalı ve çözümleme çalışmasında mutlaka değerlendirilmelidir.
- ✖ Bütün çözümleme sürecinde gazelin özgün metni esas alınmalıdır. Şüphesiz bir gazelin en orijinal metni, şairinin kalemin-den ilk çıktığı şeklidir. Ne var ki dîvânların müellif hatlarına ulaşmanın her zaman mümkün olmadığı bir ortamda gazelle-rin de şairlerinin ağzından çıkan özgün biçimlerine ulaşmak her zaman mümkün olmayabilir. Bu durum, en azından dikkat-lerden kaçırılmamalı; sağlam metin üzerinde çalışmaya özen gösterilmelidir.
- ✖ Aynı şekilde nüsha farklılıklarının da zaman zaman metnin çözümlenmesi noktasında dikkate alınmasının gerekebileceği unutulmamalıdır.
- ✖ Çözümlenmeye ve anlamlandırılmaya çalışılan gazelin mut-laka özgün alfabesiyle yazılı metni esas alınmalıdır. Bu nokta-da elbette Osmanlı Türkçesi metinlerinde kullanılan alfabeyle yazılı özgün metinlerin transkripsiyonlu çevirilerinden; hatta yalnızca Latinize edilmiş metinlerden de yararlanılabilir. An-cak yalnızca bu transkripsiyonlu metinlerin, hele hele yalnızca Latinize edilmiş metinlerin esas alınarak çözümleme çalışması yapılması, bütünüyle bilimsel ölçü ve âdâbı ihlâl anlamına gele-cektir. Yeni ve modern yöntemlerin eleştiri konusu olmasında bu noktada zaman zaman karşılaşılan ihmâllerin büyük payı ol-duğu açıktır. Zira bir metnin orijinaline dayanmayan bütün yo-rumların her zaman büyük risk taşıdıkları unutulmamalıdır. Bu

sebeple çözümleme çalışmalarının en başında gazelin Osmanlı Türkçesi alfabesiyle yazılı doğru metnine (mümkün olduğunca en özgün/güvenilir yazma metne) yer verilmeli; bütün yorum ve değerlendirmelerde bu metin esas alınmalıdır.

- ✖ Şair gibi, okur ve okurun yetiştiği dönemin şartları da değerlendirilmeli; okurun gazeli anlama noktasındaki dezavantajları mutlaka dikkate alınmalıdır.
- ✖ Çözümlemede bir tek yöntem yerine metni doğru çözümlemeye katkısı olacak her türlü yol ve yöntemden yararlanılması tercih edilmelidir. Bu bağlamda modern çağın sağladığı görsel, zihinsel, işitsel, elektronik ve teknolojik imkânlar ihmâl edilmemelidir.
- ✖ Her şeye rağmen hiçbir çözümleme veya anlamlandırma çalışmasının tek başına metni birebir karşılamayacağı; mümkün oldukça farklı çalışmaların (çözümlemeler, incelemeler, bakış açıları, yöntemler...) birlikte değerlendirilmesinde isabet olduğu hatırd tutulmalıdır. Bütünüyle ideal bir çözümleme ve anlamlandırma yöntemi olmasa bile, örnek bir çalışmada şerh geleneğinin tadı ve hassasiyeti yanında yeni ve modern olanın farklılığındaki cazibe de değerlendirilebilir; farklı bakış açıları, yorumlar, değerlendirmeler ve yöntemlerin sentezine özen gösterilebilir.
- ✖ Şüphesiz ister geleneksel ister modern olsun, bütün yöntemlerin çok iyi tetkik edilmesi ve doğru uygulanması gerekir. Uygulama yapılmaksızın bir yöntem hakkında değerlendirme yapılmasının isabetli ve tutarlı olmayacağı unutulmamalıdır.
- ✖ Edebî metne olabildiğince farklı açılardan yaklaşılması ve olabildiğince çok aşamanın uygulanması, isabetli ve yeterince teferuatlı çözümleme bağlamında yararlı olacaktır.

Şiirsel yapı

Uygulama öncesinde şiirsel yapı üzerinde kısa bir değerlendirme yapmakta yarar olacaktır. Aşağıdaki tablo, bir şiirin çözümlemesinde dikkate alınması yararlı olacak hususları ortaya koymak amacıyla hazırlanmış bir taslak olarak düşünülmüştür. Bu tablo, uygulamaya esas alınacak olan gazelin çözümlemesinde de dikkate alınacaktır.

Şiirsel yapı*

Ön yapı

Dış Yapı, İşitsel-Görsel Yapı, Maddî-Somut Yapı, Reel Varlık Alanı, Vonderground, Şekli (Biçimsel) Yapı...

- ✱ Dış görünüm.
- ✱ Harflerin, hecelerin, kelimelerin, dizelerin görsel ve işitsel (fiziksel) varlıkları, şiirde fiziksel dizilişleri.
- ✱ Şiirin şekil özellikleri (redif, kafiye, kafiye örgüsü, nazım birimi, nazım şekli, nazım ölçüsü, âhenk unsurları...)
- ✱ Mısra-beyit-bend yapısı...
- ✱ Şekille ilgili sanatlar.
- ✱ Şiirin varlığıyla duyulan, algılanan, görülen; yani işitsel ve görsel anlamda şiirin maddî yapısına ait her şey.

Arka yapı

İç Yapı, Hisseditir-Algılanır Yapı, Manevî-Soyut Yapı, irreal Varlık Alanı, Hintergrund, Anlamsal Yapı, Muhteva (İçerik), Tinsel İçerik...

- ✱ Metni oluşturan unsurların (kelimeler, ekler, deyimler, ibareler, ifadeler) tanımları/anlamları/arka planları (anlam çerçeveleri ve anlam alanları).
- ✱ Metni oluşturan unsurlar arasındaki bağlantılar (tarihsel, kültürel, dilbilgisel...)
- ✱ Metnin içeriği (muhteva)
(anlam, göndermeler, çağrışımlar, anlamla ilgili edebî sanatlar, anlama yönelik dilsel unsurlar, sapmalar, metnin sosyal ve güncel karşılığı, metnin eğitsel veya kültürel boyutları, metni oluşturan kültürel zemin, metin-şair ilişkisi, metnin taşıdığı mesajlar, metnin başka metinlerle ilişkisi, metnin görsel veya işitsel mesajları...)

Not: Bir metnin ayrılmaz parçası olan edebî sanatlar, hem ön yapı hem de arka yapı unsurları olarak değerlendirilebilir. Söz gelimi asonans, aliterasyon, tekrîr gibi daha çok âhenge katkı sağlayan sanatlar, metnin ön yapısı açısından önemlidirler. Cinas ve kalb gibi sanatlar, görsel nitelikleri açısından ön yapı ile anlamla ilgileri bakımından ise arka yapı ile bağlantılıdır. Kinâye, tevriye, îhâm, teşbîh, tenâsüb, leff ü neşr, telmîh, hüsn-i ta'lîl, istiâre, mecâz-ı mürsel gibi sanatlar ise daha çok metnin arka yapı unsurları arasında yer alırlar. Bunlar özellikle arka yapıda yer alan anlam ve nesne tabakaları açısından önemli işlevlere sahiptirler. İmlâ kuralları ve noktalama işaretleri ise duyulur ve görülür varlıklarıyla ön yapıya ait olmakla birlikte, anlam üzerindeki etkileri söz konusu olduğunda arka yapıya dâhil olurlar.**

* İlk kez 1996'da hazırlanan bu tablo, daha sonra değişik makalelerde geliştirilerek kullanılmış; nihayet bu makalede de şiirsel yapının somutlaştırılması ve özetlenmesi noktasında katkısı olacağı düşüncesiyle, gözden geçirilerek yeniden düzenlenmiştir.

** Yavuz Bayram, "Geleneksel, yapısal ve dilbilimsel unsurlar eşliğinde ontolojik tahlil yönteminin Klâsik Türk Şiiri metinlerinde uygulanması," *III. Klâsik Türk edebiyatı sempozyumu: Prof.Dr. Cem Dilçin adına, 13 Şubat 2009* (Kayseri: Erciyes Üniversitesi, 2011), 36.

Diğer taraftan metnin müellifi ve metnin ortaya çıktığı dönemin tarihî, siyasî, dinî, kültürel, ekonomik, askerî şartları, yaşama biçimleri ve hayata bakış açılarının da mutlaka çözümlemeye dikkate alınması gerekir. Zira bazen metindeki bir düğümü bu unsurlardan biriyle ilgili bir ipucu çözebilir.

Tablodan da anlaşılacağı üzere, dış yapı özellikleri, şiirde okuyucunun karşılaştığı ilk şiirsel yapı unsurlarıdır. Okuyucunun şiirin dünyasına nüfûz edebilmesi, dış yapı unsurlarını iyi algılamasına bağlıdır. Örneğin harfleri okuyamayan veya duyamayan kişi, şiirin dünyasına tamamen yabancı kalacaktır. Şiirin bütün yönleriyle hissedilebilmesi ve bütün güzellikleriyle zihinde canlandırılabilmesi için, reel ve irreal varlığıyla bir bütün olarak düşünülmesi ve öylece tasavvur edilmesi gerekir. Çünkü bu iki varlık alanı, birbirinden kesin çizgilerle ayrılamaz. Bu itibarla edebî eserleri, sadece şekil veya sadece muhtevâ yönüyle değerlendiren yaklaşımlar, ister istemez bazı eksikliklere de meydan vermiş olacaktır.

İlgili çalışmalar

Genel anlamda Dîvân şiiriyle ilgili şerh ve/ya çözümleme yöntemlerini veya bunlarla ilgili karşılaştırmaları esas alan kuramsal çalışmalarla ilgili örnekler ekte verilmiştir. Şüphesiz bu gibi çalışmaların iyice incelenmesi, araştırmacılara kendi çalışmalarını gerçekleştirme noktasında katkı sağlayacak, en azından örnek olacak veya karşılaştırma imkânı sağlayacaktır. Söz konusu çalışmalar iki grup hâlinde verilmiştir. İlk grupta Dîvân şiiri metinlerinin şerh edilmesi noktasında önemli değerlendirmeler içeren çalışmalara; ikinci grupta ise Dîvân şiiri metinlerini modern yöntemler vasıtasıyla incelemeyi ve çözümlemeyi esas alan çalışmalara örnekler verilmiştir. Şüphesiz ilgili çalışmalar, burada zikredilenlerle sınırlı değildir. Verilen listenin yazının sınırları dahilinde bir örnekleme imkânı sağlamaya yönelik

olduğu; dolayısıyla söz konusu çalışmaların ancak bir bölümünü içerdiği unutulmamalıdır.

İkinci bölüm (uygulama)

Bu değerlendirmeler ışığında aşağıda Adlî mahlaslı padişah şair Sultan II. Bâyezîd'in (salt. 1481-1512) bir gazeli üzerinde örnek bir çözümleme çalışmasına yer verilmiştir.¹ Uygulama çalışmasında Dîvân şiiri geleneğinin hassasiyetleri önceliklenmiş; ancak gerekli görüldüğünde bu hassasiyetleri gözardı etmeden, modern çağın sağladığı bakış açılarından, farklı yöntemlerden ve teknolojiyen de yararlanılmaya çalışılmıştır.

Söz konusu metnin, hem beyit beyit hem de şiir bütünlüğü dikkate alınarak bütün bir gazel olarak da değerlendirilmesi gerekli görülmüştür. Çünkü gazel, nazım birimi (beyit) bağlamında bir bütünlük sağladığı gibi nazım şekli (gazel) bağlamında da anlamlı bir bütünlük taşımaktadır.² Diğer bir ifadeyle gazelin beyitleri, tek tek ve bağımsız olarak çözümlenmeye tâbi tutulmaya müsait oldukları gibi, bütün beyitlerin birlikte bir çözümlenmeye tâbi tutulması da mümkün görünmektedir. Demek ki gazel, hem parça hem de konu bütünlüğü taşımaktadır. Bu noktada gazelin iç ve dış yapı özellikleri bakımından, olabildiğince farklı bakış açılarıyla ve farklı yöntemlerden yararlanılarak; ama Dîvân şiiri geleneği asla gözardı edilmeden, hassasiyetle incelenmesi önem kazanmaktadır.

-
- 1 Söz konusu gazel, şairin tarafımızca hazırlanmış Dîvân'ından alınmış olup gazelin Dîvân'ın farklı nüshalarında yer alan yazma metinleri karşılaştırmalı olarak verilmiştir. Bkz. Yavuz Bayram, *Amasya'ya valî Osmanlı'ya pâdişâh bir şair Adli: hayatı, şahsiyeti, şairliği, Dîvânının tenkitli metni* (Amasya: Amasya Valiliği, 2009), 193.
 - 2 Bu açıdan bakıldığında gazel, üniversiteye hazırlık kitaplarına kadar sokulmuş olan "Gazellerde parça bütünlüğü vardır, konu bütünlüğü yoktur." yaklaşımının ne kadar tutarsız ve yanlış bir genelleme olduğunu göstermesi bakımından da dikkate değer bir örnektir.

Şair, muhiti ve dönemi

Uygulama çalışması yapmak üzere seçilmiş gazelin müellifi olan Adlî, Velî sıfatıyla da bilinen Sultan II. Bâyezîd'dir. İstanbul fâtihisi Sultan II. Mehmed'in (salt. 1444-1446; 1451-1481) oğlu, uzun bir taht mücadelesi verdiği Şehzâde Cem'in (ö. 1495) ağabeyi, Mısır fethiyle halifeliği Osmanlı'ya taşıyan Yavuz sıfatıyla meşhur I. Selim'in (salt. 1512-1520) babası ve Muhteşem unvanlı Kanûnî Sultan Süleyman'ın (salt. 1520-1566) dedesidir.³

Adlî mahlasını kullanan II. Bâyezîd, şiirlerini Dîvân şiiri geleneği çerçevesinde oluşturmuştur. Şiirleri, sadece “nazım şekli, nazım birimi, vezin, redif, kafiye” gibi dış yapı unsurları bakımından değil; “konu, bakış açısı, mazmûnlar, edebî sanatlar” gibi iç yapı (muhteva) unsurları bakımından da Dîvân şiiri geleneği ile uyumludur.

Genellikle mütevası bir üslûpla yazdığı şiirlerinden oluşan Dîvân'ı, 1891'de eski harflerle, matbu ve bazı şiirleri eksik olarak basılmıştır. Dîvân'ın yurt içinde ve yurt dışındaki kütüphanelerden temin edilmiş beş farklı yazma nüshasından yararlanılarak tarafımızca hazırlanmış metni ise 2008'de ilk, 2009'da ikinci baskı olarak Amasya Valiliği tarafından yayımlanmıştır.⁴

-
- 3 1447'de (851), şimdi Yunanistan sınırları içinde bulunan Dimetoka'da doğmuş; 1512'de (H. 918) tahtı oğlu I. Selim'e bırakıp doğduğu kasabaya dönerken Çorlu yakınlarında vefât etmiştir. Annesi, Gülbahar Hatun (ö. 1492) olup İstanbul'un fethinden bir yıl sonra gittiği Amasya'da iyi bir eğitim almış ve 27 yıllık “Amasya Valiliği/Şehzâdeliği”nden sonra, 1481'de Osmanlı tahtına geçmiş ve 31 yıl padişahlık yapmıştır. II. Bâyezîd, Osmanlı ülkesinin imârî yanında kültürel faaliyete büyük önem vermiştir. Bu bağlamda özellikle Amasya ve İstanbul'da başta şairler, ilim erbâbı, din ve devlet adamları olmak üzere her alandan yetenekli pek çok kimseyi himâye etmiştir. Özellikle ilk gençlik yıllarından sonra zamanını daha çok ilim ve sanata, hayır işlerine, dinî ve tasavvufî sohbetlere ayırmış; bu sebeple de Bâyezîd-i Velî ve Bâyezîd-i Sâni olarak anılmıştır. Şairlik, hattâtlık, okçuluk, bestekârlık gibi değişik meşgûliyetleri olduğuna; Uygur yazısı ve İtalyanca ile de ilgilendiğine dair bilgiler vardır.
- 4 Yazının boyutları dikkate alınarak şairin hayatı, şahsiyeti ve eserleri üzerindeki ayrıntılı bilgilere girilmemiştir. Bu bağlamda ayrıntılı bilgi için bkz. Bayram, a.g.e.

Bu bilgiler ışığında çözümlenmeye çalışılacak gazelin on beşinci yüzyılın sonlarında veya on altıncı yüzyılın başlarında yazılmış olduğu düşünülebilir. Bu dönemin Osmanlı Devleti açısından hem büyük askerî zaferlerin kazanıldığı hem de bu yolla sağlanan fetihlerin, kültürel alandaki çalışmalarla kalıcı hâle getirildiği bir dönem olduğu söylenebilir. Ayrıca şairin Amasya ve İstanbul'da yaşadığı dikkate alındığında her iki muhitin de değerlendirmeye alınmasında yarar olacağı açıktır.⁵

Gazel

Çözümlenmeye çalışılacak olan gazel, *Adlî Dîvânı*'nın İngiltere (British Library Or. 9475) ve Mısır (Talat 72) nüshalarının karşılaştırılmasıyla elde edilmiş olup söz konusu *Dîvân*'ın Türkiye'de bulunan nüshalarından⁶ hiç birinde yer almamaktadır. İngiltere nüshasının 2b varlığında yer alan gazel, Mısır nüshasının 3a varlığında yer almaktadır. İki nüsha arasında karşılaştırma yapıldığında, aralarında metin bakımından önemli farklılıklar bulunmadığı görülmektedir.⁷ Söz konusu gazelin her iki nüshasından alınmış el yazması orijinal görüntüleri aşağıda verilmiştir. Ayrıca bu nüshalara dayanarak tarafımızca hazırlanmış olan transkripsiyonlu metin ve matbu metin de gazelin metninin sağlıklı bir şekilde tespit edilmesi ve değerlendirilebilmesi bakımından verilmiştir.

-
- 5 Bu konuda ayrıntılı bilgi ve daha fazla kaynak için de önceki dipnotta bahsedilen eserden yararlanılabilir.
 - 6 Bu nüshalar şunlardır: Millet Yazma Eser Kütüphanesi, Ali Emîrî, Manzum, nu. 274 ve 277 ile İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı M. Cevdet Tb416/1.
 - 7 İki nüsha arasındaki farklılıklar aşağıda verilmiştir.
 3a henüz] hemîn T. [Üçüncü beytin ilk dizesinde, British Library nüshasına göre henüz şeklinde yer alan kelime, Mısır nüshasında *hemîn* şeklindedir.]
 3b yoksa] yoksa T. [Üçüncü beytin ikinci dizesinde, British Library nüshasına göre *yoksa* şeklinde yer alan kelime, Mısır nüshasında *yoksa* şeklindedir.]
 5b bir] bu OR. [Beşinci beytin ikinci dizesinde, Mısır nüshasına göre *bir* şeklinde yer alan kelime, British Library nüshasında *bu* şeklinde yer almaktadır.]

Gazelin beyit beyit çözümlenmesi

Yukarıdaki değerlendirmelerden ve bilgilerden sonra aşağıda gazelin çözümlenmesine yönelik olarak bir örnek uygulama yapılmıştır. Yeni bir yöntem ortaya koymaktan çok mevcut uygulamaların bir sentezine odaklanılmış olan söz konusu uygulamada olabildiğince farklı bakış açılarından, yöntemden ve imkândan yararlanılmaya özen gösterilmiştir. İki aşamalı çözümleme çalışmasında gazel, önce beyitleri düzeyinde parçalarına ayrılarak incelenmiş; ardından bütüncül bir yaklaşımla ve ağırlıklı olarak istatistiksel verilere dayalı karşılaştırmalı bir çözümleme çalışmasına yer verilmiştir.

میل قلمز اول پری هیچ آشناقدن یگا مدّصل دنیا گمی میلی جدالقدن یگا شاهد و بادیلہ دل الفت طوتدبر زاهد انگیدون میل قلمز پارسالقدن یگا	میل قلمز اول پری هیچ آشناقدن یگا مدّصل دنیا گمی میلی جدالقدن یگا شاهد و بادیلہ دل الفت طوتدبر زاهد انگیدون میل قلمز پارسالقدن یگا	میل قلمز اول پری هیچ آشناقدن یگا مدّصل دنیا گمی میلی جدالقدن یگا شاهد و بادیلہ دل الفت طوتدبر زاهد انگیدون میل قلمز پارسالقدن یگا	میل قلمز اول پری هیچ آشناقدن یگا مدّصل دنیا گمی میلی جدالقدن یگا شاهد و بادیلہ دل الفت طوتدبر زاهد انگیدون میل قلمز پارسالقدن یگا
--	--	--	--

İngiltere Nüshası (British Library Or. 9475)

Mısır Nüshası (Talat 72)

Transkripsiyonlu metin

Meyl kılmaz ol perî hiç âşinâlıkdan yaña
Muttaşıl dünyâ gibi meyli cüdâlıkdan yaña
Şâhid ü bâdeyle dil ülfet fütupdur zâhidâ
Anuñ içün mey l kılmaz pârsâlıkdan yaña
‘Âşîka mihr ü vefâ kılmak nedür bilmez henüz
Yohsa ol fettâna söz yok dil-rübâlıkdan yaña
‘Adliyâ ol şâh-ı hûbâna kul olsam bir nefes
Bakmazidüm salţanatla pâdişâlıkdan yaña
Salţanat ‘unvânnuñ gavğaları çokdur belî
Bir ‘abâyile hemîn sa’y it gedâlıkdan yaña

Orijinal metin (matbû)

Mil qelmz ol perî hiç âşnâlıqdñ yğā
Maddısal dñya gımy mılıyı cıddâlıqdñ yğā
Şâhid v bādilel dıl ülfet tıttıbdır zâhidâ
Anğıdın mil qelmz pârşâlıqdñ yğā
Eâşıke mihr v vefâ qılmıq neder bilmez henüz
Yıvıse ol fettâne sız yok dıl-rübâlıqdñ yğā
Edliya ol şâh xıvâne qıl olısm br nefes
Bıqızydım salıtnatle pâdışâlıqdñ yğā
Sıltñt enânñğı vıvğalıy qıvıddır bıly
Bıv ebbâyile hemın sa’y itı gedâlıqdñ yğā

Birinci aşama: metin (birinci beyit)

Bir metin üzerinde yapılacak yorumların ve değerlendirmelerin isabetli olması, her şeyden önce o metnin doğru ve eksiksiz biçimde tespit edilmiş olmasına bağlıdır. Bu sebeple çözümlemenin birinci aşamasına beytin söz konusu nüshalardan alınmış orijinal görüntüleri ve bu görüntülere dayanılarak hazırlanmış metni verilerek başlanmıştır.

میل قلمز اول پری هیچ آشنالدن یگا | متصل دنیا گبی میلی جدالدن یگا | متصل دنیا گبی میلی جدالدن یگا

Meyl kılmaz ol perî hîç âşînâlıkdan yaña
Muttaşıl dünyâ gibi meyli cüdâlıkdan yaña

میل قلمز اول پری هیچ آشنالدن یگا
متصل دنیا گبی میلی جدالدن یگا

İkinci aşama: sözlüksel anlam

Bu aşama, beyti oluşturan unsurların (kelime, ek, tamlama, deyim, ifade, ibare) başta sözlükler olmak üzere ilgili kaynaklar aracılığıyla tek tek (bireysel) anlamlarının tespit edilmesinden oluşmaktadır. Bu aşamadaki bilgilerin doğru ve yeterli olması, sonraki aşamaların güvenilirliğini doğrudan etkileyecektir. Bu sebeple kişisel birikimlere fazla güvenmeden kaynakların değerlendirilmesinde yarar olacaktır. Nitekim aşağıda beyitteki bütün kelimeler çözümlemeci bir yaklaşımla tek tek değerlendirilmiş ve anlamları ilgili kaynaklar aracılığıyla ortaya konmuştur. Söz konusu anlamların beyitte hangi yönleriyle ve ne ölçüde etkili oldukları hususu, *dilbilgisel anlam* ve *şiişel anlam* aşamalarında daha ayrıntılı değerlendirmeye tâbi tutulacaktır.

meyl/meyl kılmaz: meyl kıl-ma-z. Bu ifade, iki kelime (Arapça *meyl* ve Türkçe *kılmak*) ile biri olumsuzluk yapım eki (-ma) biri geniş zaman çekim eki (-z) olmak üzere iki ekten oluşmaktadır. İfadenin asıl yükünü çeken *meyl kılmak* deyiminin metinde “meyletmek, eğilim göstermek, yönelmek, tercih etmek, yaklaşmak, yakın durmak, meyilli olmak, istekli davranmak” şeklinde bir anlam çerçevesi ile kullanıldığı söyle-

nebilir. Şüphesiz bu arada deyimim *-ma* olumsuzluk eki ile *-z* geniş zaman ekiyle birlikte kullanıldığı gözden kaçırılmaması gereken önemli bir ayrıntıdır. Zira bu ayrıntı, bir yandan metnin Türkçe olduğunun göstergelerini oluştururken bir yandan da metnin anlamı üzerinde belirleyici ve yönlendirici bir etkiye sahiptir. Dahası şairin bir şikâyeti olduğunun göstergeleri de bu ayrıntıda yatmaktadır. Olumsuzluk eki, doğrudan şairin şikâyetine işaret ederken, geniş zaman eki bu şikâyet konusunun bir anlık ve geçici olmadığına işaret etmektedir.

ol: o, işaret sıfatı. Bu kelime Osmanlı Türkçesinin hâkim olduğu dönemde içinde bulunduğu metnin vezniyle veya âhengiyle uyumlu olacak biçimde (o veya ol şeklinde) kullanılmıştır.

perî: Farsça bir isim olan bu kelimenin gerçek anlamı *güzel dişî cin* demektir. Bu anlamıyla ilintili olarak mecazen *güzel, alımlı kadın/kız* karşılığında kullanılmaktadır.

hiç: Farsça *yok, hemen hemen yok* anlamında bir zarf. (metinde: hiç bir zaman, aslâ)

âşinâ/âşinâlıktan yana: âşinâ-lık-dan yan-a. Hem Farsça hem Türkçe unsurlardan oluşan bu ifadenin bütünü itibarıyla Türkçe sayılmasını sağlayan asıl unsurlar taşıdığı eklerdir. Âşinâ kelimesi Türkçe bir yapım eki olan *-lık* ve yine Türkçe bir çekim eki (yönelme hâl eki) olan *-a* sayesinde bir alışkanlığı ve âdeti ifade edecek biçimde kullanılmıştır. *muttasıl*: Kökü Arapça *vasl* olup sözlük anlamı *bitişen, kavuşan*; metinlerde yaygın olarak kullanılan anlamı ise *bitmeksizin, hiç durmadan* şeklindedir.

dünyâ: Arapça bir isim olan bu kelime, *yeryüzü gezegeni, dünya, dünya hayatı, âlem* anlamlarında kullanılabilir.

gibi: Türkçe benzetme edatı. Bu kelime, beyitte *perî* ile *dünyâ* arasındaki benzerliği vurgulamak için kullanılmıştır. Nitekim bu tür kelimeler, metinde bir teşbîh bulunduğunun işaretlerindendir.

meyl/meyli: *meyl-i*. Arapça *meyl* isim kökünün Türkçe üçüncü teklik şahıs iyelik eki olan *-i* ile kullanılmış biçimi. Bu şekliyle *onun meyli, onun eğilimi, onun tercihi* anlamlarının dikkate alınmasında yarar vardır.

cüdâ/cüdâlıkdan yana: *cüdâ-lık-dan yan-a*. Bu ifadeyi anlamlandırma noktasında ilk mısradaki *âşinâlıkdan yana* ifadesinin ikinci mısradaki karşılığı olarak değerlendirildiğini dikkate almak gerekir. Ayrıca bu ifadeler, Türkçe olmayan kelimeleri bakımından birbirleriyle zıt anlamlara sahiptir. *Cüdâ, ayrı, ayrı düşmüş* anlamında Farsça bir sıfattır. Şair, bu kelimeye önce Türkçe bir yapım eki olan *-lık* ekini getirmiş; ardından da bir tercihi ifade etmek üzere Türkçe *yan* kelimesinin yönelme hâl eki almış biçimi olan *yana* kelimesini kullanmıştır. İlk mısradaki *âşinâlıkdan yana* ifadesinde olduğu gibi burada da Türkçe unsurlar, *cüdâlıkdan yana* ifadesinin bir alışkanlığı, tercihi ve âdeti karşıladığına işaret etmektedirler.

Üçüncü aşama: dilbilgisel anlam

Bu aşamada harften heceye, kelimedenden cümleye kadar beyitteki her bir unsur dilbilgisel açıdan incelenmiş ve ilgili istatistikler değerlendirilmiştir. Elde edilen veriler, metnin bütün unsurlarıyla tanınması ve çözümlenmesine yardımcı olacak ipuçları taşımaktadır.

Beyitteki kelimelerin ve eklerin, onlara kaynaklık eden diller açısından değerlendirilmesi mümkündür. Böyle bir değerlendirmede *meyl* (2), *muttasıl* ve *dünyâ* kelimelerinin Arapça; *perî, hîç* ve *cüdâ* kelimelerinin Farsça; *kılmak, ol, yan, gibi* kelimeleriyle *-ma, -z, -lık* (2), *-a* (2), *-i, -dan* (2) eklerinin Türkçe olduğu tespit edilecektir. Söz konusu eklerin 3'ü yapım 6'sı çekim ekidir. Bu durumda beyitteki toplam 13 kelimenin 4'ü Arapça, 3'ü Farsça, 5'i Türkçe iken; toplam 9 ekin tamamı Türkçedir. Bu sayıların elbette bir anlamı vardır. Örneğin beyitteki söz diziminin Türkçe eklerle oluşturulması, barındırdığı 4 Arapça ve 3 Farsça kelimeye rağmen, beytin Türkçe kalmasını sağlamıştır.

Bu arada beyitteki kelimelerin görevleri bakımından daha çok *isim* veya *isim soylu* olduğu görülmektedir. Zira 13 kelimenin 6'sı (meyl, perî, âşinâlık, dünyâ, meyl, cüdâlık) isim, 1'i (ol) işaret sıfatı, 2'si (hîç, muttasıl) zarf, 3'ü (yana, gibi, yana) edat olarak kullanılmıştır. Beyitte bir tek aynı zamanda *meyl* kelimesiyle birlikte beytin yüklemine de oluşturan *kılmaz* kelimesi fiil soyludur. Bu kelime dışında beyitte fiil soylu başka bir kelime bulunmamaktadır. Bu durumun anlamlı bir istatistik olup olmadığı şüphesiz gazelin tamamı; hatta şairin bütün şiirleriyle ve diğer şairlerin şiirleriyle ilgili benzer istatistiklerin değerlendirilmesiyle mümkün olacaktır. Bu sebeple şimdilik yaşamında da çok girişken ve faal olmadığı bilinen şairin fiillere ve fiil soylu kelimelere çok az yer verdiği ifade edilerek geçilecektir.

Beyitteki kelimeler yapıları açısından değerlendirildiğinde basit kelimelerin öne çıktığı söylenebilir. Zira beyitteki 13 kelimenin (meyl, ol, perî, hîç, yana, muttasıl, dünya, gibi, meyl, yana) 10'u basit, 3'ü (kıl-ma-z, âşinâ-lık-dan, cüdâ-lık-dan) türemiştir. Beyitte Farsça veya Arapça tamlama bulunmamaktadır. Türkçe kelime gruplarına ise beyitte 3 örnek verilebilir: *meyl kılmak*, *ol perî* ve *dünyâ gibi*. Örneklerin ilkini *fiil grubu/deyim*, ikincisini *sıfat tamlaması*, üçüncüsünü ise *edat grubu* olarak tanımlamak mümkündür.

Bu arada beyit biri 7, diğeri 6 kelimelik iki cümleden oluşmaktadır. Anlamları açısından cümlelerden biri *olumlu*, diğeri *olumsuz* yapıdadır. Her ikisi de *devrik* yapıda kullanılmış olan cümlelerin ilki *meyl kılmaz* yüklemine sahip iken ikinci cümlede yüklem, *yana* kelimesinin sonunda zikredilmemiş olan bildirme kip ekiyle *yana(dır)* şeklinde oluşturulmuştur. Şu hâlde her iki cümlede de aslında isim soylu kelimelerle oluşturulmuş yüklemeleri bulunmaktadır. Dolayısıyla beytin iki *isim cümlesinden* müteşekkil olduğu söylenebilir.

Kelimelerin orijinal sıraları değiştirilmeksizin beyitteki cümlelerin öğeleri açısından incelenmesiyle ortaya çıkan tablo aşağıda gös-

terilmiştir. Tablodan da anlaşılacağı üzere 4'er ögeden oluşan cümlelerden ilki, hem yüklemnin hem de öznesinin yeri bakımından *devrik* iken; ikinci cümle, sadece öznesinin yeri bakımından *devrik* görünmektedir.

<u>Meyl kılmaz</u>	<u>ol perî</u>	<u>hî ç</u>	<u>âşinâlıktan yaña</u>
yüklem	özne	zarf	dolaylı tümleş/edat tümleci

<u>Muttaşıl</u>	<u>dünyâ gibi</u>	<u>meyli</u>	<u>cüdâlıktan yaña</u>
zarf tümleci	zarf tümleci	özne	yüklem

Diğer taraftan birinci mısranın sonunda yer alan *-lıktan yana* ile ikinci mısranın sonunda yer alan *-lıktan yana* redif olarak; bu ifadelerin hemen öncesinde gelen ve her iki mısrada da aynı sırada yer alan *-â* sesi ise kafiye olarak işlev görmektedir. Bu redif ve kafiye, gazelin diğer beyitlerinin ikinci dizelerinde aynen tekrarlanarak hem üslûp hem de âhenk bakımından bir bütünlük sağlanmasına yardımcı olmaktadır. Şüphesiz beytin ve gazelin âhengi açısından önemli bir unsur da aruzun Türk şiirinde tartışmasız en çok kullanılan *Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün* kalıbı olmuştur.

Dördüncü aşama: düzyazı (dil içi çeviri)

Bu aşamada beyit, önce şairin tercih etmiş olduğu özgün kelimeleriyle düzyazıya çevrilmiştir. Bunun için mümkün oldukça herhangi bir ilâve veya çıkarma yapılmamış; sadece kelimelerin yerleri değiştirilerek kurallı düz bir cümle oluşturulmaya çalışılmıştır. Ardından beyit, bir anlamda dil içi çeviri yapılarak bugünün Türkçesiyle düzyazıya aktarılmıştır. Bu aşamada beytin muhtevasına aykırı olmamak kaydıyla, küçük bazı düzeltmeler (ekleme, eksiltme) de yapılmıştır.

Beyit

*Meyl kılmaz ol perî hiç âşinâlıktan yaña
Muttaşıl dünyâ gibi meyli cüdâlıktan yaña*

Beytin özgün kelimelerle düzyazıya çevrilişi

[Ol perî, hiç âşinâlıktan yana meyl kılmaz. Dünya gibi meyli muttasıl cüdâlıktan yana(dır).]

Beytin güncel kelimelerle düzyazıya çevrilişi (dil içi çeviri)

[O peri (yüzlü), hiç (bizimle) aşinalığa meyl etmez. Dünya gibi meyli, hep ayrılıktan yanadır.]

Beşinci aşama: şiirsel anlam (şerh ve yorum)

Birinci mısradaki yer alan *ol perî* ifadesinin açılımı *o peri gibi güzel sevgili* veya *o peri gibi güzel yüzlü sevgili* şeklindedir. Bu ifade, Dîvân şiiri geleneğinde oldukça yaygın bir açık istiâreye işaret etmektedir. Çünkü sevgili, genel anlamda güzelliği veya yüzünün güzelliği sebebiyle periye benzetilmiş; ancak beyitte sadece kendisine benzetilen ögeye yer verilmiştir. Bu istiâre, sevgilinin sıradışı bir güzelliğe sahip olarak düşünüldüğünü göstermektedir. Bu da Dîvân şairlerinin sevgiliye bakış açılarıyla uyumlu bir yaklaşımdır. Zira Dîvân şiirinde sevgili, çoğu zaman sıradışı; hatta olağanüstü özelliklerle tanıtılmıştır. İlk mısra, aynı zamanda bir şikâyeti de dile getirmektedir. Şair, “Âşinâlıktan yana meyl kılmaz.” ifadesiyle peri gibi güzel sevgilinin umursamazlığından yakınmaktadır. Bu şikâyet de Dîvân şiiri geleneğinde hemen her şair tarafından dile getirilmiştir. Dahası Dîvân şiiri geleneği dışında bütün Türk şiirinde bu şikâyetin dile getirildiği örnek metinlerle karşılaşılması mümkündür.

Sevgilinin umursamazlığı, diğer bir ifadeyle tegâfülü, aslında kültürel bir bakış açısının ifadesidir. Zira Türk kültüründe güzel, her zaman biraz nazlı olur. Bu bakış açısı, gündelik ve sosyal yaşama

“kız evi naz evi” anlayışı şeklinde yansımıştır. Âşık ne kadar talep-kâr olursa olsun, ne kadar istekli davranırsa davranırsın, sevgili her zaman kendini vuslattan uzak tutar. Bu yaklaşım, sadece gazelin yazıldığı on beşinci yüzyıl için değil sonraki yüzyıllarda da geçerli olmuştur. Dîvân şiirinin son üstâdı Şeyh Gâlib’in *Hüsn ü Aşk*’ında bu bakış açısı oldukça açık biçimde yer almaktadır. Mesnevînin sevgili rolündeki kadın kahramanı Hüsn’ün eserin başında bir anlamda âşık rolüne soyunup erkek kahraman Aşk için feryâd etmesi ciddî bir sorun olarak ele alınır.⁸

İlk mısradaki şikâyetin bir anlamda tersten tekrarlanması-dan ibaret olan ikinci mısra, ilki için bir pekiştireç gibi değerlendirilmiştir. İlk mısrada “Âşinâlık göstermez.” denen sevgili için ikinci mısrada “Ayrılıktan yanadır.” denmektedir ki bu ifadeler, aşağı yukarı aynı anlamın zıt kelimelerle dile getirilmesinden ibarettir. Şu hâlde şair, âşinâ ile cüdâ kelimeleri arasındaki anlamsal zıtlığı (tezat sanatı) duygu ve düşüncelerini ifade etmede değerlendirmiştir. Dikkat çeken bir husus da şairin *perî* ile *dünyâ* arasında kurduğu teşbîhtir. Şaire göre bu ikisi arasındaki ortak özellik ise ayrılıktan yana meyilli olmalarıdır.

Bu arada her ne kadar şairin güzelin ilgisizliğinden şikâyet etmesi, Dîvân şiiri geleneği ile uyumlu olsa da, farklı bir açıdan bakıldığında beyitte güzelin âşinâlıktan yana tavır koymamasının olumlu bir yanı bulunabileceği de dikkate alınmalıdır. Zira güzelin âşığa veya bir başkasına karşı âşinâlık göstermemesi; tersine yabancılık etme-

8 “Oysa Hüsn, kızdır; âşık olması gereken erkek kahraman Aşk’tır. Bu durum mesnevîde önemli bir sorun olarak ele alınır. Mesnevîde karşılaşılan bu ilk sorun, dadısı İsmet’in uzun çabaları sonunda Hüsn’ün 27. kesitte sakinleşmesiyle çözüme kavuşur.” Bkz. Yavuz Bayram, “Tahkiye esaslı metinlerin çözümünde biçimbilimsel yöntem ve Hüsn ü Aşk örneği,” *Journal of Turkish Studies = Türklük Bilgisi Araştırmaları: Cem Dilçin Armağanı* 33, 1 (2009): 94.

si, bir anlamda onun edebinden olup gerçekte bir güzelde bulunması şâyân-ı takdir bir haslet olarak düşünülmelidir. Ayrıca onun bu tavrı, âşığının motivasyonu bakımından da önemlidir.

Şu hâlde özetle ifade edilecek olursa “*Sevgili, güzel olduğu kadar umursamazdır.*” mesajının vurgulandığı beyti, iki farklı zaviyeden değerlendirmek de mümkündür. Biri, sevgilisinden ayrı kalmaktan şikâyet eden âşığının bakış açısı; diğeri ise dünyanın geçici ve aldatıcılığına işaret eden bir sūfînin bakış açısı. Şüphesiz beyitte asıl ve baskın olan ilk bakış açısıdır. Bununla birlikte şairin dolaylı yoldan da olsa, dünyanın ve dünya hayatının geçici olduğu; dolayısıyla dünya hayatına meyl etmenin yanlış olduğunu dile getirdiği gözden kaçırılmamalıdır. Zira ikinci mısradaki dünyadan yana meyil etmek, olumsuz bir tercih olarak düşünülmüştür.

Ayrılıktan yana meylettiğinin söylenmesi, dünyanın bir insan gibi düşünüldüğünü (teşhîs) göstermektedir. Diğer taraftan *dünyâ* kelimesinin *dünya hayatı* karşılığında düşünülmesi de mümkündür. Bu durumda dünya ile dünya hayatı arasındaki ilginin “mecâz-ı mürsel” yoluyla sağlandığı söylenebilir. Ayrıca birinci dizedeki *perî* ve *âşinâlık* kelimeleriyle ikinci dizedeki *dünyâ* ve *cüdâlık* kelimeleri sıralı olarak birbirlerine karşılık oluşturacak biçimde kullanılmıştır. Şair, *perî* ile *dünyâ* arasındaki münasebeti *teşbîh*; *âşinâlık* ile *cüdâlık* arasındaki münasebeti ise *tezat* vasıtasıyla sağlamıştır. Düzenli bir “leff ü neşr” olarak da tanımlanabilecek olan bu münasebetin aynı zamanda beyitteki edebî sanatları ve kelimeler arasındaki münasebeti de büyük ölçüde özetleyen aşağıdaki gibi bir tablo ile somutlaştırılması mümkündür:

(sevgili/güzel)

açık istiâre

perî

"meyl kılm z"

âşinâlık

teşbîh

tezât

dünyâ

"meyl (kılar)"

cüdâlık

me câz-ı mürsel

(dünya hayatı)

Birinci aşama: metin (ikinci beyit)

شاهد و باديله دل الفت طوتدبر زاهدا | انكيجون ميل قلمز پارسالقدن يگا
 شاهد و باديله دل الفت طوتدبر زاهدا | انكيجون ميل قلمز پارسالقدن يگا

şâhid ü bâdeyle dil ülfet tûtupdur zâhidâ
 Anuñ için meyl kılmaz pârşâlıkdan yaña

شاهد و باديله دل الفت طوتدبر زاهدا
 انگيجون ميل قلمز پارسالقدن يگا

İkinci aşama: sözlüksel anlam

şâhid: Farsça olup (Dehhoda'da Arapça) güzel, alımlı (erkek), sevgili anlamındadır. Bu kelimeyle aynı imlâya sahip olan tamk, şehâdet eden anlamındaki Arapça şâhid ile karıştırılmamalıdır.

ü: Farsça ve anlamındaki bu edat u, ü, vü şekillerinde kullanılabilir.

bâde/bâde-y-le: Farsça bir isim olan bu kelimenin sözlük anlamı içki, şarap şeklindedir. Kelime, y kaynaştırma sessizi ve -le vasıta eki ile birlikte kullanılmıştır. Bu arada kelimenin beyitte tek başına değil de

özellikle *şâhid* kelimesiyle birlikte *şâhid ü bâdeyle* şeklinde (güzel ve şarap sayesinde) anlamıyla kullanıldığı gözden kaçırılmamalıdır.

dil: Farsça bu kelime *gönül, kalp, yürek* anlamıyla kullanılır.

ülfet/ülfet tut-up-dur: Arapça *ülfet* kelimesi *alışma, kaynaşma; görüşme, konuşma; dostluk, ahabplık (kurma), alışkanlık hâline getirme* anlamlarında kullanılır. Türkçe *tutupdur* kelimesiyle beyitte *ahbablık kurma* ve *ahbablığı iletme, sıkı fıkı olma* anlamlarına daha yakın görünmektedir.

zâhid/zâhid-â: Arapça bir sıfat olan bu kelimenin gerçek anlamı *zühd sahibi* demektir. Lâkin özellikle şiirlerde daha çok *sözde zühd sahibi, kendini zühd sahibiyymiş gibi gösteren kimse, ham sofı, gösterişe düşkün anlayışsız sofı* anlamlarında kullanılır. Kelimenin sonundaki -â sesi, *ey* anlamındadır. Bu hâliyle kelime *ey anlayışsız sofı* anlamıyla kullanılmıştır.

anun için: Her ikisi de Türkçe olan bu kelimeler *o sebeple, o yüzden, onun için, bu yüzden, bundan dolayı* anlamlarındadır.

meyl/meyl kıl-ma-z: Arapça ve Türkçe öğelerden oluşan ve kısaca yönelmez, *meyl etmez* anlamında kullanılan bu ifade hakkında ilk beyitte daha ayrıntılı bilgi verilmiştir.

pârsâ/pârsâ-lık-dan yana: Farsça bir sıfat olan bu kelime *zâhid* kelimesiyle yakın bir anlam çerçevesine sahiptir. Daha çok *dine bağlı kimse, sofı* anlamıyla kullanılmakla birlikte *ıffet sahibi, namuslu (kimse)* anlamı da vardır. Kelimeye eklenmiş olan -lık yapım eki, kelimeyi isme dönüştürmüştür. Sonraki -dan yana ise bir alışkanlığı ve/ya bir tercihi işaret etmektedir. Görüldüğü gibi ifade, Farsça bir sıfat ve Türkçe unsurlardan (ek, kelime) oluşmaktadır. Bu yönüyle Türkçe ile Farsça arasındaki etkileşimin ne kadar ileri boyutta olduğunu da ortaya koymaktadır.

Üçüncü aşama: dilbilgisel anlam

Beyitteki toplam on üç kelime arasından *şâhid, ü, bâde, dil* ve *pârsâ* kelimeleri Farsça (5); *ülfet, zâhid* ve *meyl* kelimeleri Arapça (3); *tutmak, a (o), için, kılmak, yan* kelimeleri Türkçedir (5). Beyitteki toplam on iki ek

veya yardımcı unsurun 11'inin Türkçe olması, matlada olduğu gibi burada da beytin Türkçe olmasını sağlamıştır. Sayıları 11'i bulan Türkçe ek ve yardımcı unsurlar -y-, -le-, -up-, -dur-, -n-, -un-, -ma-, -z-, -lık-, -dan-, -a iken ek olarak değerlendirilebilecek tek Farsça unsur *zâhid* kelimesinin sonuna eklenmiş olan *ey* anlamındaki -â sesidir. Söz konusu Türkçe eklerden üçü yapım, sekizi çekim eki işlevindedir.

Beyitteki kelimelerin görevleri bakımından, matla beytinde olduğu gibi, daha çok *isim* ağırlıklı olduğu görülmektedir. Nitekim on üç kelimenin yedisi isim (*şâhid*, *bâde*, *dil*, *ülfet*, *zâhid*, *meyl*, *pârsâlık*), biri bağlaç (*ü*), biri zamir (*a/o*), ikisi edat (*içün*, *yana*) ve ikisi fiildir. Söz konusu kelimeler yapıları bakımından değerlendirildiğinde üç *türemiş* kelime dışında (*tut-up-dur*, *kıl-ma-z*, *pârsâ-lık-dan*) tamamının (on adet) *basit* kelimelerden oluştuğu görülmektedir. Bu veri de matla beytindeki istatistikle birebir örtüşmektedir. Beyitte biri Farsça atıf terkîbi (*şâhid ü bâde*), ikisi Türkçe fiil grubu/deyim (*ülfet tutmak*, *meyl kılmak*) ve biri Türkçe edat grubu (*anun içün*) olmak üzere dörü kelime grubu bulunmaktadır.

Beyit, cümle yapısı bakımından incelendiğinde her iki mısranın birer cümleden oluştuğu anlaşılmaktadır. İlk mısranın cümlesi *ülfet tutmak* şeklinde oluşturulmuş olan bir yükleme, ikinci mısranın cümlesi ise *meyl kılmak* şeklinde oluşturulmuş bir yükleme dayanmaktadır. Dolayısıyla bir Arapça ismin Türkçe bir yardımcı fiil aracılığıyla yükleme dönüştürüldüğü beyitteki her iki cümle de *isim soylu* kabul edilebilir. Biri *olumlu* biri *olumsuz* yapıları olan söz konusu cümleler yapıları bakımından *basit* olup biri yedi kelimeden, diğeri altı kelimeden oluşmuştur. Cümleler, öğelerinin sıralanışı bakımından ise aşağıdaki tabloda görüldüğü üzere *devrik* yapıdadır ve biri dört, diğeri üç öğeden oluşmaktadır.

<u>Şâhid ü bâdeyle</u>	<u>dil</u>	<u>ülfet tutupdur</u>	<u>zâhidâ</u>
zarf tümleci	özne	yüklem	(nidâ/c.d.u.)
<u>Anuñ içün</u>	<u>meyl kılmaz</u>	<u>pârsâlıkdan yana</u>	
zarf tümleci	yüklem	dolaylı tümleç/edat tümleci	

Dördüncü aşama: düzyazı (dil içi çeviri)

Beyit

Şâhid ü bâdeyle dil ülfet tütupdur zâhidâ

Anuñ içün meyl kılmaz pârsâlıkdan yaña

Beytin özgün kelimelerle düzyazıya çevrilişi

[Ey zâhid! Dil, şâhid ü bâdeyle ülfet tütupdur. Anun içün pârsâlıkdan yana meyl kılmaz.]

Beytin güncel kelimelerle düzyazıya çevrilişi (dil içi çeviri)

[Ey anlayışlı kıt sofu! Gönül, güzelle ve şarapla muhabbet kurmuştur. O yüzden (senin gibi) sofuluktan yana meyl etmez.]

Beşinci aşama: şiirsel anlam (şerh ve yorum)

Beyitte olduğu gibi Dîvân şiiri geleneğinde zâhid, şairlerin neredeyse istisnasız olarak, sürekli eleştirdikleri bir tipi temsil etmektedir. Ne var ki şairlerin eleştirdikleri zâhid, kelimenin gerçek anlamıyla zühhd ve/ya takva sahibi kimse değil; gerçekte öyle olmadığı hâlde kendini zühhd ve takva sahibi gösteren, öyleymiş gibi davranan kimse olarak değerlendirilmelidir. Aksi hâlde kendileri de zühhd ve takva sahibi olan birçok Dîvân şairine haksızlık edilmiş; en azından şiirleri üzerinde yersiz ve yanlış yorumlar yapılmış olur. Nitekim bu beytin şairi de tasavvufa meyli vesilesiyle Velî, Bâyezîd-i Bestâmî ile aynı yolu seçmiş olması vesilesiyle de II. Bâyezîd (Bâyezîd-i Sâni) olarak anılan bir şairdir. Kaldı ki beyitte şairin zâhidi doğrudan doğruya eleştirdiğini söylemek de güçtür. Beyti bu değerlendirmeler ışığında yorumlamakta yarar olacaktır.

Beytin temel objeleri birinci beytin başındaki şâhid ve bâde kelimeleridir. Bir anlamda beyit, güzel ve şarap anlamındaki bu iki obje üzerine inşa edilmiştir. Beytin diğer kelimeleri, bu iki öğeyle ilişkileri bağlamında değerlendirilmişlerdir. Söz gelimi mecâz-ı mürsel yoluyla âşığı temsil eden dil (gönül) ile şâhid ü bâde arasında tenâsübe yakın bir

ilgi kurulmuşken *zâhid* ile *şâhid ü bâde* arasında daha çok *tezata* dayalı bir ilgi kurulmuştur. Şair gönlü, güzele ve şaraba yatkın iken *zâhidin* gönlü bunlara karşı son derece mesafelidir. Şairin gönlünün bu durumda olmasının sebebi de bir anlamda birinci beyitte şairin peri gibi güzel dediği sevgilinin insanın aklını başından alan güzelliğidir. Aklı başında olanların, bir bakıma hiç aşka düşmemiş olanların, âşığı anlaması mümkün değildir. Lâkin şair, yine de *zâhide* neden sofu olmanın uzak durduğunu veya sofu görünmekten kaçındığını anlatmayı denemiştir. Böylece gönlü, en azından münafıklık etmemiş ve dürüst davranmış olmaktadır.

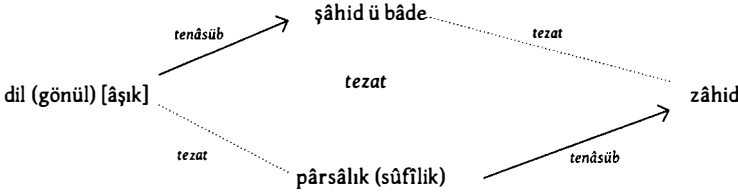
Diğer taraftan beytin şairinin de bir sûfî olduğu düşünülürse, *şâhid ü bâdeye* yüklediği işlevin ve beytin taşıdığı mesajın daha farklı bir açıdan da değerlendirilmesi gerekir. Bu açıdan bakıldığında şairin beyit vasıtasıyla aslında güzelin ve şarabın insanı etkileme gücüne işaret ettiği de düşünülebilir. Güzele de şaraba da dikkat edilmelidir. Çünkü bunlar, insan nefsinin kolay kolay karşı koyamayacağı kadar güçlü ve tesirlidirler. Bu değerlendirme, bütün tasavvuf ehlinin nazarında geçerlidir.

Bir metne ne kadar farklı açılardan bakılırsa o kadar farklı anlamlara ulaşılması mümkün olabilir. Nitekim bu beyte de şairinin gençliğindeki hataları ve tecrübesizlikleri dikkate alınarak yaklaşıldığında yeni bir durum ortaya çıkar. Şairin gazeli gençlik döneminde yazdığı düşünülürse, *şâhid ü bâdeye* gerçekten düşkün olduğu ve bunları sûfîliğe tercih ettiği söylenebilir. Bu durumda beyitteki bütün kelimeler ve kelimeler arasındaki münasebetler, gerçek anlamlarıyla değerlendirilmiş olur.

İlk mısra'ında *ş* harfinin dikkat çekici düzeyde (beş kez) kullanılmış olan "aliterasyon" beyitteki kelimelerin işlevlerini daha iyi ortaya koymak bakımından, şüphesiz ki aralarındaki ilişkinin de doğru biçimde çözümlenmesi gerekir. Söz gelimi *şâhid ü bâde* ile *dil* arasında *tenâsübe*, *zâhid* arasında ise *tezata* dayalı bir ilişki vardır. Benzer

biçimde *zâhid* ile *pârsâlık* arasında tenâsübe, *zâhid* ile *dil* arasında ise *tezata* dayalı bir ilişki olduğu söylenebilir.

Bu arada *zâhid* kelimesinin sonuna eklenen -â sesinin bir seslenmeyi (nidâ) yansıttığı dikkate alınır, şairin muhatabının *zâhid* olduğu ortaya çıkar. Demek ki şair, *şâhid ü bâdenin* gücünü ve tesirini *zâhide* anlatmaya çalışmaktadır. Önceki beyitte olduğu gibi bu beyitteki kelimelerin temel işlevlerini ve aralarındaki münasebetleri, basit bir tablo ile somutlaştırmak mümkündür.



Tabloda görüldüğü üzere *dil*, tercihini *şâhid ü bâde*den yana yaparken; *zâhid*, *pârsâlıktan* yana görünmektedir. Diğer taraftan *şâhid ü bâde* ile *pârsâlık* arasında da “tezat” vardır. Dolayısıyla bu “tezat”, *dil* ile *zâhid* arasında yeni bir “tezat”ın kurulmasına zemin oluşturmaktadır. Bu değerlendirmeler ışığında özet olarak, beyitte “mecâz-ı mürsel” yoluyla insanı temsilen kullanılmış olan gönölün güçsüzlüğüne ve âcizliğine; buna karşın güzelin ve şarabın gücüne işaret edildiği söylenebilir. Bu açıdan değerlendirildiğinde beytin mesajı, “*İnsan gönölü, güzelin ve şarabın karşısında âcizdir.*” tespitiyle özetlenebilir.

Birinci aşama: metin (üçüncü beyit)

عاشقه مهر وفا قلمق ندر بلمز هنوز | آب دل تانه برین ربابه دنا | عاشقه مهر وفا قلمق ندر بلمز هنوز |
 عاشقه مهر وفا قلمق ندر بلمز هنوز | آب دل تانه برین ربابه دنا | عاشقه مهر وفا قلمق ندر بلمز هنوز |

‘Âşıka mihr ü vefâ kılmak nedür bilmez henüz
 Yoğsa ol fettâna söz yok dil-rübâlıktan yaña

عاشقه مهر و وفا قلمق ندر بلمز هنوز
 یوڭسه اول فتنانه سوز یوق دلربالقدن یگا

İkinci aşama: sözlüksel anlam

'âşık/'âşık-a: Arapça olan bu kelime, kısaca *aşka düşmüş olan, birine tutulmuş (kimse)* anlamında kullanılır.

mihr ü vefâ/mihr ü vefâ kıl-mak: Farsça *mihr* kelimesi isim olup hem *güneş* hem *sevgi, muhabbet* anlamı vardır. Yine bir isim olan Arapça *vefâ* kelimesinin ise *iyiliği ve dostluğu unutmama, sözde durma; yetişme, kifâyet etme; ödeme* anlamları bulunmaktadır.

nedür/ne-dür: Bu kelime Türkçe olup *ne durur* kelimelerinden oluşmuş bir soru edatı olarak kullanılmaktadır.

bilmez/bil-me-z: *Bilmek* fiilinin olumsuzluk yapım eki (-me) ile geniş zaman eki (-z) almış biçimi. Bu kelime gazelde üçüncü tekil şahsa göre çekimlidir.

henüz: Farsça bir zarf olan bu kelime, edebî metinlerde birbiriyle yakından ilgili olmak üzere üç anlamıyla kullanılabilmektedir. Bunlardan biri ve en yaygın olanı *şimdiye kadar, bu zamana dek, bu ana değin* şeklindedir. İkinci anlamı metinlerde *daha, yeni, hâlâ;* üçüncü anlamı ise *ancak* karşılığı olarak yer alabilmektedir.

yohsa/yoh-sa: Günümüzde *yoksa* şeklinde kullanılan bu kelime, *yok* kelimesine eklenmiş şart kipi (-sa) ile oluşturulmuştur. Öncelikle *şayet, eğer* anlamı akla gelen kelime, beyitte olduğu üzere bir seçeneği, ihtimali *ve/ya* tercihi ifade etmek üzere de kullanılmaktadır. (konuşma dili) Bu kelimenin *aksi hâlde* anlamı, zaman zaman seçenek ve ihtimal anlamı dışında bir tehdit işareti de olabilir.

ol: o, işaret sıfatı. Bu kelime Osmanlı Türkçesinin hâkim olduğu dönemde içinde bulunduğu metnin vezniyle veya âhengiyle uyumlu olacak biçimde (o veya ol şeklinde) kullanılmıştır.

fettân/fettân-a: Arapça bir kelime olup Türkçede yaygın olarak kullanılan *fitne* kelimesinin *fa'al* vezninde *mübâlağa-i fâ'il* biçimidir. Bilindiği üzere bu vezin, kelimeye *çok, daha çok, çok çok* anlamları kazandırır. Şu hâlde *fettân* kelimesinin *çok fitne çıkaran, fitneye fesada sebep olan,*

çok kötülük yapan, (insanları) ayartan anlamı ön plana çıkmaktadır. Bu anlamıyla bağlantılı olarak genelde işveli davranan, hafif meşrep kadın anlamında kullanılır. Bunun dışında olumsuz anlamından uzaklaştırılarak gönül alıcı, alımlı, cezbedici güzel anlamında kullanıldığı da olur. söz yok: Türkçe söz ve yok kelimelerinden oluşan bu deyim; itirazı olmamak, diyecek bir şeyi olmamak, muhalefet edilemeyecek durumda olmak, eksiği olmamak anlamlarını karşılamaktadır.

dil-rübâ/dil-rübâ-lık-dan yana: Farsça dil kelimesi, Türkçede gönül anlamında kullanılmaktadır. Yine Farsça olan rübâ ise birleştiği kelimeye kapan anlamı verir. Dolayısıyla dil-rübâ birleşik kelimesi, gönül kapan anlamındadır. Bu anlamın gönül alan, gönül alıcı, gönül alıcı güzel-likte olan, gönlü etkileyen, gönlü kandıran anlamlarını gündeme getirdiği metinlerle de sıklıkla karşılaşılabilir. Beyitte bu birleşik kelimenin sonuna getirilmiş olan Türkçe yana edatı, önceki beyitlerde olduğu gibi yine bir alışkanlığa ve âdete işaret etmek amacıyla kullanılmıştır.

Üçüncü aşama: dilbilgisel anlam

Beyitteki toplam on altı kelimenin üçü ('âşık, vefâ, fettân) Arapça, 5'i (mihr, ü, henüz, dil, rübâ) Farsça, sekizi (kılmak, ne, bilmek, yohsa, ol, söz, yok, yan) Türkçedir. Diğer taraftan beyitte üçü yapım, altısı çekim eki olmak üzere sayıları toplamda dokuzu bulan eklerin (-a, -mak, -dür, -me, -z, -a, -lık, -dan, -a) ise tamamı Türkçedir. Özellikle eklerin Türkçe olması, önceki beyitlerde olduğu gibi Arapça ve Farsça unsurlara rağmen, beytin cümle yapısı bakımından Türkçe kalmasını sağlayan en temel etkidir. Bu durumu Dîvân şiiri geleneği çerçevesinde genelleştirmek mümkündür.

Beyitteki kelimelerin görevleri bakımından ilk iki beyitte olduğu gibi isim ağırlıklı oldukları söylenebilir. Nitekim tek tek incelen- diklerinde 16 kelimedenden sekizinin isim ('âşık, mihr, vefâ, kılmak, ne, söz, yok, dil-rübâlık), ikisinin bağlaç (ü, yohsa), birinin fiil (bilmez), birinin zarf (henüz), birinin zamir (ol), birinin sıfat (fettân), birinin de edat

(yana) olarak değerlendirildiği görülmektedir. Bu arada *dil-rübâlık* kelimesinin ayrıca incelenmesinde yarar var. Zira bu kelime Farsça bir isim olan *dil* kelimesine yine Farsça bir kelime olan ve isimleri sıfatlaştırma işlevi bulunan -rübâ eklenerek önce *gönül kapan, gönül alan* anlamında birleşik sıfat (*vasf-ı terkibî*) olmuş; ardından Türkçe isim yapım eki olan -lık eklenerek *isim* hâline getirilmiştir. Söz konusu kelimeler, yapıları bakımından incelendiğinde yine *basit* kelimelerin çoğunlukta olduğu anlaşılmaktadır. Zira *dil-rübâlık*, beyitteki tek bileşik yapılı kelime olarak dikkat çekmektedir. Bunun dışında beyitte bir adet *türemiş* kelime (kıl-mak) bulunmakta, diğer kelimeler ise *basit* yapılarıyla dikkat çekmektedir. Bu arada 'âşık ve *fettân* kelimelerinin Arapça esaslara göre türemiş kelime sayılabileceğini; ancak Türkçede bu kelimelerin basit yapılı olarak değerlendirilebileceğini hatırla(t)makta yarar olacaktır. Diğer taraftan *mıhr ü vefâ kılmak* ile *söz yok* ifadelerinin de deyim/fiil bir atıf terkîbi (*mıhr ü vefâ*) ile biri eksilteli olmak üzere Türkçe iki sıfat tamlaması (*ol fettân, dil-rübâ*) bulunduğu söylenebilir.

Beyitte birbirine *yohsa* kelimesiyle bağlanmış 8'er kelimelik iki *olumsuz* yapılı cümle bulunmaktadır. Söz konusu cümlelerin ilki *bileşik*, ikincisi *basit* yapılı görünmektedir. Yükleme fiil soylu (bilmez) olduğu için ilk cümle *fiil cümlesi*, yüklemi isim soylu (yok) olduğu için de ikinci cümle *isim cümlesidir*. Öğelerinin sıralanışı bakımından ise iki cümle de *devrik* yapılı olup biri üç, diğeri dört öğeden oluşmaktadır.

<u>‘Âşık’a mıhr ü vefâ kılmak nedür</u>	<u>bilmez</u>	<u>henüz</u>	
nesne	yüklem	zarftümleci	
<u>Yohsa</u>	<u>ol fettāna</u>	<u>söz yok</u>	<u>dil-rübâlıktan yaña</u>
c.d.u.	dolaylı tümleç	yüklem	dolaylı tümleç/edat tümleci

Dördüncü aşama: düzyazı (dil içi çeviri)

Beyit

‘Âşıka mihr ü vefâ kılmak nedür bilmez henüz
Yohsa ol fettâna söz yok dil-rübâlıkdan yana

Beytin özgün kelimelerle düzyazıya çevrilişi

[Henüz ‘âşıka mihr ü vefâ kılmak nedür bilmez. Yohsa ol fettâna dil-rübâlıkdan yana söz yok.]

Beytin güncel kelimelerle düzyazıya çevrilişi (dil içi çeviri)

[Henüz âşığa muhabbet ve vefâ göstermek nedir bilmez. Yoksa o fitneci güzele gönül alıcılıktan yana söz yoktur.]

Beşinci aşama: şiirsel anlam (şerh ve yorum)

Beyitte *ol fettân* diye bahsedilen sevgilinin/güzelin özellikleri üzerinde durulmaktadır. Öncelikle *fettân* kelimesi, doğrudan sevgilinin *fitne çıkarıcı*, *fitneye sebep olacak kadar güzel* olduğuna işaret etmektedir. Diğer taraftan *dil-rübâ* kelimesi de sevgilinin *gönül alıcılığına* vurgu yapmak üzere kullanılmıştır. İkinci mısradaki sevgili için doğrudan sıfat olarak değerlendirilebilecek bu iki kelimeyi kullanan şair, birinci mısradaki herhangi bir sıfata yer vermeksizin sevgilinin başka bir özelliğinden bahsetmektedir. Sevgilinin birinci mısradaki dile getirilen özelliği *mihr ü vefâdan*; yani sevmekten, sevgi göstermekten, kendisine gösterilen sevgiye karşılık vermekten, sevenine vefâ göstermekten habersiz olmasıdır.

Beytin önemli bir objesi olan *fettân* kelimesi, bir özelliğine işaret etmek yoluyla, doğrudan *sevgili* yerine kullanılmıştır. Diğer bir ifadeyle sevgili söylenmemiş; benzetme amacı güdülmeksizin, sevgili ile ilgili bir özellik söylenmiştir. Aslında *fettân* kelimesi, bir eksilteli söylem örneğidir. Çünkü ifadenin tamamı *fettân (sevgili)* ya da *fettân (güzel)* olmalıdır. Bu değerlendirme bir mecâz-ı mürsele işaret etmektedir. Benzer bir durum, *dil-rübâ* kelimesinde de vardır. Zira bu kelime de, bir özelliğine

işaret etmek yoluyla, doğrudan *sevgili* yerine kullanılmıştır. *Dil-rübâ* kelimesiyle sevgilinin işaret edilen özelliği *gönül kapıcı*, *gönül alıcı* *güzelliği* olmalıdır. Yine bir eksilteli söylem örneği olup tamamı *gönül alıcı* (*güzelliği olan sevgili*) veya *gönül alıcı* (*güzellikte olan sevgili*) şeklinde düşünülebilir.

Bu beyit de bir şikâyet içermektedir. Zira *âşık*, *mihr ü vefâ*, *fettân* ve *dil-rübâ* kelimelerinin güçlü bir tenâsüb oluşturduğu beyitte sevgilinin üç farklı özelliğinden bahsedilmektedir. Bunlar; *fettân olmak*, *dil-rübâ olmak* ve *mihr ü vefâ bilmemek* şeklinde özetlenebilir. Görüldüğü gibi üç özellik de âşığın aleyhinedir. Bununla birlikte şairin asıl şikâyeti, sevgilinin *mihr ü vefâyı bilmemesi* olmalıdır. Nitekim ilk mısra, sırf bu şikâyet üzerine kurulmuş olup ikinci mısradaki yer verilen *fettân* ve *dil-rübâ* ifadeleri bu şikâyeti güçlendiren unsurlardır. Bu şekliyle beytin “*Güzeller, göz alıcı olurlar; lâkin pek vefasızdırlar.*” cümlesiyle özetlenmesi mümkündür.

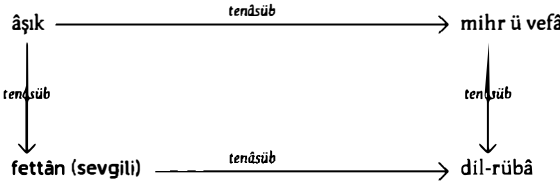
Bu arada birinci mısranın sonundaki *henüz* kelimesinin sevgilinin özellikleriyle ilgili bir ipucu olarak değerlendirilmesi mümkündür. Zira *şu ana kadar*, *şimdiye değin*, *hâlihazırda* gibi anlamlarla değerlendirelebilecek olan bu kelime, bir yandan sevgilinin yaşça küçüklüğüne ve tecrübesizliğine işaret ederken bir yandan da gelecekte *mihr ü vefâ* sahibi olabileceği ihtimalini gündeme getirmektedir. Bu arada söz konusu kelimenin yerine *Adlî Dîvânı*’nın Mısır nüshasında *gibi* anlamı da bulunan *hemîn* kelimesinin kullanılmış olduğunu; ancak sözlüklerde *bu bile*, *tıpkı bu*, *çok* gibi anlamlarına yer verilen *hemîn* yerine tarafımızca *henüz* kelimesinin tercih edildiğini hatırlatalım.

İkinci mısradaki söz yok ifadesi aslında bir deyim olup kinâyeye işaret etmektedir. Zira söz yok derken, gerçek anlamda sözün olmaması ihtimalinin de düşünülmesi mümkün olmakla birlikte asıl kastedilen *olumsuz anlamda/muhalefeten* *söylenecek bir şey yok* demektir. Diğer taraftan sevgilinin *mihr ü vefâ* göstermemesi, şair tarafından farklı bir değerlendirmeye tâbi tutulmuştur. Şair, pek fitneci ve pek gönül alıcı olan *güzelin*, *henüz mihr ü vefâ* göstermeyi bilmediğini söyle-

mehtedir. Aslında gerçekte hiç de öyle değildir. Sevgili, mihr ü vefâyı da bilir; ama alışkanlığı ve âdeti gereği, bilmiyor görünür. Şair de bunu pekâlâ bilir; lâkin beyitte sanki bu gerçekten habersizmiş gibi davranmaktadır. Dolayısıyla bu yorum, bir *tecâhül-i ârif* örneği olarak da değerlendirilmeye müsaittir.

Diğer taraftan beytin birinci mısra'ındaki *âşık* ve *mihr ü vefâ* kelimeleriyle ikinci mısradaki *fettân* ve *dil-rübâ* kelimeleri arasında mürettep bir leff ü neşr bulunmaktadır ki aşağıdaki tabloda somutlaştırılmış olan bu münasebet, aynı zamanda muhtevanın da bir bakıma özetlenmesi ve somutlaştırılması anlamına gelmektedir.

mürettep leff ü neşr



Birinci aşama: metin (dördüncü beyit)

عَدْلِيَا اُول شَاه خويانه قول اولسم بر نفس
 بقمزیدم سلطنتله پادشاهلقدن یگا

'Adliyâ ol şâh-ı hûbâna kûl olsam bir nefes
 Bakmazidüm salţanatla pâdişâhîkdan yaña

عَدْلِيَا اُول شَاه خويانه قول اولسم بر نفس
 بقمزیدم سلطنتله پادشاهلقدن یگا

İkinci aşama: sözlüksel anlam

'Adli'/'Adl-i-yâ: Bu kelime Türkçede *adalet*, *hakkaniyet*, *doğruluk* anlamında kullanılan Arapça *adl* kelimesinin nisbet î'si (mensubiyet î'si) eklenerek isim-i mensûb hâline getirilmiş şeklidir. Bu yeni şekliyle hem cins isim hem de özel isim (mahlas) olarak kullanılagelmıştır. Edebiyatımızda bu

mahlası (Adlî) kullanan birçok şair vardır. Beyitte bu kelime sonuna ey anlamında bir nidâyı karşılamak üzere yâ eklenerek kullanılmıştır. Bu edatın aslı â şeklinde olup isimlerin sonuna eklendiğinde onların başına ey anlamı kazandırır. Dolayısıyla 'Adliyâ kelimesi, ey 'Adlî demektir. Mahlasın sonundaki nisbet î'sinin beyitte kısa yazılmasının sebebi şairin bu hecede zihaf yapmış olmasıdır ki bu tür zihaf lar büyük bir kusur kabul edilmemiş olup pek çok üstâd şair tarafından da yapılmıştır.

ot: Günümüzde bu hâliyle kullanılmayan kelime, Türkçe üçüncü tekil şahıs zamirini (o) karşılamaktadır.

şâh: Farsça olup cins isim anlamı *padişah*, *hükümdar* şeklindedir. Daha çok İran hükümdarları için kullanılır. Osmanlı'da tek başına *şâh* yerine *pâd-şâh/pâdişâh* kelimesi, daha çok tercih edilmiştir. Satrançta oyuncuların hedefindeki en önemli taşa *şâh* denmesi de padişah anlamıyla bağlantılıdır.

hûbân/hûb-ân: Farsça bir sıfat olan *hûb* kelimesi, *güzel*, *hoş* ve *iyi* anlamlarıyla kullanılabilir. Beyitte yine Farsça olan -ân çokluk ekiyle birlikte *güzeller*, *güzel olanlar* anlamını karşılamaktadır. Tekil hâldeyken bir sıfat olan bu kelimenin çoğul hâli, beyitte olduğu üzere, daha ziyade isim olarak kullanılmaktadır.

şâh-ı hûbân/şâh-ı hûbân-a: Bu ifade Farsça bir terkiptir. Tamlayan öge (*hûbân*), beyitte isim olarak değerlendirildiğinden, terkip için *terkîb-i izâfî* (*izâfet terkîbi*) tanımını uygun olur.

kul/kul ol-sa-m: Türkçe bir kelime olan *kul*, yine Türkçe olan *olmak* yardımcı fiili ile birlikte kullanılmıştır. Bu hâliyle *köle olmak*, *esir olmak*, *esiri olmak*, *tutkun(u) olmak*, *tâbî olmak* anlamlarıyla değerlendirilebilir.

bir: Türkçe bir sayısı. Metinde *nefes* kelimesiyle birlikte *azlık* ifade etmek üzere kullanılmıştır.

nefes: Arapça bir isim olup Türkçedeki *soluk* karşılığıdır. Metinde *bir* kelimesiyle *çok kısa bir süre*, *bir nefeslik süre*, *bir an* anlamlarını karşılamaktadır.

bak-ma-z: Türkçe *bakmak* fiilinin önce olumsuzluk eki (-ma), ardından da geniş zaman eki (-z) almış biçimi.

i-dü-m: Türkçe *imek* fiilinin görülen geçmiş zaman (-dü) ve birinci tekil şahıs eki (-m) almış biçimi.

saltanat/saltanat-la: Arapça olan bu kelimenin yaygın anlamı *sultanlık*, *hükümdarlık* olmakla birlikte zaman zaman bu anlamıyla bağlantılı olarak *bolluk*, *zenginlik*, *egemenlik*, *hükümran olmak*, *güç ve kudret sahibi olmak*, *gösterişli yaşam biçimi* anlamlarını karşılamak üzere de kullanılmıştır. Kelimenin sonundaki Türkçe -la eki, ve anlamında bir bağlaç olan *ile* anlamındadır.

pâdişâ/pâdişâ-lık-dan yana: Farsça olan bu kelime, Türkçede daha çok *pâdişâh* (bazen de *pâdşâh*) şeklinde kullanılmıştır. *Padişah*, *sultan*, *hükümdar* anlamı dışında *hâkim*, *Allah* ve *izinli* gibi anlamları da vardır. Önceki beyitlerde olduğu üzere -dan yana ifadesi, bir tercihe vurgu yapmak amacıyla kullanılmıştır.

Üçüncü aşama: dilbilgisel anlam

Beyitteki kelimelerin kökenleri incelendiğinde tıpkı gazelin önceki üç beytinde olduğu gibi burada da Arapça, Farsça ve Türkçe kelimelerin bulunduğu ve cümle yapısını belirleyen unsurların ise neredeyse tamamının Türkçe olduğu görülmektedir. Nitekim beyitteki on üç kelimenin üçü Arapça (*adl*, *nefes*, *saltanat*), üçü Farsça (*şâh*, *hûb*, *pâdişâ*), yedisi Türkçe (*ol*, *kul*, *olmak*, *bir*, *bakmak*, *imek*, *yan*) kökenlidir. Bu kelimeler dışında *adl* kelimesinin sonuna eklenen nisbet î'si Arapça, şairin mahlası olan 'Adlî kelimesinin sonuna eklenen -(y)â eki ve *hûb* kelimesine eklenen -ân eki Farsça; geri kalan eklerin tamamı ise (*hûbân* kelimesine eklenen -a yönelme hâl eki, *olmak* yardımcı fiiline eklenen -sa dilek şart eki ve -m birinci teklik şahıs eki, *bakmak* fiiline eklenen -ma fiilden fiil yapım eki, -z çekim eki, *imek* fiiline eklenen -dü görülen geçmiş zaman çekim eki ve -m birinci teklik şahıs eki, *saltanat* kelimesine

eklenen *-la* eki, *pâdişâ* kelimesine eklenen *-lık* yapım eki ve *-dan* ayrılma hâl eki, *yan* kelimesine eklenen *-a* yönelme hâl eki) Türkçedir. Şu hâlde 11 Türkçe ekin 2'si yapım, 9'u çekim eki görevindedir. Beyitte 1 adet Farsça izafet terkîbi (*şâh-ı hûbân*) yanında 1 adet Türkçe sıfat tamlaması (*ol şâh-ı hûbân*) ve 1 adet Türkçe deyim/fiil grubu (*kul olmak*) vardır.

Beytin kelimeleri görevleri bakımından incelendiğinde yine isimlerin ağırlıkta olduğu anlaşılır. Zira beyitteki on üç kelimenin altısı isim (*şâh, hûbân, kul, nefes, saltanat, pâdişâlık*), üçü sıfat (*adlî, ol, bir*), üçü fiil (*olsam, bakmaz, idüm*), biri edat (*yana*) olarak değerlendirilebilir. Türkçe kuralları açısından bakıldığında, bu kelimelerin ikisi (*bakma-z, pâdişâ-lık*) türemiş; diğerleri basit yapıdır.

Buraya kadar önceki beyitlerle uyumlu olduğu görülen beyit, cümle sayısı bakımından farklılık göstermektedir. Zira beyit iki cümleden değil tek cümleden oluşmaktadır. İki mısralık ve on üç kelimelik bu uzun cümle aynı zamanda *bileşik yapılı bir fiil cümlesi* ve *olumsuz yapı* olduğu söylenebilir. Söz konusu cümle, öğelerinin sıralanışı bakımından ise öncekilerde olduğu gibi *devrik* bir yapıya sahip olup dört ögeden oluşmaktadır.

‘Adliyā ol şâh-ı hûbâna kul olsam bir nefes

nidâ/c.d.u. zarf tümleci

Bakmazidüm saltanatla pâdişâlıktan yaña

yüklem

dolaylı tümleç/edat tümleci

Dördüncü aşama: düzyazı (dil içi çeviri)

Beyit

‘Adliyā ol şâh-ı hûbâna kul olsam bir nefes

Bakmazidüm saltanatla pâdişâlıktan yana

Beytin özgün kelimelerle düzyazıya çevrilişi

[‘Adliyâ! Bir nefes ol şâh-ı hûbâna kul olsam, saltanatla pâdişâlıktan yana bakmaz idüm.]

Beytin güncel kelimelerle düzyazıya çevrilişi (dil içi çeviri)

[Ey Adli! Bir an (bile) o güzeller sultanına kul olabilseydim, saltanatla padişahlıktan yana bakmazdım.]

Beşinci aşama: şiirsel anlam (şerh ve yorum)

Bir *nidâ* (Adliyâ!/Ey Adli!) ve *tecrîd* ile başlayan beytin iki farklı bakış açısıyla değerlendirilmesi mümkündür. Bu iki farklı bakış açısı, *şâh-ı hûbân* terkbine yüklenecek anlamla doğrudan ilgilidir. İlk bakış açısı, *şâh-ı hûbân* terkbinin *güzeller güzeli* (sevgili) karşılığı olarak düşünülmesiyle ilintilidir. Şairin hayatını da gazelin çözümlenmesi noktasında dikkate alan ikinci bakış açısı ise bu terkîbin daha çok *sevgililer sevgilisi* anlamıyla ilintili olacaktır. Aşağıdaki çözümleme çalışması, bu iki farklı bakış açısı esas alınarak yapılmıştır.

İlk mısradaki *şâh-kul* “tezat”ının önemli bir işleve sahip olduğu beytin temel objesi *şâh-ı hûbân* olarak dikkat çekmektedir. Nihâî karşılığı, *güzeller güzeli* şeklinde de değerlendirilebilecek olan bu terkbın sözlüksel anlamda Türkçe karşılığı *güzellerin şâhı* veya *güzellerin sultanı* olarak düşünülebilir. Terkbın tamlanan ögesi olan *şâh* kelimesi, beyitte sözlük anlamından ziyade *en güzel, güzeller güzeli, güzellerin önderi, güzellerin birincisi* demeye yarayan bir ögedir. Yoksa şair *güzellerin şâhı* diyerek elbette gerçek anlamda güzellerin başında olup onlara sultanlık yapan birini kastetmemiştir. Yalnız şair, yanıltıcı biçimde birinci mısradaki *şâh* kelimesinin kastetmediği anlamıyla ilgili olarak ikinci mısradaki *saltanat* ve *pâdişâlık* kelimelerine yer vermiştir. Bir tür “îhâm-ı tenâsüb” örneği oluşturan bu tasarruf, sanki *şâh* kelimesinin *sultan, padişah, hükümdar* anlamında kullanılmış olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Lâkin beyitte bu kelime daha çok *önder, birinci, öncü*

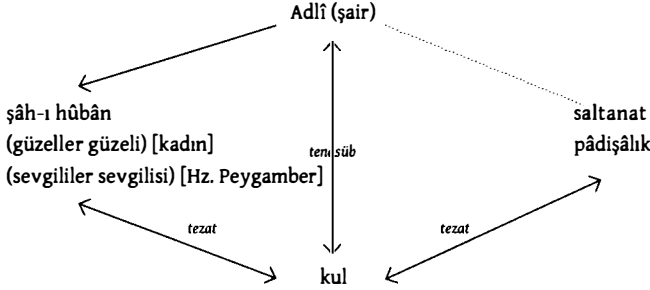
gibi anlamlarıyla değerlendirilmeye uygundur. Diğer taraftan *şâh* kelimesinin sözlük anlamı dikkate alındığında *şâh*, *kul*, *saltanat*, *pâdişâlık* gibi aynı anlam dairesinde değerlendirilebilecek kelimelerinin beyitte güçlü bir *tenâsüb* oluşturdıkları söylenebilir.

Beytin dikkat çekici bir yönünü de *mübâlağa* sanatı oluşturmaktadır. Zira şair, *şâh-ı hûbân* dediği sevgili yolunda bir nefes kadar kısa sürecek bir kulluğu, gerçek bir saltanata tercih edeceğini söylemektedir. Şüphesiz bunu aynı zamanda saltanat sahibi olan bir şairin söylüyor olması da önemli bir ayrıntıdır. Bu arada aslında yukarıda *şâh* ile *kul* arasında zikredilen “tezat”ın şair zihninde *ol şâh-ı hûbâna bir nefes kul olmak* ve *saltanatla pâdişâlıktan yana bakmak* ifadeleri/tavırları arasında olduğu düşünülebilir. Şair, birinci mısradaki *bir nefes kul olmak* ile ikinci mısradaki *saltanatla pâdişâlıktan yana bakmamak* ifadelerini gerçek anlamlarından ziyade mecâzî anlamlarıyla değerlendirmiş görünmektedir. Bu durumda her ikisi için de kinâyeli bir söyleyişten bahsedilebilir.

Beytin temel objesi olan; yani beytin anlamsal bakımdan en önemli unsuru olan *şâh-ı hûbân* terkininin güzeller güzeli değil de sevgililer sevgilisi olarak düşünülmesiyle, gündeme yeni hususlar gelecektir. Bir defa özellikle sûfîlerin nazarında sevgililer sevgilisi Hz. Peygamber’dir. Bu durumda şairin bir nefeslik kadar kısa da olsa yolunda kul olmayı sultanlığa, padişahlığa tercih edeceğini söylediği sıradan bir güzel, kadın değil Hz. Peygamber’in kendisi olur. Bu, şairin özellikle Velî unvanıyla anılmasına vesile olan yaşamı ve Dîvânındaki diğer şiirleri dikkate alındığında daha da önem kazanır. Ayrıca “Âşık olur mı diyen sen meh-likâyı sevmez / Ümmet olur mı diyen kim Mustafâ’yı sevmez” beytinin de aynı şaire ait olması tesadüf değildir. Dahası, şairin Dîvânından bu bağlamda değerlendirilebilecek

daha pek çok örnek gösterilmesi mümkündür.⁹ Bu değerlendirmeler ışığında mesajı bir cümleyle, “Bir sevgili yolunda kul köle olmak, cümle cihana sultan olmaktan iyidir.” şeklinde¹⁰ özetlenebilecek olan beyitteki kelimelerin işlevlerini ve aralarındaki bağıntıyı aşağıdaki şekilde bir tablo ile somutlaştırmak mümkün görünmektedir.

şairin tercihi 1



- 9 Aşağıda bu bağlamda değerlendirilebilecek birkaç örneğe yer verilmiştir. Daha fazla örnek için bkz. Bayram, Amasya'ya vâlî Osmanlı'ya pâdişâh bir şair Adlî... Kul olmak ister imişsin o şâha / Be 'Adlî sen 'aceb sultân imişsin (G.104-4) Pâdişâhum işigününde kullarından kemterin / Kuluñ olmak yeg durur 'Adlî gibi sultândan (G.106-5) Bir gedâyidi cihân içre gezer bî-ser ü pâ / 'Adlî kul oldu saña 'âleme sultân oldu (G.142-6) Cihân milğine ser-tâ-ser şeh olmak isteseñ 'Adlî / Olgör cân ile ol şâh-ı hüsnüñ bende-fermânı (G.133-5) Sen şeh-i milk-i cemâle kul olayın dir imiş / Gör bilür mi haddini 'Adlî 'aceb sultân imiş (G.39-4) Şeh oldur ki kulluğün itdi senüñ / Kuluñ olmayan şeh gedâ yaraşur (G.1-3) Şu baş kim saña secde eylemeye / Ser-i şâh ise zîr-i pâ yaraşur (G.1-4) Saltanat kavgasıdır 'Adlî seni dil-teng iden / Hırka-pûş olanda vardır var ise hurrem göñül (G.73-6) 'Adlî gibi şeh olan işigünî terk idüben / Başına aldı 'abes yire kırı kavgâyı (G.143-7)
- 10 Bu yaklaşım da Dîvân şiiri geleneğiyle uyumludur. Nitekim Dîvân şiirinde benzer yaklaşımı ifade eden pek çok örnek metin bulunmaktadır. Şüphesiz bunlar arasında en dikkat çekici olanlardan biri şairin torunu tarafından büyük himâye görmüş ve zamanının sultânü's-şuarâsı unvânını kazanmış olan Bâkî'ye âittir: Kapında sâ'il olmak gayre mihmân olmadan yegdür / Gedâ-yı kûyın olmak Mısır'a sultân olmadan yegdür.

سلطنت عنوانک غوغالری چوقدر بلی | زما لیسین شکرالدین |
سلطنت عنوانک غوغالری چوقدر بلی | زما لیسین شکرالدین |

Salṭanat ‘unvānınıñ ğavġaları çokdur belî
Bir ‘abâyile hem-în sa‘y it gedâlikdan yaña

سلطنت عنوانک غوغالری چوقدر بلی
بو عبا ییله همین سعی ایت گدالقدن یگا

İkinci aşama: sözlüksel anlam

salṭanat: Arapça olan bu kelimenin yaygın anlamı *sultanlık, hükümdarlık* olmakla birlikte zaman zaman bu anlamıyla bağlantılı olarak *bol-luk, zenginlik, egemenlik, hükümran olmak, güç ve kudret sahibi olmak, gösterişli yaşam biçimi* anlamlarını karşılamak üzere de kullanılmıştır.

‘unvân/‘unvân-ı-n-uñ: Arapça bir isim olan ‘unvân kelimesinin *kitap, mecmua ve/ya makale başlığı* anlamı yanında *ad, isim, lâkab; şöhet* gibi anlamları da vardır.

ġavġâ/ ġavġâ-lar-ı: Farsça bir kelime olan *gavġâ*, Türkçeye *kavga* şeklinde geçmiştir. *Kavga, gürültü, patırtı, dövüş, dövüşme* anlamı yanında günümüz Türkçesinde pek kullanılmamakla birlikte *savaş, harp* anlamı da vardır.

çok-dur: Türkçe *çok* kelimesinin bildirme kip eki almış hâli. Bu hâliyle birinci mısradaki cümle yapısını belirleyen ögedir. Zira isim soylu bu öge sebebiyle ilk mısra, bir isim cümlesinden ibaret olmuştur.

belî: Arapçası aynı imlâli ve belâ okunuşlu olan bu kelime Farsçada *belî* şeklinde kullanılmış olup Osmanlı Türkçesinde de daha çok bu şekli benimsenmiştir. Anlamı *evet, hayhay, peki, öyle olsun* şeklindedir. Genellikle bu kelimenin geçtiği yerlerde Bezm-i Elest’ten insanların Allah’a verdikleri söze¹¹ gönderme yapılmıştır.

11 “Kâlû belâ (قلوایلی): Arapça, iki ayrı kelime, ‘evet, dediler’ manasına gelir. Bu ifade, Kur’ân-ı Kerîm’deki A’râfSûresi’nin 172. âyetlerinde yer alır: ‘Kıyâmet

bir: Türkçede oldukça geniş bir anlam çerçevesi olan bu kelimenin her ne kadar *bir sayısı* anlamı varsa da beyitte bu anlamından ziyade *herhangi bir varlığı belirsiz olarak gösteren (sayı)* anlamında kullanılmıştır.

'abâ/'abâ-y-ile: Arapça bir isim olan *'abâ* kelimesi, *yünden üretilmiş kumaş ve bu kumaştan üretilmiş giyecek* anlamlarıyla kullanılmıştır. Mecâzî yönüyle şeyhlik ve dervişlik göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Bu kelimeyi *yükler, ağırlıklar, sorumluluklar* anlamındaki *a'bâ* ve *babalar, gezegenler* anlamındaki *âbâ* ile karıştırmamak gerekir. Bu arada kelimenin sonuna *y* sesiyle eklenmiş ve vâsita hâl eki göreviyle kullanılmış olan *ile* de dikkate alınmalıdır. Bu öge, kelimenin sonunda vasıtasıyla, aracılığıyla, sayesinde anlamı ile kullanılmıştır. Bu kelime tasavvufî bir terim olarak edebî-tasavvufî metinlerde sıklıkla yer almaktadır.¹²

hemîn: Farsça bileşik bir kelime olup (*hem-în*) yerine göre edat, zarf veya sıfat olarak kullanılır. Genellikle *bu bile, tıpkı bu, çok, sadece, ancak* anlamlarındadır.

gününde, biz bundan habersizdik, demeyesiniz diye, Rabbin Âdemoğullarından, onların bellerinden zürriyetlerini aldı; onları kendilerine şahid tuttu ve dedi ki: Ben sizin Rabbiniz değil miyim? (Onlar da) Evet (Rabbimiz olduğuna) şahid olduk dediler.' Allah'ın ruhlardan aldığı bu misak için, şu tabirler kullanılır: *Bezm-i elest, bezm-i ezel.* Sûfîlere göre insan, kabiliyetine ve yeteneğine göre amel etmesi bakımından, hal diliyle her an, *'Sizi yetiştiren, bakan, geliştiren, büyüten ben değil miyim?'* sorusuyla muhatap olmakta ve herkes, hal diliyle *'evet'* demektedir. Bu dünya, *elest* bezminde, Allah'a verilen sözün tutulup tutulmadığının denendiği bir sınanma yeridir." Ethem Cebecioğlu, *Tasavvuf terimleri ve deyimleri sözlüğü*, (İstanbul: Ağaç Kitabevi, 2009), 345.

- 12 "Bu sebeple metnin daha iyi anlaşılması açısından *'abâ* kelimesinin tasavvufî bir terim olarak anlamının ayrıca dikkate alınması gerekir. "Arapça *abâe* veya *abâye* de denir. Geniş fakat kısa bir nevi gömlek olup, dizden biraz aşağı iner; üst tarafında, baş ve yanlarında kollar için birer delik bulunur. Keçi kılından dokunan kalın ve kaba kumaştan yapılır. Beyaz veya kahve renkli olur. Dervişlerin giydiği bir elbise olup, kökeninin Hz. Peygamber (s)'e kadar uzandığı söylenir. *Abâ* giyendervişlere, *abâpûş* denir. Sûfiyyenin *abâdan* elbise giymesinin, Hz. Peygamber (s)'in sünnetine ittiba için olduğu zikredilir." Cebecioğlu, a.g.e., 9.

sa'y / sa'y it: Arapça bir isim olan sa'y kelimesinin sözlük anlamı *çalışma, gayret, emek verme, koşma, hızlı yürüme* demek olup Türkçede sıklıkla kullanılan *mesâf* kelimesinin tekil biçimidir. Bu arada ayrıca dinî bir terim olarak hac yapılırken *Safâ ile Merve arasında gidip gelme* anlamında kullanıldığı da unutulmamalıdır. Türkçe *itmek* yardımcı fiili, sa'y *itmek* ifadesini ortaya çıkarmıştır ki beyitte *gayret göster, çabala* anlamıyla tercih edilmiştir.

gedâ/gedâ-lık-dan yana: Farsça bir sıfat olup *yoksul, dilenci* anlamındadır. Sonuna eklenen Türkçe *-lık* yapım eki, kelimeyi isme dönüştürmüştür. Diğer taraftan *yana* edatı, bütün gazel boyunca olduğu gibi mahlas beytinde de yine bir tercihe işaret etmek üzere değerlendirilmiştir.

Üçüncü aşama: dilbilgisel anlam

Beyitteki kelimeler ve diğer unsurlar kökenleri açısından değerlendirildiğinde önceki beyitlerdekine benzer sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Zira beyitte toplam on üç kelime bulunmakta olup bunların dördü Arapçadan (*saltanat*, 'unvân, 'abâ, sa'y), beşi Farsçadan (*gavgâ, belî, hem, în, gedâ*) alınmış olup dördü Türkçedir (*çok, bir, itmek, yan*). Diğer taraftan beyitte toplam on ek ve benzeri dilbilgisel unsur bulunmakta olup bunların tamamı ('unvân kelimesinin sonundaki -ı iyelik eki, -n kaynaştırma harfi ve -un ilgi eki; *gavgâ* kelimesinin sonundaki -lar çokluk eki ve -ı iyelik eki; *çok* kelimesinin sonundaki -dur bildirme kip eki; 'abâ kelimesinin sonundaki -yile vasıta hâl eki, *gedâ* kelimesinin sonuna eklenen -lık yapım eki ve -dan ayrılma hâl eki; *yan* kelimesinin sonuna eklenen -a yönelme hâl eki) Türkçedir. Görüldüğü gibi bütün beyitlerde olduğu gibi kelimelerin kökenleri bakımından Arapça, Farsça ve Türkçe arasında ciddî bir ayrım bulunmazken ekler söz konusu olduğunda Türkçenin mutlak bir hâkimiyeti olduğu anlaşılmaktadır. Beyitteki on ek ve benzeri unsur arasında bir tek yapım ekinin bulunması da dikkat çekicidir.

Beyitteki kelimeler görevleri bakımından yine isim ağırlıklıdır. Nitekim beyitteki kelimelerin sakizi isim (*saltanat, unvân, gavgâ, çok, 'abâ, hemîn, sa'y, gedâlık*), ikisi fiil (*belî, it*), biri zarf (*hem-în*), biri edat (*yana*) olarak değerlendirilebilir. Bu kelimeler yapıları bakımından incelendiğinde basit kelimelerin büyük bir orana sahip olduğu görülmektedir. Zira Farsça bileşik bir kelime olan *hem-în* ile Türkçe kurallara göre türemiş bir kelime olan *gedâlık* kelimesi dışındaki bütün kelimeler basit yapıdır. Diğer taraftan beyitte ikisi isim tamlaması (*saltanat unvanının gavgâları, saltanat unvanı*), biri fiil grubu/deyim (*sa'y itmek*) olmak üzere üç adet Türkçe kelime grubu bulunmaktadır.

Beyitte biri beş, diğeri bekiz kelimelik basit yapıyı iki temel cümle bulunmaktadır. Her ikisi de anlam bakımından olumlu bir yapıya sahip olan bu iki cümle, yüklemeleri bakımından da benzeşmektedir. İlk cümlelerin yüklemi olan *çokdur* isim soyludur. İkinci mısradaki cümlelerin yüklemi ise *sa'y it* şeklinde bir tür deyimdir. Dolayısıyla Arapça bir isim olan *sa'y* ile Türkçe *itmek* fiilinden oluşmaktadır. Bu yönüyle şekil bakımından o da isim cümlesi kabul edilebilir. Bu arada aşağıdaki çözümlemeden anlaşılacağı gibi, ilk cümle düz iken ikinci cümle devrik yapıdır.

<u>Salṭanat 'unvânının gavgâları</u>	<u>çokdur</u>	<u>belî</u>	
özne	yüklem	c.d.u.	
<u>Bir 'abâyile</u>	<u>hem-în</u>	<u>sa'y it</u>	<u>gedâlıktan yana</u>
zarf tümleci	zarf tümleci	yüklem	dolaylı tümleç/edat tümleci

Dördüncü aşama: düzyazı (dil içi çeviri)

Beyit

Salṭanat 'unvânının gavgâları çokdur belî

Bir 'abâyile hemîn sa'y it gedâlıktan yana

Beytin özgün kelimelerle düzyazıya çevrilşi

[Saltanat unvanının gavgâları çoktur, belî. Bir abâyile hemîn gedâlıktan yana sa'y it.]

Beytin güncel kelimelerle düzyazıya çevrilşi (dil içi çeviri)

[Saltanat uğruna çok kavga gürültü olur. (Bu sebeple) sen en iyisi düşkünlükten yana gayret et.]

Beşinci aşama: şiirsel anlam (şerh ve yorum)

Beyit, *saltanat* ile *gedâlık* arasındaki *tezat* üzerine kurulmuştur. Birinci mısra da *saltanat* uğruna pek çok mücadelenin ve savaşın yapıldığına işaret eden şair, *gavgâ* kelimesini Türkçede yaygın olarak kullanılan *kavga*, *gürültü*, *dövüş* anlamından ziyade *harp*, *savaş*; *mücâdele* anlamında kullanmıştır. Birinci mısra da *saltanat* kelimesi önemli bir işlev görmektedir. Türkçede *zenginlik*, *güçlü ve kuvvetli olmak* anlamlarıyla kullanılmakla birlikte, beyitte *saltanat* kelimesi siyasal bir terim olarak *sultanlık*, *hükümdarlık*, *padişahlık* anlamlarında kullanılmıştır.

Şair, “Saltanat ‘unvânının gavgâları çokdur.” derken aynı zamanda insanlık tarihi boyunca sürekli tekerrür eden bir mücadeleye de işaret etmektedir. Hele şairin yaşadığı dönem dikkate alındığında bu mısra, daha da anlam kazanmaktadır. Zira Adlî mahlaslı sultan şair II. Bâyezîd’e kadar Osmanlı tahtı uğruna büyük kavgalar yapılmış, kanlı mücâdeleler gerçekleşmiştir. Dahası bizzat II. Bâyezîd, kardeşi Şehzâde Cem’le uzun ve yıpratıcı bir saltanat kavgası yaşamış; bu uğurda iki kardeş savaş da dâhil olmak üzere birbirlerine karşı büyük mücâdeleler vermiştir. Dolayısıyla beytin böyle bir şairin kaleminden çıkmış olması özellikle anlamlıdır. Diğer taraftan saltanatın insanı düşünüldüğü kadar mutlu etmediği gerçeği, Türk şiirinde en dikkat çekici ve güzel biçimde II. Bâyezîd’in torunu Muhibbî mahlaslı şair Kanûnî Sultan Sü-

leyman tarafından şiirleştirilmiştir:¹³ “Halk içinde mu’teber bir nesne yok devlet gibi / Olmaya devlet cihânda bir nefes sıhhat gibi”.

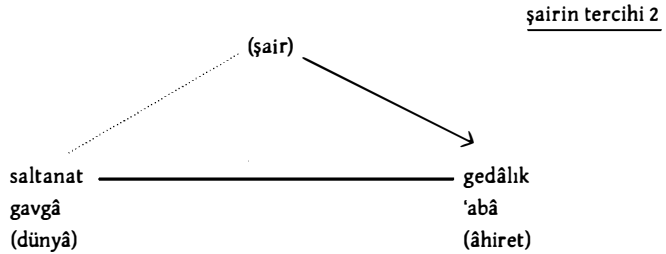
Adlî, beytin ikinci mısra’ında *saltanat* karşısındaki tercihini onunla bütünüyle zıt bir kavram olan *gedâlık* üzerinden ortaya koymuştur. Bu tercih, aslında onun şiirlerinde sıklıkla karşılaşılan bir üslûp özelliği olarak dikkat çekmektedir. Zira *Dîvân*’ında bu anlamda örnek gösterilebilecek birçok beyit bulunmaktadır.” Hudâyâ hudâlık sana yaraşur / Nitekim gedâlık bana yaraşur” dizeleri, söz konusu örnekler arasında en dikkat çekici olanlardandır.

Beyit, bir nasihat içermektedir; lâkin bu nasihat, şairden okura değil şairden yine şairedir. Zira şair, adeta kendi kendine söylenmekte; bir bakıma nefsine seslenmektedir. Zaten bir önceki beyitte ‘Adliyâ nidâsıyla kendi kendine seslenmiş olan şair, son beyitte de yine muhatap olarak kendini görmektedir. Şairin şiirinde sanki başkasıymış gibi düşünerek kendi kendine seslenmesi, bir anlamda kendi varlığından soyutlanması (*tecrîd sanatı*) söz konusudur. Şair, *tecrîd* yoluyla insanın saltanat peşinde olmaması gerektiğini; düşkün bir dilenci olmanın saltanat sahibi olmaya tercih edilebileceğini söylemektedir. Bu nasihat, akla tasavvuf erbâbı için çok önemli bir örnek şahsiyet olan İbrahim Edhem Hazretleri’ni getirmektedir (*telmîh*). Zira İbrahim Edhem Hazretleri, sultan olan babasının yerine tahta geçip saltanat sürmek yerine saray hayatını bırakıp sûfilîği tercih etmiştir. Beyitte *telmîh* sanatını akla getiren diğer bir unsur da *belî* kelimesidir. Bu kelimenin yukarıda verilmiş olan anlamı ve bu anlamla ilgili arka planı onu sıradan bir kelime olmanın ötesine taşıyıp Bezm-i Elest’e ve orada insanoğlunun Allah’a verdiği söze kadar götürmektedir.

13 Bu konuda II. Bâyezîd’in bakış açısını ortaya koyan örnekler yukarıda verilmiştir.

Beyitte dikkat edilmesi gereken ifadelerden biri de *sa'y itmek* deyimidir. Bu ifadenin gerçek anlamı *çalışmak, çabalamak, gayret etmek* iken terim anlamı *haccın bir rûknü olarak Safa ile Merve tepeleri arasında gidip gelmek* şeklindedir. Beyitte bu ifadenin ilk anlamı ağırlıklı görünmektedir; lâkin ikinci anlamıyla ilintili bir kelimeye de ('abâ: yün kumaş, yün elbise) yer verilmiştir. Beyit böyle yorumlandığında bir *ihâm-ı tenâsüb* de kendiliğinden ortaya çıkar. Ayrıca birinci mısradaki *saltanat* ve *gavgâ* kelimeleriyle ikinci mısradaki *sa'y* ve *gedâlık* arasında, çok belirgin olmakla birlikte, düzensiz bir "leff ü neşr" ilgisi kurulabilir. Diğer taraftan ilk mısradaki *saltanat*, *unvân* ve *gavgâ* ile ikinci mısradaki *abâ*, *sa'y* ve *gedâlık* kelimelerinin de, özellikle şiirdeki işlevleri ve anlamları dikkate alındığında, *tenâsüb* hâlinde oldukları söylenebilir.

Gazelin son beytindeki obje kelimeler ve bunlar arasındaki münasebet, aşağıdaki tabloda somutlaştırılarak özetlenmiştir. Söz konusu tablo, her zamanki gibi, aynı zamanda "*Hak yolunda düşkün olmak, saltanat yolunda kavgâ vermekten iyidir.*" mesajının işlendiği beyitle ilgili yorum ve değerlendirmelerin de bir özeti hükmündedir.



Gazelin bütün olarak çözümünmesi: karşılaştırma ve sentez

Gazelin parça parça (beyit beyit) çözümünmesi yanında bütün olarak da bir değerlendirmeye tâbi tutulmasında yarar vardır. Zira Dîvân şiirinde

gazeller, tek tek beyitleri bakımından anlamlı birimlerden oluştukları gibi, bu birimlerin tamamı olarak da anlamlı bir bütün oluşturmaktadırlar. Şüphesiz yukarıda her bir birimi (beyti) ayrıntılı bir çözümlemeye ve şerhe tâbi tutulmuş olan gazel hakkında söylenecekler, ağırlıklı olarak söz konusu anlam birimlerinin genel bir değerlendirmesine ve karşılaştırmasına dayanacaktır. Bu sebeple öncelikle gazel, orijinal alfabesiyle ve transkripsiyonlu metniyle aşağıda tekrar verilmiş ve ilgili değerlendirmeler, hem karşılaştırmaya hem de senteze dayalı istatistiksel verilerle oluşturulmuş tablolar eşliğinde yapılmıştır.

Meyl kılmaz ol peri hiç âşinâlıkdan yaña	ميل قلمز اول پرى هيج آشنالقدن يگا
Muttaşıl dünyâ gibi meyli cüdâlıkdan yaña	متصل دنيا گبی میلی جدالقدن يگا
Şâhid ü bâdeyle dil ülfet tıttupdur zâhidâ	شاهد و باديله دل الفت طوتيدر زاهدا
Anuñ için meyl kılmaz pârsâlıkdan yaña	انگجون ميل قلمز پارسالقدن يگا
‘Âşîka mîhr ü vefâ kılmak nedür bilmez henüz	عاشقه مهر و وفا قلمق ندر بلمز هنوز
Yohsa ol fettâna söz yok dil-rübâlıkdan yaña	یوخسه اول فتانه سوز یوق دلربالقدن يگا
‘Adliyâ ol şâh-ı hûbâna kul olsam bir nefes	عدلیا اول شاه خوبانه قول اولسم بر نفس
Bakmazidüm saltanatla pâdişâlıkdan yaña	بقمزیدم سلطنتله پادشالقدن يگا
Saltanat ‘unvânınuñ gavğâları çokdur belî	سلطنت عنواننڭ غوغالری چوقدر بلی
Bir ‘abâyile hemîn sa’y it gedâlıkdan yaña	بو عباييله همین سعی ایت گدالقدن يگا

Özellikle gazelin orijinal alfabesiyle yazılmış metnine ait görünümler dizgi ve seslendirildiğinde ortaya çıkan işitsel dizgi, gazelin en önemli ön yapı unsurları arasındadır. Daha önce İngiltere ve Mısır nüshalarından alınarak verilmiş olan görüntüler de şüphesiz bu bağlamda değerlendirilmelidir. Diğer taraftan şiirin nazım şekli gazel, nazım ölçüsü *Fâ’ilâtün/Fâ’ilâtün/Fâ’ilâtün/Fâ’ilün*, nazım birimi beyit, kafiye örgüsü aa/ba/ca/da/ea şeklindedir. Beytin kafiyesini ise â sesi (tam kafiye); redifini ise *-lıkdan yana* oluşturmaktadır. Aşağıdaki tablolarda yer alan verilerin bir bölümü, gazelin ön yapısını oluşturan diğer unsurlarla (harfler, ekler, kelimeler, cümleler), bir bölümü ise

arka yapı unsurlarıyla bağlantılı olup bunlarla ilgili değerlendirmeler, gazelin bütünlüğü dikkate alınarak yapılmıştır.¹⁴

Tablo 1: Gazelin İngiltere nüshasındaki harflerle ilgili veriler

harf	kullanım sayısı	harf	kullanım sayısı	harf	kullanım sayısı	hiç kullanılmayan harfler	
ا	sesli 35	ه	sesli 4 sessiz 7	11	ش	sessiz 5	ث (sessiz) ح (sessiz) ذ (sessiz) ژ (sessiz) ض (sessiz) ظ (sessiz)
ل	sessiz 29	ب	sessiz 11	ف	sessiz 4		
ی	sesli 12 sessiz 16	28	ر	sessiz 9	ط	sessiz 3	
ن	sessiz 20	ک	k 2 ñ 8	10	پ	sessiz 3	
د	sessiz 20	س	sessiz 8	ج , ح	sessiz 3		
و	sesli 13, 16	ت	sessiz 7	خ	sessiz 2		
ق	sessiz 13	ز	sessiz 7	غ	sessiz 2		
م	sessiz 13	ع	sessiz 5	ص	sessiz 1		

Tablodaki verilere göre beş beyitten ve on mısradan oluşan gazelde Osmanlı Türkçesi alfabesinde yer alan harfler 266 kez kullanılmıştır. Bu harfler altmış dört kez seslileri, 202 kez ise sessizleri karşılamak üzere tercih edilmiştir. Elif (ا), lââm (ل), ye (ی), nun (ن) en çok; sad (ص), gayın (غ), hı (خ) en az kullanılan harflerken gazelde Osmanlı Türkçesi alfabesinden 6 harf (ث, ح, ذ, ژ, ض, ظ) hiç yer almamıştır. Ayrıca hem sesli hem sessiz harf olarak işleve sahip olan harflerden ye (ی) on altı kez sessiz, on iki kez sesli; vav (و) üç kez sessiz, on üç kez sesli; he (ه) yedi kez sessiz, dört kez sesli harf işleviyle kullanılmıştır.

14 Bu noktada söz konusu verilerin şairin başka şiirleriyle veya başka şairlerin şiirleriyle ilgili verilerle birlikte değerlendirildiğinde daha anlamlı sonuçlara ulaşılmış ve daha isabetli yorumların yapılmasına imkân sağlayacağı unutulmamalıdır.

Tablo 2: Gazeldeki beyitlerin “kelimeler ve ekler/ek unsurlar” bakımından karşılaştırılması

	sayılarına göre kelimeler-ekler	kökenlerine göre kelimeler	kökenlerine göre ekler	görevlerine göre Türkçe ekler	görevlerine göre kelimeler	yapılarına göre kelimeler
1. beyit	kelime (13) ek (9)	Türkçe (5) Arapça (4) Farsça (3)	Türkçe (9) Arapça (-) Farsça (-)	yapım eki (3) çekim eki (6)	isim (6) zamir (-) zarf (2) edat (3) bağlaç (-) sıfat (1) fiil (1)	basit (10) türemiş (3) bileşik (-)
2. beyit	kelime (13) ek (12)	Türkçe (5) Arapça (3) Farsça (5)	Türkçe (11) Arapça (-) Farsça (1)	yapım eki (3) çekim eki (8)	isim (7) zamir (1) zarf (2) edat (2) bağlaç (1) sıfat (-) fiil (2)	basit (10) türemiş (3) bileşik (-)
3. beyit	kelime (16) ek (9)	Türkçe (8) Arapça (3) Farsça (5)	Türkçe (9) Arapça (-) Farsça (-)	yapım eki (3) çekim eki (6)	isim (8) zamir (-) zarf (1) edat (1) bağlaç (2) sıfat (2) fiil (1)	basit (14) türemiş (1) bileşik (1)
4. beyit	kelime (13) ek (14)	Türkçe (7) Arapça (3) Farsça (3)	Türkçe (8) Arapça (1) Farsça (2)	yapım eki (2) çekim eki (9)	isim (6) zamir (-) zarf (-) edat (1) bağlaç (-) sıfat (3) fiil (3)	basit (11) türemiş (2) bileşik (-)
5. beyit	kelime (13) ek (10)	Türkçe (4) Arapça (4) Farsça (5)	Türkçe (10) Arapça (-) Farsça (-)	yapım eki (1) çekim eki (9)	isim (8) zamir (-) zarf (2) edat (1) bağlaç (-) sıfat (1) fiil (2)	basit (12) türemiş (1) bileşik (-)
toplam	kelime (68) ek (54)	Türkçe (29) Arapça (17) Farsça (21)	Türkçe (47) Arapça (1) Farsça (3)	yapım eki (12) çekim eki (38)	isim (35) zamir (1) zarf (7) edat (8) bağlaç (3) sıfat (7) fiil (9)	basit (57) türemiş (10) bileşik (1)

Tablodaki verilere göre gazelde altmış sekiz kelime, elli dört ek ve benzeri unsur yer almaktadır. Söz konusu kelimelerden yirmi dokuzu Türkçe, yirmi biri Farsça, on yedisi Arapçadır. Ek ve benzeri unsurların ise kırk yedisi Türkçe, üçü Farsça, biri Arapçadır. Buna göre veriler kelime düzeyinde değerlendirildiğinde Türkçe kelime sayısı daha fazla olmakla birlikte, aradaki farkın çok büyük olmadığı görülmektedir. Buna karşın ek ve benzeri unsurlar bakımından Türkçe lehine çok büyük bir fark bulunmaktadır. Söz konusu unsurların neredeyse tamamı Türkçedir. Bu arada sayıları elliye bulan Türkçe eklerin büyük oranda (%76) çekim eklerinden oluşması da anlamlıdır.

Türkçe eklerin sadece %24'ü yapım eki işlevindedir. Bununla bağlantılı olarak gazeldeki kelimelerin elli yedisi basit, onu türemiş, biri bileşik yapıdır. Gazeldeki kelimeler görevleri bakımından değerlendirildiğinde ise isim ve isim soylu kelimelerin ağırlıkta olduğu anlaşılmaktadır.

Tablo 3: Gazeldeki beyitlerin "cümleleri" bakımından karşılaştırılması

	cümle sayısı	anlamlarına göre	yapılarına göre	kelime sayısına göre	öge sayısına göre	öğelerinin sıralanışına göre	yüklemlerine göre
1. beyit	2	olumlu (1) olumsuz (1)	basit (2) bileşik (-)	1. cümle (7) 2. cümle (6)	1. cümle (4) 2. cümle (4)	devrik (2) düz (-)	isim (2) fiil (-)
2. beyit	2	olumlu (1) olumsuz (1)	basit (2) bileşik (-)	1. cümle (7) 2. cümle (6)	1. cümle (4) 2. cümle (3)	devrik (2) düz (-)	isim (2) fiil (-)
3. beyit	2	olumlu (-) olumsuz (2)	basit (1) bileşik (1)	1. cümle (8) 2. cümle (8)	1. cümle (3) 2. cümle (4)	devrik (2) düz (-)	isim (1) fiil (1)
4. beyit	1	olumsuz(1)	bileşik(1)	1. cümle (13)	1. cümle (4)	devrik (1) düz (-)	fiil (1)
5. beyit	2	olumlu (2) olumsuz (-)	basit (2) bileşik (-)	1. cümle (5) 2. cümle (8)	1. cümle (3) 2. cümle (4)	devrik (1) düz (1)	isim (2) fiil (-)
toplam	9	olumlu (4) olumsuz (5)	basit (7) bileşik (2)	5 kelimelik cümle (1) 6 kelimelik cümle (2) 7 kelimelik cümle (2) 8 kelimelik cümle (3) 13 kelimelik cümle (1)	3 ögelik cümle(3) 4 ögelik cümle (6)	devrik (8) düz (1) Soru (-)	isim (7) fiil (2)

Tablodaki veriler, anlamlarına göre gazeldeki 9 cümlelerin 4'ünün olumlu, beşinin olumsuz olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda bir dengeden söz edilmesi mümkündür. Cümleler yapılarına göre değerlendirildiğinde ise basit yapı cümlelerin ağırlıkta olduğu (yediye iki) görülmektedir. Gazeldeki cümlelerin kelime sayıları bakımından biri hariç benzer yapıda olduğu söylenebilir. Zira sekiz cümlelerin kelime sayısı beş ile sekiz arasında iken bileşik yapı bir cümlelerin kelime sayısı on üçtür. Öğeleri bakımından gazelin bütün cümlelerinin üç veya dört öğeden oluştuğu anlaşılmaktadır. Öğelerinin sıralanışı bakımından devrik cümlelerin sekize bir, yüklemelerinin cinsi bakımından ise isim

cümlelerinin 7'ye 2 üstünlüğü söz konusudur. Şu hâlde cümleler; anlamları, kelime ve öge sayıları bakımından benzerlik; yapıları, öğelerinin sıralanışı ve yüklemlerinin cinsi bakımından ise farklılık göstermektedir.

Tablo 4: Gazeldeki beyitlerdeki “cümlelerin öğelerinin sıralanışı” bakımından karşılaştırılması

1. beyit	<i>Meyl kılmaz ol peri hiç âşinâlıktan yaña Muttaşıl dünyâ gibi meyli cüdâlıktan yana</i>	yüklem+özne+zarf tümleci+dolaylı tümleş/edat tümleci zarf tümleci+zarf tümleci+özne+yüklem
2. beyit	<i>Şâhed ü bâdeyle dil ülfet tutupdur zâhidâ Anuñ için meyl kılmaz pârşâlıktan yaña</i>	zarf tümleci+özne+yüklem+(nidâ/c.d.u.) zarf tümleci+yüklem+dolaylı tümleş/edat tümleci
3. beyit	<i>‘Âşıka mihr ü veîâ kılmak nedür bilmez henüz Yohsa ol fettâna söz yok dil-rübâlıktan yana(</i>	nesne+yüklem+zarf tümleci c.d.u.)+dolaylı tümleş+yüklem+dolaylı tümleş/edat tümleci
4. beyit	<i>‘Adliyâ ol şâh-ı hübâna kul olsam bir nefes Bakmazidüm salâtanatla pâdisâlıktan yaña</i>	(nidâ/c.d.u.)+zarf tümleci+yüklem+dolaylı tümleş/edat tümleci
5. beyit	<i>Salânat ‘unvânınuñ gavğaları çokdur beli Bir ‘abâyile hem-in sa’y it gedâlıktan yaña</i>	özne+yüklem (c.d.u.) zarf tümleci+zarf tümleci+yüklem+dolaylı tümleş/edat tümleci
toplam		devrik cümle (8), düz cümle (1) yüklem (9), özne (4), zarf tümleci (9), dolaylı tümleş/edat tümleci (6), nesne (1), c.d.u. (4)

Gazelin beyitlerindeki cümleler öğelerinin sıralanışı bakımından değerlendirildiğinde sadece bir cümle düz, diğer tüm cümlelerin devrik olduğu görülür. Cümlelerin sayısı ile uyumlu olarak dokuz yüklem tespit edilmişken cümlelerde doğrudan doğruya yer alan özne sayısı dörttür. Demek ki beş cümlede özne zikredilmemiştir. Sadece bir adet nesne bulunan gazelde, redifin yapısının da (-lıktan yana) etkisiyle altı adet dolaylı tümleş veya edat tümleci yer almaktadır.

Tablo 5: Gazeldeki beyitlerin “temel ve yardımcı unsurlar/kavramlar/mazmunlar ve edebî sanatlar” bakımından karşılaştırılması

	temel ve yardımcı unsurlar/kavramlar/mazmunlar	beyitlerde dikkat çeken edebî sanatlar
1. beyit	perî âşinâlık, dünyâ, cüdâlık	açık istiâre, tezat, teşbîh, mecâz-ı mürsel, teşhîs, leff ü neşr...
2. beyit	şâhid ü bâde dil, zâhid, pârsâlık	nidâ, mecâz-ı mürsel, tezat, tenâsüb, aliterasyon...
3. beyit	fettân mihr ü vefâ, dil-rübâ	tenâsüb, leff ü neşr, kinâye, tecâhül-i ârif...
4. beyit	şâh-ı hûbân Adlî, kul, saltanat, pâdişâlık	nidâ, îhâm-ı tenâsüb, mübâlağa, telmîh, tenâsüb, tezat, leff ü neşr, tecrîd, kinâye, kinâye...
5. beyit	gedâlık saltanat, gavgâ, abâ, sa’y	îhâm-ı tenâsüb, telmîh, tezat, leff ü neşr, tenâsüb, tenâsüb, tecrîd, mecâz-ı mürsel
toplam	perî, şâhid ü bâde, fettân, şâh-ı hûbân, gedâlık (5 temel unsur) âşinâlık, dünyâ, cüdâlık; dil, zâhid, pârsâlık; mihr ü vefâ, dil-rübâ; Adlî, kul, saltanat, pâdişâlık; saltanat, gavgâ, sa’y, abâ. (15 yardımcı unsur)	açık istiâre (1), tezat (4), teşbîh (2), mecâz-ı mürsel (3), teşhîs (1), leff ü neşr (4), nidâ (2), tenâsüb (5), tecâhül-i ârif (1), îhâm-ı tenâsüb (2), mübâlağa (1), telmîh (2), kinâye (3), tecrîd (2), aliterasyon (1)

Daha çok gazelin arka yapısıyla ilgili verilerin yer aldığı tabloya göre, her biri bir beyitte olmak üzere, gazelde toplam beş temel unsur/kavram bulunmaktadır. Bu temel unsurlar, sayıları on beş kadar olan yardımcı unsurlar vasıtasıyla desteklenmiştir. Temel ve yardımcı unsurların *güzel, sevgili, güzellik, sultanlık ve düşkünlük* gibi kavramlar etrafında şekillendiği söylenebilir. Edebî sanatlar açısından dikkat çekici istisnâ bir verinin bulunmadığı düşünülmektedir.

Tablo 6: Gazeldeki beyitlerin “kelime grupları” bakımından karşılaştırılması

	kelime grubu (Türkçe)	tanımlama	kelime grubu (Farsça)	tanımlama
1. beyit	meyl kılmak ol perî dünyâ gibi	fiil grubu/deyim sıfat tamlaması edat grubu	—	—
2. beyit	ülfet tutmak meyl kılmak anûî için	fiil grubu/deyim fiil grubu/deyim edat grubu	şâhid ü bâde	atıf terkîbi (1)
3. beyit	ol fettân dil-rübâ (güzel)	sıfat tamlaması sıfat tamlaması	mihr ü vefâ	atıf terkîbi (1)
4. beyit	ol şâh-ı hûbân kul olmak	sıfat tamlaması fiil grubu/deyim	şâh-ı hûbân	izâfet terkîbi (1)
5. beyit	saltanat unvânının gavgâları saltanat unvânı sa'y itmek	isim tamlaması isim tamlaması fiil grubu/deyim	—	—
Toplam		fiil grubu/deyim (5) isim tamlaması (2) sıfat tamlaması (4) edat grubu (2)		atıf terkîbi (2) izâfet terkîbi (1)

Gazeldeki kelime gruplarıyla ilgili verilere dayalı olan tabloya göre gazelde on üçü Türkçe üçü Farsça kurallara uygun olmak üzere toplam 16 kelime grubu vardır. Türkçe kelime gruplarının çoğunluğunu fiil grupları/deyimler ile sıfat tamlamaları oluşturmaktadır. Diğer taraftan sadece üç Farsça esaslı tamlamanın yer aldığı gazelde Arapça kurallara göre oluşturulmuş tamlama bulunmamaktadır.

Beyitlerin çözümlenmesinde ayrıntılı değerlendirmeler yapıldığından, gazelin bir bütün olarak çözümlenmesinde tekrara düşülme ihtimaline binâen, değerlendirme aşamasına geçilmesinde yarar olacaktır.

Değerlendirme

Şu hâlde gazelin gerek ön yapı unsurları açısından gerek dış yapı unsurları açısından, ayrıntılı bir tahlile ve değerlendirmeye tâbi tutulması hâlinde, ilgili pek çok hususun ortaya çıkarılması mümkün olabilecektir. Bu amaçla birçok farklı bakış açısından, geleneksel veya modern birçok yöntemden, dijital ve teknolojik imkândan yararlanılması mümkündür. Bununla birlikte Dîvân şiiri geleneğinin ve bu gelenekle ilgili kültürel birikimin çözümleme çalışmasının her aşamasında esas alınması ve asla ihmâl edilmemesi gerekir.

Adına ister şerh, ister tahlil, ister inceleme densin bir şiiri çözümlemeye odaklanmış her çalışmanın sonunda okuruna söz konusu şiirle ilgili kültürel, edebî, eğitsel ve sanatsal altyapı hakkında sağlıklı bilgiler de sağlayabilmesi gerekir. Bu yönüyle bir gazelin çözümlemesi demek, aynı zamanda Dîvân şiiri kültürü hakkında birtakım ipuçlarını da gündeme getirmek demektir. Dolayısıyla Dîvân şiiri metinlerini çözümleyen çalışmalar, aynı zamanda Dîvân şiiri kültürünün de bir anlamda geleneksel taşıyıcıları olmalıdır.

Özelde gazellerin genelde ise Dîvân şiirinin çözümlemesine yönelik farklı eğilimler, farklı yöntemler ve farklı araçlar bulunabilirse de esas olan, Dîvân şiirinin kültürel alt yapısının ihmâl edilmemesi ve metinlere olabildiğince Dîvân şairlerinin nazarıyla bakılabilmemesinin sağlanmasıdır. Bunun sağlanması hâlinde, geleneksel yöntemlerle modern yöntemler arasında elde edilecek sonuçlar dışında bir ayrım gözetilmesine gerek kalmayacak; söz konusu yöntemler bir anlamda birbirlerinin belki tamamlayıcısı olarak işlev göreceklerdir.

Şiirsel metinlerle ilgili söylenenlerin hem metnin söylediğinden fazla, hem de metnin söylediğinden az olma ihtimâli her zaman vardır. Bu yazı için de aynı riskin, üstelik daha başka risklerle birlikte, bulunması doğaldır. Bununla birlikte “*Bitmez bu çemende hârsız gül dâğsız lâle*” düstûrunca bir noktadan sonra hâlâ birtakım ayrıntılara girmenin de sözü uzatmak anlamına geleceği unutulmamalıdır.

Ek (ilgili çalışmalara örnekler)

Şerh metoduyla ilgili çalışmalara örnekler (alfabetik genel özet):

Abdullah Çaylıoğlu, *Niyâzî-i Mısırî şerhleri* (İstanbul: İnsan Yayınları, 2000); Abdülkadir Dağlar, "Âyineye düşen sır: 'Nihânuz' gazelini şerh ve tahlil denemesi," *Turkish Studies* 2, s. 4, (Fall 2007), 308-320; Adem Çalışkan, *Fuzûlî'nin Su Kasidesi ve şerhi* (Ankara: TDV, 1992); Ahmed Ateş, "Metin tenkidi hakkında: Dasitân-ı tevârih-i mülûk-i âl-i Osman münasebeti ile," *Türkiyat Mecmuası*, s. 7-8 (1940-1942), 253-67; Ali Alpaslan, "Gazel şerhi örnekleri I," *Türk Dili: Dîvân Şiiri Özel Sayısı*, s. 415-416-417 (Temmuz-Ağustos-Eylül 1986), 248-59; Ali Nihat Tarlan, "Metinler şerhine dair," *Edebiyat meseleleri* (İstanbul: Ötüken, 1981), 189-202; Ali Nihat Tarlan, *Bâkî Dîvânı şerhi notları* (2003); Ali Nihat Tarlan, *Fuzûlî Dîvânı şerhi*, (Ankara: Akçağ, 2009); Âmil Çelebioğlu, "Yunus'un şiirleriyle ilgili şerhler," *Türk Edebiyatı*, s. 193 (1989), 28-30; Atabey Kılıç, "Dağılmış incileri toplamak: Şerh tasnifi denemesi," *I. Uluslararası Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu*, 12-13 Nisan 2007, İstanbul; Atabey Kılıç, "Geleneksel şerh ve modern metin incelemelerine eleştirel bir bakış: metotlar, çalışmalar, beklentiler," *Turkish Studies* 4, s. 6 (Fall 2009), 326-34; Emine Yeniterzi, "Metin şerhi ile ilgili görüşler," *SÜ TAE Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 5 (1999), 59-68; Hakan Yekbaş, "Metin şerhi geleneği çerçevesinde şârihlerin Dîvân şiirine yaklaşımları," *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, s. 23 (2008), 189-217; Halil Çeltik, "Zâtî'nin 'hazer et' gazeli," *Turkish Studies*, 7/1 (Winter 2012), 745-752; Halûk İpekten, "Gazel şerhi örnekleri II," *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı II - Dîvân Şiiri*, (1986), 260-290; Hatice Aynur vd., *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları IX-Metnin hâlleri: Osmanlı'da telif, tercüme ve şerh*, haz. Hatice Aynur ve öte. (İstanbul: Klasik, 2014); İsmail Güleç, "Klasik Türk Edebiyatı metinleri nasıl şerh edilmeli," *Türk Dil ve Edebiyatı Dergisi* 42, s. 42, (2010), 83-111; İsmail Hakkı Bursevî, *Bitmedik ot dibinde doğmadıcak bir göcen şerh-i nazm-ı Ahmed*, haz. C. Kurnaz ve M. Tatçı (Ankara: Akçağ, 2000); İsmail Kara, "Unuttuklarını hatırla! Şerh ve haşiye meselesine dair birkaç not," *Dîvân: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi* 15, s. 28, (2010), 1-67; İsmail Kara, *İlim bilmez tarih hatırlamaz, şerh ve haşiye meselesine dair birkaç not* (İstanbul: Dergâh, 2014). Kâmil Akarsu, *Adına aşk dediler, dîvân şiirinden metin şerhi örnekleri* (Ankara: Akçağ, 2007); Mehmed Çavuşoğlu, *Dîvânlar arasında* (İstanbul: Kitabevi, 2003); Metin Akar, *Su kasidesi şerhi* (Ankara: TDV, 1994); Metin Akkuş, "Metin şerhi geleneği Tarlan Mektebinden Haluk İpekten'e," *Yedi iklim* 32 (Kasım 1992), 67-8; Mine Mengi, "Metin incelemesi aşamaları, terimleri ve bunlardan biri: Metin tahlili," *Turkish Studies* 2, s. 3 (Summer 2007), 407-17; Mine Mengi, "Metin şerhi, tahlili ve tenkidi üzerine," *Dîvân şiiri yazıları* (Ankara: Akçağ, 2000), 72-81; Muhammet Nur Doğan, *Fatih dîvânı ve şerhi* (İstanbul: Yelkenli, 2007); Muhammet Nur Doğan, "Metin şerhi üzerine," *Osmanlı Dîvân şiiri üzerine metinler*, haz. Mehmet Kalpaklı (İstanbul: YKY, 1999), 422-7; Mustafa Erdoğan, "Edebiyatımızda şerh geleneğine genel bir bakış," *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 1 (1997): 286-93; Mustafa Tatçı, Musa Yıldız ve Kaplan Üstüner, *"Mevlid şerhi (Gülzâr-ı Aşk)"*, Ankara: H Yayınları (2000); Ozan Yılmaz, "Klâsik şerh edebiyatı literatürü," *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 5, s. 9 (2007), 271-301; Ozan Yılmaz, "Bir münekkittir var şarihten içeri" *Türk Şerh Edebiyatı'nda "Reddiye" geleneği ve Sudî-i Bosnevî Örneği*," *Dîvân Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, s. 7 (2011), 107-154; Ömür Ceylan, "Şerh (Türk Edebiyatı)," *DVİA*, 38 (İstanbul: TDV, 2010): 565-8; Ömür Ceylan, *Böyle buyurdu sûfi: Tasavvuf ve şerh edebiyatı araştırmaları*, (İstanbul: Kapı, 2005); Ömür Ceylan, *Tasavvufî şiir şerhleri* (İstanbul: Kitabevi, 2000); Rıdvan Canım,

"Metin şerhi geleneğimiz çerçevesinde Tarlan ve İpekten'in kaleminden Fuzuli'nin 'sana' redifli gazeli," *Fuzuli kitabı: 500. yılında Fuzuli sempozyumu bildiriler*, Haz. Beşir Ayvazoğlu (İstanbul: Büyük Şehir Belediyesi Kültür İşleri Dairesi Başkanlığı, 1996), 129-40; Suat Ak, *Çıktım erik dalına: Yunus Emre'nin bir şiirinin üç şerhi* (İstanbul: Büyüyenay, 2012); Şener Demirel, *Tâhirü'l-Mevlevî (Olgun)'den metin şerhi örnekleri* (Ankara: Araştırma, 2005); Tunca Kortantamer, "Teori zemininde şerh meselesi," *Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, s. 8 (1994), 1-10; Yekta Saraç, "Şerhler," *Türk edebiyatı tarihi*, c. 2 (İstanbul: 2006), 121-32.

Modern yöntemlerle ilgili çalışmalara örnekler (kronolojik)

Cem Dilçin, "Fuzuli'nin bir gazelinin şerhi ve yapısal yönden incelenmesi," *Türkoloji Dergisi* 9, s. 1 (1991), 43-98; Dursun Ali Tökel, "Ontolojik analiz metodu ve bu metodun Bâkî'nin bir gazeline uygulanışı," *Yedi İklim*, s. 74 (Mayıs 1996), 53-9; Yavuz Bayram, "Ontolojik analiz metodu ve Nâ'î'nin 'ile geçdik' redifli gazeli," *OMÜ SBE, seminer çalışması* (Samsun, 1996); Cem Dilçin, "Dîvân şiirindeki paralel ve ortak söz yapılarından metin eleştirisinde yararlanma," *Türkoloji Dergisi* 13, s. 1 (1999), 34-66; Tunca Kortantamer, "Modern dünyanın kendi klasiklerine yaklaşım biçiminden öğrenilebilecek çok şey var," *İlmi Araştırmalar*, s. 10 (2000), 161-4; Özge Öztekin, "Dîvân şiirinde deyişbilime ait bir yapı: ölçütü olarak biçimbirimsel yinelemeler," *İ. Dil yazın deyişbilim sempozyumu bildirileri* (Denizli, 2001), 25-36; Ali Yıldırım, "Nedim'in şiirlerinde somutlaştırma," *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, s. 2 (2002), 211-8; Dursun Ali Tökel, "Bir gazel anlaşılabilecek nasıl anlaşılır," *Dergâh* 13, s. 150 (2002), 10-1; Özge Öztekin, "Dîvân şiiri ile deyişbilim arasında yapısal bir köprü: Fuzûlî ve Bâkî Dîvânlarında yer alan biçimbirimsel yinelemeler," *Türkbilgi*, s. 3 (2002), 83-105; Yavuz Bayram, "Ontolojik analiz metodu ve bir uygulama," *Yom Sanat*, s. 12 (Mayıs-Haziran 2003), 12-5; Dursun Ali Tökel, "Bir gazeli Rus Biçimciliği ile nasıl çözümleyelim," *Dergâh Dergisi*, s. 173, (2004), 9-11; Yasemin Ertek Morkoç, "Hâfız-ı Şîrâzî'nin bir gazelinin yapısal yönden inceleme denemesi," *Dergâh*, s. 190 (2005), 17-20; Yavuz Bayram, "Estetik, estetikbilim ve Necip Fâzıl'ın 'Bacalar' şiirinin ontolojik çözümü," *Akıl ve Bilimin Aydınlığında Eğitim Dergisi*, 65, (2005), 105-110. Mehmet Ulucan, "Nedim'in bir gazelinin şerhi ve yapısal yönden incelenmesi," *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, s. 1 (2006), 89-107; Dursun Ali Tökel, "Dîvân şiirine modern metin çözümleme yöntemlerinden bakmak", *Turkish Studies: Tunca Kortantamer Özel Sayısı 1/2*, s. 3 (Summer 2007), 535-55; Berat Açıllı, "Yapısalcılık, dîvân şiiri ve Fuzuli Dîvânı üzerine notlar," *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 5, s. 9 (2007), 617-622; Furkan Öztürk, "Osmanlı şiirine sanat ontolojisiyle yaklaşmak üzerine," *Turkish Studies: Tunca Kortantamer Özel Sayısı 1/2*, s. 4 (Fall 2007), 680-84; İlhan Genç, "Klâsik Türk Edebiyatı metinlerinin okur merkezli yöntemlerle incelenmesinin teorik boyutu," *Prof. Dr. Abdülkadir Karahan anısına I. uluslararası klâsik Türk edebiyatı sempozyumu, 12-13 Nisan 2007* (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 2007), 197-214; İlhan Genç, "Klâsik Türk edebiyatı metinlerini anlamada modern yaklaşımlar," *Turkish Studies* 2, s. 4 (Fall 2007), 393-404; Mehmet Dursun Erdem, "Ontolojik İncelemeye Dehhani'nin 'eyledi' redifli gazeli örneğinde yapısal bir bakış," *Turkish Studies: Tunca Kortantamer Özel Sayısı 1/2*, s. 3 (Summer 2007), 254-73; Sibel Üst, "Fuzûlî'nin 'Usanmaz mı' redifli gazelinin yapısal açıdan incelenmesi," *Turkish Studies* 2, s. 3 (Summer 2007), 557-72; Turgut Karabey, "Dîvân şiirinde sapmalar," *AÜ Türkiye Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, s. 32 (2007), 15-38; İlhan Genç, "Metin şerhinde

bilimsellik ve yorumsallık boyutu,” *Abdülkadir Karahan anısına I. uluslararası klâsik Türk edebiyatı sempozyumu*, 12-13 Nisan 2007 (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 2007), 99-118; Muhammet Nur Doğan, “Poetikadan ontolojiye-Fuzûlî’de ruh-söz varlığı,” *Eski şiirin bahçesinde* (İstanbul: AÇS, 2008); Yavuz Bayram ve Avni Erdemir, “Manzum metinlerin tahlilinde ontolojik yöntem,” *Prof. Dr. Mustafa Özbalci armağanı* (Ankara, 2008), 76-89; Yavuz Bayram, Avni Erdemir, “Hazan gazeline farklı bir bakış,” *Prof. Dr. Celâl Tarakçı Armağanı* (Ankara, 2008), 111-23; Yavuz Bayram, “Dîvân şiiri metinlerinin ontolojik tahlili üzerine,” *Prof. Dr. Abdülkadir Karahan anısına uluslararası Dîvân edebiyatı sempozyumu* (İstanbul: Beykoz Belediyesi, 2008), 167-82; Ali Fuat Bilkın, *Osmanlı şiirine modern yaklaşımlar* (İstanbul: Timaş, 2009); Yavuz Bayram, “Tahkiye esaslı metinlerin çözümünde biçimbilimsel yöntem ve Hüsn ü Aşk örneği,” *Turkish Studies* 33, s. 1 (2009), 87-103; Ahmet İlçli, “Necati’nin bir şiirinin ontolojik analiz yöntemiyle incelenmesi,” *E-Journal of New World Sciences Academy* 4, s. 1 (2009), 100-12; İlhan Genç, “Biçimci ve alımlamacıların metni anlama ve anlamlandırmadaki bilimselliklerinin klâsik şiire uygulanabilirliği,” *Turkish Studies* 4, s. 6 (Fall 2009), 170-92; Ziya Avşar, “Düşünce alanı merkezli metin çözümleme yöntemi ve Revânî’nin bir gazelinin bu yöntemle göreşeri,” *III. Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu: Prof. Dr. Cem Dilçin adına*, 13 Şubat 2009, Kayseri; İlhan Genç, “Nâbî’nin ‘usandık’ redifli gazelinin yapısal yönden incelenmesi,” *Edebiyat bilimi* (İzmir, 2011), 354-63; Yavuz Bayram, “Geleneksel, yapısal ve dilbilimsel unsurlar eşliğinde Klâsik Türk Şiiri metinlerinin ontolojik tahlili,” *III. Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu: Prof. Dr. Cem Dilçin adına*, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, (2011), 31-61; Nagehan Uçan Eke, “Nâ’îlî’nin ‘âfitâb’ redifli gazelinin şerhi ve yapısalılık açısından incelenmesi,” *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, s. 30 (2011), 179-200; Ömer Özkan, “Hermeneutik ve klasik metin şerhi,” *International Journal of Social Science* 4 (Summer 2011), 65-73; Abdülmuttalip İpek, “Klasik Türk şiiri metin çözümlemelerinde geleneksel/çağdaş yöntem ikilemi ve tenkit ihtiyacı,” *Prof. Dr. Mine Mengi adına Türkoloji sempozyumu* (20-22 Ekim 2011) bildirileri (Adana, 2012), 130-6; Özge Öztekin, “Ontolojik boyutta ‘döngüsel süreklilik & değişim ve dönüşüm’ü imleyen görsel sembollerle şiirin biçim düzeyinde bilinçli deformasyonu: Dîvân şiirinde deyişbilimsel bir inceleme alanı olarak biçimsel sapmalar,” *Turkish Studies* 7, s. 3 (2012), 2139-2155; Timuçin Aykanat, “Ontolojik çözümlemeyle Şeyh Gâlib’in bir gazeline yapısalci yaklaşım,” *The Journal of Academic Social Science Studies* 6 (2013), 351-70; Sedat Kardaş, “Nâbî’nin ‘gelür gider’ redifli gazelinin ontolojik analiz yöntemiyle yorumlanması,” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 7, s. 29 (2014), 525-36; Murat Keklik, “Dilbilimsel açıdan şiir dili ve bu bağlamda Baki’nin gazellerinde alışılmamış bağdaştırmalar duygu değeri ve uzak çağrışımlar,” *Turkish Studies* 8, s. 9 (Summer 2013), 1801-1818; Sibel Üst, “Dilbilimsel inceleme yöntemleri ve Klasik Türk Edebiyatı,” *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 7, s. 2 (2014), 125-46; Ali Rıza Özüygun ve Habibe Baysan, “Şeyh Galib’in ‘düştü’ redifli gazelinin şerhi ve yapısalılık açısından incelenmesi,” *EKEV Akademi Dergisi*, s. 60 (Yaz 2014), 321-38; Ulaş Bingöl ve Özkan Cığa, “Ontolojik metin tahlili ve Şeyh Galib’in bir gazelinin ontolojik tahlili,” *Turkish Studies* 9, s. 9, (2014), 283-299; Mete Bülent Değer, “Hayâlî’nin ‘bilmezler’ redifli gazelinin ontolojik analiz yöntemiyle incelenmesi,” *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 2, s. 3 (2015), 60-74; İlyas Kayaokay, “Rus biçimciliği kuramı ile Dîvân şiirine bakmak,” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, s. 39, (2015), 162-178; Özkan Uz, “Ontolojik analiz yöntemiyle Necati Bey’in bir gazelinin şerh denemesi,” *Turkish Studies* 10, s. 16, (2015), 1129-1142.

Tasavvufî gazel: mutasavvıflara dair ilk kayıtlarda şiirsel anımsama

Bilal Orfali*

Çeviren: Sibel Kocaer**

* Beyrut Amerikan Üniversitesi

** Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Modern hayatta tasavvuf şiiri okumak ve bu şiirlerigündelik hayatımıza ve aşklarımıza uyarlamak yaygındır, fakat ilk mutasavvıflar bunun tam tersini yapmışlardır. Onların mistik şiirleri çoğunlukla hızını saray edebiyatının gazel, kasîde ve şaraptan bahseden şiirlerinden alır. Bu makale Arapça gazelin tasavvufun ilk dönemiyle olan ilişkisine dikkat çekmektedir. Mutasavvıfların seçki türünden telif eserlerde yer alan kayıtlarında ve şahsi düşüncelerini içeren ifadelerinde görüldüğü üzere, sekizinci yüzyıldan onuncu yüzyıla değin şiir, onların hayatları, düşünceleri ve tasavvufî kimliklerinin meşruiyeti ile doğrudan ilgilidir. Bu dönemin tasavvuf ehli mistik tecrübelerini ve düşüncelerini aktarmak için nesir dilinin açık ifadeleri yerine anlamın ince imalarda gizlendiği şiiri kullanmıştır. Mutasavvıflar sık sık ibarelerden ve işaretlerden bahsederlerve onların çoğu hâlleri ve düşünceleri sade nesir ile ifade edilemeyecek kadar güçtür, bu nedenle şiir dilinin kullanımını zorunlu kılar.

Bu makalenin odak noktası tasavvufun onuncu ile on ikinci yüzyıllar arasındaki kuruluş dönemidir.¹ Bu dönemden çok sayıda anekdot, kayıt ve şiir mutasavvıflarca yazılmış seçkiler, not defterleri ve risaleler aracılığıyla günümüze kadar gelmiştir. Bu seçkilerde ve ri-

1 Bu döneme dair detaylı bilgi için bkz. Ahmet T. Karamustafa, *Sufism: the formative period* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2007).

salelerde yüzlerce beyit şiir vardır ve bunlar genellikle şiirlerin semâ sırasındaki okunuşlarını anlatan ayrı bir bölümde veya mutasavvıfların kendi mistik tecrübelerini dile getirmek için seçtikleri şiirleri konu edinen farklı bölümlerde yer alırlar.² İlginç bir şekilde, her iki durumda da bu şiirler nesirle bir aradadır ve bu birliktelik çoğunlukla Arapça saray şiiri geleneğinden mülhemdir.³ Onuncu ile on ikinci yüzyıllar arasında mutasavvıflara dair oluşturulmuş ilk seçkilerden kalan kayıtlara ve anekdotlara bakarak, bu makalede, ilk dönem gazellerindeki temaların ve motiflerin veya birden çok tema içeren *nesîb* bölümlerini açan yakarışların tasavvufî şiir tekniğini oluşturmadaki edimsel rolü incelenecektir.

- 2 Bu bölümler için şu eserlere bakılabilir: Kelâbâzî'nin (ö. 990 ya da 994) *Kitâbu't-ta'arruf li-mezhebiehlî't-tasavvuf'u*; Serrâc'ın (ö. 988) *el-Lüma's*; Hargûşî'nin (ö. 1016) *Tehzîbü'l-esrâr*'i; Kuşeyrî'nin (ö. 1074) tasavvuf üzerine yazmış olduğu meşhur risalesi; Taberî'nin (ö. 1077 civarları) kısa bir süre önce baskısı yapılmış olan *Salvatü'l-ârifîn*'i; ve çokça şiir içermesi nedeniyle bu konu için bilhassa önemli olan Sîrcânî'nin (ö. 1077 civarları) *Kitâbu'l-beyâz ve's-sevâd* adlı eseri. Tasavvuf tarihinin ilk döneminde tamamiyle şiirinmesel (örnekler) ve şâhid(tanıklık, betimleme) olarak kullanımını temel alan en az iki antoloji vardır: 1) Sülemî'nin (ö. 1021) yazdığı *Kitâbu'l-emsâl ve'l-istişhâdât*; 2) Kuşeyrî'nin (ö. 1074) yazdığı *Kitâbu's-şevâhid ve'l-emsâl*. *Kitâbu's-şevâhid ve'l-emsâl* için bkz. Francesco Chiabotti, "The spiritual and physical progeny of 'Abd al-Karim al-Qushayrî: a preliminary study in Abû Naşr al-Qushayrî's (ö. 1120) *Kitâb al-shawâhid wa-l-amthâl*," *The Journal of Sufi Studies* 2, s. 1 (2013): 46-77; Mojtaba Shamsavari, "Abû Naşr al-Qushayrî and his *Kitâb al-Shawâhid wa-l-amthâl*," *Ishraq* 3 (2012): 279-300.
- 3 *Prosimetrum*, yani nesir ve şiirin içiçe kullanımı, Arap edebiyatında yaygın, fakat buna rağmen şaşırtıcı derecede az çalışılmış bir konudur. Nesir anlatılarının içindeki şiirlerin işlevleri ve bazı örnekler için bkz. Wolfhart Heinrichs, "Prosimetrical genres in classical Arabic literature," *Prosimetrum: crosscultural perspectives on narrative in prose and verse*, ed. Joseph Harris and Karl Reichl (Woodbridge: Brewer, 1997), 249-75; aynı yazar, "The function(s) of poetry in the Arabian Nights: some observations," *O ye gentlemen, Arabic studies on science and literary culture in honour of Remke Kruk*, ed. Arnoud Vrolijk and Jan P. Hogendijk (Leiden: Brill, 2007), 353-62.

Sevgiliyi anma: semâ geleneğinde şiir ve yazarın sesi

Semâ (burada keyif ve mutluluk veren ses anlamındadır), kulağa hoş gelen her tür şarkı söyleme, müzik gösterisi veya melodi için kullanılabilir. Şiir okuma da bir tür şarkı söyleme olduğu için o da bu kategoriye dahildir. Mutasavvıfların müzik geleneğinde biz bunun bir ritüel hâline gelmiş olduğunu görüyoruz.⁴ Tasavvuf ile ilgili hemen her risalede veya seçkide semâ ile ilgili bir tartışma vardır ve hatta semâ, mutasavvıfların kendi arasında dahi tartışmalı bir konudur.⁵

Semâ hakkındaki mevcut literatüre baktığımızda, semâ sırasında şiir okumanın oldukça yaygın olduğunu ve hatta şiirin Kur'ân'dan daha fazla okunduğunu görüyoruz.⁶ Şaşırtıcı olan ise,

-
- 4 Semâ modern kaynaklarda nispeten iyi araştırılmış bir konudur. Yapılan çalışmaların çoğu semânın caizliği ve/ya da semâ uygulamaları üzerinedir, semâ ritüelleri ve semâ sırasında kullanılan enstrümanlar da buna dahildir. Örneğin, bkz. Yaron Klein, "Music, rapture and pragmatics: Ghazâlî on *Samâ* and *Wajd*," *Not tapping around philology*, ed. Alireza Korangy ve Daniel J. Sheffield (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2014), 215-42; Arthur Gribetz, "The *Samâ* controversy: Sufi vs. legalist," *Studia Islamica* 74 (1991): 43-62; Jean-Louis Michon "Sacred music and dance in Islam," *Sufism: love&wisdom*, ed. Jean-Louis Michon and Roger Gaetani (Bloomington, Ind.: World Wisdom, 2006), 153-77; Kenneth Avery, *A psychology of early Sufi Samâ listening and altered states* (London: Routledge Curzon, 2004); Leonard Lewisohn, "The Sacred music of Islam: *Samâ* in the Persian Sufi tradition," *British Journal of Ethnomusicology* 6 (1997): 1-33. Ayrıca bkz. bu makalelerde adı geçen birincil ve ikincil kaynaklar.
 - 5 Örneğin, Sülemî'nin *Kitâbu's-semâ*'sında bu tartışma çok belirgindir, bkz. Sulamî, *Kitâb al-samâ*, ed. 'Alî 'Aqalîh 'Arsân, *al-Turâth al-Arabî* 5 (1985): 80-94; ed. N. Pourjavady, *Ma'ârif* 20 (1367/1989): 291-318. Serrâc başlıbaşına semâ üzerine yazmış olduğu detaylı bölümde semânın caizliğini ayrı bir alt başlıkta (*bâb fî waşf samâ' al-'amma wa-ibâhat dhâlika lahum*) ve semâyâ karşı çıkanları ise başka bir alt başlıkta (*bâb fî man kariha l-samâ*) tartışır, bu bölüm için bkz. Sarrâj, *Kitâb al-Luma'*, ed. R. A. Nicholson (Leiden: Brill, 1914), 267-314. Sîrcânî de *Kitâbu'l-beyâz ve's-sevâd* adlı eserinde müzik dinleme üzerine bir bölüme yer vermiş ve müzik dinlemenin caizliğinden ve yasaklarından bahsetmiştir (*bâb ithbât al-samâ' wa-l-radd 'alâ man yunkiruh*), bkz. Bilal Orfali ve Nada Saab, *Sufism: black and white* (Leiden: Brill, 2012), 340-2.
 - 6 Serrâc (Kuşeyrî, Sîrcânî ve Taberî de kendisini izler) Ebû Hüseyinel-Derrâc'ın

okunan şiirlerin çoğunun gazel, şarap üzerine yazılmış şiirler veya kasîde gibi saray geleneğine ait şiirler olmasıdır ve hatta, bu şiirlerin bazıları İslâm öncesi dönemin veya Emevî ile Abbasî dönemlerinin meşhur şairlerinin dîvânlarından alınmışlardır. Peki, bu şiir geleneği mutasavvıflar üzerinde muazzam bir etki yaratan tasavvufî boyutları nasıl kazanmıştır?

Büyük mutasavvıflardan Cüneyd ve Rûveym'e semâ ile özdeşleşmiş olan vecd hâlinin sebebi sorulduğunda, semânın bir anım-sama eylemi (zikir) olduğunu; ruhların 'yevmu'l-misak' veya 'yevm elestu' olarak bilinen Elest bezminde varoluşlarının ilâhî boyutunu kavradıkları anı anarak yeniden kendi varlıklarının farkına vardıklarını, ilk vermiş oldukları sözü hatırladıklarını belirten bir açıklama yapmışlardır (Junayd: *ḥarrakahum dhikr dhâlik*, Ruwaym: *fa-inza 'ajû*).⁷ Kur'ân'da anlatıldığına göre, yaratılışı önceleyen bu günde,

(ö. 932) Yûsuf b. el-Hüseyiner-Râzî (ö. 916-7) ile buluşmasını anlatan bir hikaye nakleder. Yûsuf dünyevî bir şiirden okunan bir beyit sırasında ağlamaya başlar, oysaki bütün sabah boyunca okunan Kur'ân kendisinde böyle bir etki yaratmamıştır, bkz. Sarrâj, *Kitâb al-Luma'*, 291. Serrâc bu durumu insanın içindeki arzu ve özlemlerin tecvitli okunan Kur'ân'da karşılık bulmak zorunda olmadığını belirterek meşrulaştırır. Doğası gereği insan duyguları ile benzeşen ve bu nedenle insanın içinde var olan tutkuları daha iyi harekete geçirebilen şiir, bu arzu ve özlemlere daha çok hitap eder. Bkz. Kenneth Avery, *A psychology of early sufi samâ'*, 18-9; Sarrâj, *Kitâb al-Luma'*, 283-5. Daha sonra Gazâlî de, *İhyâü 'ulûmîd-dîn*'de semâ üzerine yazmış olduğu detaylı bölümde, semâ törenleri sırasında şiirin Kur'ân'a tercih edildiğini belirtir ve vecd hâlini yaratmada şiir okumanın etkisine dair yedi neden sıralar: 1) dinleyenlerin hâllerıyla örtüşmesi, 2) sıradışılık, 3) vezin, 4) müziksel tarz ve icra, 5) *gınâ* esnasındaki vurmali çalgılar, 6) şairin niyeti, 7) Kur'ân'ın ilâhî oluşu. Gazâlî'nin görüşüyle ilgili detaylı bir tartışma için bkz. Yaron Klein, "Music, rapture and pragmatics," 234-7.

- 7 Orfali ve Saab, *Sufism: black and white*, 348; Khargüşhî, *Tahdhib al-asrâr*, ed. Bassâm Muḥammad Bārūd (Abu Dhabi: al-Mujammâ' al-Thaqâfî), 336; Qushayrî, *al-Risâla al-Qushayriyya*, ed. 'Abd al-Ḥalîm Maḥmūd ve Maḥmūd b. al-Sharîf (Cairo: Dār al-Kutub al-Ḥadîtha, 1966), 509; Gerhard Bowering ve Bilal Orfali, *The comfort of the mystics: a manual and anthology of Sufism* (Leiden: Brill, 2013), 281.

insanlar daha henüz yaratılmamışken nur zerrecikleri hâlinde Allah'ın huzurunda toplanmışlardır. Allah, "Ben sizin rabbiniz değil miyim?" (*elestu birabbikum*) diye sormuş, onlar da "belâ" diye cevap vererek onaylamışlardır. Semâsırasında devamlı bir şekilde yapılan zikirlerde mutasavvıfların amacı Elest bezmindeki şahitliklerini yeniden canlandırmaktır. *Zikir* kelimesi hem 'anma' hem de 'hatırlama' anlamlarını içerir. Bu nedenle de semâ sırasında şiir okunmasından maksat, semâyâ katılanlara Elest bezmini yeniden ve yeniden hatırlatmaktır.

Öte yandan, aynı şiir semâ sırasında farklı kişilerde farklı etkiler yaratabilir. Abdurrahmân Sülemî semâ üzerine yazmış olduğu risalesinde dinlenenin bir ve aynı olduğunu, fakat farklılığın dinleyenlerden kaynaklandığını belirtir.⁸ Benzer şekilde, Cüneyd de semânın dinleyenlerce şekillendirildiğini belirtir.⁹ Serrâc da farklı dinleyicileri (*đurüb al-mustami'in*) ve farklı tür dinleyiciler arasındaki hiyerarşiyi (*şabaqât al-mustami'in*) sıralayan bir çok alıntı aktarır.¹⁰ Bu konuyla ilgili Sülemî şöyle bir anekdota yer verir:

Bir gün Abdullâh b. Muhammed'in şöyle dediğini duydum: "Bir gece Şiblî ve bir grup derviş ile birlikte semâyâ katılmıştık. Muganni bir şeyler okumaya başlayınca Şiblî bağırarak feryat etti, fakat geri kalan herkes sessizdi.

Bir şeyh ona şunu sordu: "Ya Ebû Bekir, onlar da senin gibi dinlemiyorlar mı? Senin derdin nedir?"

8 Sulamî, *Kitâb al-samâ'*, 81. Ayrıca bkz. Orfali ve Saab, *Sufism: black and white*, 342.

9 *al-samâ' min haythu'l-mustami'*. Bkz. Sulamî, *Kitâb al-Samâ'*, 81. Ayrıca bkz. Orfali ve Saab, *Sufism: black and white*, 342.

10 Sarrâj, *Kitâb al-Luma'*, 277-83. Gazâlî'nin dinleyicilerin farklı hâlleri hakkındaki görüşleri için bkz. Yaron Klein, "Music, rapture and pragmatics," 226-8.

Bu sözler üzerine Şiblî vecd hâlinde ayağa kalktı ve şu beyti okudu:

لو يسمعون كما سمعتُ كلامها
خزوا لعزة رُكَّعًا وسجودًا

Eğer onlar da söylenileni benim gibi duymuş olsalardı,
Dualarla Azza'nın önünde secdeye varırlardı

Ve daha sonra şu beyti okudu:

لي سكرتان وللندمان واحدة
شيء خُصِّصَتْ به من بينهم وحدي

Dostlarımı sarhoş eden sadece bir şey varken beni iki şey mest eder
Beni onlardan ayıran [tek] fark budur

Bu metinlerde görüldüğü üzere, yazarın sesi yeni sözler söylenmesi ile değil, gerçek duyguların samimi bir ifadesinin algılanması üzerinden kurulmaktadır. Öyleyse şiir, metinleri üretenlerin oluşturduğu sosyal ağın bir ürünüdür. Burada herkes bir dereceye kadar şairdir. Genellikle, şiir icra edenler dîvân şiirinden veya dinî içerikli şiirlerden bir beyit okurlar. Dinleyiciler de bu beyti yorumlayarak ve mevcut geleneği hatırlayarak beyte yeni bir anlam yüklerler. Dinleyiciler duydukları beyitleri kendi hâllerine ve durumlarına uyarlamakta özgürdürler.¹¹ Her icra, dinleyicilerin şahsi ve genel hâlleri ile şekillenen yeni metinleri bir araya toplayan bir derlemedir.¹² Bu konuyla ilgili başka bir meşhur örnek ise Zû'n-Nûn'un (ö. 859) Bağdat ziyaretini anlatan bir anekdottur:

-
- 11 Gazâlî şöyle der: "Her mısraya [herhangi] bir anlam yüklenebilir ve bu anlam dinleyenin bilgisinin derinliğine ve kalbinin saflığına bağlıdır". Bkz. Ghazâlî, *İhyâ' 'ulûm al-dîn* (Beirut: Dâr Şâdir, 2000), 359. Alıntı ve İngilizce çevirisi için bkz. Yaron Klein, "Music, rapture and pragmatics," 228.
- 12 Bkz. Michael Frishkompf, "Authorship in sufi poetry," *Alif: Journal of Comparative Poetics* 23 (2003): 78-108. Frishkompf semâ sırasında okunan şiirlerin ortaklaşa anlamlandırılması konusunda "yazarlar-arası" ve "metinler-arası" tanımlarını kullanır.

Zû'n-Nûn el-Mısırî Bağdat'a varınca [şehrin] mutasavvıflar[ı] etrafında toplandılar. Bunların arasında bir icracı (kavvâl) vardı. Mutasavvıflar bu kişinin kendilerine bir şey icra etmesi için Zû'n-Nûn'dan müsaade istediler. Zû'n-Nûn izin verdi ve kavvâl şunu okumaya başladı:

صَغِيرٌ هَوَاكَ عَذَّبَنِي
فَكَيْفَ بِهِ إِذَا احْتَنَكَ
وَأَنْتَ جَمَعْتَ مِنْ قَلْبِي
هَوًى قَدْ كَانَ مُشْتَرَكَا
أَمَّا تَرْتِي لِمُكْتَنَبٍ
إِذَا ضَحَكَ الْخَلِيُّ بِكَى

Sana olan aşkı[mı]n küçük bir parçası bile beni [büyük] acılar içinde bıraktı
Ya beni tamamen esir alsaydı, o zaman ne olurdu?

Sen başkalarının paylaştığı bir tutkuyu benim kalbimde bir araya getirdin
Senin kederden viran olmuşa hiç acıman yok mu?

Ki, dertsiz olan özgürce gülerken o ağlamaktadır?!

[Bu sözleri duyar duymaz] Zû'n-Nûn ayağa kalktı ve yüzüstü yere düştü, alnından yere kanlar akıyordu. Sonra, oradaki dervişlerden birisi daha ayağa kalktı ve vecd hâlinde kendinden geçmiş tavırlar sergilemeye başladı. Zû'n-Nûn [Kur'ân'dan atıfla] ona şöyle dedi: "[Allah] (namaza) kalktığın zaman seni görür" (26: 218) ve adam tekrar oturdu.¹³

Burada icracının okuduğu belirtilen gazel Ebû'l-Ferec el-İs-fahânî'nin (ö. 967) meşhur müzik kitabı *Kitâbu'l-agânî*'de sunduğu be-

13 Orfali ve Saab, *Sufism: black and white*, 367; Gerhard Bowering ve Bilal Orfali, *The comfort of the mystics*, 286; Sarrâj, *Kitâb al-Luma'*, 186, 290; Qushayrî, *al-Risâla al-Qushayriyya*, 513. İngilizce çevirisi bazı değişiklikler yapılarak Alexander Kynsh'in *Al-Qushayrî's epistle on Sufism* (Reading: Garnet Publishing, 2007) kitabından alıntılanmıştır, bkz. 350-1.

lirleyici şarkı gruplarında yer alan şarkılardan bir tanesidir. İsfahânî'nin bildirdiğine göre bu gazelin güftesi Abbasî veziri Muhammad b. Abdülmelik el-Zeyyât'a, bestesi ise Ebû Haşîşa'ya aittir.¹⁴ Zû'n-Nûn'un bu üç beyti nasıl yorumladığını bilmiyoruz, fakat muhtemel tasavvufi yorumlardan birisine göre, 'senin aşkın' (هواك) tamlamasındaki zamir ile Allah kastedilmektedir ve 'kalbin bir araya toplanması' (جَمَعَتْ مِنْ قَلْبِي) mutasavvıfların her şeyi bir ve tek gördüğü ve birliğe yöneldiği birleşmeye, 'cem hâli'ne atıf yapar. Üçüncü beyit, şairin insanî varlığına dönüşüne, yani ayrılık (fark) hâline atıf yapar ve varoluşun sefaletini Allah'tan uzak düşmek olarak görür.

Her durumda bu beyitler Zû'n-Nûn'u tam bir vecd hâline sokmuşlardır. Zû'n-Nûn için şiir, Allah, Allah aşkı ve insanın ilâhî varoluşu hakkındadır. Yine aynı anekdotta başka birisi daha benzer bir yorum ve tepkide bulunur fakat Zû'n-Nûn bu kişinin yok sayamayacağı ve reddemeyeceği şekilde *Kur'ân'* dan delil göstererek adamın bu tavırlarına karşı çıkar. Zû'n-Nûn'un neden böyle davrandığına dair bir açıklamaya sahip değiliz. Zû'n-Nûn adamın duygularında samimi olmadığı hissine kapılmış olabilir ya da vecd hâlinde iken kendisini kontrol edememiş, bilinci tekrar yerine geldiğinde ise adamın davranışlarını diğerlerinin gördüğü gibi görerek mantığıyla tepki vermiş ve adamın bu hâllerini onaylamamış olabilir. Bu örnek bize tasavvufi bağlamda okunan gazelin dinleyicilerini hatırlatma ve yorumlama yoluyla nasıl vecd hâline soktuğunu göstermektedir.

14 Abû'l-Faraj al-İsfahânî, *Kitâb al-aghânî*, c. 23 (Cairo: al-Hay'a al-Mişriyya al-‘Āmma li-l-Kitâb, 1994), 23:45.

Şairlerin izinden gitmek: mutasavvıflara dair kayıtlarda şiir örnekleri ve betimlemeler

Arapça, Farsça, Urduca ve Türkçe yazılmış tasavvuf şiirlerinde aşk motiflerinin kullanımı bu alanda çalışmalar yürüten tüm araştırmacıların malumudur. Arapça şiirler arasında İbnü'l-Fârız ve İbn Arabî'nin dîvânlarına hızlıca bir göz gezdirmek bile bu motiflerin ne kadar büyük bir öneme sahip olduğunu görmek için yeterlidir. Peki, bu motiflerin tasavvufun ilk dönemlerindeki önemi nereden ileri gelir?

İlk dönem seçkileri mutasavvıfların kendi mistik tecrübelerini açıklamak için seçtikleri şiirlere ayrılmış bölümler içerir ve bazen de, Ebu Abdurrahmân Sülemî'nin yazdığı *Kitâbu'l-emsâl ve'l-istişhâdât*¹⁵ ve Ebû Nasır el-Kuşeyrî'nin yazdığı *Kitâbu's-şevâhid ve'l-emsâl*¹⁶ örneklerinde olduğu gibi, sadece bu amaçla kaleme alınmış eserler de vardır. Makalenin bu bölümünde, bu iki eserde yer alan örneklere bakılarak, tasavvuf ehlinin ilk şairlerin belirli temaları, duygusal ve psikolojik hâlleri nasıl ifade ettiklerini görmek ve onlara atıf yapmak için nasıl sürekli arkalarına dönüp baktıkları; kendilerine miras kalan şiir geleneğini şahsî tecrübelerini aktarmada nasıl bir araç olarak kullandıkları gösterilecektir.

-
- 15 Sülemî'nin hayatı ve eserleri şu çalışmalarda incelenmiştir: Gerhard Böwering, "The Qur'ân commentary of al-Sulamî," *Islamic studies presented to Charles J. Adams*, ed. W.B. Hallaq and D.P. Little (Leiden: Brill, 1991), 41-56; "The introduction of Sulamî," *Rasâ'il şūfiyya li-Abî 'Abd al-Rahmân al-Sulamî*, 9-20; Jean-Jacques Thibon, *L'œuvre d'Abû 'Abd al-Rahmân al-Sulamî (325/937-412/1021) et la formation du soufisme* (Damascus: Institut français du Proche-Orient, 2009).
- 16 Kuşeyrî'nin oğulları hakkında genel bilgi için ve özellikle Ebû Nasır hakkında detaylı bilgi için bkz. Chiabotti, "The spiritual and physical progeny of 'Abd al-Karim al-Qushayrî," 47-60; Shahsavari, "Abû Naşr al-Qushayrî and his *Kitâb al-Shawâhid wa-l-amthâl*," 279-95. *Kitâbu's-şevâhid ve'l-emsâl* MS Ayasofya 4128 numaralı yazmada 2a-137a numaralı varaklar arasındadır, metnin yazımıyla ilgili bilgi için bkz. Chiabotti, "The spiritual and physical progeny," 57-60. Yazmanın varak numaralarında bir karışıklık vardır. yk. 93a yk. 92b'yi; yk. 96a yk. 95b'yi; yk. 105a yk. 104b'yi; yk. 115a yk. 114b'yi; yk. 125a 124b'yi; ve yk. 137a yk. 136b'yi izlememektedir.

Her iki eserin de başlıklarında görüldüğü üzere, iki yazar da dervişlerin mistik tecrübelerini şiirsel ifadelerle dile getiren benzetmeleri (*emsâl*) bir araya getirmeyi amaçlamışlar ve bunların yanında çeşitli eserlerde karşılaşılan örneklemelelere de (*istişhâdât*) yer vermişlerdir. Yazarlar bu “örneklemeleleri” dervişlerin şahsî *müşahedelerinin* (tanıklık etme veya seyretme) bir sonucu olarak görmüş ve bunları mistik tecrübenin en yüksek hâlini tasvir etmede şiirsel bir beyan olarak kullanmış olabilirler.¹⁷

Sülemî'nin risalesinin biraz sıradışı bir girişi vardır, kim olduğu açıkça belirtilmeyen bir dervişten bahseder ve bu kişi, tasavvufî tecrübeleri veya öğretileri hakkında kendisine soru sorulduğunda, şahsî tecrübelerini ve kanaatlerini başkalarına ait şiirlerden alıntılar yaparak açıklar.¹⁸ Bu nedenle, Sülemî'nin *Kitâbu'l-emsâl ve'l-istişhâdât* adlı eseri, okundukları bağlamla ilişkili olarak alıntılanan bu tarz şiirlerin bir derlemesi olarak görülebilir. Sülemî, alıntıladığı her şiirin isnat kaydına yer verme konusunda oldukça titizdir ve böylece doğrudan bilgi aldığı kişileri ve onların kaynaklarını tanıtmış olur. *Kitâbu's-şevâhid ve'l-emsâl* adlı eserde ise, Kuşeyrî, babasının, kendisinin ve diğer mutasavvıfların öğretilerine yer verir ve bunları aynı motifleri içeren şiirler izler. Kuşeyrî Farsça şiirlere de yer vermiştir, fakat Sülemî'nin eseri sadece Arapça şiirler içerir.

Hudâ Fahreddîne'in Abbasî döneminde *metapoesisi* açıklayan makalesinde belirttiğine göre, “üst şiir kompozisyonları genel itibarıyla şairin kendi rolüne ve geleneğin içindeki konumuna dair yaşadığı

17 Bkz. editörün yazdığı giriş, Abû 'Abd al-Rahmân al-Sulamî, *Rasâ'il şüfiyya li-Abî 'Abd al-Rahmân al-Sulamî*, ed. Gerhard Bowering ve Bilal Orfali (Beirut: Dar el-Machreq, 2009), 26. Ayrıca bkz. 'şâhid' kelimesinin tefsir ve tasavvuf literatüründeki farklı kullanımları, Chiabotti, “The spiritual and physical progeny,” 60-4, 69-70.

18 Bkz. Sulamî, *Rasâ'il şüfiyya*, 87.

ğı çelişkileri yansıtır.”¹⁹ Fahreddîne tematik üst şiiri (şiir hakkında-ki şiir) şairin kendisine kulak kesilmiş dinleyicilerinin önünde yaptığı bilinçli şiirsel göndermeleri yansıtan ‘göndermeci ya da bağlamsal *metapoesis*’ten ayırır.²⁰ Fahreddîn’e, Abbasî dönemi şairlerinin yeni anlamlar ve gösterenler atfedere kağıt motiflerini nasıl çözümlediklerini, bu şairlerin güncel edebî tartışmaların içinde nasıl yer aldıklarını ve şiirlerinin doğası ve işlevini nasıl değerlendirdiklerini açıklar.

Mutasavvıflardan kalan kayıtlar ise geçmiş şairleri ve onların bıraktığı şiir mirasını çağrıştırırlar. Bu kayıtlar, şiirleri büyük bir ihtimalle geniş kitlelerce bilinen ve ezberlenmiş olması gereken tanınmış şairlerden alıntılar içerir. Bununla birlikte bu kayıtlar, kolayca tanınan bu şiirleri geçmiş bilinçli bir şekilde ince ince değiştiren yeni bir bağlamın içine atarlar. Bu yeni bağlamda, Mecnûn (ö. 688 civarı) aklını bir kenara koymuş bir derviş olarak karşımıza çıkar; sevgilisi Leylâ ise tanrısallığın bir sembolüdür. Ebû Nüvâs (ö. 814 civarları) ise ilâhî aşkla dolup taşmış bir derviştir ve elindeki şarap ilâhî aklı ve bilgiyi temsil eder. İbnu’r-Rûmî (ö. 896), Ebû Temmâm (ö. 846), Buhturî (ö. 898) ve Mütenebbî (ö. 965) ise mutlak kerim olan Allah’ın huzurundadırlar ve O’nun lütfuna mazhar olmak için çalışırlar. Aslında bu durum, İslâm öncesi dönem ile Emevî ve Abbasî dönemlerinin örnek şairlerinin gerçekliğinin tasavvuf şiiri için bir araç veya bir metafor olduğu bir çeşit metaforlaştırma sürecidir. Şiiri okuyan derviş bir yandan kendi mistik tecrübesini veya şahsi düşüncesini yerleşmiş motif ya da tema aracılığıyla örnekler, açıklar ve meşrulaştırırlarken, bir yandan da hem gelenekle bir bağ kurar hem de şiirin ait olduğu geleneği yeniden

19 Huda Fakhreddine, “Defining metapoesis in the ‘Abbâsîd Age,” *Journal of Arabic Literature* 42 (2011): 205. Ayrıca bkz. Rene Wellek, *Discriminations: further concepts of criticism* (New Haven: Yale University Press, 1971), 261-3.

20 Fakhreddine, “Defining metapoesis in the ‘Abbâsîd Age,” 206.

yorumlar, bu sayede de kendi şahsî tecrübesini açıkça ortaya koymak yerine kendisini bir şiir geleneğinin içine yerleştirir. Şiir geleneğinin bu şekilde yeniden çağrıştırılmasına rağmen, alıntılanan şiirleri kendi tarihsel bağlamlarından koparmak için bu metinler şiirlerin gerçek şairlerinin isimlerine nadiren yer verirler. Aşk ile ilgili temalar ve motifler birden çok tema içeren *nesîb* bölümlerinde veya gazelerde bulunabilir.

Viraneler ve ağıtsal girişler (*el-atlâl ve'l-nesîb*)

İster Bedevî edebiyatı olsun isterse saray edebiyatı,²¹ İslâm öncesi döneme ait kasîdeler genellikle bir kopuş, bir ayrılık ve geçmiş zamanlara duyulan özlem motiflerini içeren törensel kederlinesîb bölümleriyle başlar.²² Bunların arasında Bedevîlerin hayat tarzını yansıtan “viraneler” (*zikrû'l-diyâr* ya da *el-atlâl*) motifi de vardır.²³ Abbasîler döneminde İslâm öncesi devirlere ait kasîdelerin yeni şehir hayatına uygun olarak yeniden açıklanması ve düzenlenmesi ihtiyacı doğmuştur.²⁴ Suzanne Stetkevych'in gözlemlediği üzere, “bedî şairler... ezber için kullanılan modası geçmiş belâgat unsurlarını artık asıl amacı ilk kez modern ve soyut kavramları ifade etmek olanlarla değiştirmişlerdir.”²⁵ Benzer

21 Renate Jacobi çöl kasîdesinin medhiyenin etkisiyle altıncı yüzyılın sonuna doğru Bedevî şiirinden saray şiirine dönüştüğüne dikkat çeker. Bkz. Renate Jacobi, “The camel-section of the panegyric ode,” *Journal of Arabic Literature* 13 (1982): 13.

22 *Nesîb* bölümlerinin tarihi için bkz. Andras Hamori, *The Art of Medieval Arabic Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1974), 16-9.

23 *Atlâl* motifi ve bu motifin *nesîb* ve *medîh* bölümleriyle ilişkisi için bkz. Stefan Sperl, *Mannerism in Arabic poetry* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 9-27.

24 Kasîdedeki bu değişim hakkında bir tartışma için bkz. Fakhreddine, “Defining metapoiesis in the ‘Abbâsîd, a.g.e.,” 211-8.

25 Suzanne Stetkevych, *Abū Tammām and the poetics of the ‘Abbâsîd age* (Leiden: Brill, 1991), 34.

şekilde, *Kitâbu'l-emsâl ve'l-iştîşâdât* ve *Kitâbuş-şevâhid ve'l-emsâl* de de sevgilinin bir zamanlar yaşadığı viraneye dönmüş yerin soyutlaştırıldığı görüyoruz. Mesela şu örnek dikkate değerdir:

Ebû Bekir Muhammed bin Abdullâh bin Şâdân'ı şunu söylerken duydum: Adamın biri Ebû Muhammed el-Curayrî'ye dedi ki: "Bir gün vecd hâlindeydim ve gerçeğe açılan bir yol belirdi. Fakat ayağım kaydı ve o meretebe bana birden görünmez oldu. Tekrar o makama nasıl erişebilirim? Lütfen bana tekrar oraya nasıl ulaşabileceğimi gösterin."

Ebû Muhammed el-Curayrî ağlayarak dedi ki, "Kardeşim, herkes bu engelin üstesinden gelmek için çabıyor. Fakat ben şimdi sana soruna cevap olacak bazı beyitler okuyacağım.

Ve şunları okudu:

قَفَّ بِالْدِّيارِ فَهَذِهِ أَثَارُهُمْ
تَبْكِي الْأَحْبَبَ حَسْرَةً وَتَشْوُقًا
كَمْ قَدْ وَقَفْتُ بِهَا أَسْأَلُ مُخْبِرًا
عَنْ أَهْلِهَا أَوْ صَادِقًا أَوْ مُشْفِقًا
فَأَجَابَنِي دَاعِي الْهَوَى فِي رَسْمِهَا
فَارْقُتْ مَنْ تَهْوَى فَعَزَّ الْمُلْتَقَى

Harabelerin üzerinde dur! Bunlar onlardan arda kalan izlerdir,
Acı ve keder içinde sevdiklerine ağlayanlardan.

Halimizi bilen birisini, dürüst birisini ya da hâlden anlayan birisini
arayarak

Nasıl da bu giden insanların izini sürmek için ayakta kaldım

Viranelerde tutkuyu uyandıran şey cevapladı beni,

Sen sevdiklerini terk ettin, artık kavuşmak kadar değerli bir şey yoktur²⁶

26 Sulamî, *Rasâ'il şūfiyya*, 96.

Burada ‘viraneler’ tasavvufi yolculukta dervişin yitirmiş olduğu makamı ifade eder. Tıpkı İslâm öncesi örneklerinde olduğu gibi, burada da derviş terk edilmiş, kaybolmuş ve şaşkın bir hâldedir; bir haber, bir gerçeklik ya da bir teselli aramaktadır. Arda kalan izler, arkasından ‘uzak düşme’ (*bu’d*) ve ‘ayrılık’ın (*fark*) geldiği, tasavvufi yakınlık (*kurb*) ya da bir araya gelme (*cem*) makamlarını çağırıştır, ve bunlar dayanması zor gerçeği acı bir şekilde haykırırlar: “tekrar kavuşmak kadar değerli bir şey yoktur.” İslâm öncesi şairler zamanın değişkenliğinden yakınırken bu şiirde derviş kendi ihmalkarlığına ağlamaktadır. Nasıl ki İslâm öncesi şairler viraneler üzerinden kendilerini tanımlamışlarsa, Curayrî’nin de belirttiği gibi, tasavvuf ehli için de durum aynıdır: “Herkes bu engeli aşmak için çabalamaktadır.”

Aşk şiirleri (gazel)

Mutasavvıfların seçkilerinde genellikle başlıbaşına aşk üzerine bir bölüm yer alır ve bu bölümlerde ilâhî aşkın ne olduğu ve özellikleri hem insanî hem de tanrısal açıdan ele alınır. Allah’ın aşkı sonsuzdur ve rahmetinde tecelli eder. İnsan için ise aşk şükran demektir, Allah içindir, bir hatırlama eylemidir, itaattir, iradede kaynaklanır ve yok olur.

Yedinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren Arap edebiyatında gazel, Hicazî gazel ve uzrî gazel olmak üzere iki ana kolda ilerlemiştir. Hicazî şairler şehir hayatı ile ilgili temalar kullanmışlar ve sevgilinin yüceliğini, âşığın ise onun karşısında boyun eğmişliğini vurgulamışlardır. En çok işlenen konulardan bir tanesi âşıkların Hac için Mekke ve Medine’ye giderken yolda karşılaşmalarıdır. Ömer b. Ebî Rabîa’nın (ö. 712 ya da 721) şiirleri Hicaz’ın eğlenceyi seven şehir toplumunda öncü bir rol oynamıştır. Bu gazeller neşelidir, gam ve keder içermezler, fakat müstehcen değildirler. Bu şiirlerde âşık ve sevgili arasındaki ilişkide genellikle âşığın arkadaşları ve sevgilinin hizmetçileri etkin rol alırlar.

Öte yandan, uzrî gazel ise Hicazî gazelden farklı olarak sevgilinin iffet ve erdemleri üzerinde durur. Sevgilinin yeri asla dolmaz ve âşığın başka bir sevgiliyle, hatta devesiyle bile teselli bulması mümkün değildir. Cemîl (ö. 701) ve Kays b. el-Mülevveh el-Mecnûn gibi şairler, âşığın sadece kurban değil aynı zamanda da şehit olduğu aşkın ölümcül doğasından bahseden şiirler söylemişlerdir. Bu şiirlerde aşk, kader kadar güçlüdür. Aşk genellikle dinî terimlerle ifade edilir; sevgili âşığın Kabe'sidir. Âşk şairin sadakati hastalık ve delilik hâliyle (cünûn) ödüllendirilir. Uzrî gazelin kollarından bir tanesi "saray gazeli" adıyla bilinen, uzrî anlatılar ile ortak motif ve temaları olmasına rağmen "itaatkâr aşk düşüncesi"ni içeren, karşılıksız aşkın saray çevrelerine dahil olmanın bir işareti olduğu gazel çeşitidir.²⁷ Her iki tür aşk da ilk dönem tasavvuf şiiri üzerinde etkili olmuş ve mutasavvıfların sembolik dünya görüşleri bu motif ve temaların yayılmasını kolaylaştırmıştır.²⁸ Mutasavvıflara ait kayıtlarda Emevî ve ilk dönem Abbasî gazellerine sıklıkla yer verilir. *Kitâbu'l-emsâl ve'l-istîşhâdât*'tan bir örnek şöyledir:

Ahmed b. Alî b. Cafer'in şöyle dediğini duydum:

Mürtaiş'e tasavvufun ne olduğunu sorduklarında şöyle cevap verdi: "Tasavvuf bir belirsizlik hâlidir ve aslolanın gizlenmesidir." Sonra şunu okudu:

27 Bkz. Thomas Bauer, *Liebe und Liebesdichtung in der arabischen Welt des 9. und 10. Jahrhunderts. Eine literatur- und mentalitäts-geschichtliche Studie des arabischen Gâzal* (Wiesbaden: Harrassowitz, 1998), 59.

28 Bkz. Simon Kuntze, "Love and god: the influence of ghazal on mystic poetry," *Ghazal as world literature I: transformations of a literary Genre*, ed. Thomas Bauer and Angelika Neuwirth (Beirut: Ergon Verlag, 2005), 157-79.

سَرِّي وَسْرُّكَ لَا يَعْلَمُ بِهِ أَحَدٌ
إِلَّا الْخَلِيلُ وَلَا يُنْطِقُ بِهِ نَاطِقٌ

Benim sırrım ve senin sırrın,
Dosttan başka kimse bunu bilmez ve bundan bahsetmez

Ve sonra şunu okudu:

إِذَا جِئْتَ فَامْنَعْ طَرَفَ عَيْنِكَ غَيْرِنَا
لَكَيْ يَحْبُوا أَنَّ الْهَوَى حَيْثُ تَنْظُرُ

Vecd hâlerinden çıkarsan gözlerini bir başkasına yönelt
Böylece oradakiler senin başka birini sevdiğini sansınlar²⁹

Her iki beyitte de âşıklar arasında var olan ve onları suçlamalardan, kıskançlıklardan, çevredekilerden ve düşmanlardan koruyan bir sırdan bahsedilmektedir. İkinci beyit Hicazlı gazel şairi Ömer b. Ebî Rabî'a'ya aittir ve burada sevgili aktif bir rol oynayarak âşığından kendisini gizlemesini ve sırlarını saklamasını ister.³⁰

Şimdi bir de uzrî gazele bakalım. *Kitâbu's-şevâhid ve'l-emsâl*'deki şu anekdotu düşünelim:

Hüseyin b. Ahmed er-Râzî'nin şöyle dediğini duydum:

Şiblî şöyle dedi: Sana göre ben akli başında biriyim ve sen bunu aklın başında olarak söylüyorsun, öyle mi? Allah benim deliliğimi, senin de akıl sağlığını artırsın. Ve sonra birden şunu okudu:

قَالُوا جُنِنْتَ مِنْ تَهْوَى فَقُلْتَ لَهُمْ
إِنَّ لَذَّةَ الْعَشَقِ إِلَّا لِلْمَجَانِينِ

29 Sulamî, *Rasâ'il şüfiyya*, 100.

30 'Umar b. Abî Rabî'a, *Dîwân 'Umar b. Abî Rabî'a*, ed. Muḥammad al-'Inānî (Cairo: Maṭba'at al-Sa'āda, 1911), 189.

Dediler ki sen sevdiğinin yolunda aklını yitirdin
Ben de dedim ki, sadece aklını yitirmiş olan aşkın hazzını bilebilir

Ve bir de şunu okudu:

بي جنونُ الهوى وما بي جنون
وجنونُ الهوى جنون الجنون

Bende aşkın deliliği var, deliliğin kendisi değil,
Ve aşktan gelen delilik hepsinden ötedir!³¹

Son iki beyitte hakim olan tema deliliktir. Tasavvuf geleneğinde âşık sürekli acı çeker ve fena makamına ulaşip varlıkta yok olmak ister. Bu tür gazellerde mutasavvıflar aşkın kendileri için nasıl bir dert olduğunu anlatırlar. Uẓrî gazel örneğinde gördüğümüz gibi, anlatılan sevgili değil, âşığın çektiği ıztıraplardır. Bu gazellerdeki Mecnûn Leylâ prototipi, sevgilinin cinsel gerçekliğine ihtiyaç duymaz. Çekilen acılar Allah aşkının koşulsuz şartsız bir aşk olduğunu anlatır. Sadık âşık Allah'tan gelen tüm dertlere razıdır ve aynı zamanda Allah'a tümüyle itaatkardır. Bu bağlamda Leylâ genellikle tanrısallığın bir sembolü olarak karşımıza çıkar. *Kitâbu's-şevâhid ve'l-emsâl*'de yer alan şu örnek Leylâ'nın tasavvuf-taki sembolizmini akla getirir:

Sevdiğini görünce insanların çoğunun kalbinde bir rahatlama olur ve gözlerine bir parlaklık gelir. Kadınların çoğu eve hapsolmuştur (*muhaddara*), süslenmezler (*tabarruj*), dışarı çıkmazlar ve göz önünde olmazlar, fakat

31 Sulamî, *Rasâ'il şūfiyya*, 104-105. Her iki beyit de İbnü'l-Mutez'e atfedilmektedir, bkz. İbn al-Mu'tazz, *Diwân ash'âr al-amir Abi l-'Abbās 'Abdillâh Ibn Muḥammad al-Mu'tazz* (Cairo: Dâr al-Ma'ârif, 1977), 428; İbn Ḥabîb al-Naysâbüri, *'Uqalâ' al-majānin*, ed. Muḥammad al-Sa'îd b. Basyûnî Zaghîl (Beirut: Dâr al-Kutub al-'İlmiyya, 1985), 27.

küçük çocukları (*waladuhā l-qalāsh*) kaybolduğunda onu aramaya giderler. Eğer birisi bu kadınlardan birine, "Sen âdeti bozdun ve buraya geldin!" dese, şöyle cevap verirler: "Benim başımın belası (*balā'i*) buradadır!"

Sonra şunu okudu:

وقفتُ لليلى باللا بعد هجعة
أراقبها فانهلت العينُ تدمعُ
وأَتبعُ ليلى حيث سارت وودعت
وما الناسُ إلا ألفٌ ومودعُ
كأنَّ زَمَلًا في الفؤاد مُعلَّقًا
تقودُ به حيثُ استَمَرَّتْ وأتبعُ

Kalabalıklar içinde Leylâ'ya görünebilmek için uyandım
Onu izlerken gözyaşlarına boğuldum

Leylâ nereye giderse ben de peşinden giderim
İki çeşit insan vardır: âşıklar ve diğerleri

Sanki boynumda bir tasma varmış gibiyim

Leylâ onu çekiyor, bense peşinden gidiyorum³²

Bu ilk dönem şairleri mutasavvıfların selefleri, onların prototipleridir. Saraya ait motifler ve temalar insanın ilâhî tecrübeleri veya bunların hatıraları ile ilgilidir. Bu motifler aynı zamanda kendilerinden önceki şairlerin de kendileri gibi olduğunu hatırlatır. Öyleyse, burada kurulan geçmiş şiirsel bir geçmiştir. Bu dönüşüm İbn Arabî ile en üst seviyesine ulaşmıştır. Biz de bu makaleyi İbn Arabî'den (ö. 1240) bir şiirle sonlandırıyoruz:

32 Abū Naşr al-Qushayrî, *K. al-Shawāhid wa-l-amthāl*, bk. 24a. Bkz. Qays b. al-Mulawwah, *Dīwān Majnun Laylā*, ed. 'Abd al-Sattār Aḥmad Farrāj (Cairo: Maktabat Mişr, 1979), 146-7.

ونادِ بدعْدِ والربابِ وزينبِ
وهندِ وسلمى ثم لبنى وزمزمِ³³
Da'd ve Rebâb
Zeyneb ve Hind
Selmâ ve Lübnâ'yı çağır
Ve sonra dinle³⁴

أدينُ بدينِ الحبِّ أنى توجهت
ركائبه فالحبُّ ديني وإيماني
لنا أسوةٌ في بشرِ هندٍ وأختها
وقيسٍ وليلى ثم ميٍّ وغيلانِ³⁵
Ben aşkın dinini yaşıyorum
Bu yolculukta aşkın kervanı nereye yönelse
Ora inançtır ve ben de ona iman ederim
Tıpkı Beşir gibi,
Hind ve onun kızkardeşi gibi,
Aklını yitirmiş olan Kays ve kendini kaybetmiş olan Leylâ gibi,
Mayâ ve ona âşık olan Geylân gibi³⁶

33 Ibn 'Arabî, *Turjumân al-ashwâq* (Beirut: Dâr Şâdir, 2003), 23.

34 İngilizce çevirisi için bkz. Michael A. Sells, *Stations of desire* (Jerusalem: Ibis Editions, 2000), 56-57.

35 Ibn 'Arabî, *Turjumân al-ashwâq*, 44.

36 Sells, *Stations of desire*, 73.

IV

*Gazel üzerine
tercümeler*

Mehdîci yapıtlar arası etkileşimler: Şâh İsmâîl ve Nesîmî'ye atfedilen şiirler*

Ferenc Csirkés**

Çeviren: Ali Aydın Karamustafa***

-
- * Yazının bir önceki versiyonunu okuyup değerli ve dikkatli yorumlarda bulunan Prof. Franklin D. Lewis'e teşekkür etmek isterim. Bu yazı, "Messianic oeuvres in interaction: misattributed poems by Shah Esmâ'il and Nesimi," *Journal of Persianate Studies* 8 (2015): 155-94'de yayımlanan makalenin çevirisidir.
- ** Eberhard Karls University, Tübingen
- *** Stanford Üniversitesi doktora öğrencisi

Bu yazı Hurûfî geleneğinin en önde gelen şairi olan Nesîmî (ö. 1417?) ve Safavî Devletinin kurucusu olmakla birlikte mehdîci (messianic) öğeler taşıyan popüler Türkçe şiirleri bilinen Şâh İsmâîl'in (salt. 1501-1524) dîvânlarının yazmalarında bulunan 23 şiirin filolojik, edebî ve kültürel-tarihî bağlamını ele almaktadır. Metinlerde fark edilen bu iç içelik ve örtüşmenin sebeplerinden biri bu şiirlerin daha akışkan yazarlık algılarının bulunduğu kısmen sözlü, törensel, vaaz bağlamlarında icra edilişleri olabilir, ama dönemin çeşitli popüler mehdîci geleneklerinden olan Hurûfî, Bektaşî, Safavî ve diğerleri arasında daha geniş bir sosyal-dinî etkileşimin söz konusu olduğu bir bağlam da göz önünde bulundurulmalıdır.

Bu yazı Nesîmî ve Şâh İsmâîl'in dîvânlarının yazma nüshaları arasındaki metinsel etkileşim üzerine bir tahlil sunmaktadır. Bu eserler bir yandan on dördüncü-on altıncı yüzyıl İslâm dünyası mehdîci hareketleri ve öte yandan da günümüzde en yakın akrabası Azerbaycan Türkçesi olan ama o dönemde Doğu Anadolu, Irak ve İran'da kulanılan Türk edebî dillerinin gelişimini anlamak için çok önemlidir.¹ Dikkat çekici bir şekilde, ya Şâh İsmâîl ya da Nesîmî tarafından yazıl-

1 T. Gandjei, *Il Canzoniere di Şâh İsmâ'îl Hata'i* (Napoli, 1959); I. Vasary, "The beginnings of Western Turkic literacy in Anatolia and Iran," *Irano-Turkic cultural contacts in the 11th-17th centuries*, ed. E. M. Jeremias (Piliscsaba, [2002] 2003), 245-53; W. Floor and H. Javadi, "The role of Azerbaijani Turkish in Safavid Iran," *Iranian Studies* 46, s. 4 (2013): 569-81.

miş ancak farklı dîvân yazmalarında her ikisinin ismi altında bulunan toplam yirmi üç şiir vardır.² *Şâh İsmâîl Dîvânı*'nın yazmaları ve *Nesîmî Dîvânı*'nın neşredilmiş iki tenkitli metnindeki bilgilere dayanarak, ilk önce yazma malzemeleri ve erişimde olan basımların bizi karşı karşıya bıraktığı bazı meselelere işaret edip sonra Nesîmî ve Şâh İsmâîl dîvânlarının nüshaları gibi malzemelerin incelenmesinde yararlanılan metinsel filoloji yöntemlerinin sınırlarını yoklayarak kimin bu şiirleri yazdığını mümkün olduğu kadar netleştirmeye çalışacağım. Bu tahlil, diğer bir yandan on beşinci-on yedinci yüzyıllarda popüler İslâmî mehdîcilik bağlamında ve öte yandan dönemin popüler Türkçe şiir bağlamında yanlış edebî atfetmelerden kısacada bahsederek daha kapsayıcı bir kültürel-edebî çerçeveye oturtulacaktır.

Seyyid İmâdüddîn Nesîmî “ilm-i hurûf”un belirli bir dışavurumu olan Hurûfî geleneğinin önde gelen şairi ve Hurûfî hareketi veya tarikatının kurucusu Fazlullah Esterebadî'nin (öl. 1394) müridlerinden biriydi. Nesîmî'nin Halep'te 1417-18 yılında derisi yüzülerek zalimce öldürüldüğü söylenir. Eserlerinin edebî değeri çağdaş akademisyenler tarafından hâlâ kapsamlı bir şekilde takdir edilmemiş, sadece rubâîleri ve Türkçe *Dîvânı*'nın dili ayrı ayrı kitap olarak ele alınmıştır.³ Nesîmî daha çok Azerbaycan Cumhuriyeti'nin milliyetçi edebiyat tarihçiliğinde Azerî klasikleri arasında değerlendirilirse de genel olarak araştırmaların tümü ve özellikle bu yazı, daha başından temel metin bilimi çalışmaları düzeyinde zorluklarla karşı karşıya kalmaktadır.

Erken Safavî dindarlığına dair bilgimizin en önemli kaynağının *Şâh İsmâîl Dîvânı* olduğu muhtemeldir. İran'da şiîliği egemen İslâmî

2 Nesîmî *Dîvânı*'nın editörü Qəhrəmanov tarafından yedi yanlış atıf tespit edilmişse de, daha geniş bir yazma örneklemini 23 şüpheli şiir ortaya koymaktadır.

3 K. R. F. Burdill, *The Quatrains of Nesimi: a fourteenth-century Hurufi* (The Hague, 1972).

mezheb hâline getirerek İslâm tarihinde bir dönüm noktası oluşturan Safavî hanedanının kurucusu olan Şâh İsmâîl bir çok şiirinde tenâsuh ya da başka bedende hayata dönüş (metempsychosis), Alî bin Ebû Tâlib'e aşırı aşk, Allah'ın insan şeklinde tezahürü ve kendisinin bir tanrı olduğu iddiası gibi ifratçı (gûlât) fikirler ifade eder. Safavîler, kendilerinden önce gelen Hurûfîler gibi ruhsal kural tanımazlık ve sosyal hoşnutsuzluğun bir araya gelip patlayıcı ve devrimci bir kudret teşkil ettiği aynı mehdîci eğilimin bir parçası olmuşlardır. Aralarında sık örtüşmeler olmakla birlikte, Şâh İsmâîl'in şiirleri esasında üç çeşitten ibarettir: klasikleşmiş Farsça gazel gibi aşk şiirleri, tasavvufî gazeller ve şairin sıkça Tanrı'nın yeniden doğmuş hâli (reinkarnasyonu), Hz. Alî veya Mehdî olarak davrandığı açık olarak gûlât kabul edilebilecek propaganda şiirleri. Mehdîci yapıtlarında açık olarak Hurûfî ve ilm-i hurûf temellerini dile getirse de, Nesîmî'nin eserleri de aşağı yukarı aynı şekilde sınıflandırılabilir. Şâh İsmâîl'in şiirleriyle karşılaştırsak, Nesîmî'ye ait mehdîci dinî şiirlerin diğer önemli bir farkı dil ve içerik açısından çok daha karmaşık oluşlarıdır ve okuyucu tarafından anlaşılması genelde Hurûfîler ve ilm-i hurûf hakkında bilgi gerektirmektedir. Şâh İsmâîl'in dinî şiirlerinin çoğu hatta bazen vezinde tutarsızlıklar gösterecek derecede daha sade ve açık sözlüdür. Okuyucuda bu iki şairin dinî şiirlerinin farklı hedef kitlelere hitap ettiğine dair bir izlenim oluşur; Nesîmî'nin şiirlerinin en azından bir kısmı muhtemelen şehirli ve daha entellektüel Hurûfî ilminin ustalarına yönelmiştir, oysa Şâh İsmâîl şiirlerini çoğunlukla konar göçerlerden oluşan kendi Türkmen taraftarları için yazmıştır.

Nesîmî ve Şâh İsmâîl'in yazmaları ve tenkitli metinler

Nesîmî'nin *Türkçe Dîvânı*'nın filolojik bir yaklaşım ile meydana getirilmiş iki tenkitli metni vardır. Cahangir Qəhrəmanov kendi edisyonunu Bakü'deki Fuzuli Elyazmaları Enstitüsü'nde bulunan bir el yazmasına

dayanarak gerçekleştirmiştir.⁴ Bu elyazmasının on altıncı ve on yedinci yüzyılların farklı noktalarında muhtemelen dört ayrı elin işi olup üç kağıt çeşidinden oluşan birleşik bir nüsha olduğunu iddia eden Qəhrəmanov tenkitli metinlerin yanısıra diğer yazmalara da baş vurmuştur.⁵ Bunlar arasında en önemlisi de aynı biçimde 1700 tarihli Bakü'de bulunan bir nüshadır.⁶ Fakat bu tenkitli metin üzerinde çalışırken eline iki nüsha daha geçmiştir: birisi İstanbul, Beyazıt Kütüphanesinden tarihi belirsiz bir yazma ve diğeri ise Tebriz, İran'dan. Ne yazık ki, Qəhrəmanov okuyucularına bu ikinci nüsha hakkında daha fazla bilgi sağlamamıştır, yalnız bazı bilgiler nüshanın 1109 (1697-98) yılından önce kaleme alınmış olduğunu düşündürmektedir.⁷ Qəhrəmanov Beyazıt ve Tebriz nüshalarını kendi çalışmasının filolojik çerçevesine dâhil etmek yerine, sadece diğer yazmalarda bulunmayan şiirleri ayrı bir kitap hâlinde yayımlamaya karar vermiştir. Bu nedenle bu yazmalarda bulunan malzemenin üzerinde çalıştığı diğer yazmalarla ilişkisini değerlendirmek çok güçtür. Nesîmî'nin diğer *Türkçe Dîvân* yayımı ise Hüseyin Ayan tarafından Türkiye'de gerçekleştirilmiştir. Bu 2002 tarihli nispeten yeni tenkitli metin esasen Türkiye kütüphanelerinde bulunan nüshalara dayanarak yapılmıştır. Temel kusurlarından birisi Bakü'de yayımlanan tenkitli metni veya bu çalışmanın dayandığı yazmaları tamamen göz ardı etmesidir. Ancak Ayan neşri, Qəhrəmanov'a nispeten daha eski ve sayısal olarak daha fazla yazmayı kapsar.⁸

4 Füzuli Adına Əlyazmalar İnstitutu, M-227/11671; A. A. Adilov, *Katalog Tyurskikh rukopisei: poeziya*, c. 2 (Baku, 2009), 23-4; C. Qahramanov, *İmadəddin Nəsimi əsərləri*, 3 c. (Baku: 1973).

5 Qəhrəmanov, *İmadəddin Nəsimi əsərləri* I, 13-23.

6 M-188/5225; Adilov, *Katalog Tyurskikh rukopisei: poeziya*, c. 2, 24.

7 V. Sayyed Yunosi, *Fehrest-e ketābhāna-ye melli-ye Tabriz* (Tebriz, 1348/1969), 584.

8 Ayasofya 3977, 909'de (1503-04) İstanbul'da Sultan Ahmed Herevî tarafında

Şâh İsmâîl'in şiiri üzerine filolojik çalışmalar da bir kaç sorunla malûldur. *Türkçe Dîvânı*'nın iki tenkitli metni bulunur. Tourkhan Gandjei'nin 1959 tarihli yayımı önemli bir uzmanın emek ürünü olmasına karşın çok az sayıda el yazmasına dayanmaktadır. Öte yandan Əzizaga Məmmədov 1966 tarihli Bakü edisyonu için daha çok sayıda el yazması üzerinde çalışmışsa da, ne yazık ki, dikkatsizlikten kaynaklanan bir kaç ciddi kusur bu edisyonun kıymetini azaltmıştır ve üstelik yazar Gandjei'nin edisyonundan hiç söz etmemiştir.⁹ Nesîmî ve Şâh İsmâîl dîvânlarının tenkitli metinlerindeki kusurlardan öte, el yazmalarının içerik açısından büyük farklar barındırmaları, edisyonların hiç birinde halk şiirinin ve özellikle Şâh İsmâîl ve Nesîmî'nin eserlerinin yayılmasında çok önemli olan cönk ve mecmualarda bu iki şaire atfedilen şiirler konusunda bilgi bulunmayışı ve son olarak, sözkonusu şairlerin şiirlerinin kronolojik sırası hakkında hiç bilgimiz bulunmaması da bu iki şairin eserleri etrafındaki sorunları çetrefilleştirmektedir.

Bu noktada elimizde bulunan el yazmalarındaki veriler üzerinde durabiliriz. Sözkonusu şiirler, Farsça edebiyatlarda sabit bir kafiye düzenine (aa-ba-ca-da) sahip olup son beyti yazarın lakabını içeren, on dördüncü yüzyılda artık çoğunlukla belirginleşip kanonlaşmış bir

istinsah edilmiştir; SK-Hekimoğlu Ali Paşa 639, 893'de (1488) istinsah edilmiştir; Isparta, Halîl Hamîd Paşa Kütüphanesi 640, 971'de (1563-64) Murâd el-Kâtib tarafından istinsah edilmiştir; SK-Kadıza Mehmed Efendi 395 (istinsah tarihi taşımamaktadır, ama yazı biçimi ve kağıt cinsinden dolayı Ayan on altıncı yüzyıl nüshası olduğunu düşünmüştür); Dil ve Tarih-Coğrafya Kütüphanesi 148 (Milli Kütüphane, mikrofilm (A) 919, 874, 878, veya 879 (1469, 1473-74, veya 1474-75) senesinde istinsah edilmiştir (büyük ihtimalle birincisi) bkz. H. Ayan, *Nesîmî hayatı, edebi kişiliği, eserleri ve Türkçe Dîvânının tenkitli metni*, 2 c. (Ankara, 2002).

- 9 A. Mammadov, *Şah İsmayıl Xatai əsərləri*, 2 c. (Baku: 1966). Herkesin kabul edeceği gibi, 1966 yılında Sovyetler Birliği'nde çalışan bir âlimin yedi sene önce İtalya'da yayımlanmış bir kitaba erişimi olmayabilirdi, üstelik o dönemde filolojik çalışmalarda yardımcı olabilecek kelime işlemciler de daha ortaya çıkmamıştı.

imgeler sistemi oluşturan, kısa lirik şiir olarak tanımlanabilecek gazellerdir. Bu makalenin yazarı Şâh İsmâîl Dîvânı'nın yazma nüshalarını temel alırken, *Nesîmî Dîvânı* için tenkitli metinlerde tespit edilmiş olan nüsha farklarına dayanmıştır. Şâh İsmâîl Dîvânı'nın yazmaları arasında üç temel metinsel gelenek tespit edebiliriz:

1. En erken nüshalar

Şâh İsmâîl'in yaşadığı dönemden elimizde üç tane yazma olduğu için şanslıyız, ancak her üçü de eksik ve yetersiz nüshalardır. Her biri Şâh İsmâîl'i o dönemde hüküm süren sultan olarak zikreden başlıklar içerebilir ve ilk ikisinde ayrıca güzel resimler bulunur:

Washington, D.C. Sackler Gallery, Vever Collection,
S1986.60 (S).¹⁰

Londra-British Library Or. 11388.¹¹

Tahran, Majles Library 4077.

2. "Ana Grup"¹²

Bibliothèque Nationale, Paris, Supplément turc 995.

Bu yazmanın tarihi belirsizdir, ama Blochet'e göre on yedinci yüzyılın başlarında istinsah edilmiştir.¹³

-
- 10 W. M. Thackston, "The Diwan of Khata'i: Pictures for the poetry of Shah Isma'îl I," *Asian Art* 1, s. 4 (1988): 54-60.
 - 11 Gandjei, "A Note on and illustrated Ms of Shâh Ismâ'îl," *Turcica* 18 (1986): 159-64. Yazmalardaki minyatürlerin tanımları için bkz. N. M. Titley, *Miniatures from Turkish manuscripts: a catalogue and subject index of paintings in the British Library and British Museum* (London, 1981), 46.
 - 12 Var olan nüshaların çoğu bu grupta yer aldığı için ana grup olarak adlandırdım. Metinsel olarak birbirlerine yakınlık gösterir ve Vatikan nüshası hariç, hepsi de minyatür içermemelerine karşın bir hâmî tarafından ısmarlanarak, ya da ısmarlanırlar ümidiyle gerçekleştirilmiş güzel elyazmalarıdır. British Or. 3880, Paris Supplément turc 995, ve Erdebil yazmalarının benzerliği Tourhan Gandjei tarafından Şâh İsmâîl Dîvânı'nın tenkitli metnine giriş bölümünde zikredilmiştir. Bkz. Gandjei, *Il Canzoniere di Şâh Ismâ'îl Hata'i*, 8.
 - 13 E. Blochet, *Catalogue des manuscrits Turcs*, 2 c. (Paris, 1932-33), 122-23.

British Library, London Or. 3880.

Tarihi belirsiz bir yazma. Rieu on altıncı yüzyıldan olduğunu düşünmektedir, biz de yazmada bulunan bazı kanıtların 1524 yılından sonra yazıldığına gösterdiğini ilâve edebiliriz.¹⁴

Taşkent, Al-Biruni Institute of Oriental Studies, 1339 (1412).

Şâh Tahmasb'ın (salt. 1524-76) saltanatı sırasında büyük bir ihtimalle Tebriz'de bulunan ve ünlü bir hattat olan Şâh Mahmûd Nişabûrî (ö. 1564-65) tarafından ince bir nesta'lik hattıyla 942'de (1535-36) istinsah edilmiştir. Şâh Mahmûd, Bihzâd gibi ressamlık uzmanlarıyla işbirliği yaparak Şâh İsmâîl döneminden beri Safavîlere hizmette bulunmuştur.¹⁵ Yazmada ithaf bulunmadığına göre, Tahmasb tarafından mı yoksa saraydaki Kızılbaş aristokrasisinden biri tarafından mı ısmarlandığını bilemiyoruz.

National Museum and Library, Tahran, 3705, mikrofilm nu. 25.

Kataloğa göre, bu nüsha 1022 (1613-14) tarihli Erdebil Tapınak Ku-

14 Ch. Rieu, *Catalogue of the Persian manuscripts in the British Museum*, 3 c. (London, 1879), 205-06.

15 Şâh Mahmûd Nişabûrî hakkında bkz. Sâmi Mirzâ Safavi, *Tazkera-ye Tohfa-ye Sâmi*, ed. Rokn al-Din Homâyun Farrokh (Tahran, [t.y.]), 133; *Calligraphers and painters: a treatise by Qâdî Ahmad, son of Mir-Munshî, circa A.H. 1015/AD 1606*, çev. V. Minorsky, giriş B. N. Zakhoder (Washington, 1959), 134-38; E. Akin, *Mustafâ Ali's epic deeds of artists: A critical edition of the Earliest Ottoman text about the calligraphers and painters of the Islamic World*, (Leiden and Boston, 2011), 108, 120, 135 n., 126, 139, 222-3, 228, 229, 466; M. Bayâni, *Ahvâl o âsâr-e khoshnevisân*, c. 1 (Tahran, 1363/1984), 295-307. 946 (1539) yılında Tahmasb'ın en meşhur el yazması siparişlerinden birinde, yani Nizâmî'nin (öl. 1214?) *Hamse*'sinde (British Library, Or. 2265; bkz. Rieu, *Catalogue of the Persian manuscripts in the British Museum*, III, 1072-73), kâtiplik yaptığı için şöhret kazanmıştır. Şâh Mahmûd'un hattat olarak yüksek itibarına başka bir gösterge, Mustafâ Âlî (ö. 1600) tarafından rivayet edilen bir menkıbedir. Bu menkıbeye göre, Çaldıran savaşından önce Şâh İsmâîl başına bir şey gelirse Şâh Mahmûd ve Behzâd'ın hayatı da tehlikeye maruz kalır korkusuyla onları bir mağaraya saklamış ve savaşta bozguna uğradıktan sonra ilk yaptığı şey aceleyle koruması altındaki iki sanatçının durumunu kontrol etmek olmuştur. Bkz. Akin, *Mustafâ Ali's epic deeds of artists...*, 223).

rumu mührünü taşımaktadır, ki bu o tarihte kuruma sunulduğu veya kurum tarafından edinildiğinin kanıtıdır.¹⁶ Müstensihî Heratlı ama meslekî hayatının çoğunu Meşhed'de Sultan İbrâhîm Mirza'nın (ö.1572-73) dîvân atölyesinde çalışarak geçirmiş olan 'Ayşî'dir (ö. 1572-73).¹⁷

Majles Library, Tahran, 4096.

Hâtimesi ile birlikte başı ve sonu eksik olan muhtemelen on altıncı yüzyıldan noksan bir nüshadır.

Vatican, Turco 221.

Başı ve sonu eksik tarihi belirsiz ve noksan bir nüshadır. Dolayısıyla, eksik şiirler nüshanın orijinalinde bulunmuş olabilir.

3. "Gülistan Grubu"

Gülistan Palace Library, 2194.

1088 (1677-78) yılında Şâh Süleymân (1666-1694) tarafından ısmarlanıp tanınmış bir hattat ailesinin evladı olan Nûr al-Dîn Mohammad b. Abu Torab Esfahanî tarafından kağıda dökülüp üretilmiş mükemmel bir nüshadır. Bu yazma, Dîvân'ın daha önce üretilmiş di-

-
- 16 İnternette erişimde olan Aghabozorg yazmalar veritabanına bkz. <http://www.ghabozorg.irg/showbookdetail.aspx?bookid=147214> [son erişim 1 Ocak, 2014]. Ayrıca bkz. *Calligraphers and painters*, 153-154; Bayani, *Ahvâl o âsâr-e khoshnevisân* I, 545-46.
- 17 Maalesef ki Şâh İsmâîl Dîvân'ının tenkitli metninde bulunan bilgiye göre bu grupta da yer alan St. Petersburg, Institute of Oriental Manuscripts B 4544'deki 17 Rebîülâhîr 1245 (16 Ekim 1829) istinsah tarihli nüshaya ulaşıldım. Bu nüsha, 1022'de (1613) istinsah edilen, I. Şâh Abbâs mührünü taşıyan ve Erdebil tapınağına sunulan nüshadan istinsah edilmiştir. Kendi metnini hazırlarken Gandjei bu nüshaya da başvurmuştur, ama bulunan farklılıkları aşağı yukarı daha erken dönem Londra ve Paris nüshalarındakilere benzettiğinden bu farklılıkları kendi analizinin dışında tutmaya karar vermiştir. L. V. Dmitrieva, *Opisanie Tiurkskikh rukopisei Instituta vostokovedeniya III: Poeziya, Poëziya i kommentarii k poëticheskim sochineniyam, poëtika* (Moskova, 1980), 106-35.

ğer nüshalarından daha hacimlidir, bu da diğerlerinden en geniş olan 1535 tarihli Taşkent nüshasında bulunanlardan başka 65 şiir daha içermesinden anlaşılmaktadır.¹⁸

Kum, Ketabkhana-ye Ayatollah Borujerdi, 2009.

Muhtemelen on sekizinci yüzyılda kaleme alınmıştır.¹⁹ Sadece metinde bulunan farklılıklar değil, sayfalarındaki beyitler ve şiirlerin teker teker dağıtımı da Gülistan yazmasındakilere aşırı derecede benzemektedir. Bu da Kum nüshasının kalite açısından çok daha düşük olması ve seçkin sınıftan bir hâmi için üretilmiş olmayışına rağmen, nüshaların metinler silsilesi içinde birbirine çok yakın olduklarını gösterir. Gülistan ve Kum nüshaları kadar hacimli ve kapsamlı yazmaların üretilmesi on yedinci yüzyılda Shah İsmâil-nama başlığıyla Şâh İsmâîl hakkında mensur romansların veya destanların ortaya çıkışıyla bağlantısız olmayabilir.²⁰

4. Bu grupsadece bir elyazmasından oluşur, bu da Eski Paris elyazmasıdır. Bibliotheque Nationale, Paris, Supplement turc 1307.

18 B. Âtâbeg, *Fehrest-e divânâ-ye khaṭṭi-ye ketâbkhâna-ye saltânati I: Divânâ* (Tahran, [1976]), 21-3.

19 R. Ostâdi, *Fehrest-e noskhaḥâ-ye khaṭṭi-ye ketâbkhâna-ye Masjed-e A'zam-e Qom: 3955 noskha* (Qom, 1365/1986), 185. Bize istinsahının mümkün olabileceği en son tarihi veren 109b'deki bir nota göre 11 Ramazân 1118 (31 Ocak 1768) tarihinde satılmıştır: *Hüve'llah-i ta'âlâ du tumen şeşsad be-târîh-i devazdehom-i şeh-r-i Ramazân ebtiya şod be-mebleğ-i du tumen şeşsad dînâr-i Tebrizî* (11 Ramazân 1181 tarihinde 2 tuman ve 600 Tebriz dinarına satın alınmıştır).

20 Bu olgu son zamanlarda Prof. Sholah Quinn tarafından ele alınmıştır. Geç Safavî tarihçiliğinde Şâh İsmâîl'in imgesi konusunda daha yayımlanmamış makalesinin bir nüshasını bana ödünç verdiği için ona minnettarım. Bkz. A. H. Morton, "The date and attribution of the Ross Anonymous: notes on a Persian history of Shah Isma'îl I," *Pembroke Papers* I, ed. Ch. Melville (Cambridge, 1990), 179-212; B. D. Wood, "The Tarikh-i Jahanara in the Chester Beatty Library: an illustrated manuscript of the "Anonymous Histories of Shah Isma'îl," *Iranian Studies* 37, s. 1 (2004): 89-107.

948 (1541-42) yılında gerçekleştirilmiş ve tezhipli bir başlık sayfası olan zarif bir yazmadır.²¹ Minorsky ve ardından Gandjei'nin ikisi de bunu Dîvânın en eski nüshası saymışlardır, Gandjei de bu nüshaya dayanarak tenkitli metnini yazmıştır.²²

5. “Ana grub” a bir yakınlık barındırdıkları hâlde, metin silsilesindeki yerleri belirsiz olan iki on dokuzuncu yüzyıl yazmasını da göz önünde bulundurdum

Ayatollah Golpayagani Library, Kum, 5/141.

Tarih ve müstensihî yoktur, ama 10, 57 ve 60 numaralı varaklarda (yâ ‘azîzallâh) bulunan sahibine ait damgadaki yazı (yâ ‘azîzallâh) nüshaya 1867-68’ den daha erken bir tarih tespit etmektedir.

Tahran Üniversitesi, Merkez Kütüphane, 5160.

23 Muharrem 1260’da (13 Şubat 1844) istinsah edilmiştir.²³

6. Bakhtar Museum, Mazar-e Sharif, Afganistan.

Büyük ihtimalle on altıncı yüzyılın ortası ile on yedinci yüzyılın başı arasında istinsah edilmiştir. Məmmədov bundaki nüsha farklarını edisyonunda göstermediğinden, diğer nüshalarla alakasına ilişkin bir şey söylemek imkansızdır.²⁴

21 Blochet, *Catalogue des manuscrits Turcs*, II, 229.

22 V. Minorsky, “The Poetry of Shāh Ismā‘īl I,”. Minorsky ve ardından diğer akademisyenler, daha sonraki nüshalarda Safavîlerin mehdîci aşırıçılıktan (*gulât*) ana akım şiirliğe geçişlerini yansıtan bir biçimde propagandacı ve mehdîci içeriğin tasfiye edildiğini iddia ederek, *Şāh Ismā‘īl Dîvânı*’nın farklı nüshaları arasında varsayılan bağlantılar konusunda bir tez ileri sürmüşlerdir. Bunun çürütmesi için bkz. F. Csirkés, “Chaghatay oration, Ottoman eloquence, Qizilbash rhetoric: Turkish Literature in Şafavid Persia” (Ph.D. diss., The University of Chicago, 2015).

23 *Şāh Ismail Hatâî külliyyatı: Türkçe dîvânı, nasihat-name, deh-name, tuyyuğlar, koşmalar, geraylılar, varsağılar ve bayatılar*, giriş ve eklerle yayına hazırlanmış. Babek Cavanşir, Ekber N. Necef (İstanbul: Kaknüs, 2006), 158.

24 Bu nüsha Məmmədov tarafından kullanılmışsa da ben maalesef ulaşamadım. Məmmədov onaltı-onyedinci yüzyıl döneminde dönemin en ünlü hattatlarından Mîr İmād tarafından yazıldığını iddia ediyor, ama bunu tespit etmek üzere

7. "Anadolu grubu"

Muhtemelen Anadolu Alevî-Bektaşî çevrelerinden kaynaklanıp Safavî İran'dan çok farklı bir edebî üretim geleneğini temsil eden iki yazma da bu analizin içine alınmıştır.

İstanbul, Millet Kütüphanesi, Ali Emiri Mnz. 131.

On dokuzuncu yüzyıldan veya belki daha yeni bir nüshadır.

İstanbul, Millet Kütüphanesi, Ali Emiri Mnz. 631.

1203 (1789) yılından önce gerçekleştirilmiş, Anadolu Hatâyî geleneği olarak adlandırılan edebiyattan bir çok ilâve şiir içeren (yani Şâh İsmâîl veya ona benzer bir lakap kullanan şairler tarafından yazılmış) bir antolojidir (mecnûa).²⁵

Ekteki cetveller Şâh İsmâîl Dîvânı ve Nesîmî Dîvânı'nın (ikincisi erişimde olan tenkitli metinlerde bulunan kanıtlara dayanarak) on beş farklı nüshasında süphelenilen şiirlerin ilk beyitlerinin dağılımını göstermektedir (bir örnek de rubâ'îdir).²⁶

sunduğu kanıt çok zayıftır. Məmmədov'un cildin kapağında bulunan kısa bir yazıya göre müstensih daha büyük bir olasılıkla Şâh Tahmasb'ın atölyesinde çalışmış olan Mîrzâ Alî Tebrizî'dir; buna göre elyazması on altıncı yüzyılın ortalarında üretilmiş olabilir. Bkz. Minorsky, *Calligraphers and Painters*, 153-54; Bayânî, *Ahvâl o âsâr-e khoshnevisân I*, 545-46. Şâh İsmâîl Dîvânı'nın hâlâ mevcut nüshaları üzerine daha etraflı ve mukayeseli bir analiz için bkz. Csirkés, "Chaghatay oration, Ottoman eloquence..."

- 25 Bu iki nüshadaki malzeme Türkiye kütüphaneleri ve kişisel koleksiyonlardaki bulunan diğer mecnûalarla birlikte Ergun'un tenkitli çalışmasına dahil edilmiştir. Bkz. Sadeddin Nuzhet Ergun, *Hatâyî Dîvânı: Şâh İsmail Safevî edebî hayatı ve nefesleri* (İstanbul: Maarif Kitaphanesi, 1946). Benim de haberdar olduğum ama maalesef erişemediğim iki nüsha daha var: Tebriz, Soltan Qorra'i Library'de bulunan 954'de (1547-48) meşhur hattat Yârî Herevî (ö. 1572-73) tarafından istinsah edilen nüsha ile Mîrzâ İsmâîl Shafe'i'nin nüshası. Bkz. 'Obaydallâh Ayyubiyân, "Divân-e Khatâ'i," *Majalla-ye Dāneshkada-ye Adabiyât va 'olum-e ensāni* (Dāneshgāh-e Tehrān, 1343/1964): 289-309.
- 26 Cetvel şüpheli şiirlerin baş beyitleri ve bu şiirlerin bulunabileceği yazmaların isimlerini içermektedir. COMP kısaltması eksik bir nüsha bir şiirin tümünü içerdiği zaman kullanılmaktadır.

Elyazmalarında şüpheli şiirlerin dağıtımı

1. tablo. İlk iki şüpheli şiirin kökeni bayağı sorun yaratmaktadır. Her iki şiir, Məmmədov'un *Şâh İsmâîl Dîvânı* neşrinde kullanıldığı on altıncı yüzyılın sonları veya on yedinci yüzyılın başlarında istihzah edilmiş olan Mazar-e Sharif yazmasında ve muhtemelen on dokuzuncu yüzyılda istinsah edilmiş olan Golpayagani nüshasında geçer. Birinci yazmaya şimdiye kadar erişemediğim için ve kataloglardaki tanıtımları da son derece noksan olduğu için şiirlerin kökenini kontrol etmek güç olmuştur ve bu noktada Şâh İsmâîl veya Nesîmî tarafından yazılıp yazılmadıklarına karar vermek imkansızdır.

2. tablo. Bu üç şiir kesinlikle Nesîmî'ye aittir. Cetvelin gösterdiği üzere *Nesîmî Dîvânı*'nın en eski nüshalarında ve *Şâh İsmâîl Dîvânı*'nın "Gülüstan grubu"ndaki çok daha geç tarihe atfedilen nüshalarda bulunur.

3. tablo. Bu on üç şiirin Şâh İsmâîl'e ait olduğu neredeyse kesindir. Hepsini muhtemelen on altıncı yüzyıl ortasıyla sonu arasında tarihlendirilen "temel grup"ta, istinsahı 1541 yılından önce olan Paris yazmasında ve hatta Şâh İsmâîl hayattayken yazıya geçirilmiş en erken metinlerde bulunur. Öte yandan, şiirler sadece Qəhrəmanov'un tenkitli metninde dayandığı on altıncı veya on yedinci yüzyılda istinsah edildiği düşünülen *Nesîmî Dîvânı*'nın derleme nüshasında bulunur. Bunlardan sadece ikisi *Şâh İsmâîl Dîvânı*'nın "Anadolu grubu"na alınmıştır, ancak bu durum bu on üç şiiri Şâh İsmâîl'e atfetmemizi engellemez, çünkü yukarıda gösterildiği gibi Anadolu grubu daha farklı bir edebî üretim geleneğini temsil eder.

4. tablo. Bu iki şiirin yazarını belirlemek güçtür. *Şâh İsmâîl Dîvânı* nüshalarından, eski Paris elyazması ve "Gülüstan Grubu"nda bulunup "temel grup"ta bulunmamaktadırlar. Öte yandan, biri *Nesîmî Dîvânı*'nın on altıncı yüzyıl derleme nüshasında, diğeri ise 1700'den geç bir *Nesîmî Dîvân* yazmasında bulunmaktadır.

5. tablo. Bu da muhtemelen Şâh İsmâîl'e ait bir şiirdir. *Dîvân* nüshalarından "temel grup" ve "Anadolu grubu"nda bulunmaktadır ve sadece

on altıncı yüzyıl sonuna tarihlendirilen Osmanlı Macaristan'ından ilginç ve çok dilli (Türkçe, Arapça, Farsça, Latince, Almanca ve Hırvatça) bir mecmûada Nesîmî'ye atfedilmiştir.²⁷

6. tablo. *Şâh İsmâîl Dîvânı*'nın nüshalarına bakarsak, bu şiir en erken yazmalardan biri, “temel grup”, ve “Gülistan grubu”nda, ama sadece *Nesîmî Dîvânı*'nın tarihi eksik olan erken bir nüshada bulunmaktadır. Onun için büyük ihtimalle Şâh İsmâîl'e aittir.

7. tablo. *Şâh İsmâîl Dîvânı*'nın “temel grup” nüshalarından bir çoğunda bulunmakla birlikte *Nesîmî Dîvânı*'nın on beşinci yüzyıl yazmalarında da bulunması ikinci şaire atfedilmesini mümkün kılmaktadır.

Yazmalara dair verileri karşılaştırdığımızda bu noktada sadece 1. ve 4. tablolarında bulunan dört şiirin yazarının kimliğini saptamak imkansız gibi görünür. Bu yirmi üç şiirin çoğu Şâh İsmâîl tarafından yazılmış olup çoğunlukla Bakü derleme nüshasında yanlışlıkla Nesîmî'ye atfedildiği anlaşılmıştır. Nesîmî'ye ait ama yanlışlıkla Şâh İsmâîl'e atfedilen şiirlere gelirse, “Gülistan grubu”nu ayrı tutmak isterim; Gülistan yazması, büyük ihtimalle on yedinci yüzyılın sonunda Safavî hanedanı tarafından *Şâh İsmâîl Dîvânı*'nın en hacimli nüshasını oluşturabilmek amacıyla, daha önce de belirttiğimiz gibi bu hanedanın kökeni ve mehdîci özel görevine ilginin arttığı bir dönemde gerçekleştirilmiştir. Özellikle 3. cetveldeki şiirler çok sayıda *Nesîmî Dîvânı* nüshasında geçmelerinin de gösterdiği gibi Nesîmî'nin tanınan yapıtlarındandı; bu yüzden Gülistan nüshasının müstensihisi veya onun dayandığı kaynaklar tarafından bile bile yanlış atfedilmeleri olasıdır, çünkü bu tarihî bağlam içerisinde bu tür bilinçli eylemler mümkün olabilmıştır. Özellikle tasavvufî çevrelerde iyi bilinmelerine karşın

27 B. Sudar, *A Palatics-kodex torok versgyűjteményei: Torok kolteszet es zene a XVI, szazadi hodoltsagban* (Budapest, 2005), 176-77.

hükümdarlığa ait imgeler içeren şiirleri Şâh İsmâîl'e atfetmenin bu şiirlere asaletin ihtişamını kattığı da düşünülmüş olabilir. Ayrıca bu türden yanlış atıfların temelinde Nesîmî'nin itibarını iade etme niyeti de olabilir. Meselâ, aşağıdaki şiire dikkat çekelim:

*Ol perî peyker ki tâc-i saltanat başındadır
Çin ü mâ-çini müsahhar eylemek yaşındadır.*

*Tütîyâ-yı çeşm-i bînâdur ayağı toprağı
Secde-gâh-ı 'ârifân ol kavs ile kaşındadır.*

*Bu kamer devrinde hergiz görmesün şâhum zevâl
Üç otuz yaşı olsun on iki yaşındadır*

*Sihr ile eyler imâmet gözleri 'âşıklara,
Secde-i âzâdeler hem çeşm ü hem kaşındadır*

*Şerbet ü âb u şerâbı âh u derd ü hün-ı dil,
İy Nesîmî bil hakikat 'âşıkung 'âşındadır²⁸*

*O perî yüzlü ki saltanat tacı başındadır
Çin ü maçîni [Çin ve onun ötesini] fethedecek yaştadır.*

*Gören gözün göz damlasıdır ayağı toprağı
Âriflerin secdegâhı kavs ile kaşındadır.*

*Bu ay asla görmesin şahım zeval,
Üç otuz ve on yaşı olsun; şimdi on iki yaşındadır.*

*Sihir ile eyler imamet gözleri âşıklara
Azadelerin (Mutasavvıfların) secdesi hem göz hem kaşındadır.*

*Ahlardır, dertler, acılar ve kalbin kanı şerbeti, suyu, şarabı
Ey Nesîmî bil ki hakikat âşığın suyundadır.*

Dikkat çekici bir şekilde, Gülistan nüshasının müstensihisi Nûr al-Dîn

28 Qahramanov, *İmadaddin Nâsîmî eserleri*, I, nu. 81, 192-3; Ayan, *Nesîmî hayatı, edebi kişiliği, eserleri...*, I, nu. 119, 328.

Muhammed b. Ebû Turâb İsfahanî, şiirin sözlerinde bir takım ilginç değişiklikler uygulamıştır. İlk beytin son kelimesini bu şekilde değiştirmiş:

*Ol perî peyker ki tâc-i saltanat başındadır
Çîn ü mâçîni müсахhar eylemek başındadır*

Üçüncü beyitteki kutsama da güçlendirilmiştir:

*Bu kamer devrinde hergiz görmesün şâhum zevâl
Câvidân (ebedi) 'ömrü ola çün on iki yaşındadır'²⁹*

Dördüncü beyitte savaşçı hükümdar imgesi de daha fazla vurgulanmaktadır. Sihirbazlık kara hünerdir, aksine de Kible'nin sırları beyaz hünerdir. Şahin avlamak Kible'de münasip değildir, zira kutsal bir mekandır, yalnız burada krala ait ve ilahî faaliyetler birleştirilmektedir.

*Sihir ile kılur çü gâret gözleri 'âşıkları,
Kiblening esrârı anıng kuşlayan kaşındadır
Sihir ile kılır akın gibi gözleri âşıkları
Kible'nin esrarı onun şahiniyle ava çıktığı yerededir.*

Aşağıdaki Nesîmî gazeli güçlü Şif iddiasına göre Şâh İsmâîl Dîvânı'nın Gülîstan nüshasına kaydedilmiş olabilir.

*Cemâling kible-yi ehl-i safâdur,
Visâling Ka'be-i rûkn ü Minâdur.*

29 Kamer devri (ay devri) hicret (Muhammed'in 622 yılında Mekke'den Medine'ye göçü) ve kıyamet arasındaki ve hemen kıyametten önceki kısa süreyi temsil eder. Halk anlatılarına göre, kıyametten kısa bir süre önce doğan kişilerin ömrü hâliyle daha kısadır; şairin hâmisinin (ki aynı zamanda hem Ali hem de kral olabilir) ömrü uzun olsun diye bir dilekte bulunmasının ölümünden sonraki hayata ait yan anlamları da olabilir. Bkz. S. Deniz, "Klasik Türk şiirinde Devr-i Kamer anlayışı," *Türklük Araştırmaları Dergisi* 19 (2008): 149-78. Ahmet Tunç Şen'e bu referans için teşekkür ederim.

*Şeh-i merdāna kul olgıl gönülden,
Ki ol sultān imām-i pīşvādur.*

(...)

*'Alīni bilmeyen nefsi bilmez,
La'īn ü müşrik ü katli revādur.*

*İmām-i Mehdī-i Hādī uş ol kim
Çırağ-i cümle çeşm-i enbiyādur*

Güzelliğin safa/Safa Dağı ehlinin kıblesidir
Visalın Kabe, sütunları ve Minadır³⁰

(...)

*İnsanların şahının kulu ol gönülden
Ki o sultan yol gösteren bir imamdır*

*Alī'yi bilmeyen kendini bilmez
Melundur ve dinsizdir ve katli revadır.*

*Yol gösteren imam Mehdi odur ki
Bütün enbiyanın gözlerinin ışığıdır*

Büyük ihtimalle Nesîmî'nin son beyti tekrarlanan rubâ'îlerden (dört beyitlik) oluşmuş bir şiir olan murabba türündeki şiirinin açık mehdîci ve ölümden sonraki hayata ait içeriği Şâh İsmâîl eseri olarak gözükmese de yol açmıştır:

*Nûrına saldı nazar ol hâlik-i perverdigâr
Âbâ döndi derdim ol hayretten oldı târ ü mâr.*

*Ol nûrung kandiline yazmışdı der rûz-i şûmar:
Lâ fetâ illâ 'Alî lâ seyfe illâ Zül-fikâr.*

30 Safa Dağı ve Mina Mekke'ye yakın iki simgesel İslâmî mekândır.

Nuruna attı nazar o herşeye gücü yeten Tanrı
Çözüldü derdim ve hayretten oldu tar ü mar

O nurun kandiline yazmıştı kıyamet gününde
Yoktur Alî gibi kahraman ve Zülfikar gibi kılıç.³¹

Bu bazı Hurûfî temelleri göstermekle birlikte ağırlıkla Hz. Alî merkezli bir şiirdir, örnek olarak aşağıdaki rubâ'îde göreceğiniz üzere:

Âdem'e viridi kerâmet huld ü cennâtü'n-na'îm.

Cümle anga secde kıldı gayrû şeytânî'r-racîm.

Âdem'ün vechinde yidi hattı yazmışdı kadîm:

Lâ fetâ illâ 'Alî lâ seyfe illâ Zü'l-fikâr.

Adem'e verdi keramet olarak nimetler cenneti

Cümle ona secde kıldı gayrı Şeytânî'r-racîm

Adem'in yüzüne yedi çizgi yazmıştı kadim

Yoktur Ali gibi kahraman ve Zülfikar gibi kılıç.³²

Üçüncü cetveldeki on üç şiir tam tersine on altıncı yüzyıl Bakü nüshasında Nesîmî'nin yapıtı olarak sunulmuş olan Şâh İsmâîl'e ait şiirlerdir. Açıklamamız sadece tahminidir. Belki, itiraza yol açabilecek dine aykırı beyitleri ölü olan birine atfetmek bu nüshayı derleyen kişiye

31 C. Qahramanov, *İmadaddin Nâsîmî eserleri*, II, İlâveler, nu. 17, 502-6; Ayan, *Nesîmî hayatı, edebi kişiliği, eserleri...*, II, 767-69.

32 Popüler Hurûfî ilminde, insanın yüzündeki yedi saç çizgisi (alındaki saç çizgisi, iki kaş ve ikişer kirpik çifti) *Kur'ân*'ın aynı şekilde yedi ayetten oluşan ilk suresinde Allah'ın iletmek istediği mesajla ilgilidir. "Buradaki fikir – Allah'ın yaratıcı emirleri fiziksel dünyada vücutlarda ve seslerde ikiye ayrılmış biçimde mevcuttu ve bu iki kolun arasındaki etkileşimleri bir vücudun (insanoğlunun) temel yönleri ve bir söz biçimi (*Kur'ân*) arasında karşılıklı bir ilişki kurarak görebiliriz. Bu iki varlığın özellikle karşılaştırılabilir olması hiç şaşırtıcı değildir, çünkü hem en iyi vücut hem de Allah'ın en son kitabı olan maddîleşmiş dilin en mükemmel biçimiydiler." Bkz. Shahzad Bashir, *Fazlallah Astarabadi and the Hurufis* (Oxford, 2005), 52.

daha uygun gelmiştir. Ömer Hayyam (ö. 1131) için böyle bir durumun muhtemelen geçerli olduğunu biliyoruz ve bu Nesîmî gazelleri için de aynı şey söz konusu olabilir. Şâh İsmâîl'den uzun zaman önce öldüğüne göre, bazı kâtiplerin Şâh İsmâîl'e ait yapıtları başkalarına atfetmelerine ideolojik bir sebep olması imkansız değildir, ki bu takdirde genel olarak Hurûfî şairleri ve özellikle de öldürülmüş bir zındık olan Nesîmî veya Hüseyin'e benzer bir şehit uygun seçenek olmuş olabilir. Örnek olarak aşağıdaki şiirin bir kısmını göz önünde bulunduralım:

*Hakikat bahr-izât-i ekber oldı,
Sıfâtından anıng bir gevher oldı
(...)*

*Erişdi va'desi sâhib-zamânung,
Ulı divân kuruldı mahşer oldı
Zuhûr etdi tecellîsi imâmung,
Münâfık görmedi kûr diğer oldı
Olar ki tâbî"-i Mervânilerdür,
Sürüldi çıhtı dinden ebter oldı
Şâhing evlâdına ikrar edenler
Ahiler gâzîler abdâllar oldı
Velâyet bâğçesining bâğbânı,
Yüzün açdı cihânı enver oldı
Şâhing âstânesinde kulları çokh
Hatâyî cümlesinden kemter oldı³³*

*Hakikat en muazzam özün denizi oldu
Onun sıfatından bir gevher oldu*

33 A. Mammadov, *Şah İsmayıl Xatai əsərləri I*, 57-59; C. Qahramanov, *İmadəddin Nəsimi əsərləri II*, ilâvelər nu. 9, 628.

(...)

Erişti vadesi zamana hükmedenin
Ulu dîvân kuruldu, mahşer oldu³⁴

Zuhur etti tecellisi İmam'ın,
Münafık görmedi, kör sağır oldu.

Mervanilerin³⁵ tabileri olanlar,
Sürüklendi, çıktı dinden, perişan oldu.

Şahın sülalesine ikrar edenler,
Ahiler, gaziler, abdallar oldu.

Vilayet bahçesinin bahçıvanı,
Yüzünü açtı cihan nur ile doldu.

Şahın kapısının eşğinde kulları çok,
Hatâyî hepsinin en küçüğüdür.

Dördüncü cetveldeki iki şiirin yazarını kesin bir şekilde tespit etmek imkansızdır. İlk şiirin ikinci beytindeki rakamlarla ilgili motifler Nesîmî'ye ait olmasını muhtemel kılar. Her iki nüshaya yan yana bakalım:

*Dudağın kand imiş bal anda neyler,
Ne nâzik hatt imiş hâl anda neyler?*

*Yedi harf oldu çün her bir varakta,
Elif yâ lâm-elif dâl anda neyler?*

*Dudağın şeker imiş, bal orada ne işi var,
Ne nazik hatt imiş, ben orada ne işi var?*

*Yedi harf varken her bir varakta,
Elif ya lam-elif dal'in orada ne işi var?*

34 Bu kıyamettir.

35 Emevî hanedanının Hz. Ali'den saltanatı alıp halifeliği 132 (750) yılına kadar hükmetmiş bir dalı.

Buradaki “yedi harf”, isimleri birlikte yazılınca yedi harften oluşmuş Hz. Ali ve Hz. Muhammed’e göndermedir. Elif (ا) harfinin düz şekli veya lām-elif (لا) ve dāl (د) harflerinin şekilleri Müslümanların namaz kılarken ayakta durma veya secde etme hareketlerine gönderme yapıyor olabilir. Bu beyit ruhsal, şeriat dışında bir anlamla önceki beytin içeriğini (maşûk mükemmeldir ve bu yüzden daha fazla güzelleştirilemez) yükseltmektedir: Ali ve Muhammed’i zikretmek yeterlidir, namaza gerek yoktur. Şâh İsmâîl Dîvânı’nın 1541 tarihli Paris nüshasında ise, ikinci beyit farklı bir şekilde rakamlara hiç işaret edilmeden verilir.

Elife nisbet ettüm kadd-i dâling.

Elifüste elif dâl anda neyler?

Elife benzettim dal şeklindeki boyunu

Elif üstü elif oldu (yani mükemmelleşti) dal’ın orada ne işi var?³⁶

Şâh İsmâîl Dîvânı’nın 1677 tarihli Gülistan nüshası ikinci beyitteki ikinci mısrayı değiştirerek anlamı daha da basitleştirir.

Elife benzettim dal şeklindeki boyunu,

Şol elif râstdür, dâl anda neyler?

Elife düzelttim dalın şeklini,

Şu elif düzdür, dal’ın orada ne işi var?³⁷

Dördüncü cetveldeki ikinci şiir bize bu tür bir ipucu vermemektedir. İddialı bir mehdîci şiir olarak her iki şair tarafından da yazılmış olabilir.

Şiirde yanlış atfetme olgusu

Yukarıdaki bölümlerde kime ait olduğu belli olmayan şiirlerin çoğu-

36 Qahramanov, *İmadeddin Nâsîmî eserleri I*, nu.125, 282.

37 Şâh İsmâîl, *Dîvân* (yazma), Golestân, yk. 37a.

nun müelliflerini oldukça kesin bir şekilde belirtebilmiş olduk. Bu aşamada muhtemelen en ilgi çekici soruya odaklanma zamanıdır: nasıl ve neden *Şâh İsmâîl Dîvânı* nüshalarındaki yirmi üç şiir, yani her yirmi şiirden biri, *Nesîmî Dîvânı*'nın nüshalarında da bulunmaktadır? Bu durum Melikü's-şu'arâ Bahar'ın öne sürdüğü gibi sadece müstensihlerin bilgi eksikliğinden kaynaklanan bir şey midir?³⁸ Bu yanlış atfetmeler sadece Hatâyî ve Nesîmî mahlaslarının aynı vezin ve kafiye de olduklarından mı vâki olmuştur? Bu olguyu nasıl bir bağlama oturtmalıyız?

Yanlış atıf evrenseldir. Bunun bir şekli aşırı maculuktur, yani başkasının yapıtını bilinçli bir biçimde kendine mal etmek, ki bu dört ve yedi numaralı tablolar için geçerli bir açıklama olabilir. Medhiyeler, önsözler, girişler, vs., yapıtı tanıtmaktan öte, on dokuzuncu yüzyıldan önce fikrî haklar diye hukuksal bir kavramın olmadığı ortamlarda bile, yazarlık ve fikrî mülkiyet haklarını da dile getirirlerdi. Tabî ki İslâm geleneğinde intihale de rastlanmaktadır. *Keşf el-mahjub*'unda yapıtlarının iki kez aşırı maculığa maruz kaldığını şikayet eden Hucvirî'yi (ö. 1072?) burada zikretmek mümkündür.³⁹ Diğer bir şairin yapıtlarını kendine ait olarak tanımlamak, *sariqa* veya *intikal* (hırsızlık, intihal), telif haklarından önceki Arapça ve Türkçe-Farsça şiir dünyasında iyi bilinen bir âdet olmuştur. Hatta İslâm öncesi Arapça şiir sanatından *iğâra* (yağma) olarak bilinen bir olgudan haberdarız: ünlü bir şairin kendisi yazdığı iddiası ile bir şiiri başkasının elinden alması ve daha az ünlü müellifin alaya alınma korkusuyla sesini çıkarmaması.⁴⁰ Ancak bir yazarın yapıtı

38 M. T. Bahâr, *Sabkshenâsiyâ târikh-e tahavvul-e nasr-e Fârsî*, 2 c. (Tahran, 1321/1942), 288-96.

39 'Ali b. 'Osmân al-Jullâbi Hojviri, *The Kashf al-mahjub: the oldest Persian treatise on Sûfîsm* (London, 1967), 2.

40 G. E. von Grunebaum, "The concept of plagiarism in Arabic theory," *JNES* 3, s. 4 (1944): 234-53; E. Naaman, "Sariqa in practice: The case of Al-Sahib ibn 'Abbad," *Middle Eastern Literatures* 14, s. 3 (2011): 271-85.

başkasınıninkine sadece intihal yoluyla girmez. Bir şairin başka birinin özelliklerini kimi zaman tüm mısralar olmak üzere aynı vezinde iktibas edip aynı zamanda onu aşmaya kalkışarak taklit ettiği şairâne öykünme olan *istikbâl* ve *nazîre* (paralel şiir) adetleri sarîka kavramından ayırt edilirdi.⁴¹ Bundan dolayı, açık bir şekilde Nesîmî şiirlerinin taklidi olan bir kaç tane Şâh İsmâîl şiirinden haberdarız.

Şiirlerin alımlanışının da yanlış atıflarda etkisi olabilir. Şâh İsmâîl'in yapıtlarıyla da alâkalı olan "sahte kitabe bilimi" ("pseudo epigraphy") bilinen bir âdet olmuştur. Buna göre, yapıtlar daha sonraki bir zamanda ünlü ve belirleyici bir şaire atfedilir. Örnek olarak Senâyî'ye (ö. 1140) atfedilen *Tarik el-Tahkik* veya klasik Farsça şiir sanatından Ömer Hayyâm (ö. 1131) ve on üçüncü yüzyıl Türk şiir sanatından Yûnus Emre'yi (ö. 1320) öne sürebiliriz. Edebî gelenek, özellikle son iki şaire o kadar çok şiiri atfeder ki artık onların eserlerinden çok "Ömer Hayyâm metinsel geleneği" veya "Yûnus Emre metinsel geleneği" olarak konuşmamız daha uygun olur.⁴² Ömer Hayyâm söz konusu olduğunda daha sonraki nesillerin düzme Ömer Hayyâm'larının kural tanımazlığa meyilli yapıtlarını zaten ölmüş birine atfetmeleri daha emniyetle olmuş olabilir ki bu Şâh İsmâîl tarzında şiir yazıp Hatât veya Şâh Hatât, Derviş Hatât, Cân Hatât, Derdimend Hatât, Pür Hatâyî, Sultan Hatât gibi Şâh İsmâîl'in mahlasına benzer veya ima eder isim-

41 R. Zipoli, *The technique of the Ġawâb: replies by Nawâ'î to Hâfiz and Jâmî* (Venice, 1993), 8-16; P. E. Losensky, "Welcoming Fighânî: Imitation, and individuality in the Safavid-Mughal Ghazal, 1480-1680 (California: 1998) 9, 107, 112.

42 B. Utaş, *Tarîq ut-tahqiq: A Sufi mathnavi ascribed to Hakîm Sanâ'î of Ghazna and probably composed by Aḥmad b. al-Ḥasan b. Muḥammad an-Naxčavânî: a critical edition, with a history of the text and a commentary* (Lund: 1973); Ch.-H. de Fouchecour, "Umar Khayyam 2: The Quatrains," *Encyclopaedia of Islam*, New Edition, ed. P. Bearman et al. Brill Online, (2013). (http://referenceworks.brillonline.com.proxy.uchicago.edu/entries/encyclopaedia-of-islam-2/umar-khayyam-COM_1284).

leri benimseyerek ona ruhsal muhabbetlerini ifade eden Anadolu Alevî-Bektaşî geleneğinden şairlere benzer bir olgudur.⁴³

Hem Nesîmî hem de Şâh İsmâîl'in eserlerinin yer aldığı Farsça temelli edebî geleneğe, özellikle de gazel türünde, şair rolünü üstlenen kişilik bilinçli bir şekilde gözönünde tutulur; gazelin imza beytiyle, yani şairin mahlasını içeren bir beyitle bitmesi şarttır. Bu yüzden tam anlamıyla edebî bir çevrede bir gazelin yanlış şaire atfı ya bir intihalcinin gerçek yazarın yetkisini kendine mal etme çabası, ya da cehaletinden veya bilinmeyen başka nedenlerden ötürü müstensihnin imza beytindeki mahlası değiştirmiş olması söz konusu olabilir. Ancak bir grup şiir, örneğin törenlerde, toplumsal amaçlara hizmet ediyorsa o zaman durum değişiktir. Bu durumda, özellikle modern öncesi bir bağlamda, topluluğun üyeleri bu şiirleri diyelim ki bir vaazı dinlerken sözlü olarak duyarlardı. Bazen bu şiirler birlikte söylenen türküler hâlinde törene dönüşür ve topluluk üyeleri şiirlerin sözlerine duygusal bir bağla bağlanırlar, bu arada da bu sözleri bilinçli veya bilinçsiz olarak çeşitli şekillerde değiştirirlerdi. Yanlış atfı bu süreçte metnin giderek toplumun Panteon'undan başka birine atfedilmesini içeren bir sonraki adımdır. Dolayısıyla, bir derviş topluluğu bağlamında şiirler icra edilirdi ve büyük ihtimalle icra edeni veya söyleyeni müellifle karıştırmak kolay olmuştur. Fûrûzânfer'in (ö. 1970) hazırladığı *Dîvân-i Şems-i Tebrizî* edisyonunda bulunan bir çok rubâî'î aslında Celâled-dîn Rûmî (Mevlânâ) (ö. 1273) tarafından yazılmayıp tasavvuf bağlamında ona atfedilip veya onun tarafından söylenip kendi telif eseri olarak kayda geçmiştir.⁴⁴ Bir mistik tören (zikir veya sema) esnasında, en önemli olan kâl değildir (söyleme, konuşma) hâldir (mistik hâl, kendinden geçme hâ-

43 İ. Aslanoğlu, *Şah İsmail Hatayi: Dîvân, Dehnâme, Nasihatnâme ve Anadolu Hatâyîleri* (İstanbul, 1992), 333-38; T. Gandjei, "Pseude-Khatâ'î," *Iran and Islam: in memory of the late Vladimir Minorsky*, ed. C. E. Bosworth (Edinburgh, 1971), 263-66.

44 F. D. Lewis, *Rumi: past and present, East and West* (Oxford, 2008), 532.

li).⁴⁵ Eski tarihli Paris yazmasında Şâh İsmâîl'e atfedilen ancak büyük olasılıkla bir Nesîmî şiiri olan yukarıda zikredilen şiirlerden birinde veciz bir şekilde yazıldığına göre:

*Hatâyi kâl evinden hâle yetdi,
Bu bir hâl evidür kâl anda neyler.*

Hatâyî kâl evinden hâle ulaştı,
Bu bir hâl evidir konuşmanın orada ne işi var?⁴⁶

“Git gide okuryazarlığı artan bir toplumda sözlü, törenselleşmiş ve imgesel öğelerin devamını...” anlamaya çalıştığı anda onuncu ve on birinci yüzyıllarda Avrupa’da okuryazarlıkla alakalı olarak Brian Stock’un ileri sürdüğü “metinsel topluluk” (*textual community*) kavramı faydalı bir analitik araç olmaktadır. Bu yaklaşıma göre, sosyal veya dinsel gruplar metinleri şu şekilde kullanır:

[...] hem grup üyelerinin kendi aralarındaki davranışlarını bir düzene sokmak adına hem de dışarıdaki dünyaya karşı bir dayanışma hissinin yaratmak adına. Bu anlamda bunlar birer ‘metinsel topluluk’ tular. Terim teknik değil tanımlayıcı bir anlamda kullanılmaktadır; yeni bir metodolojiden önce şimdiye kadar sözlü katılıma dayanan dinsel gruplar tarafından daha yoğun bir kullanımı ifade etmeyi amaçlar. Bazen mevcut olmasına rağmen, metinsel topluluk için esasta mühim olan bir metnin yazılı hâli değil de o metinde uzmanlaştıktan sonra onu grubun düşüncesi ve eylemini ıslah etmek için kullanan bir bireydi.⁴⁷

Bu Amelia Gallagher’ın Alevî-Bektaşî geleneğinde Şâh İsmâîl şiirlerinin alımlanması konusunda ki yaklaşımına paralel bir yaklaşım-

45 Bu yorum için Profesör Franklin Lewis’e teşekkür ederim.

46 Mammadov, *Şah İsmayıl Xatai əsərləri I*, 230. Şiir de C. Qahramanov, *İmadəddin Nəsimi əsərləri I*, nu. 125, 282’de bulunur. İki farklı biçim hakkında, aşağıya bkz.

47 B. Stock, *The implications of literacy: written language and models of interpretations in the eleventh and twelfth centuries* (Princeton, NJ, 1983), 90.

dır. Onun tahliline göre, Şâh İsmâîl bir tarihî şahsiyet olarak unutulmuş, giderek Pîr Sultan Abdal ve tabii ki Nesîmî gibi diğer şairler gibi bir tarikatın efsanevî pîrine dönüşmüştür.⁴⁸

Her iki şairin yapıtları Anadolu, Balkanlar, Suriye, Irak, İran ve Orta Asya'yı içeren bölgedeki konar göçer Türkmenlerin sözlü bağlamıyla iç içeydi. Bu tarz yapıtlar özellikle gösterişli bir yazmaya alınarak, yazıldıklarında yeni bir dinamik oluşur. Şiir dinî topluluğun alemini terk edip siyasî âlemin içine girer. *Şâh İsmâîl Dîvânı*'nın yukarıda zikredilmiş Vever ve daha eski tarihli Londra nüshalarının gösterdiği üzere, bu hâlde artık bir güç temsili olarak da kullanılır, siyasî törenlere eşlik eder, hanedanın yüceliğini temsil eder, ve saire. Kimi zaman, Şâh İsmâîl'in şiirlerinde görüldüğü gibi, siyasî maksatlar için kullanılan şiirler de yeniden halk arasında yayılır veya eşzamanlı bir şekilde her iki alanda da mevcut olur. Halk arasında bir sürü kapsamlı tadile maruz kalabilirler, oysa eğitilmiş müstensihlerin yer aldığı metinsel dîvân geleneği büyük ihtimalle bu tür değiştirmelere direnir. Şairlerimiz her ikisinin yapıtları okumayazarlık ve sözlü kültür arasındaki sınırda bulunduğundan burada kültür tarihçisi Walter J. Ong'ın sözlerini alıntılamağa fayda vardır:

El yazması kültürleri yazmalarda korunan malzemenin değerlendirilmesinde bile büyük bir ölçüde sözlü ve işitsel kalmıştır. Sonraki matbaacılık standartlarına göre yazma okumak kolay bir iş değildi ve okuyucular yazmada bulduklarını en azından kısmen ezbere öğrenmeyi tercih ederlerdi. Bir malumatın bir yazmadaki yerini yeniden belirlemek de o kadar basit bir iş değildi. Ezberlemek yüksek derecede sözlü kültürlerde teşvik edilmekte ve dile getirme konusunda yazılı metinler

48 A. Gallagher, "The fallible master of perfection: Shah Ismail in the Alevi-Bektashi tradition" (Ph.D. diss., McGill University, 2004), 224-35.

bile hatırlamayı kolaylaştıran sözlü hafıza oyunlarını temel aldıklarından kolaylaştırılmaktaydı. Bununla birlikte, okuyucular yaygın olarak ve hatta yalnızken metinleri seslendirip yüksek veya alçak sesle okurdular ve bu da içeriği hafızaya oturtmalarına müsaade ederdi.⁴⁹

Şâh İsmâîl ve Nesîmî yapıtlarının yanlış atfedilmelerine yol açan diğer bir faktör ise sadece bir hâmi tarafından ismarlanan dîvânlar olarak değil beyitler ilâve edip atlayarak, veya değiştirerek şiirin metnini büyük bir ölçüde dönüştüren sözlü bağlamlar ve özel mecmûalarda yayılan bu tarz şiirin edebî-sosyal bağlamıydı. Böyle bir bağlamda yazar ve metin kavramları daha akışkandır, ki bu kesinlikle Farsça şiir dünyasıyla sınırlı bir olgu değildir. On sekizinci yüzyıl Macar halk edebiyatı hakkında konuşurken, İstván Rumen Csörsz variojenesis kavramını ortaya koyuyor:

Variogenesis metinsel varyantlar arasında herhangi bir hiyerarşiyi reddedip onun yerine eşit değerli metinler açısından yaklaşır. Hatta en erken kökene sahip olan metin (ya da onun bir parçası) daha yenilerden üstün değildir; bu sadece bir metnin variogenik alan içine girdiğine dair ilk göstergedir. Böyle bir yapıt doğmaktansa üretilir, yaratılmaktansa derlenir ve kendisiyle metinsel anlamda değil edimsel anlamda özdeştir.⁵⁰

Variogenesis hatıraya dayanarak kolaylaştırılırdı. Son zamanlara kadar aynı şekilde Batı'nın da beşerî bilimlerinde uzun bir metni ezberlemek eğitimin bir parçasıydı ve bu eğitim bugünkü Fars edebiyatı dünyasında devam etmektedir. İslâm dünyasının basım öncesi bağlamında, ilim öğrenmek için özellikle şiir ezberlemek temel bir

49 W. J. Ong, *Orality and literacy: The technologizing of the word*, 30th anniversary edition with additional chapters by John Hartley (London and New York, 2002), 117.

50 I. R. Csörsz, *Szöveg szöveg hátán: A magyar közköltészet variációs rendszere: 1700-1840* (Budapest, 2009), 32.

yöntemdi. Vezin, kafiye ve tekrarlanan kalıplar gibi edebiyat mesleğinin bütün maharetlerine ve ustalığına ezberleme yoluyla erişilirdi. Doğu İran'dan on birinci yüzyılda Nizâmî Arûzî Semerkandî (ö. 1157?) tarafından pek veciz bir şekilde yazıldığı üzere:

Nazmın farklı tarzları ve çeşitleri tabiatında kökleşip, şiirin kusurları ve güzelliği kafasına kaydedilsin diye hayatının en dinç ve güzel devrindeyken kadimlerden 20.000 beyit ezberleyip, modernlerden 10.000 beyit göz önünde [örnek olarak] bulundurup, devamlı olarak sanatındaki ustaların dîvânlarını okuyarak aklında tutup, şarkıların hassas noktaları ve dar boğazlarında vazifesini iyi yapmazsa, şair bu mertebeye [ölümsüzlüğe] ulaşamaz.⁵¹

Ben, Şâh İsmâîl'in yazmaların yüksek kalitesinin gösterdiği üzere çoğunlukla büyük paralar karşılığında ısmarlanan dîvân nüshalarından söz ettim. Ancak bu tarz şiirin metinsel tarihi aynı ölçüde özel maksatlarla veya dinî toplulukların ruhsal ihtiyaçlarını sağlamak için gerçekleştirilmiş popüler şiir mecmualarının dünyasına da bağlıdır. Şâh İsmâîl Dîvânı'nın on altıncı yüzyıl nüshalarında Nesîmî'nin şiirlerinin Şâh İsmâîl'e atfı bile bile yapılmış intihal de olabilir. Safavî propagandasını uygulayanlar bazı Nesîmî şiirlerinin mehdîci kudretini ve edebî prestijini kullanmayı düşünmüş olabilir. Daha sonraki kasıtlı yanlış atıflar, Şâh İsmâîl Dîvânı'nın *Gülistan* nüshasında bulunan büyük sayıdaki Nesîmî şiirleri on yedinci yüzyılın sonlarında Şâh İsmâîl ve mehdîci görevine artan ilgiyi yansıtıyor olabilir.

Nesîmî Dîvânı'nın nüshalarındaki kendi yapıtı olarak geçen Şâh İsmâîl şiirleri söz konusu olduğunda, müstensihin niyetini tahmin

51 Nezâmi 'Aruzi Samarqandi, *Chahâr maqâla*, tr. E. G. Browne, as *The Chdahar Maqâla* (The Four Discourses), (London, 1921), 39.

etmek daha zordur. Bir seçenek yukarıda zikredilen halk şiirindeki şairâne metnin daha açık hâlidir. Bununla birlikte, düzme Hatâyîleri üreten aynı Anadolu Bektaşî geleneğinde on yedinci yüzyılda Kul Nesîmî gibi mahlaslar kullanan şairler bulunmaktadır. Ancak hem İran hem de Anadolu'daki *Nesîmî Dîvânı* yazmaları hakkında daha kesin bilgiler elde edildiğinde daha karmaşık bir tablo ortaya çıkabilir.

Hurûfî ve Safavî gelenekleri arasında bu metinlerde sezilen dikkat çekici alışverişin gösterdiği üzere dönemin Hurûfîlik, Bektaşîlik, Safavîlik gibi çeşitli popüler mehdîci gelenekleri arasındaki etkileşimin geniş bir sosyal-dinî bağlamı bulunmaktadır. Bektaşîler için harf ve rakama dayalı Hurûfî yöntemlerinin önemli olduğunu biliyoruz.⁵² Sonuç olarak Hem Şâh İsmâîl ve Nesîmî'nin, hem de düzme Şâh İsmâîller ve Nesîmîlerin, Farsça temelli tasavvuf dilini kullanan, içinde mehdîci öğeler ve tevhîde yönelik vecdî ifadelerin yanısıra aslen Hurûfî veya harf bilgisine dayalı düşünceleri de barındıran yaygın popüler tasavvufî kültürün birer parçası hâline geldiği söylenebilir.

52 A. Y. Ocak, *Osmanlı toplumunda zındıklar ve mülhidler* (İstanbul, 1998), 106-35.

Tablo 1

şîr	baskılar	Eski BM	meclis 1	vever	Taşkent	Paris 1	Paris 2	BM
Hüsnüñ beyânı sûre-yî ya-sin ve hel etâ Ey Ka'be-yi mübârek vey mürüvve-yi safâ	Mam. 91-92							
Vechingde peydâdur sening envâr-i zât-i kibriyâ ol yüze Qarşuda dâyim şermendedür şems al-duhâ		Mam. 95-96						

Tablo 2

Cemâling ka'be-yi ehl-i safâdur visâling Qible-yi rûkn-i menâdur								
Ol peri peyker ki tâc u saltanat başındadır Çin ü mâçî'nı musakhkhar eylemek başındadır								

şiiir	baskılar	Eski BM	meclis 1	vever	Taşkent	Paris 1	Paris 2	BM
Nürına saldı nazar ol khāliq-i perverdigār Ābā döndi derdim ol hayretten oldı tār u mār Ol nürung qandiline yazmıştılar... Llā fetā illā 'Alī lā seyfe illā zū'l-fiqār								

Tablo 3

Dilberā 'ışkıng tenimde sevgülü cāndur manga Pertev-i mihr-i rukhung khurşid-i tábāndur manga	Mam. 73			4b-5a	16a	18a-b	1b	10b-11a
'Ārızında sünbülin 'anber-feşān etmişdürür Sanasın kim 'aqreb ile meh qırān etmişdürür	Mam. 194, Gencei 72, s. 53			17b	33b	30a	9b	20b
Dilberā olay yüzüng khurşid-i tábāndur manga Bağçeng içinden akhan su āb-ı hayvāndur manga	Mam. 177			5b	17a	17b	3a	12b
Bir peri hayrānıyam bilmen mekânı khandedür Kimse bilmez dünyāda nām u nişānı khandedü	Mam. 169-170			17a-b	29b-30a	28a	9a	19b-20a
'İşkıng ey dilber köngül takhtında şah olmışdurur Süreting cān mülkine khürşid ü mäh olmışdurur	Mam. 174-5; Cavanşir-Necef 326-7			24a; sadece 5 beyit, bir miriyatür; 24b, vv. 4, 6-7	30b-31a		7a	17b

Milli Müze	Vatikan	Meclis 2	Tahran	Gülpayagani	Mezar-ı şerif	İstanbul Millet 631	İstanbul Millet 131	Gülistan	M. Azam / Kum	Nesimi
								17a-b, 108a		Ayasofya (1503), Isparta (1563), Baku (M-186/5225)

1b-2a	27b		1a (son iki beyit)					1b-2a	2b-3a	Baku M-227
9b	14b	7b-8a	10a	10a				97a	97a	Baku M-227
3a	27b	69b	22a	2a					4a	Baku M-227
8b-9a	17b	7a	9a	10a-b				ilk 6 beyit	20b	Baku M-227
	14a	4b	7a	7b		8a		62b	23b	Baku M-227

şîr	baskılar	Eski BM	meclis 1	vever	Taşkent	Paris 1	Paris 2	BM
Menem bir ten veliken cān anıngdur Ki her kim cān qıyar cānān anıngdur	Mam. 180-2; Gandjei #83, s. 59-60; Cavanşir-Necef 328-9			14a-b	33b-34a	33a-b	19b	33a-b
Ol peri-peyker ki çeşimden nihān olmışdurur Bāqı 'ömrüm olsun ol cismimde cān olmışdurur	Mam. 123	2a. vv. 2-5; 12b. v. 1; COMP			19b-20a	38a	7b	18a
Geldisarrāhi meclise def' eylemiş niqāb Nūr eyledi bu meclisi zerrin pūr-āftāb	Mam. 101-102			6b7a	18b	20b-21a	4b	14a-b
Māhımı gördüm ki yüzünden niqāb almış gider Pertev-i nūrundan anıng āftāb almış gider	Mam. 152: 3/2'de okuma sorunludur: Kim şehi zülfünden anıng rüz khwāb almış gider. Paris 1, ve dolayısıyla Gandjei #75, s. 56 daha iyidir: Kim ser-i zülfünde anıng rüz khwāb almış gider.			9b	26a-b	31b	10b	21b

Millî Müze	Vatikan	Meclis 2	Tahran	Gülpayagani	Mezar-ı şerif	İstanbul Millet 631	İstanbul Millet 131	Gülüstan	M. Azam / Kum	Nesimi
22a-b	9b	20a-b	21a-b	18a-b		8a		75a; Benzer başka bir şiir var. 33b-34a, şiir Gandjei'ninkine benzemekte ve onun gibi 5 beyit. Gandjei #22 and Mam. 180-2'deki aynı şiir değildir, fakat birbirlerine yakındır. Golestā, yk. 39a-b (1205-06)'da ilk beyit menem bir ten velî cānum 'Alidür/ damarumda gezen qanım 'Alidür	19a	Baku M-227
	14b	5a	7b	8a				9a-b	12a-b	Baku M-227
4a-b	8a-b	66b	4a	4b-5a				3a-b	6a-b	Baku M-227
10b		8b-9a	10b-11a	11a				19b	14b	Baku M-227

şiiir		baskılar	Eski BM	meclis 1	vever	Taşkent	Paris 1	Paris 2	BM
<i>Cân u dilimi qoymışam yolungda men e ydlirübä Tâ ki u ykhuda görer men sen teki bir meh-liqä</i>	Mam. 86				6b		19b-20a	3b	13a-b
<i>Haqîqat bahr-i zât-i ekber oldı Sıfâtından anıng bir gevher oldı</i>	Mam. 57-59	COMP 11a-b				13a	10a-b; 58/3: Zühur edti tecellisi imamung / Münafık görmedi kur diger oldı. P2'de 58/4 kayıp.	46b-47a (Mam.'a göre 58/3: Zühur edti tecellisi imamung / Münafık görmedi kur diger oldı. P2'de 58/4 eksik)	74a-b
<i>Ezelden pîr-i 'ışşing peyrevi yüz Tariqat ehl-i fażling rehberi yüz</i>	Mam. 48-49					11a-b		26b-27a	42a-b; 1/2: rehrevi yüz
<i>Ta'älâ şa'nehü ekber bu ne hüsn-i dilärädur Cemâling hüriden yeğrek boyung tûbädan a'läd</i>	Mam. 220	COMP 16a			20a	82a-b		12b	24b

Millî Müze	Vatikan	Meclis 2	Tahran	Gülpayagani	Mezar-ı şerif	İstanbul Millet 631	İstanbul Millet 131	Gülistan	M. Azam / Kum	Nesimi
3a-b	28a	65b	3a	2b				19b	3b-4a	Baku M-227
55b-56a	5a-b	56a-b (varak sıralaması farklı)	53a-b	55a-b		9b	16b-17a	10a	103a	Baku M-227
		29a-b	29a-b	27a-b			40a-b	41a-b	40a-b: 5. beyitten sonra fazla bir beyit vardır: Eger sorarsa mümkün söyle ey cân / Kemâl u fazl ile haqq Ca'feriyüz	Tebriz (169'dan önce)
13b	10a-b	11b	13a-b	13b				27a	29a	Tebriz (169'dan önce)

Tablo 4

şîir		baskılar	Eski BM	meclis 1	vever	Taşkent	Paris 1	Paris 2	BM
		Mam. 230					24a		
		Mam. 540-1					78b		

Tablo 5

'Âşîq iseng gel berü kim cân-i cânân mendedür Zâhidâpes khandesin kim nür-i îimân mendedür	Mam. 140-2; Cavanşîr-Necef 361-2				24a-b	23a-b	8b	19a-b
---	-------------------------------------	--	--	--	-------	-------	----	-------

Tablo 6

Dilberâ şemsü'z-zuhâdur şu'le-yi rukhsâringız Âyet-i tâhâ ve ye'sin sûret-i didâringız	Mam. 274			21b	38b		27b	44b; Mam. yanlışlıkla B'nin eksik olduğunu belirtiyor.
---	----------	--	--	-----	-----	--	-----	---

Milli Müze	Vatikan	Meclis 2	Tahran	Gulpayagani	Mezar-ı şerif	İstanbul Millet 631	İstanbul Millet 131	Gülistan	M. Azam / Kum	Nesimi
								37a	38a	Baku M-227; Tashkent P-1794
								14a	107a	Baku M-188/5225

8a-b		6b-7a	8b-9a	10a		21b-22a, 11 vv.	6b-7a	25b-26a	27b-28a	Palatics (1598-99)
------	--	-------	-------	-----	--	-----------------	-------	---------	---------	--------------------

31a	19b	30b	30b	27b-28a				40b	41b	Bayazid 3353
-----	-----	-----	-----	---------	--	--	--	-----	-----	--------------

*Sen manga ger yâr sen var ey göngül yâr isteme
Yâre dildâr ol sanga ger yâr u dildâr isteme*

baskılar

Eski BM

meclis 1

vever

Taşkent

Paris 1

Paris 2

BM

41a-b

54a

Göstergebilim ve imgenin geleneği*

Riccardo Zipoli**

Çeviren: A. Handan Konar***

* Bu yazı, "Semiotics and the tradition of the image," *Persica*, c. 20 (2005): 155-72' de yayımlanmış makalenin çevirisidir.

** Ca' Foscari Üniversitesi

*** Boğaziçi Üniversitesi

Fars şiir imgelemine ilişkin var olan pek çok antoloji öyle ya da böyle her metne uygulanabilir temel bilgilerden oluşan genel listelerdir. Böylesi listelerin özellikle tanıtıcı nedenlerden ötürü elbette yararlı bir işlevi vardır. Ancak imgelem sorununu teknik ve metinsel bir bakış açısından ele aldığımızda özgün araştırmalar için çok az önem teşkil ederler.¹ Genelleyici doğalarından ötürü, ayrı ayrı şiirlerin kendilerine has özelliklerini irdeleyerek konuya dair bilgimizde gerçek bir ileri adım atmamızı sağlayabilecek belirli eş-süremlî ve art-süremlî çalışmaları ihmal ederler.²

-
- 1 Bazı temel eserler, R. Afîfi, *Farhangnâme-ye Şe'ri, bar asâs-e âsâr-e Şâerân-e qarn-e sevvom tâyâzdahom-e hejri*, 3 c. (Tahran, 1372/1993-94-1373/1994-95); A. Bausani, *Persia religiosa, da Zaratustra a Bahâ'u'llâh* (Milan, 1959), 298-354; aynı yazar, "Letteratura neopersiana," *Storia della letteratura Persiana*, A. Pagliaro - A. Bausani (Milan, 1960), 149-898; 239-305; J. von Hammer, *Geschichte der schönen rededkünste Persiens mit einer blüthenlese aus zweihundert Persischen dichtern* (Viyana, 1818); F. Meier, *Die schöne Mahsatî, ein beitrage zur geschichte des Persischen vierzeilers*, I (Wiesbaden, 1963); Râmi, *Anis al-oşşâq*, haz. A. Eqbâl (Tahran, 1325/1946-47); aynı yazar, *Anîs el-'Ochchâq, traité des termes figurés relatifs a la description de la beauté*, çev. M. Cl. Huart (Paris, 1875); H. Ritter, *Über die bildersprache Nizâmîs* (Berlin-Leipzig, 1927); aynı yazar, *Das meer der seele, mensch, welt und gott in den geschichten des Farîduddîn 'Attâr* (Leiden, 1955); M. R. Şafî'i Kadkani, *Sovar-e xiyâl dar Şe'r-e Fârsi* (Tahran, 1358/1979); Ş. Samisâ, *Farhang-e talmihât* (Tahran, 1366/1987); Samisâ, *Farhang-e eşârât-e adabiyyât-e Fârsi*, 2 c. (Tahran, 1377/1998); A. Schimmel, *Stern und blume: die bilderwelt der Persischen poesie* (Wiesbaden, 1984); aynı yazar, *A two-colored brocade, the imagery of Persian poetry* (Chapel Hill - Londra, 1992); iki spesifik ve sistematik analiz C. H. de Fouchécour, *La description de la nature dans la poésie lyrique persane du XIe siècle, inventaire et analyse des thèmes* (Paris, 1969); M. N. O. Osmanov, *Stil' Persidsko-Tadzhikskoj poézii (IX-X vv.)* (Moskova, 1974).
 - 2 G. Lazard, "Pour une étude thématique de la poésie persane," *Luqmân 2* (İlkbahar-Yaz 1989): 67-76'da Farsça şiirde konuların eş-süremlî ve art-süremlî

Bu antolojilerdeki geleneksel yöntem, sistematik bir araştırma-
dansa hafıza temelli bir genel kültüre dayanır. Bunun sonucundaysa
şiir imgelemine ilişkin bilimsel ve kapsamlı bir bakış sunmazlar. Etkin
çözümlemeler yerine bu listeler aslında geleneksel olarak tam metin-
sel okumalardan değil, genellikle etno-tarihsel, metaforik-sembolik
ya da ikonografik temellere göre seçilmiş anahtar imgeler dizisi ol-
duğuna inanılan imgelerin betimlemeleridir. Ancak bu tipik metin-ö-
tesi hususlar bir metnin içeriğinin tam olarak nasıl düzenlendiğinin
önemini muğlaklaştırma eğilimindedir. Dahası, görünüşte daha az
çağrışımcı ya da anlam yüklü motifler eleştirinin dışında bırakılmak-
tadır. Aynı zamanda, metinsel içerik çözümlemesi yalnızca söz konu-
su imgeleme ve onun bariz çağrışımlarının daha çarpıcı niteliklerine
indirgenmiştir. Sonuç ise, imgelerin her zaman aynı oldukları ve her
zaman aynı özelliklere sahip oldukları hissini artıran, her çağ ve her
şaire uygulanabileceğine inanılan bir tematik işlemdir. Bu da, değiş-
mediği varsayılan doğalarına dayanarak temelde salt genelleyici ve
evrensel terimlerle anlaşılan içeriklerin durağan ve sürekli yönüne
bir vurguya yol açmıştır. İmgeler kendi özgül ve bireysel dışavurum-
cu hedefleri yönünden yeterince incelenmemişlerdir. Bir şiirin, ancak
çeşitli öğelerinin birbirleriyle ilişkisi yoluyla tam anlamıyla anlaşıla-
bilecek bir yapılandırılmış biçimler sistemi içerisinde kurulan yapı-
landırılmış bir içerik sistemi sayılması gerektiğine yönelik temel ilke
böylelikle göz ardı edilmiştir. Gerçekten de, tıpatıp aynı olduğuna ina-
nılan unsurların farklı yapılarda tümüyle çelişen işlevlere sahip oldu-
ğu ortaya çıkabilir. Böylesi olgulara eleştiride elbette dikkat çekilmesi
gerekir. Ancak imgelem ayrı ayrı şiirler bağlamında çözümlemmediği
sürece kaçınılmaz bir biçimde kaypak olacaktırlar.

bir incelemesinin gereğini vurgular.

Metne yönelik bu ihmal başka aksaklıklara da neden olmuştur. Sözelimi, imgeleri ayrı ayrı sözcük-birimlerle (lexemes) yani söz dağarının tek başına özerk birimleriyle tanımlamaya dair bir eğilim vardır. Bu da sonrasında ancak okuma deneyimi aracılığıyla tanımlanabilir öyle ya da böyle karmaşık metinsel kısımlarla ilgili olarak geliştirilen imgelemin bir ihmeline yönelmiştir. Dahası, içsel unsurları dinamik ilişkileri içerisinde betimlemek amacıyla bir imgelem çözümlemesi nadiren gerçekleşmiştir; böylesi bir çözümleme metindeki verili bir imgenin en küçük semantik bileşenlerini vurgulayan bir incelemeyle ortaya konabilir. Bu türden bir incelemede böylesi bileşenler söz konusu imgenin çeşitli metinsel özelliklerini sergileyen belirli semantik alt-birimlere bölünebilecek bir anlam birimi olarak betimlenen bir dizide toplanabilir. Böylelikle, sözelimi, belirli sürekli nitelikler, türe özgü sürekli nitelikler ve özel bağlamlarda kullanılan fiili nitelikler arasında bir ayırım yapılır.³ Bu türden bir sistem içerisindeki ayrı ayrı imgeleri çözümlemek şüphesiz onların “içkin” niteliklerine değil, çeşitli semantik bileşenlerin etkin şekilde bağlam içerisinde yürüttüğü işlevlere bağlı olan yapı ve mekanizmalarına ilişkin daha net bir fikir sağlayacaktır.

Bu işlevleri anlamak için, metinleri yorumlamada *a priori* kullanılan genel ve soyut hipotezlerden sıyrılmış eleştirel bir yol tutmalı ve şiirlerin niteliklerine odaklanarak başlamalıyız. Yalnızca bu durumda –*a posteriori* de olsa– imgelem sisteminin bütünlüklü bir resmine varabiliriz. Bilginin edinimi öylelikle aşamalı bir süreç biçimini alır. Bu bakış açısından, bir dîvânda yer alan bir imgenin ayrı ayrı ele alınması söz konusu şair tarafından o imgenin tüm işlem dizilerinden oluşan organik sistemindeki bölünemez unsurlar olarak görülmelidir. Aynı imgenin çeşitli

3 M. N. O. Osmanov, *Stil’ ve B. Reinert, Hâqânî als dichter, poetische logik und phantasie* (Berlin-New York, 1972) bazı bölümlerinde semantik birimlerin bu türden bir analizinden ilham almışlardır.

şekillerde ele alınışı birlikte alındığında bir “makro-metin” yani şairin o imgeyi tüm ele alışlarının birikimini oluşturan bir dizi “mikro-metinler” oluşturur. Bir imgenin ayrı ayrı mikro-metinlerini okuyup yorumlayarak onun makro-metnine ilişkin bir anlayışa ve betimlemeye ulaşırız. Bu yolla, yorumlamanın çeşitli düzeylerindeki genel kurallar tesis edilir. Böylelikle prosedürü tersine çevirebilir ve söz konusu şair için kurulu normlar ve kuralları her bir ayrı ayrı imgenin ne dereceye dek temsil ettiği ve yorumladığını anlamak üzere ayrı ayrı imge mikro-metinlerini imge makro-metinlerinin ışığında yeniden okuyabiliriz. Başka bir deyişle, böyle yaparak, ayrı ayrı imgelerin bu norm ve kurallara ne kadar uyup onlardan ne kadar ters düştüklerini ölçebiliriz. Bu çapraz okumada imge mikro-metinleri ve makro-metinleri birbirini tamamlar: mikro-metinlerin kavranıp tanımlanması ilgili makro-metnin anlaşılıp betimlenmesinde gereklidir ve tam tersi. Böylesi bir prosedür aracılığıyla aşamalı olarak bir kez birleştirilip ilişkilendirildiğinde verili bir şair için tüm bir imgeler sistemini tesis eden bir imge mikro-metinleri dizisi inşa edileceğiz. Çeşitli yazarlar için bu repertuarı yaptıktan sonra, benzer şekilde ilerleyebilir ve nihayetinde üslûp, tür, dönem gibi her zaman metin dışı olan bağlamlarda daha geniş imgelem sistemlerinin bir betimlenmesini üretebiliriz.⁴ Ancak bizim alanımızda bu hâlâ başlıca sözcük listeleri ve

-
- 4 Bu yaklaşım açıkça eğilimler ve özelleşmeleri anlamaya uygun bilgisayar destekli işleme ve istatistikî yöntemler gerektirmektedir. Konuya ilişkin eserlerim için bkz. R. Zipoli, “Lirica neopersiana e tecniche informatiche: dalle concordanze di Hâfez a *Lirica Persica*,” *Annali di Ca' Foscari* XXIX/3 Serie orientale 21 (1990): 169-91; aynı yazar, “Statistics and lirica Persica,” *Lirica Persica* 7 (Eurasistica 26), (Venedik, 1992) (*Annali di Ca' Foscari*, XXXI/3, Serie orientale 23 (1992): 91-134 ve “Lirica Persica's typical vocabularies,” *Proceedings of the second European conference of Iranian studies*, haz. B.G. Fragner ve öte. (Roma, 1995): 759-79 kısaltılmış versiyonlar); aynı yazar, “Processing word pairs in samples from the lirica Persica series,” *Studia Iranica Mesopotamica et Anatolica*, 1 (1995): 247-97; aynı yazar, “Textual solidarity in the ghazals of Hafez,” *Soxanvâre, panjâh o panj goftâr-e pezuêşi be yâd-e doktor Parviz Nâtel Xânlari*, haz. I. Afşâr - H. R. Roemer (Tahrân, 1376/1997), 153-69; aynı yazar, “Syntagma cohesion in the neopersian ghazal as Microtext,” *Edebîyât* 9, s. 1 (1998): 101-27; aynı yazar, “The syntagmatic

benzer gereçlerin kıtlığı dolayısıyla temelde olanaksızdır. Şimdilik ben de yalnızca önerilen metodolojinin basit bir örneklemesini sunabilirim.

Bu amaçla, üslûp açısından temsilci sayılabilecek yazarların ürünlerindeki bir imgenin gelişimini takip etmeye ve böylelikle Fars şiir imgeleminin bir bütün hâlinde oluşumunda yatan temel mekanizmaları anlamak için bir çerçeve yaratmaya karar verdim.⁵

Seçilen imge, diğer herhangi bir imge gibi, farklı üslûplarla ve zaman içerisinde katı ve sıkı sıkıya elitist muhafazakâr “sansür” tarafından müsaade edilen yenilikler ya da daha doğrusu çeşitlemeler dışında pek bir değişikliğe uğramamış “ayna/âyîne” imgesidir.

Şairlere gelirse, Ferrûhî (ö. 1037), Hâfız (ö. 1390) ve Sâib'i (1677) seçtim. Bunlar, geleneksel olarak Horasânî (onuncu-on ikinci yüzyıllar), Irâkî (on ikinci-on beşinci yüzyıllar) ve Hindî (on altıncı-on yedinci yüzyıllar) olarak coğrafî etiketlerle betimlenen, Klasik Fars şiiri tarihindeki üslûp açısından en önemli dönemleri temsil etmektedirler. Üç şairin dîvânlarındaki ayna imgesinin en önemli semantik yönlerinden bazılarını çözümleyeceğim.⁶

cohesion between 'wind' and 'hair' in Hâfız's ghazals,” *Annali di Ca' Foscari*, XL/3, Serie orientale 32 (2001): 93-110 (ayrıca Farsça “Peyvand-e nahvi beyn-e bâd va muy dar qazaliyyât-e Hâfez,” *Name-ye Pârsi* 7, s. 2 (1381/2002): 21-32); aynı yazar, “Comparing typical vocabularies of Persian ghazal authors,” *Proceedings of the 5th conference of the Societas Iranologica Europea held in Ravenna, 6-11 October 2003: classical & contemporary Iranian studies*, edited by Antonio Panaino & Riccardo Zipoli, c. 2 (Milano: Mimesis, 2006): 265-76.

- 5 Devamındaki çözümleme R. Zipoli, “Procuste, sisifo, mida,” *Persia Barocca*, Reggio Emilia (1983): 87-151; aynı yazar, *Âine dar şe'r-e Farroxi, Sa'di va Hâfez* (Tahran, 1366/1987-88) [“Âyine dar aş'âr-e Farroxi,” *Sa'di, Hâfez hamrâh bâ pişnehâd-i dar zamine-ye barrasi-ye âmâri-tatbiqi in Zekr-e jamil-e Sa'di*, 3 c. (Tahran, 1364/1986), 2. c., 229-56]; aynı yazar, “Farrokhi, Hâfez e Sâ'eb: tre stili a confronto,” *I Canzoniere dell'Alba*, M. 'A. Bidet, haz. R. Zipoli - G. Scarcia (Milan, 1997), 15-36 eserlerine dayanmaktadır.
- 6 “Ayna” sözcüğüne karşılık olarak yalnızca âyîne demeyi düşündüm. Salt örneklendirici hedefim düşünüldüğünde, âbgîne ve mir'ât gibi eşanlamlıların eşzamanlı bir analizi inceleme alanını çok fazla genişletecekti.

İncelemeye ayna imgesinin erken dönemdeki kullanımını yani Horasan döneminde Ferrûhî'nin bu imgeyi nasıl ele aldığını daha yakından gözlemleyerek başlayacağız. Bu da Hâfız'ın lirik dünyasının kökenleriyle ilgileneneğimiz anlamına gelmektedir.

Ferrûhî'nin şiiri üzerine gözlemlerim esas olarak nesîb bölümleriyle ilgilidir. Bunlar dönemin temel şiir biçimleri olan kasîdelerin (şarap, cinsellik ya da doğa konularına adanmış) giriş bölümleridir. Nesîblerin esasen gazelin biçimlerinde kendini gösteren, Hâfız ve Sâib'i de kapsayan ardıl lirik geleneğin doğrudan atası olduğuna inanılır. Gerçekten de Ferrûhî'nin izlediği prosedürler Arap geleneğinden ödünç alınan ve daha sonraki tüm gelişmelerin kökenini oluşturan kuralların temelini atmıştır. Biz burada şiirsel nesneleri çoklu ve farklı yönlerinden ötürü değil, yalnızca renk ve şekille ilgili (la'lin ve dudakların kırmızı rengi, kadehin ve kalbin yuvarlak şekli gibi) tipik ve aynı zamanda türe özgü sıfatların tanımlanması amaçlı kullanma eğilimiyle ilgiliyiz. Bu sıfatlar standart modellerin biçimlerini üstlenen şiirsel imgelerin başlıca özellikleri haline gelir: hem soyut hem de somut şekillerde eş-zamanlı görülen ve algılanan türden arketipler. Aynı zamanda söz konusu sıfatlar, sonuçta dâimî evrensel unsurlara bağlı eş-dillilik çizgisi ve çapraz göndermelerden karmaşık katı bir sistem olarak yapılandırılan tüm şiir evrenine nüfuz eden olası imge grupları ya da teşbîhler için temel teşkil ederler. Horasan tarzı –ardından gelen daha zengin üslûplara kıyasla açıkça daha az olan– bu modelleri esasen süsleme amaçlı (şiir bir anlamda saray atmosferi ve çevresini çiçekleri, mücevherleri, sâkîleri vb. tasvir ederek yeniden yaratır) ve belirgin sınırlarla sıklıkla iç içe geçmiş ancak yine de iyi tanımlanmış görüşler ve ayrıntılar sunan bir tür minyatürü yeniden üreterek neredeyse mimarî bir düzenin paradigmalarıyla (her bir unsur kesin bir uyuma sahip mantıklı işleve sahiptir) birleştirdiği gerçeklikle karakterize edilir.

Ayna Ferrûhî'nin hem tabiatın hem de insanların dünyasına dair tasvirlerinde bulunmaktadır. Tabiatın dünyasında, (biçimi, parlaklığı ve belki de pas tutma eğilimi dolayısıyla) ay için bir imge olarak kullanılır:

*Bazen yuvarlak ay bir Çin âyînesidir,
Parlak Venüs de bazen gümüş bir kabuk gibidir.⁷*

Ayna ayrıca (biçimleri, karartma işlevleri ve renklerinden ötürü) bulutları yansıtan, bir yüzeydeki pas lekeleri ya da buğuya benzeyen (pürüzsüz metalik parlaklığından ötürü) gökyüzünü tasvir için kullanılır:

*Mavi bir sırma üstüne dağıtılmış samur kürkü gibi,
Bulutlar bir Çin âyînesinde dağılmış pas dersiniz.⁸
Gökyüzü efendimizin doğasına benzemez.
Bir nefesin aynayı buğulandırıdığı gibi bir bulut onu sislendirir.⁹*

Yine pürüzsüzlük konusunda bir ovanın aynaya teşbîhini buluruz:

*Ölümler önlerinde şehzadeyle dalgalandırır,
Ayna kadar pürüzsüz geniş ovayı.¹⁰*

(Yine metalik parlaklığı ve biçiminden ötürü) bir göl ve (biçim, karartma işlevi ve renklerinden ötürü) ona düşmüş yapraklar da şaire aynayı ve yeşil/kırmızı pası anımsatır:

*Göl sanki bir Yunanî âyînedir,
Sudaki yapraklarsa pas lekeleri.¹¹*

7 Farroxi, *Dîvân*, haz. M. Dabirsiyâqi, 3. bs. (Tahran, 1363/1984-85) (1. bs. 1335/1957), 3.

8 Farroxi, *Dîvân*, 1.

9 Farroxi, *Dîvân*, 356.

10 Farroxi, *Dîvân*, 103.

11 Farroxi, *Dîvân*, 210.

Tabiatı tasvir edildiği şekliyle aynanın sıfatları böylelikle temel bir zıt anlamlı çiftle ilişkilendirilebilir: berraklık (parlak, pürüzsüz metalik yüzey) / loşluk (pas ve âhlar).

Temel ikilik ayrıca sevgili, âşık, övülenle ilgili yani insanların dünyasındaki ayna tasvirlerinde ortaya çıkar. Bu bağlamlarda konuyla ilgili ilâve bir unsur olan süngertaşı (bkz. aşağıda “Nasıl ki...”) tarafından daha da vurgulanır ve diğer teşbîhlerle geliştirilir: biçimsel ve kavramsal nedenlerden ötürü ayna artık sevgilinin yüzüdür (bkz. aşağıda “O hâminin yanağında...”) ve daha da önemlisi âşığın kalbidir (bkz. aşağıda “Seni sevmekle...”). Pas, her zaman olası ancak zıtlık içerisinde bir parlaklık arka planında bir dizi hisle ilişkilendirilir:

— gam,

Nasıl ki süngertaşı aynadan pası silerse,

*Kalp de efendinin eylemlerini hatırlayınca gamından temizlenir.*¹²

— aşkın hâlleri,

Seni sevmekle kalbim katılığa ve acıya alıştı:

*Kabuk bağlamış ayna pasa tahammül eder.*¹³

— ruhsal perişanlık,

Cömert elleri tek bir hamleyle

*Asil aynadan pası sildi.*¹⁴

Öte yandan aynaya âh çekerek bırakılan buğu, memdûhun ruhsal temizliğine eş olamayacak bir buluttur (bkz. yukarıda “Gökyüzü...”). Kısaca, tabiatı zaten gördüğümüze benzer türde bir şablonla karşılarız: parlaklık, pas ve âhların loşluk yaratıcı işleviyle zıtlık kazanır. Bu şablona bir istisna, sevgilinin ayva tüylerinin/sakalının pasa teşbîhidir:

12 Farroxi, *Divân*, 159.

13 Farroxi, *Divân*, 208.

14 Farroxi, *Divân*, 210.

*O hâminin yanağında menekşe filizlenir;
Sanki Çin âyânesinde pas belirir.*¹⁵

Bir nes'ib okuması, bu sefer pas lekesinin tarihsel olarak önemli bir istisna teşkil ederek (menekşe/ayva tüyleri teşbîhiyle vurgulanan) olumlu bir çağrışıma sahip olduğunu gösterir. Metinsel birimleri tersine çevirme ya da onları en azından îhâmlı bir şekilde kullanma yani ayrı ayrı unsurları (burada pas) çokanlamlı bir şekilde çevirme eğiliminin biçimsel bir sürecini açığa çıkartır. Bu olgu daha sonra Hâfız'da da görülür ve Sebk-i Hindî evresinde tamamen gelişmiş hâlde ortaya çıkar. Ayrıca Hint üslûbunda zirveye varan, zaman zaman benzetilen unsurlar arasındaki (burada nazik menekşelerle yıpratıcı pas) aşırı zıtlığı da gölgeler.

Ferrûhî'nin aynasının özü budur: (oldukça stilize niteliklerle) kendinde tasvir edilen ve spesifik pratik kullanımını göz ardı ederek kendisi için tasvir edilen (bu tek bir kez geçer):

*Günışığına koş ve gölgeni se yret,
Aynaya bak ve güzel yüzünü gör.*¹⁶

Kısaca ayna, şiirsel düşüncede hiçbir zaman özerk bir özne hâline gelmeyen salt bir örnekleyici destek olarak ikincil bir işlevde fizikselin (cansız tabiat) ve tinsel (insan dünyası) imgesini vurgulamak üzere kullanılmıştır. Temelde benzetme esaslı olan bu kullanım, işlevinden ziyade şekil ve renk niteliklerinin vurgulanmasıyla ortaya çıkar: ayna yuvarlaklığından ötürü (bkz. ay, göl, kalp ve surat teşbîhleri) ve pürüzsüz cilalı parlaklığından ötürü (bkz. gökyüzü, ova ve göl teşbîhleri) tasvir edilir. Ferrûhî'nin dizelerinde yalnızca bir kez görüldüğü gibi yansıtma kapasitesi için değil. Böylelikle pas ve âhlar, işlev-

15 Farroxi, *Divân*, 211.

16 Farroxi, *Divân*, 293.

leri perdeleyici bir örtüye indirgenirken (gerçi aynanın aksine hâlâ bir tane işlevleri vardır) basit bir renk ve şekil rolü üstlenir.

Daha sonraki şairler Horasan tarzı düzenlemeyi göz ardı edemediler. Bu her zaman bir mihenk taşıydı ve şair ancak bu düzenlemeye müracaat ederek yeni bir kimlik kurabiliyordu.

Hâfız, aslında Ferrûhî'nin kullandığı aynanın motif bağlamına özgü pek çok unsurunu aşağıdaki nitelikleriyle yeniden ele alır:

— parlaklık,

*Şafak kadar parlak bir âyîne istersen,
Gecenin derinliğinden göğe ağartma âhını.*¹⁷

— pas,

*Gündüzü erdemle geçir zira gündüz içilen şarap
O âyîne gibi kalbi gölgelerin pasına düşürür.*¹⁸

—âh,

*Kalbimden yükselen dumanla ne yapacak yüzün?
Bilirsin, ah ile âyîne buğulanır.*¹⁹

— süngertaşı,

*Aşkının incileri kalbimin süngertaşlarıysa,
Kalbim dünyanın pasından şüphesiz güvendedir.*²⁰

Ancak Hâfız yeni ilişkiler ve dengeler yaratarak Horasan sisteminin daha önceki doğasını baltalayan bir dizi eklemeler de sergiler:

17 Hâfez, *Dîvân*, haz. M. Qazvini - Q. Qani (Tahran, 1320/1941), 134. Burada âh genellikle olduğu gibi aynayı buğulandırmaz (bkz. aşağıda, "Kalbimden yükselen..." ve "Aman Allah'ım..."), onu parlatır. Bu da pas için sözü edilen yeni yeni oluşan çift anlamlılığı da doğrular.

18 Hâfez, *Dîvân*, 102.

19 Hâfez, *Dîvân*, 87.

20 Hâfez, *Dîvân*, 208. Bu mısradaki örtülü bir âyene (Fr.) 'ayna' sözcüğü *harâyene* (Fr.) 'elbette' zarfına imada bulunur.

— İskender,

*Niceleri parlak bir yüzle övünür ancak tek bir sevgili vardır,
Niceleri aynalarla oynar ancak tek bir İskender vardır.²¹*

— âyînedâr,

*Gözüm o ben'e ve sakala âyîne tutar,
Âh, dudaklarım o göğüsten, o sırttan bûseler çalabilseydi!²²*

— 'tûtî/papağan,

*Âyînenin ardındaki tûtî yaptılar beni,
Ve ben ezeli sahibin sözlerini tekrar edip duruyorum.²³*

Bazı bariz unsurlardaki vurgu aşağıdaki durumlardaki gibi daha önemsizdir:

— demir,

*Rakiplerin alayından korkarak seni görmemek için direndiğim yeter,
Yüzüm âyîne gibi demirden değil, ne yapabilirim ki?²⁴*

— ve belirsiz bir madde (işlevleri Hint üslûbunda daha iyi tanımlanacaktır),

*Aman Allah'ım, böylesi bir güzelliğin aynası neyden yapıldı?²⁵
Âhlarım onu buğulandırmaya yetmiyor.*

Yine de birkaç yeni figür söz konusu objenin farklı bir –dışsal– tasvirinin yaratılmasına yardımcı olur. Aynanın içsel şekli ve rengi

21 Hâfez, *Dîvân*, 120.

22 Hâfez, *Dîvân*, 120.

23 Hâfez, *Dîvân*, 262. Tûtî/papağan, bir dizi ifadeyi görünmeden telaffuz eden biri aracılığıyla bir ayna karşısında konuşmayı öğrenir. Yalnızca kendi yansımasını gören kuş duyduğu sesleri aksinin çıkardığı yansımasıyla taklit eder.

24 Hâfez, *Dîvân*, 237.

25 Hâfez, *Dîvân*, 142.

böylelikle daha az görülür hâle gelir; bunlar yeni dışsal amaçlara tâbidir ve bu yüzden de daha az özerk ve daha az merkezîdir (ayrıca pas ve âhların renk ve şekli de iyi tanımlanmamıştır). Benzetme alanındaki çeşitlenmeler de, aynanın işlevini vurgulayan diğer unsurlar korunurken aşağıdaki durumlardaki gibi gökyüzü ve göl (renk ve biçim nitelikleriyle yakından ilişkili) kaybolmaya başladıkça bu modaya uyar:

— ay,

*Sevgilinin suretine eş hiçbir suret görmüyorum,
Onun önünde güneşi ya da ayı ayna gibi kullansam da.*²⁶

— yüz,

*Sevgilinin yüzünü ancak saf bir nazar seyredebilir,
Aynada var olanı ancak gözlerin iyi görüyorsa görürsün.*²⁷

— kalp,

*Kalbin âyînesinin önünde her neye sahipsem,
Bu âyîne yalnızca senin güzelliğinin suretini gösterir.*²⁸

Bazı yeni unsurlar da bu eğilimi doğrular:

— kadeh,

*Seherde pîr-i mugan câm-ı Cem sundu bana,
Ve o âyînede senin hüsnünü idrak ettirdi.*²⁹

— göz,

*Yeter, hayran gözlerin bana faydası yok,
İki âyînem var ve hâlâ onun hüsnünü göremiyorum.*³⁰

26 Hâfez, *Dîvân*, 41.

27 Hâfez, *Dîvân*, 93.

28 Hâfez, *Dîvân*, 177.

29 Hâfez, *Dîvân*, 248.

30 Hâfez, *Dîvân*, 246.

— güneş,

Kör yarasa güneşle bir olamaz,

O ayna karşısında en kuvvetli nazarlar bile hayrete düşer.³¹

Aynanın kullanım ve anlamına yapılan değişiklikler açıktır. Fer-rûhî'nin dünyasında ayna imgesi, herhangi tür bir “neden”den ziyade şematik ve içsel bir “ne”likle resmedilir. Durağan, iç-kaynaklı bir yapıdaki parlaklık/sis ikiliğindeki ayna figürü, genelde manzara ve ruh hâli betimlemelerini örnekleyici bir destektir. Hâfız'ın dünyasında genellikle tabiat durumlarını değil insanı tasvirde kullanılmakla beraber hâlâ bu “yatay” ayrıcalığa sahiptir. Ancak her şeyin ötesinde, onu bir ilgi ve teşbîh konusu hâline getiren rolüdür (“neden”). Daha önce-sinde başlıca niteliksel (yani şekil ve renkle ilgili) ölçütlerle yönetilen karşılaştırma ilkesi, bariz bir işlevsel yönle genişletilmiştir. Dahası bu rol, tabiatın dünyasıyla sınırlı değildir, metafizik boyutları da etkiler; böylelikle “dikey” bir değer kazanır ve Hâfız'ın şiirsel düşüncesinde bütünsel dünyevî deneyime ait bir sembol hâline yükselir. Ayna şun-ları yansıtır:

— evrensel gizemler,

Kadehi elime alırsam eğer,

O aynada var olan her şeyi görürüm.³²

— sevgilinin görünümü,

Yüzünün güzelliği aynada yalnız bir kez belirdiyse de,

Tüm süslerin aynası binlerce desenle renklendi.³³

31 Hâfez, *Divân*, 131.

32 Hâfez, *Divân*, 358.

33 Hâfez, *Divân*, 76.

— İlâhî lütuf,

*Yüzün ilâhî lütfu gösteren bir âyînedir,
Ve şüphesiz onda yalana yer yoktur.*³⁴

Doğrudan görüngüsel Horasan tasviri (aşkın-sembolik değil, içkin-karşılaştırmalı) bu yüzden Irak üslûbunda gizli anlamları yani esrarlı yönü (içkin-karşılaştırmalı değil, aşkın-sembolik) kavramak niyetiyle geliştirilmiştir. Böylelikle, örneklendirici bir destek olmanın yanı sıra ayna ayrıca sıklıkla girift çift yönlü bir metinsel değer aktaran bir figür hâlini alır: Hâfız'ın mısraları tam da var olan dünyevî temele mistik bir boyut aşılayarak üretilen içkinle aşkının mükemmel bir harmanı dolayısıyla göze çarpar.

Sâib'in de bizzat kabul ettiği üzere Hint üslûbu Hâfız'ın deneyiminden çıkmıştır:

*Ey Sâib şiirdeki düşüncen insanlara hoş gelir,
Zira Şirazlı Hâfız'ın üslûbunu hatırlatır.*³⁵

Ancak Sâib yenilikçi oluşunun da farkındadır:

*Ey Sâib sen aramızda yeni yollar bulansın,
Her an eski şiiri sonsuz yenilikle kuşatırsın.*³⁶

Ancak bu yenileştirme işi, başka şeylerle beraber temalarını da teknik açıdan mistik motifler gibi farklı kökenlerden geliştiren daha eski bir Horasan üslûbu öncülüne de dokunur. Böylece o zamana dek var olan neredeyse tüm lirik şiir mirasını özetleyen yeni bir yoğunlaştırılmış sistemden bahsedebiliriz.

34 Hâfez, *Dîvân*, 48.

35 Sâeb, *Kolliyyât*, haz. M. Qahremân, 6 c. (Tahran, 1364-70/1985-1992), 2313.

36 Sâeb, *Kolliyyât*, 3243.

Gerçekten de Hint üslûbunun bazı özelleştirilmiş nitelikleri az ya da çok bir ölçüde daha önceki verimlerde bulunabilir (yarı deney-sel bir tarzda istisnalar hâlinde olsa da). Bir diğer deyişle, gelenekle teknik farklar bazen tam da var olan belirli temaların ve gereçlerin yoğunlaştırılmasında yatar (tabîî bazı temalar ve gereçler de terk edilecektir). Tam tasviri istatistikî türden bir çözümleme gerektiren bu durumlara “özelleşmeler” bile diyebiliriz.

Geleneğe gelince, Hint üslûbunda aynanın tabiat bağlam ve durumlarında değil de insanî bağlamda örneklendirici hâliyle temelde Horasan yönüne bir dönüş görülür. Bu (*temsîl* olarak da bilinen) irsâl-i mesel sanatının yaygın gelişimiyle birlikte gelir: genellikle gündelik hayattan alınma, sıklıkla atasözü niteliği taşıyan dizisel (paradigmatik) bir örnek aracılığıyla bir varsayımın örneklendirilmesini içeren figür.

*Her an affetmeye hazır kaşların günahlarımıza asla çatılmaz:
Âyîne değersiz suretlerle karşılaştığında asla çatlamaz.*³⁷

İrsâl-i mesel Sâib tarafından sık sık kullanılır. Hâfız'ın en sevdiği sanat olan îhâmın (çift-anlamlılık) anlama dayalı olması gibi bu da anlam temelli bir sanattır. Öte yandan, oldukça dikkate değer bir şekilde Ferrûhî tarafından en sık kullanılan sanatlardan birisi fonetik ve yazım esaslıdır: bir dizi sözcük oyunundan oluşan tecnîs. Hint üslûbunda ayna sıklıkla aşkın-sembolik tarzın Irak'a özgü vurgu ve değerlerini üstlenir:

*Meyhâne-i mugânda tuğlalar ve taşlar aynadandır,
Âfâkımızın sırları yatar onlarda.*³⁸

Bu eğilimlere yönelik ilginin bir sonucu olarak, nesnenin maddî ve içkin unsurları üzerine titiz bir odak gözlemliyoruz (Ferrûhî'nin şematik “ne”sinin bir gelişimi):

37 Sâeb, *Kolliyyât*, 410.

38 Sâeb, *Kolliyyât*, 238.

*Gül yüzün üstündeki siyah zülüflerinin dalgasıyla,
Sanki hüsnünün âyînesinde koyu bir madde belirir.*³⁹

İşlevsel ve dışsal niteliklerine de vurgu vardır (Hâfız'ın şematik “neden”inin bir gelişimi ve diğer Irakî yönler – bağlamsal, türsel, sembolik, metaforik vb.):

*Tûtî âyîne önünde dillenir ama bir de
Âyîneyi dillendiren bir tûtî vardır: ayva tüylerin.*⁴⁰

Bu aynaya daha önce bilinmeyen “kişisel” bir derinlik ve bağımsızlık katar:

*Suretini sarmalayan âyîne gözlerini kapatmaz,
Kıyamet günü güneşiyle gözleri kamaşsa da.*⁴¹

Tüm bunların hepsi, biçemsel bakış açısından (ilgili tarihî-toplumsal arka planı kasıtlı olarak göz ardı ediyorum), iki yeniliğin geleneksel olarak (özellikle Bausani'den (ö. 1988) itibaren)⁴² Sebki Hindî şiirinin dehası ve yaratıcılığına atfedildiğini anlamamıza yardımcı olur:

1. Yeni malzemelerin benimsenmesi,
— Teknik-popüler terim ve deyişler,

*Yüzünü âyîne gibi diz kapağına döndüren kimse,
Denizdeki köpüğü ve bu köpükte de görmek istediği yüzü görür.*⁴³

39 Sâeb, *Kolliyyât*, 761.

40 Sâeb, *Kolliyyât*, 120. Burada ayna karşısında konuşmayı öğrenen klasik tûtî motifi (krş. dipnot 23) tersine çevrilmiştir. Sevgilinin ayva tüyleri o kadar güzeldir ki aynayı konuşturur. Ayva tüyleri genellikle papağanın da rengi olan yeşil ile tasvir edilir (yani genç ve taze).

41 Sâeb, *Kolliyyât*, 967.

42 Bkz. A. Bausani, “Contributo a una definizione dello ‘stile indiano’ della poesia Persiana,” *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, 7 (1957): 167-78.

43 Farsçada ayrıca “diz aynası” olarak da bilinen “rotula” yani diz kapağında

— Somutlaştırılmış ve kişileştirilmiş soyut isimler,

Sırlar örtüsüyle gizlenen kıyamet gününün yüzü,

Yalnız tek bir âyîne görünür: kıyamet şafağı.⁴⁴

— İsim olarak kullanılan fiil mastarları,

Demir öz her bir ayna için bir dalga kırmaya dönüşür,

Sırları açığa vuran kişi sonunda utanç ve kabalık görür.⁴⁵

2. Genellikle daha eski gelenekteki karşılaştırmalı-sembolik işlevler için temel ölçüt sayılan biçimsel ve renksel analojinin katı ilkesini kırılma noktasına değin esnetme,

Âyîne kırılır ve güneşin ışınlarını mest eder,

Sanki parlak bir kalp sîm tenli sevgiliyi dansa davet eder.⁴⁶

Bu konuda bir başka noktaya dair ısrarcı olmalıyım. Örneklen-dirmeye çalıştığım gibi, daha önceki gelenek için Ferrûhî'nin dünyasıyla Hâfız'ın dünyasını bütünleştirerek niteliksel-işlevsel bir tipin karşılaştırmalı yapılarından söz etmenin uygun olduğunu düşünüyorum. Yine de, Hint üslûbundaki karşılaştırma eğilimi daha önceki dönemlerde zaten açık işaretleri bulunan niteliksel-işlevsel ölçütün aşırı bir revizyonuna indirgenemez. Sadece katı bir şekilde niteliksel-işlevsel değil aynı zamanda enine boyuna analogik-durumsal teşbîh ilkesinin daha geniş bir kullanımını içerir (daha geniş çünkü daha az

yansımak, bir kişinin kafasını tefekkür halinde eğmesine denir. Tefekkür âlemine çekilen ve böylelikle suretlerin aksine mutlak hakikate ulaşan kimse, köpüğün fani varlığında sevgilinin yüce biçimlerini görecektir.

44 Sâeb, *Kollîyyât*, 1123.

45 Ayna yansıtan dolayısıyla da ortaya çıkaran bir gereçtir. Bu yüzden de demir maddenin artmasıyla utanır ve cezalandırılır; bu da aynanın matlaşmasıyla sonuçlanır.

46 Kırılan güneş ışınıyla sevgilinin gümüş teninin dansının cesurca yan yana getirilişine dikkat edin.

kısıtlayıcı). Bu, basitçe görünüşler ve koşullarla ilgili ortak özellikler temelinde kurulduğu anlamına gelir: söz konusu varlıkların bütünlüklü doğaları değil, bireysel yönlerine dayandıklarından zaman zaman (sıklıkla okur tarafından keşfedilmeye bırakılan) kısmî zıtlıkları bile vurgulayan ortak özellikler. İrsâl-i meselin yaygın prosedürünün önemli örneklendirici gereksinimleri dolayısıyla bu ilke sadece somut materyal özlerden değil, eylemler, insanlar, duygular, soyutlamalardan vb. oluşan bir harmandaki herhangi bir şiirsel özneye de uygulanır (ayrıca bu durumlarda ilk izler Hâfız aracılığıyla Ferrûhî'ye varır):

*Ne güz ne bahar beni sihirle kandıramaz,
Ben bir âyîneyim ve ocak bana hoş bir bahçedir.*⁴⁷

*Aşkın çarpık entrikalarından şikayet etme,
Bu iç içe geçmiş ipler kalbin aynasının ağlarıdır.*⁴⁸

*Saf kalplilerin insanlardan kaçınması,
Âyînenin kalbini Habeşilere kapatmasıdır.*⁴⁹

*Gizli hassalara elleri âyine gibi boş hâlde
Suretler pazarından dönen kimse ulaşamaz.*⁵⁰

Aynayla ilgili heterojen özneler ve paralel durumlar görüyoruz: ben/ayna, aşkın eğri büğrü tuzakları/aynanın iç içe geçişleri, saf kalbin insanlardan kaçınması/aynanın kapılarını kapatması (sırlanması), boş eller/ayna.

Böylelikle daha zengin ve daha esnek bir şiir dünyası yaratılmıştır. Betimlenen dünyadan asla daha bağımsız olmayan yeni ve eski

47 Sâeb, *Kolliyyât*, 535. Aynanın dış dünyaya "istiğna"sının yanı sıra, ayna üzerindeki külün cilalâtıcı etkisi de anıştırılmaktadır.

48 Sâeb, *Kolliyyât*, 941.

49 Sâeb, *Kolliyyât*, 947.

50 Sâeb, *Kolliyyât*, 1732.

karakterler sıklıkla –mantıklı da olsa– eşi benzeri görülmemiş benzeşimler ve kaderlere sahiptir. Bunun genellikle çeviride ifade edilmesi imkânsızdır çünkü dilbilimsel olasılıkların kadim sabit karşılıklarında kimi zaman tamamen yeniden işlenmiş ya da basitçe iyileştirilmiş hâlde daha kendinin farkında ve genişletilmiş bir kullanımını içerir (sözcükler şimdi yeni bileşimlere de katılarak daha önceki semantik alanı genişletirler):

*Ruhum parlak bir âyinedir ve dünyanın uykusunun iplikleri
Kırpikler gibi uyanık gözümün avucunun içindedir.⁵¹*

Ayna genellikle beyaz, yuvarlak ve parlak olduğundan, her zaman uyanık/açık gözü anımsatmıştır ve göz de her zaman kırpiklerden ötürü övülmüştür. Benzer şekilde dünya geleneksel olarak uykuya av olur ve ruh da parlak bir aynadır. Ancak burada ayrıca avuç/göz ve iplikler (tam anlamıyla damarlar)/kırpikler gibi bazı bileşimler ve tasvirlerde yenilikler de buluruz. Benzer şekilde:

*Kimin yasemin yüzüne güneş örtüsünü sunar?
Kimin sureti bir ayna muhafazası gibi şafağın giysisidir?⁵²*

İlk mısrada güneş/yüz, örtü/yüz ve çiçek/yüz şeklindeki alışıldık karşılıklar güneş/yüz gibi kışkırtıcı bir yan yana dizimle yepyeni bir ışığa yerleştirilir. İkinci mısrada giysi/vücut (suret) ve şafak/ayna alışıldık eşleşmeleri derin bir yeniden işlemeyi ortaya koyarak tekrardan formüle edilmiştir.

Bu örnekler birleşimlerin bu yeni (özellikle isimler aracılığıyla) aşırı beslenmesine semantik mesajın paralel şekilde yeniden yapılandırımının eşlik ettiğini gösterir: bu kendi unsurlarıyla aynı işlemden

51 Sâeb, *Kolliyyât*, 746.

52 Sâeb, *Kolliyyât*, 1067.

geçer (içerik ve biçim bir arada yürür görünmektedir) böylece miras arka planında yeniden yaratılır.

Aslına bakılırsa geçmiş gelenek, artık çözülüp çözülüp yeniden bir araya getirilecek gereçlerle (hayattan gözlemler geleneği yeniden kurmaya hizmet eder) daha iyi donanımlı bir dünyada yeni bir ilgiyi besleyen ve neredeyse kristalleştiren temel ilham kaynağı olmayı sürdürür. Bu yolla gerçek yaratıcı özgürlüğün düzeylerine asla varılmaz. Ancak öte yandan, Horasan tarzı bir tasvir üzerine odak ile Irak tarzı döneminin tipik içe dönük endişesi yan yana var olmaya başlar. Çift taraflı bir etki oluşturur ve nüfuz edilebilirdir; artık Ferrûhî ya da Hâfız'ın gibi doğrusal ve tutarlı bir evren oluşturmamaya bitişik kesişen birliklerden bir dizi hâlinde parçalıdır. Her zaman teknik olarak kusursuz ve asla gerçekten devrimsel olmayan daha karmaşık üstü kapalı ve sıklıkla çelişik sorunsalların taşıyıcılarıdır:

*Ben parlak bir aynanın durgun gölüyüm,
Olayların dalgaları kalbin sükunetini bozamaz.⁵³*

Yukarıda hem soyut hem karmaşık, şairin zihninde her zaman özdeş ve köklü arketiplerden söz ettim. Bu insafsız ve aristokratik bir gramerdi. Sâib'le birlikte kurallar daha aristokratik (tabî eğer bu mümkünse) ancak daha insafli hâle geldi. Her zaman özdeş bir modelin varlığını baltalayan ancak kaçınılmaz arketipsel uzlaşma saygı duyan karşılaştırmalı-metaforik çağrışımlar artık bilinçdışı bir eylemin sonucu değil, böylesi şiirin anlaşılmasına gelindiğinde kadim kodun kullanımını yetersiz kılan aralıksız çok biçimli bir entelektüel çabaydı. Kadîm kodun kavranışı ancak anahtarı git gide azalan sayıda uzmanın ayrıcalığı gibi görünen yeni tarzın özünü biçimlendirmeye

53 Sâeb, *Kolliyyât*, 300.

katılan sapmalar ve düzensizliklerin araştırılmasının altını çizen zarurî bir rehber olur. Yeni çağrışımsal evrenin gerçekten de yorumlanması güçtür: artık durağan ve tek sesli değildir ve eski unsurlar sık sık aslî önem ve rollerini yitirirler; böylelikle de ikili bir düzeyde değişen değerler ve yan anlamlarla beklenmedik bileşimlere yol açarlar: metnin dizimsel (sentagmatik) düzeyi ile geleneğin dizisel (paradigmatik) düzeyi. Dahası, (şiirdeki tutarlıkları artık tema bakımından yeni olasılıklarla zayıflatılan) dizeler kimi zaman gizemli tonlar da elde eden (bu zamanda mu'ammâ –bir tür karmaşık şiirsel bilmece– oldukça popülerdi) teknik açıdan da daha büyük bir semantik ağırlık kazandı. Kısacası, îcâz ve mürâ'at-ı nazîr gibi iki retorik sanatın daha sık kullanımıyla da dikkate değer düzeyde kanıtlandığı ölçüde metinlerin düzey anlamları tarafından aktarılan kıyasla bir anlam bolluğu üretildi.⁵⁴

İlki bir tür sehl-i mümtenî ya da anlamsal eksiltmedir. Geçmişin daha açık ve söylemsel tavırlarından kaçınarak, karmaşık örtülü anlamlar birkaç sözcükte yoğunlaştırıldı. Ancak bu anlamlar ya şiirsel mirasa göndermeyle (bu durumda olası yenilik basitçe zaten bilinen unsurların bileşiminde yatacak) ya da yeni deneysel gözlemlere göndermeyle (bu durumdaysa yenilik önceden bilinmeyen unsurların da eklenmesiyle tematik olacak) her zaman anlaşılabilir. Bir örnek:

*Bu ne zarafettir ki gümüşten bedeni aynanın kucakında
Sıkıca sarıldığında yeşil mineli bir serviye dönüşür?*⁵⁵

Burada ilk okumada şairin ne kastettiği çok da belli değildir. Daha yakın bir gözlemde oldukça tipik bir sahneyle karşılaşırız: sev-

54 Burada da esasen özelleştirme söz konusudur. Azrakî (on birinci yüzyıl) ya da Hâkânî'nin (on ikinci yüzyıl) eserlerinin yoğunluğunu ve Hâfız'ın pek çok dizesindeki çağrışım gücü hatırlamak yetecektir.

55 Sâeb, Kolliyyât, 2403.

gili aynada kendi güzelliğinin imgesini görür. Ayna için “kucak” sözcüğünün kullanımı (olası insanbiçimciliğinden bahsetmiştim) sevgilinin –“gümüş” rengi aynayla aşırı yakınlığa kanıt olan- vücudunun varlığından kaynaklanmaktadır. Aslında etkileyici bir şekilde yitip gittiği yansıtıcı düz yüzeyle renk bakımından neredeyse birleşir. Ancak sevgilinin vücudu klasik bireyselliğini muhafaza eder görünen bir başka özelliğe de sahiptir. Yansıyan imge parlak yeşildir ve sevgili için tipik metafor olan servi ağacının şeklini anımsatır. Bu geçiş (sevgili = servi) sadece şekil (duruş, incelik, kıvrımlılık, vb.) ve renk (yeşil dinç güzellik ve tazeliğin rengidir) sıfatlarına dayanan geleneksel vizyon değil aynı zamanda beklenmedik durum (yeşil olmak, yani servinin rengine bürünmek Farsçada kişinin kendini göstermesi, belirmesi anlamına gelir ve gerçekten de sevgili aynada belirir) ve daha “modern” bir şekilde maddî (gümüş/mine) sıfatlardan da etkilenir.

Bu konuda Sâib’in zamanında Fars dünyasındaki metal aynanın yerini Venedik’ten getirilen cam aynanın aldığını not etmek ilginç olacaktır.⁵⁶ Bu yenilik, içinde yaşadığı dünyanın teknik yönleri ve gündelik hayatının her zaman son derece farkında olan şairin şiirinde de belgelenmiştir. Ancak Venedik tarzı aynalardaki cam tamamen şeffaf değildir. Genellikle yeşilimsi renk kalıntıları vardır. Nitekim yansıyan imge gümüşî olsa da yeşile döner; camın rengi ayna tarafından kucaklanmıştır. Ancak yeşilin ayrıca güzellik ve görünümle de ilintili olduğunu gördük. Her şey yerli yerine oturur: sevgilinin varsayılan yüce kadim bireyselliği, bir servi olarak bağımsızlığı maddî olarak aslında geçmişin nesnel güzelliğini yansıtan ancak aynı zamanda anahtar bir şiirsel unsur olarak da benimsenen aynanın rengiyle ilintilenir.

56 Bkz. J. Chardin, *Voyages du Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l’Orient*, c. 4 (Paris, 1881), 147.

Şimdi bir de mürâ'at-ı nazîr sanatına dönelim. Bu sanat, ya şiîrsel mirasa (bu bağlamdaki olası yenilik yine bileşim türüne ait olacaktır) ya da yeni deneysel durumlara (yenilik yine daha katı şekilde tematik olacaktır) göndermeyle aynı tematik alana ait sözcükleri kullanarak benzer şeylerin bir uyumunu yaratmayı içerir. Böylece, dizinin düz anlamının ötesinde (sıklıkla tarifsiz sözcük oyunları) metinsel anlam ve durumlarla birleştirilmiş ya da örölmüş anlamları ve durumları anıştırır. Örneğin:

*Sakalın tazeliğı o ateş gibi yüzen duman gibi yükselir,
Demir madde aynanın nazarını dikenlerle doldurur.*⁵⁷

Temel mesaj, sevgilinin pürüzsüz tenli yüzü üzerinde beliren ilk “dumansı” uğursuz koyu renkli sakalın tasvirine indirgenebilir. Teşbîh ya koyu renkte ağ gibi demir yapısının eğer sıklıkla cilalanmazsa parlaklığını örterek matlaştıracığı metal aynaya ya da parlaklığı zaman içerisinde ardındaki oksitlenen civa/teneke levha ile sönökleşen yeni cam aynaya göndermede bulunabilir.⁵⁸ Benzetmenin anlamı değışmez ancak bir dizi iç içe geçen eş-dillilik çizgileri paralel ve birbirine geçmiş durumlar yaratarak doğrusal yorumunu bozar. Temel karşılaştırmayı –yüz/ayna, yüz/sakal, ayna/demir öz ve sakal/demir öz– yaratan bağlamsal birlikler ve analogilerin yanı sıra, aslında tazelik/sakal/duman/demir öz/dikenler, nazar/dikenler, ateş/duman/dikenler ve sakal/yüz/nazar gibi orijinal çerçeveyi genişleten diğerleri de mevcuttur.

Şimdiye dek ortaya çıkmış resmin karmaşıklığı, dizimsel (sentagmatik) ve dizisel (paradigmatik) Hint bağlantılarının açık ve net Horasan-İrak sistemine yorumda açıklık yitimiyle müthiş bir

57 Sâeb, *Kolliyyât*, 1167.

58 Görünüşe göre İranlılar o dönemde cam aynaların nasıl cilalanacağını bilmiyorlardı, krş. Chardin, *Voyages*, IV, 141.

aşılmasını göz önüne serer. Bariz “yatay” Horasan karşılıkları ve kristal berraklığındaki Irak “dikey” faktörleri yalnızca bir hafızadır artık. Yeni karmaşıklık temelde metinsel bir büyüme ve göstergelerin “karışıklığı” ile kesişir: bir dizi değişen ilişki yaratan çeşitli semantik birimler içerisindeki imgelerin bireysel niteliklerinin biri ya da diğerinde bir vurgu vardır. Bu karışıklığın değerine yönelik bir kavrayış, yukarıda da bahsedildiği üzere, sadece yeni birleşimlerin çözümlemesi ve tam olarak kavranmasına değil aynı zamanda bunlarla önceki modeller arasındaki ilişkilere yönelik derinlemesine bir bilgiye dayanır:

*Söz üstadının hayatını acılaştırdın,
Ey Sâib, garip düşüncelere bu denli çaba neden?*⁵⁹

Bu okumaların temelinde, ayna/âyîne artık basitçe Cemşîd’in kadehi gibi tüm evreni yansıtan İskender’in efsanevî icadı olarak düşünülemez. Hâfız’ın motifi ele alışındaki (yani klasik dolayısıyla Fars sayılan) bu yaygın şekilde benimsenen kavram, benzer durumlarda sık sık olduğu üzere, öncüllerini ve gelişmelerini ihmal eder (ancak şimdiye dek uzmanlarca betimlendiği şekliyle imgenin çekirdeğini oluşturur). Bunun aksine kavrayışlı okurlar ve eleştirmenler, ayna imgesini hem paradigmatik (mısra, şiir, dîvân, üslûp, dönemdeki aşamalı işleyişler) hem de edebiyat dışı (başka bağlamlardaki işlevler) geniş bir çerçeve arka planında yorumlayacaktır: hangi üslûp çözümlenirse çözümlensin, ayna böylelikle bileşenleri ve bağlamsal unsurları için bir karşılaşma ve karşıtlık alanı hâline gelir. Sebki Hindî dönemine göndermeyle (açıkça daha önceki dönemlerde var olmayan ve daha sonraki üslûplarda yitirilen niteliklerle) aynanın en önemli bileşenleri ve bağlamsal unsurları şu şekilde sınıflandırılabilir: tarihsel ve

59 Sâeb, *Kolliyyât*, 623.

efsanevî (İskender, Hızır, vb.); karşılaştırmalı-metaforik (kalp, kadeh, göz, güneş, vb.); yapısal (ayna, demir, civa, parlaklık, yuvarlaklık, pürüzsüzlük, vb.); tematik-bağlamsal (papağan, süngertaşı, yüz, toz, âh, ocak, kül, güzellik, gıpta, gurur, kıskançlık, vb.); toplumsal (ilkın me-tal ve ardından camdan yapılan banyo gereci ya da tıp gereci, vb.); sembolik (saflık, berraklık, vb.); biçemsel (çeşitli ortamlarda farklı işlevleri: mısralar, şiirler, dîvânlar, üslûplar, dönemler, vb.) ile grafik, fonetik, bürünsel, sentaktik, morfo-gramatik, retorik, vb. Bu bileşen-ler ve bağlamsal unsurlar (hâlâ Hint üslûbuna göndermede bulunuyo-rum) ya aynayı içeren mısradan doğrudan birleştirilir ya da zarurî arka planı teşkil ederler. Ancak, farklı düzeylerde de olsa, aktif ya da pasif her zaman mevcutturlar ve (birbirleriyle ve başka imgelere ait ben-zer gruplarla iç içe geçerek) söz konusu imgenin mikro-metinlerinin yaratımına katkıda bulunurlar. Böylesi mikro-metinlerin harman-lanması artan şekilde kapsayıcı ve geniş kapsamlı makro-metinlerin tanımlanmasına yol açacaktır. Dolayısıyla imgenin bütünsel görünü-mü kapalı simetrik bir bütün hâlinde değil, dinamik açık uçlu bir yapı hâlinde inşa edilir. Özellikleri basit eklemeler ya da eşdeğerler tara-fından ilişkilendirilen statik bir sistemdeki belirlenmiş kavramlar de-ğildir; bağdaşma ve bütünleşmenin aktif ilkeleri aracılığıyla evrilirler. Böylelikle, evvelki “noktacı” yaklaşım suçlanır. Şiirsel mesajı yan yana ancak ilgisiz şekilde dizilmiş tematik stereotipilerin değişmez bir yan yana dizilimi olarak yerleştirir. Bu, her yerde hâzır ve nâzır bülbülün her zaman aynı özelliklerle aynı kuş olduğu bir bütünlükte gerçek-leşti. Ancak Fars şiirindeki pek çok bülbülün her birinin kendilerine has öyküleri vardır. Ve şüphesiz –belki de burada önerilen yöntemle- daha etraflıca kavranmayı hak ederler.

Farsça gazelin dönüşümü: âşıkâne üslûptan sabit şekle*

Franklin Lewis**

Çeviren: Fatma Şen***

* Bu yazı, "The trasformation of the Persian ghazal from amatory mood of fixed form," *Ghazal as world literature II: from a literary genre to a great tradition the Ottoman gazel in contexts*, ed. Angelika Neuwirt ve öte. (Würzburg: Ergon Verlag, 2006), 121-39'da yayımlanan makalenin çevirisidir.

** Chicago Üniversitesi

*** İstanbul Üniversitesi

Geleneksel

tasniflere göre, yazılış amacı ve şekli esas alınarak Farsça şiirin on bir farklı türü olduğu kabul edilir: gazel, kasîde, teşbîb, kıt'a, rubâî, ferd, mesnevî, tercî'-bend, terkîb-bend, müstezâd, musammat. Browne'in (ö. 1926) iddia ettiği gibi, bu sınıflama "ne belirgin ne de yeterli"-dir.¹ Browne Farsça şiirler toplamını bu tasnif yerine üç temel nazım çeşidine ya da türüne göre taksim etmeyi teklif eder:²

1. kasîde, kıt'a, gazel, tercî' ve terkîb-i bend ile rubâî'nin dâhil olduğu "tek kafiye(ler)";
2. mesnevî ya da birbiriyle kafiye(ler) beyitlerden meydana gelen "çok kafiye(ler)";
3. musammatlar ve değişik şekillerden meydana gelen "muhtelif şiirler."

Ancak Browne bu genel başlıklar altında sınıflandırdığı belirli şekilleri ayrıntılarıyla ele almaya devam ettiğinde gazel konu, uzunluk ve en azından bir şeklî özellikle kasîdeden farklı, ayrı bir tür olarak ortaya çıkmaktadır:

...ilki (gazel) genellikle âşıkâne ya da tasavvufî ve nadiren on, on iki beyitten fazla; sonraki (kasîde) medhiye ya da hiciv olabildiği gibi

1 Edward G. Browne, *A literary history of Persia from Ferdowsi to Sa'di*, c. 2 (New York, 1906), 23.

2 Browne, a.g.e., 25.

bazen de didaktik, felsefî ya da dinî de olabiliyordu. Sonraları (fakat bence, Moğol İstilasından önce değil) şairlerin kasîdede uygulanmadığı hâlde, gazellerin *makta'* adı verilen son beyitlerinde tahallus (nome de guerre; ya da mahlaslarını) kullanmaları gelenek hâlini aldı.³

Bu, her ne kadar Browne tahallusun şiire girişiyle ilgili tarihlemesini en azından bir asır kadar geciktirmiş ve medhiye tarzında yazılmış gazelleri hariçte tutmuş olsa da, gazelin on üçüncü yüzyıldan itibaren şekli özelliklerini açıklayan doğru bir tanımdır.⁴ Bu önemsiz ayrıntılar bir yana Browne'in sınıflamasında daha temel bir mesele ortaya çıkmaktadır: O, bir taraftan şekil diğer taraftan muhteva ya da taz arasındaki farkı belirsiz hâle getirmektedir. Meselâ, Browne rubâîyi İran millî nazım şekli olarak tanımlarken, kıt'anın⁵ müstakil

3 Browne, a.g.e., 27.

4 Hâfız'ın medhiye amacıyla yazılmış pek çok gazeline dikkat çeken ilk araştırmacı kâsim Ghani olup *Târikh-i 'aşr-i hâfız* (Tahran, 1321/1942)'de ele almıştır. Çok geçmeden bu konu üzerinde ısrarla duran Lescot (ö. 1975) olmuştur. Roger Lescot, "Essai d'une chronologie de l'œuvre de Hafiz," *Bulletin d'Etudes Orientales*, 10 (1944): 57-100. Garip bir şekilde bugün tartışmasız olarak kabul edilen bu gerçek önceden fark edilmemişti. Ortaçağ İran belâğatinin gazel ve kasîde arasında olduğunu öne sürdüğü zıtlık (aşağıya bakın) münekkitlelerin bunların birbirini tamamen dışlayan türler olduğunu düşünmelerine zemin hazırlamış olmalıdır.

5 Browne kıt'ayı bir şiir formundan ziyade nazım birimi olan beyit ve nesir metinlerine muhtevaya uygun olarak serpiştirilmiş, duruma uygun olarak yazılmış bir mısralık şiir olan *ferd* ile aynı şekilde tarif etmektedir. Kıt'a, her ne kadar nadiren *kasîde* içinde resmî merasimler vesilesiyle zikredilse de genel olarak çeşitli sebeplerle yazılan şiirlerdendir. Ayrıca kıt'a hem *kasîde* için asgari uzunluk olduğu kabul edilen yirmi mısradan daha az olduğu gerçeği hem de *matla* beytinin bulunmaması sebebiyle şekil olarak farklılık göstermektedir. Her ne kadar o tarz kasîde artık yazılmıyor olsa ve özellikle İbn Yemîn (ö. 1344-45) gibi az sayıda şairin yazdıklarının tamamı bu tarz şiir parçalarından meydana gelse de, Browne topladığı aksini ispatlayan delillere rağmen kıt'ayı "kasîdenin sadece bir parçası" şeklinde anlamakta kararlı görünmektedir. Browne, a.g.e., 23. İbn Kuteybe (ö. 889) ve (*el-kasidetü'l-kasire* olarak adlandırılan) Câhiz (ö. 869) gibi erken dönem münekkitlelerinin münferit form olarak kabul etmelerine rağmen Arapça kıt'anın müstakil bir tür olduğu kabul görmez. Bkz. Alan Jones, *Early Arabic poetry*, c. 1 (Reading: University of Oxford, 1992), 6.

durumunu reddetmekte ve gazelin Araplardan alınmış ve sonra geliştirilmiş (kip ya da konu yerine) bir şekil olduğunu ileri sürmektedir.⁶

Alessandro Bausani (ö. 1988) Farsça şiirlerin sınıflandırılması ile motiflerin (*i motivi*), formların (*le forme*) ve türlerin (*i generi letterari*) ayırdedici özellikleri için daha incelikli bir taslak sunmaktadır. Bausani dört tür önermektedir: 1) *kasîde* ve *gazeli* kapsayan lirik-övgü şiiri (biri diğerinden uzunluk ve yazılış amacı bakımından ayrılmaktadır.); 2) *rubâî* 3) epik, romantik, tasavvufî, didaktik gibi değişik temalarla yazılmış *mesnevî*; 4) nesir.⁷ Başka bir yerde *kıt'ayı* daha ileri bir tür kapsamına almakta ve *kıt'alar* hâlinde yazılan şiirlerden (*tercî'-bend*, *terkîb-bend*, *murabba'* v.b. gibi) biçim olarak bahsetmektedir.⁸

Bu tip sınıflamalar ayrıca kısmen vezin ve tema gibi konularda ortaya belirsizlik ve karışıklıklar da çıkarmaktadır. Meselâ *rubâî*, belirgin bir ruh hâli ve geleneksel Hayyamvârî rind-meşrep temalarla ilişkilendirilse ve sık sık medhiye, mersiye ve hiciv gibi konular için araç olarak kullanılsa da, bir aruz kalıbıdır. Aynı şekilde *mesnevî* de bir nazım şekli olsa da destanî "tür" (Firdevsî'nin *Şehnâme*'si gibi) konu açısından Mevlânâ Celâleddîn Rûmî'nin (ö. 1273) tasavvufî *Mesnevî-i Ma'nevî*si ya da Nizâmî'nin (ö. 1214?) aşk hikâyeleri gibi eserlerle bir arada değerlendirilemez.

Bu belirsizlik Bausani'nin de öne sürdüğü gibi tür kavramının Fars edebiyatında bir noktaya kadar uygulanabilir olduğunu göstermekte, ve modern edebiyat eleştirmenlerinin dile getirdikleri tür kuramı ile ilgili sorunlara dikkat çekmektedir.⁹ Ernst Robert Curtius (ö. 1956) klasik tür tasavvurunun tamamının hem Greklerden miras kal-

6 Browne, a.g.e., 18.

7 Alessandro Bausani, *La letteratura Persiana* (Milan, 1968), 181.

8 Alessandro Bausani, *La letteratura del Pakistan e dell'Afghanistan* (Milan, 1968), 39-40.

9 Bausani, *La letteratura Persiana*, 179.

mış olan hâkim ruh hâllerinin karışımına (epik, komedi, trajedi) hem de nazım sanatı ilkelerine (hicviye, mersiye, v.b.) dayandığına işaret etmektedir.¹⁰ Bununla birlikte, doğdukları çevreden ayrılan bu gibi türlerin anlamları, Aristo'nun (ö. M.Ö. 322) "komedi" ve "trajedi"sinin Arapça'ya hicâ ve medîh olarak yanlış tercümesinin çok iyi gösterdiği gibi dönüşmeye başladı.¹¹

Hegel (ö. 1831) klasik türleri ayıklamış ve bugünde kabul gördüğü biçimiyle lirik, epik ve drama olarak üçe indirmiştir.¹² Bilhas-sa sone ve trajedi gibi asıl türlerin tersine bu üçünü şahsî tecrübenin evrensel hâlleri olarak gören Claudio Guillén (ö. 2007) tarafından yapılan değişikliklere rağmen bu tasnif günümüze kadar varlığını sürdürmüştür.¹³ Karl Viëtor (ö. 1951) "edebî tür" kavramının hem temel kategoriler ya da kipler olan destan, drama ve şiir türleri hem de trajedi ve komedi gibi tarihî eserler için kullanılmasının ortaya çıkardığı karışıklığa dikkat çekmektedir.¹⁴ Francis Cairns "edebî tür"ün biçimsel bir tasnif olduğunu kabul etmişse de, onu Grek ve Roma edebiyatındaki konu ve içerik temelli kabullerin titiz bir planını oluşturma

10 Ernst Robert Curtius, *European literature and the Latin middle ages*, çev. Willard Trask (London, 1979), 248.

11 Bu talihsizlikle ilgili bir tartışma için bkz. Wolfhart Heinrichs, *Arabische dichtung und griechische poetik* (Beirut, 1969), 108 vd.

12 Hegel'in tasnifi geniş ölçüde kabul görmüş ve Şafâ (ö. 1999) gibi bilim adamları tarafından Avrupa dışındaki şiir geleneklerini tavsif etmek için de kullanılmıştır. Dhabîlî Allâh Şafâ, *Hamâsa-sarâ'i dar irân*, 4. bs. (Tahran, 1363/1984), 2-4.

13 Harika bir özet ve türler üzerine tarihî bir tartışma için *The New Princeton encyclopedia of poetics*, ed. Alex Preminger, T. V. F. Brogan (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993)'deki "Genre" maddesine bkz. Ayrıca Ralph Cohen, "Genre theory, literary history and historical change," *Theoretical issues in literary history* (Cambridge, Mass., 1991), 85-113'den ve David Lindley'in *Lyric* (London, 1985), "Categories and Definitions" başlıklı 1. bölümünden de yararlandım.

14 Wellek (ö. 1995) ve Warren'ın (ö. 1986) Viëtor tartışması için bkz. René Wellek, Austin Warren, *Theory of literature*, 3. bs. (New York, 1956), 227.

yolunda kullanır.¹⁵ Aslında Fransız ve Alman araştırmacılar türlerden beyit sayısı, şekil ve vezin bakımından tanımlanmış “sabit form”ların aksine, lirik/epik/dramatik kip üçlüsü ya da tematik kategoriler olarak bahsetmeye meyillidirler.¹⁶ Diğer araştırmacılar tür terimini şiirin hem dış hem de iç yapısı, başka bir ifadeyle düşünce, üslup ve yazılış amacı, daha kabaca konu ve okuyucu/dinleyici ile ilgili olarak değerlendirmeyi tercih ederler.¹⁷

O hâlde, edebî türler ya da “edebî çeşitler” bir edebî eserin mahiyetini şekillendiren “yerleşmiş uygulamalar,” ya da “estetik sözleşmeler”dir.¹⁸ Edebî türler şüphesiz kapalı (hermetic) ya da saf kategoriler de değildir ve aralarında hem şekil hem içerik bakımından kayda değer içiçe geçişler ya da metinlerarasılık mevcuttur. Müellifler türleri dinleyicilerin/okuyucuların tür beklentilerini hem karşılayacak hem de boşa çıkacak şekilde kullanmakta ve sık sık çeşitli türlerin değişik unsurlarını kullanmak suretiyle yenilerini teşkil etmektedirler.¹⁹ Sonede

-
- 15 Francis Cairns, *Generic composition in Greek and Roman poetry* (Edinburg, 1972), 6. Meisami Cairns'in yaklaşımının Farsça gazel konusundaki fikir ayrılıklarının çözümü olduğunu ileri sürmektedir. Julie Meisami, “Norms and conventions of the classical Persian lyric: a comparative approach to the ghazal,” *Classical models in literature, IXth congress of the International Comparative Literature Association*, ed. Z. Konstantinovic (Innsbruck, 1981), 208.
 - 16 Mayers ve Simms, gazel ve “haiku”yu “sabit form”lar olarak açıklamaktadır. *The Longman dictionary of poetic terms*, ed. Jack Myers, Michael Simms (New York, 1989), “Ghazel” ve “fixed forms” maddeleri.
 - 17 Wellek, Warren, a.g.e., 231.
 - 18 N. H. Pearson edebî türler metaforunu “zorla kabul edilmiş dolayısıyla yazar tarafından kabul ettirilmiş kurumsal şartlar” olarak tanımlamaktadır. Wellek, Warren, a.g.e., 226.
 - 19 Neredeyse operaya yaklaşan dramatik sahneleri, dramatik halk şarkıları ve on dokuzuncu yüzyıla kadar en önemli mirası olan şarkı kompozisyonunu temsil eden kıt’alar hâlindeki *Frühlingslied*, *Ständchen*, *Wiegenlied* gibi geleneksel *Volkslieder* temalarının da dâhil olduğu “türler kaynaşması”nın sahibi Schubert’e ait “karma türlü lieder” hakkındaki tartışma için bkz. Marjorie Hirsch,

olduğu gibi, ister retorik yönlendirmeler ister daha şeklî ya da şiirsel terimler açısından bakılsın edebî tür “edebî gelenekler ve benzerlikler”i sınıflandırmaktan çok açıklığa kavuşturduğundan yine de kullanışlı bir kavram olmaya devam etmektedir;²⁰ Farsça gazel örneğinde olduğu gibi, bir edebî gelenek - müellifleri, dinleyicileri, okuyucuları ve tenkitçileri- kendi külliyyatı içindeki belli tür ve şekilleri, bunların son derece üretken tarihî yapılar olduklarını kanıtlamak ihtiyacı duyduğu için, bir dereceye kadar açık biçimde tanımlar ya da tasavvur eder.

Bausani tanımladığı edebî türleri tarihî ve şeklî gelişimleri bakımından ele almaz, fakat yine de kategorileri somutlaştırmak temayülündedir. Mesela tür kavramının Farsça edebiyat için bir noktaya kadar geçerli olduğunu ve Farsça şiir türlerinin “Minerva²¹ gibi”, neredeyse mükemmel şekillendiğini, dokuz yüz yıl geçmesine rağmen çok az de-

Schubert's Dramatic Lieder (Cambridge, 1993), 137. [**Volkslieder*, Almanca'da halk şarkıları demektir. ***Lieder*, Almanca şarkı anlamına gelen *lied* kelimesinin çoğuludur. Özellikle on sekizinci yüzyılın sonu ve on dokuzuncu yüzyılda romantik Almanca şiirlerin bestelenerek klasik müziğe girmesiyle ortaya çıkan tür için kullanılır. En tanınmışları Ludwig van Beethoven ve Franz Schubert tarafından bestelenmiştir. ç.n.]

- 20 Northrop Frye, *The anatomy of criticism: four essays* (Princeton, 1957), 247-48. Bunu, türleri ya da diğer edebî sınıflandırmaların tahlilini yorumlabilim döngüsünde kerameti kendinden menkul kehanetler olarak görme eğilimde olan Perkins'in şüpheli fikirleriyle kıyaslayınız. David Perkins, *Is literary history possible?* (Baltimore, 1992), 73, 81. Gunther Müller'in zaten 1928'de belirttiği gibi “Bütün edebî tür tarihinin ikilemi bizim görünüşte *gattungshaft*’ın ne olduğunu bilmeden neyin bir türe ait olduğuna veya şu ya da bunun bir türe ait olduğunu bilmeden *gattungshaft*’ın ne olduğuna karar veremememizdir.” Gunther Müller, “Bemerkungen zur Gattungspoetik,” *Philosophischer Anzeiger*, III (1928): 136: Hirsch tarafından alıntılanmıştır. Hirsch bu gözlemleri onaylayarak alıntılanmış ve daha önceki tür algılarından, özcülüğü reddederken edebî türler üzerine yapılan tarihî ve kültüre bağlı çalışmaları savunmuştur. E. D. Hirsch, *Validity in interpretation* (New Haven, 1967), 107 ve devamı. [**Gattungshaft*, Almanca'da “belli bir tür dâhilinde, ona ait” anlamına gelir. ç.n.]
- 21 Etrüks mitolojisindeki hikmet, akıl, savaş, sanat ve ticaret tanrısı. ç.n.

giştiğini, öyle ki bir Avrupalı gözüyle, Dakîkî'nin (ö. 976) bir gazelini Kâ'ânî'nin (ö. 1853) gazelinden ayırt etmenin zor olacağını iddia eder.²²

Çoğu bilim adamı, gazel ve diğer Farsça geleneksel nazım biçimlerinden söz ederken Browne ve Bausani'nin "şekil" ve "tür" terimlerine benzer terimleri kullanmaya devam ettiler,²³ gazel ve kasîde lirik şiir formları olarak genellikle aynı grupta bir arada yer aldılar. Hashmet Moayyad, Farsça lirik şiiri çok sayıda nazım şekli ve yapısında (kıt'a, rubâî ve tegazzül ya da bazı kasîdelerin âşikâne başlangıç kısımları) bulu-

-
- 22 Bausani, *La letteratura Persiana*, 179-80. Her ne kadar on üçüncü/on dokuzuncu yüzyıl Farsça gazel, dördüncü/onuncu yüzyılın âşikâne şiirinin geleneksel konularını ve simgebilimini koruyor olsa da, doğal olarak tahmin edilebileceği gibi, bin yıl boyunca gazel şekil, anlam ve felsefik olarak önemli ölçüde gelişme göstermiştir.
- 23 Edebî türün Farsça, en uzun ve çetrefilli tartışması, *aksâm* (kısımlar) ve *kavalib* (kalıplar) hakkında konuşan ve bu vesileyle sabit formlar (yani kasîde, gazel, tercîât, kıt'a, rubâî, mesnevî) hakkında fikirlerini ifade eden Mu'temen'e aittir. O gazelin öncelikle lirik tarzda yazıldığı görüşündedir ve ancak ikinci olarak bir sabit şekil olduğunu ifade eder. Zayn al-'âbidîn Mu'taman, *Tahawwul-i shî'r-i Fârsî* ([y. y.], 1339/ 1960), 7 vd, 52 vd, 63 vd., 70 vd. Mu'temen'in bu konudaki daha önceki bir çalışması da son derece kullanışlıdır. Zayn al-'âbidîn Mu'taman, *Shî'r wa adab-i Fârsî* (Tahran, 1332/1953). Bahâr ile karşılaştırmız: Mu'hammad Takî Bahâr, *Shî'r dar îrân* (Tahran, 1333/1954), 73-7. Batı dillerinde edebî türler, formlar ve genel şekiller için ["zhanravoi formi gazeli" ve "zhanrova (rodov) klassicheskoi persidsko- Tadzhikskoi poezii"] bkz. 'Abd al-Ghanî Mirzoev, *Rudaki i razvitiye gazeli* (Stalinabad, 1958), 7, 40, 42. Aryanpur gazel ve diğer şekilleri "vezin ve beyit kabulleri" olarak adlandırır. A. Aryanpur, *A History of Persian literature* (Tahran, 1973), 61-3. Elwell-Sutton, Browne'in üçlü tasnifini inceleyerek, onları "nazım şekilleri" olarak tanımlar. Bkz. L. P. Elwell-Sutton, *The Persian meters* (Cambridge, 1976), 243-260. Yarshater bunlardan şiir "türleri" [Ehsan Yarshater, "The development of Iranian literatures," *Persian literature*, ed. Ehsan Yarshater (New York, 1988), 20], Clinton ise "formlar" olarak bahseder [Jerome Clinton, "Court poetry at the beginning," *Persian literature*, ed. Ehsan Yarshater (New York, 1988), 88]. Meisami oldukça anlamlı biçimde gazelin bir "şiir türü" olduğunu açıklarken [Julie Meisami, *Medieval Persian court poetry* (Princeton, 1987), 236, 239.], Schimmel (ö. 2003) "vezin ve türler" başlığını taşıyan bölümde bahsetmekle birlikte metinde gazelin bir "form" olduğuna değinir. Bkz. Annemarie Schimmel, *A two-colored brocade* (Chapel Hill, 1992), 22.

nabilecek ancak en başta gazel ile özdeşleştirilegelmiş bir tür olarak tanımlayarak sabit şekil ve tür arasında faydalı bir ayrım yapmaktadır.²⁴

Bir nazım şekli olarak klasik Farsça gazel, belki de diğer bütün Farsça formlardan farklı olarak belli geleneksel konular, motifler ve daha kesin retorik tanımlamayla ilişkilendirildiğinden diğer Farsça şiir geleneksel biçimlerine göre sınırları daha kesin belirlenmiş beklenti alanına sahiptir. Bu sebeple gazeli öncelikle retorik (lirik), tematik (âşikâne), şiirsel (sabit form) ya da icraat geleneği olarak da sınıflandırsak, diğer Farsça türlerin aksine carmina,²⁵ canso²⁶ ve sone ile mukayese edilebilecek, nev'i şahsına münhasır lirik bir tür olan on üçüncü yüzyıl Farsça gazeli incelemek için aşırı esnek hayal gücü gerekmez.²⁷ Bununla birlikte, âşikâne tarzda olması gerektiği, be-

24 Heshmat, Moayyad, "Lyric poetry," *Persian literature*, ed. Ehsan Yarshater (New York, 1988), 121.

25 *Carmina*, Latin şairi Horace (ö. M.Ö. 8) tarafından yazılmış dört kitapta toplanmış lirik şiirlere verilen isim. ç.n.

26 En iyi örnekleri on dördüncü yüzyılın ortalarına kadar Güney Fransa, Kuzey İspanya, Batı İtalya ve Andora topraklarının eski adı olan Oksitanya bölgesinde tespit edilmiş, *troubadour* adlı halk şairleri tarafından bestelenen ve icra edilen bir çeşit şarkı. ç.n.

27 Bunlar gibi başka edebî türlerin amacımız doğrultusunda tam olarak tanımlanması gerekmez, fakat şunlar ilâve edilebilir: Kahramanlık destanları ve aşk mesnevîleri eserlerinin de dâhil olduğu tahkiye şiiri; herhangi bir nazım şeklinde görülebilecek, dinî, hikemî ve tasavvufî temalı, soru-cevap ya da tartışma yöntemlerinin kullandığı öğretici (didaktik) manzumeler; medhiye, ilâhî, kutlama kasideleri, çeşitli amaçlarla söylenmiş şiirler ya da taşlama hatta hezeliyyât tarzında yüksek sesle okunmak için yazılmış şiirler genellikle kasidelerin ya da kıt'aların içinde bulunurlar. Geçen yirmi yıl içinde, bazı İranlı araştırmacılar Farsça şiirlerde kullanılan türlerini ya da sabit formların tarihini yazmaya başladılar, meselâ Sirûs Shamisâ, *Sayr-i ghazal dar sh'ir-i Fârsi* (Tahran, 1362/1983); aynı yazar, *Sayr-i rubâ'i dar sh'ir-i Fârsi* (Tahran, 1363/1984); Walî Allâh zafarî, *Habsiyya dar adab-i Fârsi* (Tahran, 1364/1985); Gunbad-Durdî A'zamî-râd, *Musamma'at dar sh'ir-i Fârsi* (Tahran, 1366/1987); Naşr Allâh Imâmî, *Marthiyas-sarâ'i dar adabiyyât-i Fârsi-yi Irân* (Ahvaz, 1369/1990). Ayrıca daha önceki bazı önemli tür çalışmaları da hatırlanmalıdır: Dhabîlî Allâh Şafâ, *Hamâsa-sarâ'i dar Irân*, 4. bs. (Tahran, 1363/1984). Aḥmad Gulçin-i Ma'ânî, *Shahr-âshûb dar shi'r-i*

lirlenmiş beyit sayısı (5-15 beyit) ve şairin mahlasının genellikle son ya da sondan bir önceki veya nâdiren şiirin ilk beytinde bulunması gibi çeşitli kısıtlamalar söz konusu olduğundan Farsça gazel Arapça gazelden farklılık göstermektedir.

Farsça gazel, öncelikle tematik özelliklerinin aksine, ne zaman ve nasıl muntazam nazım yapısına dayandırılan genel bir sınıflandırma olarak anlaşılır ve tanımlanır hâle geldi? Aşağıda Farsça gazelin tematik türden sabit şekle dönüşmesinin gelişimi ile Farsça yazar şairlerle belâgatçilerin gazel kelimesini ve ilgili terimleri kullanışlarını yakından inceleyerek Ortaçağ'da Farsça yazılmış edebî türler sisteminde gazelin değişen mevkiini ortaya çıkarmayı amaçlıyorum.²⁸

Tarihî Farsça gazelin peşinde

Elimize onuncu yüzyıldan ulaşan, tamamı kasîdeden bağımsız yazıldığı bariz, çeşitli şekillerdeki (kıt'a, ruba'î, tegazzül) Farsça şiir örneklerinin önemli kısmında çoğunlukla aşk teması işlenmiştir.²⁹ Yine bu devirden elimize geçen "Yeni Farsça (Neo-Persian)" şiirlerin büyük

Fârsî (Tahran, 1346/1967). Farsça türler birkaç Batı kaynaklı araştırmada da işlenmiştir: Shams Anvari-Alhosseyni, *Logaz und mo'amma: eine Quellenstudie zur kunstform de Persischen rätsels* (Berlin, 1986) ve Charles-Henri Fouchécour, *Moralia: les notions morales dans la littérature persane du 3e/9e au 7e/13e siècle* (Paris, 1986).

- 28 Bu yazı, benim özellikle Senâî'nin şiirine ilişkin olarak gazelin kökenini ortaya çıkarma amacıyla yazdığım tezimi kaynak almaktadır. Franklin Lewis, "Reading, writing and recitation: Sanâ'î (ö. 1131?) and the origins of the Persian ghazal" (PhD, University of Chicago, 1995). Ayrıca bu tez, bu yazıda özetlendiği gibi gazel teriminin değişen önemine ek olarak Farsça gazelin ortaya çıktığı vesileleri (69-96) himaye ağlarını, türün ortaya çıkmasına yol açan sosyal bağlantıları (2. bölüm), gazel sabit formunda görünen geleneksel temalar ya da alt-türlerin konulara göre sınıflandırılmasını da dikkate almaktadır (4. ve 5. bölümler).
- 29 Bkz. Moayyad, Heshmat, "Lyric poetry." *Persian literature*, ed. Ehsan Yarshater (New York, 1988), 121 ve Zayn al-'âbidîn Mu'taman, *Shi'r wa adab-i Fârsî* (Tahran, 1332/1953), 202.

çoğunluğu medhiye mahiyetindedir; her ne kadar bu amatör lirik şiirler avama mahsus mûsikî muhitlerinde tedavülde bulunsa ve herhangi bir yönetici ya da sarayı ile ilişkilendirilmemiş olsalar da şarkıdan farklı görülmedikleri ve şiir olarak değerlendirilmedikleri için yazıya geçirilmeleri teşvik edilmemişti.³⁰ Ayrıca Farsça yazan okur yazar şairler bilinçli olarak Arap gazelinden motifler ile bedî' şairlerden şekil ve hayaller aldılar. Yeni Farsça (Neo-Persian) şiir ayrıca Sâsânî devrinin ya da daha öncesinin belki de halk şairlerinin yazıya geçmemiş temsilleri yoluyla aktarılan geleneğe dayanan temellere sahipti.³¹

Her ne kadar Farsça şiir ağırlıklı olarak hayallerden, Arap şiirinin geleneksel temaları ve türlerinden yararlanılsa da gerçekte baş-

30 Zayn al-'âbidin Mu'taman, *Shi'rwa adab-i Fârsî*, 199-201.

31 Boyce, Yeni ya da Orta Farsça döneminde müzisyen ile şair arasındaki farkı belirleyen yerli bir kelimenin olmadığına dikkat çeker. Bunun sebebi muhtemelen halk ozanları için çeşitli ifadeler bulunmasına rağmen, Farsça saygıdeğer ve okuryazar güfte yazarlarını halk ozanlarından (beşinci/on birinci ve altıncı/on ikinci yüzyıllar boyunca, *hunyâger*, *râmişger* kelimelerinin yerine yavaş yavaş Arapça *mutrib* kelimesi geçer) ayırmak için Arapça'dan "şair" kelimesini almıştır. Mary Boyce, "The parthian Gōsān and Iranian minstrel tradition" *Journal of the Royal Asiatic Society* 13 (1957): 21. Müzikli gösteri geleneğine dâhil olan destânî malzemenin bazı kısa parçalarını ele alan önemli bir çalışma; *lûriyân*, *gosân* ve Sasani sarayının müzisyenlerinin sosyal statüleri ve ayrıca İslâmî dönemde şairlik ile halk ozanlığı/müzisyenliğin müstakil meslek olarak gelişimi için bkz. Djalal Khâleghi-Motlagh, "Hamâsa-sarâ-yi bâstân," *Simurgh: Nashriyya-yi Bunyâd-i Shâh-nâma-yi Firdawsî* 5 (Summer 2537/1357/1978): 3-27. Arap edebî dünyasının diğer önemli şekli değişiklikleri gibi, iki dilli bir muhitte ve muhtemelen Arap-Romantik müzika etkileri altında ortaya çıkan müveşşeşe yapısal ve melodik olarak Romantik *rondeau* formuna benzer. James Monroe, *Hispano-Arabic poetry: a student anthology* (Berkeley, 1974), 30-31. [*Rondeau*, hem Ortaçağ ve Rönesans dönemine ait bir şiir türü, hem de müzikal şanson şekliyle ilişkilendirilen terimdir. Değişik alt türleri olmakla birlikte daha dar anlamıyla on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda gelişmiş, 15 mısralık nazım formu için kullanılır. ç.n.] Jones, *müveşşeşenin* popüler bir biçim, muhtemelen şarkı olduğunu ve bu şiirleri kayda lâyık oldukları anlaşılamadan önce kaybolduğunu iddia eder. Jones, a.g.e., 5. Benzer bir durum dördüncü/onuncu yüzyıl öncesinde İran'da görülen sözlü şiir için de söz konusudur.

langıçtan itibaren kendine mahsus ölçü, yapı ve tema özellikleri fark edilmektedir.³² İslâm öncesi İran'ın en azından on üçüncü yüzyıla kadar fehleviyyât gibi niceliksel olmayan vezin kullanımıyla tanımlanabilecek halk şiir geleneğinin canlı ve önemli kipi olarak süren aşk şiirlerinden³³ haberdar olduğu da vurgulanmalıdır.³⁴ Ayrıca aşk temalı şiirin genelde Farsça şiir tekniğinin yerli özelliklerinden olan redif ya da nakarat ve Farsça yerli nazım şekli olan rûbâ'î ile bağlantılı olduğunu da belirtmek gerekir.³⁵

Bunların hiç birisi Arapça gazelin Farsça üzerindeki, terminoloji, tema ve üslûp bakımlarından açık etkisini reddetmek anlamına gelmez. Hiç şüphesiz, Farsça yazan şairler tarafından Arapça gazelin motif ve mecazları alınmıştı. Bununla birlikte Mecnun ile Leylâ gibi Arapça gazelden alındığı âşikâr olan konular, gazel olarak değil, mesnevî ya da yine mütekârib³⁶ gibi Farsça bir şiir geleneği olan *müzdevic* formunda yazılan Far-

-
- 32 Reinert İran'ın doğusunda ve batısında yazılan şiirlerin arasında bazı farklılıklar olduğuna dikkat çekmeye çalışır. Benedikt Reinert, "Probleme der vormongolischen Arabisch-Persischen poesiegemeinschaft," *Arabic poetry: theory and development*, ed. G. E. Grunebaum (Wiesbaden, 1973), 76-81. Fakat Farsça şiirin başlangıçtan itibaren form ve tema bakımından şahsî karakteri olduğu konusunda ısrarcıdır, (71-6).
- 33 Elwell-Sutton kelimeyi "sarûd" şekliyle vererek, *sürûd*'un şahlara ya da din adamlarına mahsus bir ilahî çeşidi (MP sröd), çakâmak (MP çegâmag) ya da çâmak'ın bir aşk şarkısı ve tarânak'ın ayş u işret şarkısı olduğunu kaydeder. Bkz. Elwell-Sutton, a.g.e., 169-71, 246. Otakar Klima, "Avesta, ancient Persian and Middle Persian," *History of Iranian literature*, ed. Jan Rypka (Dordrecht, 1968), 49 vd. ile karşılaştırınız.
- 34 Bkz. Parviz Nâtil Khânlarî, *Wazn-i shî'r-i Fârsî* (Tahran, 1345/1966), 38-77. *Fehleviyyât* ve Farsça halk şiirinin başka formları için bkz. Takî Walîdîyân-Kâmyâr, *Bar-rasî-yi wazn-i shî'r-i 'âmmiyâna-yi Fârsî* (Tahran, 1357 /1978). Elwell-Sutton Yeni Farsça vezinlerin ortaya çıkmasıyla ilgili olarak bir ses hesabı vermektedir. Elwell-Sutton, a.g.e., 168-85.
- 35 Bkz. Muḥammad-Ridâ Shafî'i-Kadkanî, *Mûsikî-yi shî'r* (Paris, 1368/1989) redif için 119-30 ve rûbâ'î için 176-7.
- 36 Mütekârib kalıbının Farsça kökeni için bkz. G. E. von Grunebaum, "Firdausi's

şça edebiyatta en fazla ilgiyi çekmiştir.³⁷ İslâmın ikinci yüzyılında Arapça gazel şairleri şiirlerinin büyük çoğunluğunu Farsça gazel şairlerinin ya nadiren kullandıkları ya da hiç kullanmadıkları aruz vezinlerinde yazdılar.³⁸

Ayrıca İranlı şairler, şiir sanatında selefleri olan tanınmış Arap şairlerinden söz ederken genellikle İranlı şairlerin tarafından nadiren bahsedildiğine inandığım Cemîl el-Abbâs ibnü'l-Ahnaf (ö. 701), Müslim ibnü'l-Velîd (ö. 823) ya da Ömer ibn Ebî Rabâ'a (ö. 711-2) gibi gazel şairlerinden ziyade Darîrü'l-Ferezdâk (ö. 732), el-Mütenebbî (ö. 965), el-Buhurî (ö. 898) gibi şairleri zikr etmişlerdir. Farsça gazeli kaplayan eşcinsel ortamın da kökeni Arap kaynaklı değildir.³⁹ Müziğin ve bilhassa görsel biçimlerin etkisini bir dile ait sınırlarla belirlemek mümkün değildir; geç Antik dönemde Suriye ve Irak'taki Arap, Fars, Musevî ve Bizanslı müzisyenler arasında bir takım edebî üslûp alışverişi kesinlikle vardı.⁴⁰

concept of history," *Islam: essays in the nature and growth of a cultural tradition*, ed. G. E. von Grunebaum (New York, 1961), 179-80.

- 37 Arapça mesnevî ve müzdevicin gelişiminde Farsçanın etkisi için bkz. G. E. von Grunebaum, "Early development of Muzdawij poetry," *Journal of Near Eastern Studies* 3 (1944): 9-13. Ullman, mesnevînin büyük ihtimalle Part dönemine tarihlendiğini belirterek, onun şüpheye yer bırakmayacak kadar bir yerli Yeni-Farsça formu olduğu konusunda itirazda bulunmaktadır. Mangred Ullmann, *Untersuchungen zur pagazpoesie* (Wiesbaden, 1966), 47 vd.
- 38 Bakkâr'ın eserindeki tabloya bkz. Y. H. Bakkâr, *İttidjâhât al-ghazal fi al-karn al-thâni al-hidjri* (Cairo, 1971), 359. Bunu Elwell-Sutton'daki bazı Farsça yazar şairlerin kullandıkları vezinlerin istatistikî incelemesi ile karşılaştırınız. Elwell-Sutton, a.g.e., 145-67.
- 39 Bakkâr, İslâm'dan önce ve İslâm'ın birinci yüzyılında ismi verilmeyen bir iki kabile istisnası dışında, Arapların sadece kadınlara meyilli olduklarını ya da en azından teşbib (kasîdenin başındaki âşıkâne giriş) konusunu kadınlarla sınırladıklarını ve *gılman* (köle ya da hizmetkar) tutkusunun Horasan'daki ordularda ihtiyaçtan ortaya çıktığını çeşitli Ortaçağ Arap kaynaklarını delil göstererek açıklamaktadır. Bakkâr, a.g.e., 195-207.
- 40 Gazelin gelişiminde Grek ve İranlı şarkıcıların etkisi hakkındaki fikirleri için bkz. Hamilton Gibb, *Arabic literature: an introduction*, 2. bs. (Oxford, 1974), 44.

Farsça'yı taklit ederek yazdığı manzumeler ve kendisine belki de Farsça şiirin etkisiyle mesela musammat gibi biçimsel yeniliklerle oynayan Ebû Nuvâs'ın (ö. 813?) durumunda olduğu gibi Abbâsî dönemi Arap şiiri üzerindeki İran etkisine de dikkat çekilebilir.

Genel olarak kasîdeden farklı olduğu hâlde Arapça gazel biçiminden çok konu bakımından tanımlanmıştır. Halbuki Farsça gazel yedi ile on dört beyitlik,⁴¹ matla adlı birbiriyle kafiyeli iki mısra ile başlayan ve tahallus ya da mahlasın bulunduğu maktalı şiir olarak tanımlanır. On üçüncü yüzyılın sonunda Farsça şiirsel ifadenin vasıtası olarak tercih edildiğinden gazel, kasîdenin yerini geniş ölçüde almıştı.⁴² Bunun tersine, J. Stetkevych'in açıkladığı gibi, Arapça gazel hiç bir zaman normatif form olarak ortaya çıkmamış ya da üstünlüğü ele geçirmemiştir:

Kasîdeye alternatif olarak ya da en azından İbn Ebî Rabî'a'nın gazelinin

41 Bahâr, gazelin yedi ya da dokuz beyitten meydana gelmesi gerektiğini, en fazla on bir beyit olabileceğini ifade eder. Yine on bir ile bin beyit arasındaki herşeyin kasîde olduğunu iddia ederek, Farsça kasîdeden gazeli uzunluk ve konu bakımından ayırır. *Gazel* aslen aşk temalarını ve şiirin bu durumdaki perişan hâlini anlatır, daha sonra psikolojik ve tasavvufî temalara yaklaşır. Muḥammad Takî Bahâr, *Shi'r dar irân* (Tahran, 1333/1954), 80. Bir şiir eğer on beş beyitten fazla ise ve birbiriyle kafiyeli iki mısradan meydana gelen beyit (*beyt-i matla'-i musarra'*) ile başlıyorsa kasîdedir şeklinde, Hicret'in yedinci yüzyılına ait bir Ortaçağ tanımı için bkz. Shams-i Kays Râzî, *al-Mu'djam fi ma'âyir ash'âr al-'adjam*, ed. M. T. Mudarris-i Raḍawî (Tahran, [t.y.]), 201. Eğer on beş beyitten az ise ve birbiriyle kafiyeli beyit ile başlamıyorsa kî'tadır. Yoksa konusu "aşk sanatı" ise bu durumda yine gazeldir. Bu görüş muhtemel ki Arap şiirini esas almakta ve bu iki şeklin kasîdeden türediğine işaret etmektedir.

42 Bausani, Farsça gazelin gelişimini beş aşamada takip etmektedir: dokuzuncu-onuncu yüzyılların kalıplaşmamış aşk şiirleri; dördüncü-yedinci/onuncu-on üçüncü yüzyıllarda tasavvufa giriş; klasik dönem (yedinci-onuncu/on üçüncü-on altıncı yüzyıllar), Senâ'î'nin süreçteki etkisi göz ardı edilerek, şekli unsurların açıkça ortaya çıkması; Sebki-Hindî etkisiyle soyut unsurların dışavurumu; ve son olarak geleneksel olmayan temalar ile Neo-klasik ve modernist unsurların benimsenmesi. Alessandro Bausani, "Ghazal," *Encyclopaedia of Islam*, c. 2, 2. bs. (Leiden, 1965), 1033-36.

gösterdiği gibi, yapılandırılmış nesîb, uzun vadede karmaşık lirik şiir yapısının biçimsel ayrışmasının meşrulaşmasına öncülük etmiştir. Tek bir yönüyle müstakil olarak gelişen nesîb, yine de geleneksel “büyük” form karşısında kuşatıcı bir alternatif olmaktan uzaktı ve kasîde dışındaki, Arap şiirinde meydana gelen diğer şeklî gelişmeler gibi en azından şekil bakımından, eksik kalmak durumundaydı.⁴³

Abbasî döneminde *muhdesûn* adı verilen yenilikçi şairlere “ham-riyyât, tardiyyât, zuhdiyyât, mucûniyyât ve diğerleri gibi çeşitli yeni ve bağımsız türlerin” girişi için kredi verilirken, Heinrichs bu gibi “türlerin” temalarının İslâm öncesi kasîdesinde bulunabileceğini, her durumda orijinal şekillerinin de ortadan kalkmadığını, iddia eder.⁴⁴

O hâlde, Farsça gazel niçin ve nasıl sabit yerleşmiş bir tür olarak ortaya çıktı? Arap kaynaklı yaklaşıma (Şiblî Nu'mânî, Y. E. Bertels) ek olarak, modern araştırmacılar da Farsça gazelin Çinli modellerinden (Bausani) gelen Farsça halk şiirinden (I. S. Braginsky) geliştiğini ya da Arap örnekleri ve halk geleneğinin birleşimi (A. Mirzoev) olduğunu ileri sürerler.⁴⁵ Rypka (ö. 1968) gazelin Sâsânî döneminde varlığını reddetse de pek çok diğerleri bir iki mısradan meydana gelirken onuncu yüzyıl

43 Jaroslav Stetkevych, *The zephyrs of Najd* (Chicago, 1993), 57.

44 Wolfgang Heinrichs, “Literary theory: the problem of its efficiency,” *Arabic poetry: theory and development*, ed. G. E. von Grunebaum (Wiesbaden, 1973), 25.

45 Çeşitli görüşleri bir araya getirdiği araştırmasında Bausani eş zamanlı olarak mevcut bulunan, teorik ve halk edebiyatındaki gazel geleneğinin yavaş yavaş içiçe geçtiğini düşünen Mirzoev’in iddiasını desteklemeye meyillidir. (Alessandro Bausani, “Ghazal.”) Meisami ise bu teorilerin doğru olamayacağını çünkü onların gazel kelimesinin önceki anlamını yanlış yorumladıklarını iddia eder. Julie Meisami, *Medieval Persian court poetry*, 8 dipnot 1. Bu genel olarak doğru olmasına rağmen, gazel kelimesi “içerik temelli bir tür”ve henüz “kabul edilmiş tür” olmadığı, lirik aşk şiiri formunun başka bir isim altında var olmadığı ya da herhangi bir teknik terimle karşılanmadığı anlamına gelmez (örneğin aşağıda tartışılacağı gibi *Varka* ve *Gülşâh*’taki şiirler).

külliyatında bulunan bazı âşıkâne şiirler daha sonra şeklî anlamda gazel olarak görünecektir. Bunların bağımsız şiirler ya da kasîdelerin başında bulunan ve övgü parçaları çıkarıldıktan sonra saray dışında yaygınlık kazanan tegazzüller olup olmadıklarından emin değiliz. Yine de, onuncu yüzyıl şairlerinin bazılarının müzisyenler olduğu gerçeğini göz önüne alırsak, bu şiirlerin, müzikle beraber ezberden okunduklarını ve belki de bir ya da iki mısradan meydana geldiğini söyleyebiliriz.

Onuncu ve on birinci yüzyıllarda *sürûd* ya da *çakama* gibi şarkılara ait referanslar buluyoruz ve bunların müzikli gösteriler ile ilgisi belirgindir. Belirsiz olan bunların Sâsânî döneminde aynı adla anılan formlara ait kelimeleri kullanan şairlerin zihniyle hangi ölçüde ilişkili olduğudur.⁴⁶ Gerçi bana göre onuncu yüzyıl âşıkâne şiir parçaları sadece münferit parçalardır; Arap nazariyatçıları takip eden İranlı münekkitle, her ne kadar İran geleneğinde bu tip şiirler genellikle sevgiliden ziyade bahar tasviriyle başlasa da, kasîde prototipini dinleyicilerin dikkatini çekmek amacıyla yazılmış âşıkâne girişler olduğu fikrindedirler.

Bu kısım, klasik Arapça kasîdenin nesb bölümü, Ortaçağ boyunca İranlı münekkitle tarafından küçük pratik anlam farklarıyla ve bildiğimiz kadarıyla gazelin tanımlanmış bir tür olarak kabul edilmesinden çok sonra, muhtelif isimlerle gazel, tegazzül, teşbîb ve nesb olarak adlandırılmıştır.⁴⁷

Bir Farsça şiir hususiyeti olarak bu kısa âşıkâne şiirlerde nadiren redif bulunuyordu. Aslında Ayyûkî'nin yazdığı aşk hikâyesi olan *Varka*

46 Râzânî, Sasanî dönemi şiir formları *surûd/sarvâd/surûd-i husrevânî, çâkâmak ve tarânak* ile ilgili bunların heceyle ilgili vezinleri, konuları ve sunuluş sebepleri hakkında bir tanım önermektedir. Abû Turâb Râzânî, *Shi'r wa mûsiki wa sâz wa âwâz dar adabiyât-i Fârsi* [y.y., 1340/1961], 22-6. Muḥammad Taqî Bahâr, a.g.e., 73-7 ve Djalal Khâleghi-Motlagh, a.g.e., 3-27 ile karşılaştırınız.

47 Bkz. Shams-i Kays Râzî, a.g.e., 413. Tâjd al-ḥalâwî, *Daḳâyik al-sh'ir*, ed. Sayyid Muḥammad Kâzîm-îmâm (Tahran, 1962), 84-5.

ve *Gülşâh* büyük ihtimalle *Firdevsî* (ö. 1020?) ile aynı neslin ürünüdür ve bu yüzden on birinci yüzyılın başı ya da ortalarına tarihlendirilebilir. Bu eserde, Arap kaynaklarından uyarlanmış, aruzun mütekarrib bahrinde ve mesnevî nazım şekliyle (Yeni Farsça için hem karakteristik ve belki de yerli) yazılmış bir aşk ve macera hikâyesi buluyoruz. Her birinin uzunluğu dört ile yedi mısra arasında değişen, şiir oldukları açıklanmış, hikâyenin bir ya da diğer kahramanı tarafından okunarak (güft, yâd kerd) Ayyûkî'nin eserini arada bir kesen bir dizi lirik şiir metin içine yerleştirilmiştir. Bu şiirler mesnevî ile aynı vezinde yazılmıştır; şair ilk mısradan beyit biçiminin kafiyesini düşürürken, şiir hünerini arttırarak redifi daha zenginleştirdiği gözlemlenir. Diğer beyitlerin aksine, bu aralarda hikâye ilerlemez fakat bunlar lirik yakarıştır ve hikâyeye uygun olarak (kur yapımlar, kayıp aşkın acısını çekmeler, aşk yakarışları, ölene ağıtlar vb.) karakteri ben-sen diyaloguna götüren bütün duygular, sık sık olmayan ikinci kişi için açılmış bir araç ve dolayısıyla kendi kendine konuşma tarzındaki şarkılar. Tahallusu olmaması dışında, bu metin içi şiirleri dünyaya kalıplaşmış gazel türü gibi bakmaktadır.⁴⁸ Ayyûkî bu şiirleri her durumda sadece bağımsız şiir parçası anlamında "şîr"⁴⁹ olarak adlandırır. O hâlde on birinci yüzyılın ortasında, elimizde kasîdeden ya da tahkiye şiirden gelmeyen, yüksek seviyede belirli nazım özellikleri gösteren, müstakil lirik şiirler bulunmaktadır.

48 Ashında bu türün onuncu yüzyıldaki varlığını reddeden Rypka, bu metin içi şiirleri "gazel formundaki aşk şarkıları" olarak tanımlamaktadır. *History of Iranian literature*, ed. Jan Rypka (Dordrecht, 1968), 177.

49 'Ayyûkî, *Warkawa Gulshâh-ı 'Ayyûkî*, ed. Dhabîh Allâh (Tahran, 1343/1964), 13, 15, 20, 27, 39, 60, 75, 81-2, 108, 110, 112. Dankoff mesnevînin yapısına eklenen bu tip şiirlerin yedinci/on üçüncü yüzyılda Irâkî ve başka şairler tarafından yaygın hâle getirilmiş (dehnâme, uşşâknâme) daha sonraki nazım şekillerinin kökeni olduğu görüşündedir. Robert Dankoff, "The lyric in the romance: the use of ghazals in Persian and Turkish masnavîs," *Journal of Near Eastern Studies* 43, s. 1 (1984), 9-25.

Ayyûkî'den belki yüzyıl kadar önce, onuncu yüzyılın Farsça yazar şairleri de manzumelerine genellikle “şîr”e ayrıca “beyt” ya da “dü-beytî” adını veriyorlardı. Kendilerine “şâ’ir”, yaptıkları işe de “şâ’irî” diyorlardı. Şiirler “eş’âr”, nesirden farklı olarak nazma çekilmiş konuşmalar ya da nazımlar meydana getiriyordu. Ölçü anlamına gelen vezin kelimesi İran şiirinde onuncu yüzyıldan itibaren “hapax legomenon”⁵⁰ şeklinde varlığını sürdürmektedir.⁵¹ Bütün bu kelimeler ve takip edilen şiir türleriyle tarzlarının sınıflandırılması hakkındaki terimler öğrenilmiş dil olan ve görüldüğü kadarıyla Orta Farsça’nın aksine şair ile müzisyeni birbirinden bir şekilde ayıran Arapça’dan türetilmiştir.⁵² Onuncu yüzyıl Farsça yazar şairlerin şiirlerde kategoriler, türler ve modlar için kullandıkları terimler şunlardır:

Medh: Bir şairin niyeti ya da kullanacağı tema olarak anlamı övgüdür.⁵³ *Mef’ûl* bâbındaki *memdûh*un anlamı övülen kişi ya da hâmidir ve Farsça’da olduğu gibi Arapça’da da sıklıkla kullanılmaktadır. Key-kâvûs b. Washmgîr (salt. 1048-82) *medh*’in bir biçim değil şairin muhatabına karşı retorik yönelimi olduğu fikrindedir.

Medîh: medh ile aynı fakat bir nebze daha somut (yani bir örnek ya

50 Hapax legomenon, bir yazmada, bir belgede ya da edebî metinde “yalnızca bir kere geçen (sözcük)” anlamındaki Yunanca ifade. ç.n.

51 Yukarıdaki sonuçlar Lazard’ın eserinin (*Ash’âr-ı parâkanda-yi qadîmtarin shu’arâ-yi Fârsî-zabân* = Les premiers poètes persanes, ed. Gilbert Lazard, c. 2. (Tahran: Département d’Iranologie de l’Institut Franco-Iranien, 1962) ve Rûdegî’nin (ö. 941) şiirlerinin incelenmesiyle elde edilmiştir. Sa’îd Nafîsî, *Muhtî-i zindegî wa aḥwâl wa ash’âr-i Rûdâkî*, 2. bs. (Tahran, 1341/1963). Bu terimlerin hangi şairler tarafından hangi bağlamlarda kullanıldığının ayrıntısı için bkz. Lewis, a.g.t., 49-50.

52 Boyce, a.g.e., 21, 32-45.

53 Muhtevaya bağlı olarak söyleyişi tanımlayan *medh* ve *hicâ’*ı karşılaştıran Şedîd-i Belhî (25:15) ve açıklama (141:2) için bkz. Lazard, a.g.e., Rûdegî de terminoloji kullanmaktadır: Sa’îd Nafîsî, *Muhtî-i zindegî wa aḥwâl wa ash’âr-i Rûdâkî*, 2. bs. (Tahran, 1341/1963), 497:154. 508: 493, 509:476, 512:540 ve meddâ için 497:155.

da ürün adı) olduğunda, bir şair “medh-i” birinin övgü şiirinden söz edebilir.⁵⁴

Midhat: yukarıdakiler ile aynı.⁵⁵

Fahr: Şairin kendini ya da hâmîsini övmesi.⁵⁶

Hezl: Genel olarak ancak bir yazmada, bir belgede ya da edebî metinde “yalnızca bir kere geçen” anlamındaki Yunanca ifade olan “hepex legomenon” örneğinde ve daha sonraki kullanımlardaki gibi anlaşılabilir fakat çoğunlukla anlamı hicâ, hiciv ya da hakaret ile aynıdır.⁵⁷

Hidjâ: Hiciv ya da hakaret.⁵⁸

Kasd: Bir zamanlar kasîde içinde bu özel şiirin (sühan) yazılış amacını açıklamak için kullanıldı.⁵⁹

Gazel: Burada bizimle doğrudan irtibatlı olan bu kelimenin Yeni Farsça şiirde en erken ortaya çıkışı, medh’in övgü temayülünün aksine, görünüşte lirik konulu ya da şiirin retorik yönelimini kasdederek Rûdegî’nin şiirlerinde iki defa görünür:

*Beni yaratan Tanrı’ya hamd olsun,
benim dilim gazelle yıpranmış değildi,
onun kullarının medhinden.⁶⁰*

-
- 54 Dakîkî’nin medhiyeye güzel kıyafetler giydirmesi (150:67) ve belli bir hâmîyi övmek amacıyla yazdığı bir medhiye (153:99), Rudegî’nin medh’ine üstünlüğünün karşılaştırılması (156:139-40) ve Şedîd için yazılmış bir ağıt ile benzer bir mukayese için bkz. *Eş’âr-ı parâkende-i kadîmtarîn şu’arâ-yı Fârsî-zabân*.
- 55 Dakîkî, bu kelimeyi bir şiirinde kullanmaktadır: “Ey efendim, Sizin mihdatinizde benim hayatım kısadır.” *Ash’âr-ı parâkanda-yi kadîmtarîn shu’arâ-yi Fârsî-zabân*, 141:3. Rûdegî de bütün övgü ifadelerinin muhatabının methettiği kişi olduğunu söyler. Nafisî, a.g.e., 512:550.
- 56 Rûdegî sevgilisinin iki küçük siyah gözüne olan aşkıyla iftihar etmektedir. Nafisî, a.g.e., 495:101-2.
- 57 Muhammed b. Vasîf’ten. *Ash’âr-ı parâkanda-yi kadîmtarîn shu’arâ-yi Fârsî-zabân*, 15:22.
- 58 Şahîd-i Belhî’den. *Ash’âr-ı parâkanda-yi kadîmtarîn shu’arâ-yi Fârsî-zabân*, 25:15.
- 59 Gürcânî’den. *Ash’âr-ı parâkanda-yi kadîmtarîn shu’arâ-yi Fârsî-zabân*, 62-78.
- 60 Nafisî, a.g.e., 498: 184.

*İnci gibi midhati ve çekici gazele yazık
ki her dil üzerinde hafifçe gezinmesin*⁶¹

Her ne kadar bu terimleri kullanmasa da Dakîkî, medhiye ile âşıkâne temalar arasında birini sultanlara, diğerini âşıklara hitap ettiğine işaret ederek aynı tematik bölümlemeyi yapmaktadır.⁶²

Onuncu yüzyıldan on ikinci yüzyıla kadar şairlerin terimlerden meydana getirdiği kelime kadrosu, şairlerin şiirlerini şeklî özelliklerden daha ziyade öncelikle tarz ve geleneksel konular bakımından tasavvur ettiklerini göstermektedir. Gazel çoğunlukla medh (bazen de senâ) kelimesinin ya da bazen de *hezl* gibi diğer tema/modların zıddı olarak ortaya çıkmaktadır. Biz *gazel* ya da *tegazzül*'ün, mesela bir kasîdenin âşıkâne giriş kısmı gibi, medhiyenin içinde bulunabileceğini çeşitli yorumlardan çıkarıyoruz. Bu örneklerin çoğunda çok açıktır ki *tegazzül* ve *teşbîb* gibi gazel kelimesi de genellikle âşıkâne tarz ya da geleneksel konularda yazılmış lirik pasajları göstermede kullanılır. Edebî konuların bir yanda aşk/lirik diğer yanda medih/törenselsel şiir (*epideictic*) olmak üzere iki başlılığı on birinci-on ikinci yüzyıl belâgat kitapları ve şiir hakkında yazılan nesirlerde açıkça ifade edilmiştir.

Farsça şiir ve vezin hakkındaki eleştirel tartışmaların en eskisi on birinci yüzyılda yazdığı *Kâbûs-name* (1082) adlı eserine şiir hakkında “ders resm-i şâ'irî” başlığıyla bir bölüm ekleyen Keysâvûs b. Vaşmgîr'e aittir. Burada gazel kelimesi diğer konuyla ilgili türlerden ayrılmıştır: medh (övgü), hicâ (hiciv), mersiye (ağıt) ve zühd (sûfîlik). Bu terimler, iki değişmez tür, terâne (büyük ihtimalle dü beytî ya da rubâî anlamında) ve kasîde de zikredildiği hâlde bir şiirin teması ve

61 Nafîsî, a.g.e., 500: 242. Bu mısra şairin hâmîsinin nazımdaki becerisini (ne kadar büyük olduğunu) ifade etmede zorlandığı şeklinde de anlaşılabilir.

62 *Ash'âr-ı parâkanda-yi kadîmtarin shu'arâ-yi Fârsî-zabân*, 153:95-6.

içeriği olarak tanımlanmışlardır.⁶³ Ancak burada gazel net bir şekilde sadece bir tematik kategori değildir çünkü Keykâvûs medh'in tersine gazel ve terâne'yi çok kullanılan vezin ve kafiyeleri, ağır dilden kaçınan üslûbu ve havas ile avam eşitliğinin çekiciliği temelinde açıklaması gereken şiir formları olarak görür.⁶⁴ Terâne ile birbirine yakın olması yüzünden belki de dörtlük (ister rubâî ister aruz kullanılmayan fehlevî olsun) gibi kendine mahsus şekli ve ölçüsü sebebiyle, gazelin burada *Varka ve Gülşah*'a yerleştirilen şiir parçaları gibi anlaşılması mümkün görünebilir. Mehd'i hicâ (hiciv) gibi kendine mahsus forma sahip şiir değil değil, bir tavır ya da retorik amaç olarak anlamak gerekir. Bu terimlerin ikisi de kasîde türüyle irtibatlı olarak anılmaktadır. Bir pasajda Keykâvûs lirik şiiri övgü ile hicivden ayırmakta, gazel ve mersiye'nin hicâ ve medh ile aynı tarzda yazılması/okunması gerektiğini (ammâ gazel ve mersîye ez yek tarîk gûy ve hicâ ve medh ez yek tarîk) ifade etmektedir. Çünkü bu çiftlerin her bir ögesi şiirin konusuna has belirli retorik yönelimlerin ortaya çıkardığı birbirinin zıddı duygusal uçlarıdır. O, belli ki konu ya da söylem tarzlarının (hicâ ve medh) imajlarının (mana, lafız), lirik tarzların (gazel ve mersîye) imajları ya da temaları gibi birbirinin yerine geçebileceğini ifade etmekte fakat retorik ve lirik temaların karıştırılabilme ihtimaline karşı herhangi bir açıklama yapmamaktadır.⁶⁵ Kâbus-nâme'nin âşık edebiyatı hakkındaki bölümünde, gazel şiiri özellikle avama mahsus ve müzikal bir muhit ile ilişkilendirilmiştir: gazel, şiir ile birlikte ezberlenmeli ve gazel ya da terâne vezinsiz yazılmamalıdır.⁶⁶ Belki de burada lirik

63 Kaykâwûs b. Washmgîr, 'Unşur al-Ma'âli: kâbûs-nâma, ed. Sa'îd Nafisî, 6. bs. (Tahran, 1366/1987), 137-40.

64 Washmgîr, a.g.e., 138:2-5.

65 Washmgîr, a.g.e., 139-40.

66 Washmgîr, a.g.e., 142.

gazellerin genellikle şarkı gibi söylenmek için halka mahsus serbest vezinle yazıldığı belirtilmiştir.

Reşîdüddîn Vatvât'ın (ö. 1177) *Hadâ'iku's-sihr* (istinsahı 1155) adlı eserinde daha sonra gazelin son beytinde bulunan teknik bir terim hâline gelecek fakat burada açıkça kasîdenin *gürîzgâh*'ını (Arapça "kaçış" anlamını gelen *tahallus*'un, Farsça'da "kaçış yolu" demek olan karşılığı) gösteren *tahallus*, *teşbîb* (Vatvât'ın açıkladığı *gazel* ile aynı anlama gelen Arapça kelime) bölümüne geçiş ya da en ideal hâliyle söylenenleri özetlemesi ve bir şekilde hâmî ile ilişkili olması gereken, sultanı metheden giriş kısmı olarak tarif edilmiştir. Vatvât bunun en iyi şekilde nasıl yapılabileceğini göstermek için el-Mütenebbî, Unsurî ve Kemâlî'den beyitler seçmiştir ve *tahallus*'u aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Bu sanat, şairin âşıkâne söyleyişten (*gazel*) ya da şiirin giriş kısmı (*teşbîb*) ile aynı konudan seçilmiş, hâmîyi medhetmek amacıyla, en sevimli ve takdire şayan tarzda yazma sanatıdır.⁶⁷

Avfî'nin (ö. 1232?) *Lübâbü'l-elbâb* (istinsahı 1221) adlı antolojisine kadar şiirler genellikle beyit, nazım, şi'r, kıt'a, kasîde ya da "gazel" baş-

67 Rashîd ad-Dîn Vatvât, *Hadâ'ik al-sihr*, ed. Iqbâl 'Abbâs (Tahran, 1308/1930), 31-2. Diğer pasajlarda yazar kıt'ayı (28, 55, 57, 60, 64, 79), *kasîde* (30 ve *kasâyid*, 60) gibi bağımsız bir şekil olarak gördüğünü açıklamaktadır. Bu iki edebî şekil çift kafiye muhtemel formları olarak yanyana (57) konmuştur. *Musammat* da retorik süslü ifadeler eklenerek kasîde ile aynı görülerek dört kısma ayrılmaktadır, ilk üç kısımda secî'ye, son bölümde kafiye dikkat edilmektedir. Fakat *musammat*'ın beş ya da altı bölüm olduğunu söyledikten sonra yazar, onları iç kafiye mısralar olarak adlandırmaktadır (*musrâ'*, 61-3). Sona doğru, zeyil kısmında, *medh/medîh*, *hicv/hicâ* ve aynı zamanda *nesîb* ya da maşukun özellikleri ile şairin ona olan aşkı hakkında konuştuğu şeklinde yorumladığı *gazel* olarak da bilinen *teşbîb* dâhil, ayrı tasnifi hak etmeyen diğer bazı terimleri (85-7) bir araya getirmektedir. Vatvât, eğer hâmîyi methetmek dışında başka bir unsur barındırmıyorsa, konusu dikkate alınmadan umumiyetle *teşbîb* adı verilen *kasîde*'nin giriş kısmı hakkında konuştuğunu açıklamaktadır (85). Ayrıca *rubâî*'nin üç ve dört kafiye, iki şekli olduğunu da kabul etmektedir. Burada *terci'*ye (*naghmat*, melodi diyerek) ayrı olarak muamele etmekte ve kıt'a bölümlenmesini açıklamaktadır.

lıklarıyla tanıtılıyordu. Gerçi Avfî'nin iki mısralık övgü şiirini gazel olarak adlandırdığı açık olsa da bunların son üçü bizim bugün türlere uyguladığımız, teknik terimler gibi kullanıldığı görülmektedir.⁶⁸ Yine Avfî'nin tanımında bir kasîde'nin tegazzül ve medh bölümleri gazel ve medh⁶⁹ beyitlerinden meydana gelmekte, "gazel" kelimesi bir şiirin hâlâ tematik ayrıca şeklî unsuru olarak ifade edilmektedir.

Şems-i Kaysî, hemen hemen 617'de (1220) başladığı ve Moğol İstilası sebebiyle 630'a (1232) kadar bitiremediği nazım sanatı ve şiir hakkındaki eserinde kasîde'yi, ondan türemiş iki şekil olan kıt'a ve gazel'den açıkça ayırmaktadır:

... aşk sanatı konusundaki herhangi bir şiir parçası, sevgilinin güzelliği ve bukleli saçlarının tasviri, ayrılık ya da kavuşma hikâyeleri, kırmızı yanakların hasreti, güzel kokular, yağmurlar, konaklanan mekanların harap hâlinin tasviri *gazel* olarak adlandırılır.⁷⁰

Gazel on üçüncü yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren münekkithler ve şairler tarafından bağımsız bir tür olarak kabul edilmisti. Buna rağmen kelime o zaman bile yine kasîde'nin nesîb, teşbîb ya da tegazzül kısmında bulunan genel aşk temasını anlatmak amacıyla kullanılmıştı.⁷¹

Tâcü'l-Halâvî, muhtemelen on dördüncü yüzyılda, büyük oranda Vatvât'ın kitabına borçlu olduğu eserinde şiir örneklerini isimlendirmekte, şiirleri kıt'a, rubâî gibi sabit formun adıyla ya da nazım, şi'r ya da beyt (şiiri numaralayan, tek başına alıntılanmış şiir parçası anlamında), şiirleri gibi daha geniş anlamdaki manzum terimleriyle

68 Muḥammad 'Awfî, *Lubāb al-albāb*, ed. Mirza Muḥammad Qazvini ve E. G. Browne, c. 2 (London, 1906), 49.

69 'Awfî, a.g.e., II, 119.

70 Rāzî, a.g.e., 201.

71 Shams-i Kays Rāzî, a.g.e., 413.

adlandırmaktadır. Ayrıca şiirleri muhteva bakımından da tanımlamaktadır (hezl ya da medh).⁷² Başka bir yerde anlamını açıklamamakla birlikte, “şiirin türlerinden ve nazmın çeşitlerinden” (ecnâs-ı şî'r ve envâ'-ı nazm) söz etmektedir.⁷³

Halâvî gazele ilişkin olarak, manasını etimolojik olarak kızlar hakkında konuşarak eğlenmek ya da âşıklar üzerine hikâyeler şeklinde açıklamakta fakat belâgatçilerin (sühan şînâsân) kelime dağarcığında gazel:

Maşuğu hatırlayıp (zîkr) onun saçlarını ve güzelliğinin alametlerini tasvir eden, kavuşma ve ayrılma hikayeleri içeren (hikâyât-ı vâsl u hicr), kurgusu Şeyh Sa'dî'nin şiirleri gibi, hoş vezinli, çekici yapılı (terkîb) ve derin anlamlı (ma'nî-yi 'arîk), müphem ifadelerle yer veremeyen yapıda, bir sevimli, hoş giden eğlence.⁷⁴

Bu bölümde Şems-i Kays'tan bazı ifadeler alınmaktadır fakat hem tema ve söylem hem de vezin, şekil ve anlam bakımlarından daha geniş ve kesin tanım yapılır. Ayrıca her ne kadar Halâvî'nin yazdığı dönemde, tasavvufî gazel profan örnekleriyle örtülüyor olsa da, o Sa'dî'nin (ö. 1292?) şiirlerini, “eş'ârını”⁷⁵ gazele ideal örnekler olarak göstermektedir.

Gazel artık kasîdenin giriş kısmından (mukaddime) ayrılmış, açıkça formal bir kavram olmuştur. Daha önceden gazel ya da agzâl (gazel kelimesinin Arapça çoğulu, çok ender durumlarda kullanılmıştır.) ismiyle anılan bu giriş kısmı Tâcü'l-Halâvî⁷⁶ tarafından açıklanmış ve

72 al-Ḥalāwī, a.g.e., 1962, sıraya göre 34, 40 ve 54, 61,

73 al-Ḥalāwī, a.g.e., 1962, 81.

74 al-Ḥalāwī, a.g.e., 1962, 86.

75 Sa'dî'nin *Bostan* adındaki mesnevîsi dışındaki, fakat muhtemelen kasîdelerini kapsayan kısa şiirleri ifade eden bir terim.

76 al-Ḥalāwī, a.g.e., 84-5.

şimdi aynı adla, nesîb terimiyle karşılanmaktadır. Eğer kasîdenin giriş kısmı, hâmînin dikkatini çekmek ve şairin talebini yerine getirmeye onu önceden hazırlamak için kurgulanmışsa şairin hayattan hissesine düşen konusunda yakınmalarını, bir doğa tasvirini ya da mola yerinde terkedildiğini ifade eden içerikte olursa teşbîb ismiyle anılır. Nesîb ve teşbîb girişinde gazel ya da teşbîb gibi giriş kısımları bulunmayan, metne ortasından giriş yapan memdûd ve muktezab (muktadab) ile karıştırılmıştır. Bu gazelin nesîb'e henüz atfedildiğini belirten son bölüm, belki de Halâvî'nin kullandığı şiir sanatı ve poetika hakkındaki daha eski kaynaklarda bulunan, önceki şairler tarafından sıkça zikredilen gazel ve medh ikilisi arasındaki farkı anlatan daha eski bir kullanımı yansıtmaktadır. Onun nesîb ve gazel arasındaki terminolojik denklemi belki de kendisinin "gazel" kelimesini Sa'dî'nin formal türü olarak ayırma temayülünü yansıtmaktadır. Çok önemli olmasa da tahallus, kendi eski anlamını koruyarak bazı başka temalardan şiirin medh kısmına doğru gelişmesine devam etmektedir.⁷⁷

Son olarak, Rızâ Kuli Han Hidâyet, geniş ölçüde Reşîdüddîn Halâvî'yi takip ettiği *Medâricü'l-Belâğa* isimli eserinde, tercî' ve terkîb-bend'i şiirin ayrı formları ve üslûpları olarak ayrı maddeler hâlinde incelemektedir. Bunların daha önceleri sultanlar için yazılmış medhiyeler olduklarını fakat son dönemlerde daha çok didaktik, felsefik, tasavvufî ve aşk manzumeleri olarak yazıldıklarını belirtmektedir.⁷⁸ O, şüphesiz, gazeli bağımsız bir tür olarak görmekte⁷⁹ ve gazel teriminin daha önceki kullanılışını tahallus bölümünde uzun uzadıya açıklama ihtiyacı duymaktadır:

77 al-Ḥalâwî, a.g.e., 82.

78 Rîdâ kûlî Khân Hidâyat, *Madâridü al balâğa dar 'ilm-i badî*, ed. ḥusayn Ma'rîfat (Shiraz, 2535/1976), 96-7.

79 Rîdâ Kûlî Khân Hidâyat, a.g.e., 105-06.

Bu hüner, şair gazelden latîf, hoşâ giden, düzgün tasarımıyla yola çıktı-ğında, kasîdenin tegazzül kısmı ya da hâmîyi övmek maksadıyla şiire başladığı (teşbîb kerde) başka bazı temalar (ma'nî) anlamındadır. Şunu da açıklayalım ki, bizim bu çağda tegazzül dediğimize eski ustalar gazel derlerdi ve bizim günümüzde gürîz adını verdiğimizde de tahallüsten önce bu isim veriliyordu. Günümüzde tahallüs gazelin kapanış beyitle-ridir (mekâtî'-i gazeliyyât).⁸⁰

Formal bir terim olarak gazel

Şiirdeki üslûbu ve getirdiği yeniliklerle ilişkili olarak Hâkânî (1126-1186 ya da muhtemelen en geç 1199) kendisini pek çok konuda Senâî'nin takipçisi olarak değerlendirir ve sık sık şiirlerinin yeni tarzından bahseder (şîve-i tâze ya da şî'r-i bedî').⁸¹ Hâkânî "Unsûrî" redifli bir şiirinde, kendi üslûbunu bir buçuk yüzyıl önce ölmüş sabık şairin eski üslûbu ile karşılaştırır. Bu şiirde Hâkânî, değişik şiir üslûpları hakkında görüşlerini bildirir ve Unsûrî'nin sadece medh ve gazel (cuz ez tarz-ı medh ü tarâz-ı gazal / nâ-kerdî zi tab' imtihan 'Unsûrî) ile uğraştığına dikkat çeker. Medh ü gazel vadisinde Hâkânî'nin bir duayen olarak Unsûrî'den daha üstün olduğu kabul edilir (şînâsend afâzil ki çün men ne-bûd / bi-medh ü gazel dür-feşân 'Unsûrî). Hâkânî, kendisinin şiirin muhtelif üslûplarıyla (şîve), Unsûrî'nin habersiz olduğu va'z ve zühhd de dâhil olmak üzere donatıldığını ifade eder. Bu ifadelerde de, medh ve gazel kelimeleri, şiirin şekli özelliği olarak değil, hâlâ açıkça muhteva ile ilgili olarak kullanılmaktadır.

Hâkânî'nin muasırı Zahîr-i Faryâbî'de (ö. 1202) gazeli ayrı bir form ve kendisini gösterme vesilesi olarak kabul ettiğini ileri süren

80 Rîdâ Kûlî Khân Hidâyat, a.g.e., 125-26.

81 Hâkânî'nin *Divân*'ından *Khâkânî's Dîwân*, ed. 'Abd al-Rasûlî, 199, 213, 263, 345. Sayyid Muḥammad Dja'far Maḥd jüb, *Sabk-i Khurāsānī* (Tahran, 1967), 20.

bir bahis buluruz. Bu bölümde Faryâbî, değişik türlerdeki şiirlerin nasıl yazılacağı bilgisinin ipuçlarını verir ve zamanında insanların onu hakkıyla tanımadıklarını iddia etmektedir. Sonuç olarak, her ne kadar onunla para kazanmak mümkün değilse de şiirin en iyi türünün (cins) gazel olduğunu belirtir:

*Benim en önemsiz desteğim şiirdeki hünerimdir,
onun yüzünden çektiğim insafsızlıkları gör!
Önlerinde durup bir iki sözcükle ebedileştirdiklerimden
biri bile, hatırlamaz beni daha sonra
Şiirde en iyi form gazeldir
Kimseye para kazandırmasa bile!⁸²*

Zahîr Batı İran'da saray şiirini icra ediyordu ve incelediğimizde ne kadar güzel olduklarını sonradan anladığımız bir takım gazeller yazmıştı. Zahîr şiir pratiğinin (şâ'irî) çeşitli türleri (gûne) hakkında bilgi sahibiydi, özellikle şiirin (şi'r) sadece bir formunu (cins) "gazel"i ismen zikretmiştir. Zâhir burada belki de medhiye (medh) ile gazel arasındaki daha eski olan tematik zıtlığı göz ardı etmeden, kendini ifade etme vesilelerinden şikayet ediyor olmalıdır. Çünkü bir kav-vâl'in gazel okuduğu için aldığı para, saraydaki kasîdenin karşılığı ile mukayese edilemez.⁸³

Safâ, Safavî dönemine kadar yazılan şiirlerin büyük çoğunluğunun şekli bakımından gazel olduğunu fakat artık bunlarda ağırlıklı olarak aşk temasının değil tasavvufî ve pratik ahlâkî konuların da görüldüğüne işaret eder.⁸⁴ Her ne kadar bazı şairler tasavvufî ve dinî

82 Mazâhir Muşaffâ, *Pâsdârân-i sukhân: ĉakâma sarâyân*, c. 1 (Tahran, 1335/1956), 100.

83 Lewis, a.g.t., Bölüm 2.

84 Kelîm-i Kâşânî ve Ganî'nin şiirinden alıntılar yapar. Dhabîh Allâh Şafâ, *Târikh-i adabîyyât dar Îrân*, c. 5 (Tahran, 1366/1987), 603-4.

konular için en az iki yüzyıl gazel biçimi kullanmış olsalar da Safâ on dördüncü-on altıncı yüzyıllarda ancak işini bilen şairlerin bu konuları gazele dâhil ettiğini oysaki acemi şairlerin âşığı daha da hasta ve perişan eden âşıkâne gazeller yazdıklarını düşünür.⁸⁵ Safâ, on üçüncü yüzyılda gazelin iki değişik yönde geliştiğini kabul eder: Rûdegî, Zahîr, Muzîr ve Kemâl İsmâ'îl geleneğinden gelen ve Sa'dî'nin temsil ettiği aşk gazeli ile 'Attâr'ı takip eden Irâkî, Celâleddîn Rûmî (ö. 1273) ve Seyfeddîn Fergânî'nin (ö. 1305'tan sonra) temsil ettiği tasavvufî gazel.⁸⁶ Safâ özellikle Hâcû-yı Kirmânî (ö. 1352), Kemâl-i Hocendî (ö. 1401), İmâd (ö. 1155), Emîr Husrev (ö. 1325) ve Hâfız'da (ö. 1390) bu iki formun zamanla bir nebze de olsa birbirine karıştığı fikrindedir.

Böylece, şairin imzası ya da *tahallus*'unun eklenmesiyle başlayan şeklî hususiyetlerdeki değişiklik, Senâ'î'nin *Dîvân*'ında olduğu gibi, daha kısa şiirlerde konu çeşitliliği ile kendisini gösterdi. Şairler çeşitli temalardan ve geleneksel konulardan –tasavvufî, dinî, âşıkâne– seçtiklerini değişik yönlerde geliştirdiler. En sonunda Hâfız ve çağdaşlarına gelindiğinde, bu birbirinden farklı bambaşka çabalar yine birbiriyle uyuşmaya başladı. Günümüzde bu gelişim tamamlandı ve gazel orijinal –övgü (*medh*) kipi ya da temasının aksine, âşıkâne – anlamını kaybetti ve şimdi gazel çeşitli tarzlarda bir dizi temaya sahip kendine mahsus sabit bir form olarak kabul edilmektedir. Her ne kadar Farsça gazel başlangıçta Arapça gazelden esinlenmiş ise de, zaman içinde kendisini belirli yönlerde geliştirdi ve Moğol istilalarına gelindiğinde uzunluk bakımından sınırları önceden belirlenmiş fakat tema itibarıyla çok küçük kısıtlamalara sahip sabit formda bir tür olarak kabul edildi.

85 Şafâ, *Târîkh-i adabiyyât dar İrân*, IV, 188-89.

86 Şafâ, *Târîkh-i adabiyyât dar İrân*, III, 320-23.

Aşk şarkısı ve medhiye kıskacında İran gazeli*

Julie Scott Meisami**

Çeviren: Selva Yıldız

* Bu yazı, "The Persian ghazal between love song and panegyric," *Ghazal as world literature I: transformations of a literary genre*, ed. Thomas Bauer and Angelika Neuwirth (Beirut: Ergon Verlag Würzburg, 2005), 327-42'de yayımlanmış makalenin çevirisidir. [Makalede geçen Hâfız'ın gazellerine ait çeviriler "Hâfız Dîvânı, haz. A. Gölpınarlı (İstanbul: MEB, 1989)" künyeli eserden alınmış olup diğer çeviriler hazırlayanlar tarafından yapılmıştır.]

** Oxford Üniversitesi

İran gazelinin kökenleri, özellikle sarayın olağan yaşantısını yansıtan işret meclisleri gibi, saray toplantıları için bestelenen ve icra edilen şarkılara dayanır. Ancak kökene dair sorular tartışmalıdır. Bazı araştırmacılar gazeli İran'a özgü popüler şarkılardan doğan bir form olarak görürken, bazıları kasîdenin medhiye bölümünün (nesîb, teşbîb ya da tegazzül olarak adlandırılan) başlangıç bölümü olarak görür. Bana göre ise İran gazeli öncelikle sekizinci ve dokuzuncu yüzyıllarda, önceleri Hicaz, Suriye, sonraları ise Bağdat gibi şehirlerde ve saray çevrelerinde popülerleşen aşk, şarap ve diğer bir çok meseleyi konu edinen, özgün Arap şiirleriyle benzer bir yapıya sahiptir. Her ne kadar ilk dönem şairlerinden en az şairliği kadar başarılı bir müzisyen olarak da bilinen Rûdekî (ö. 950-1 sonları) ve Menûcihrî (ö. 1040-41?) gibi sayıca az ama dikkat çeken şairlerin dîvânları müstesna olsa da erken dönem İran şarkı sözlerinin ilk örnekleri günümüze ulaşmış. Şarkı formunda şiirlerin sözlü ve günlük dili yansıtan yapısı (ki bu yapıyı şekillendiren bu şarkıların statü olarak şairlerden daha aşağı bir statüde olan ozanlar tarafından icra edilmeleridir) muhtemelen, bu şiirlerin şiir mecmûalarında daha az kıymet görmesine ve kasîdelerin başlıca medhiye bölümlerinde yer almalarına neden olmuştur. Her olasılıkta da ilk dîvânlar sınırlı mecmûalardır. En eski kapsamlı mecmûalara ise on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda rastlanır ki bu yüzyıllar, istinsah ve derleme çalışmalarının artmasıyla klasik İran şiirinin kanonlaştığı yüzyıllardır.¹

1 Gazelin menşei için bkz. Jan Rypka, *History of Iranian literature* (Dordrecht, 1968), 95 ve alıntılar için bkz. Franklin D. Lewis, "Reading, writing and recitation:

Beşinci yüzyılın sonlarından on birinci yüzyıla kadar, İranlı şairler icra edilen gazelleri şekillendirip geliştirmeye başlayarak dîvânlarında bu gazellere de yer verirler. Gazel, şarkı formundan türsel bir forma doğru yapılandıkça kasîdeden sıyrılarak, içindeki bölümlerin özel olarak isimlendirildiği müstakil bir yapı kazanır. Bu yapıda kendi içinde uyaklı (tasrî) ilk beyit matla, şairin mahlasının yer aldığı son ya da sondan bir önceki ise beyit ise tahallüs olarak adlandırılır. Bu son adlandırmanın Senâî'nin (ö. 1131) gazelleriyle başladığı söylenebilir. Zira, onun gazellerinin neredeyse yarısında ve çağdaşı diğer şairlerin gazellerinde görülen yapılanma bu şekildedir. Bazı şairlerse –Hasan-ı Gaznevî (ö. 1160-01) gibi– tahallüs beytinde gerçek isimlerini kullanırlar. Bazılarıysa –misk satan Attar, memleketini lakap edinen Irakî ya da gerçekte de hâfız olan Hâfız gibi– isimlerini zanaatlarından ya da çeşitli özelliklerinden esinlenerek alırlar. Tahallüsün sıkça görülen bir başka şekli ise şairin hâmîsinin isminden ya da ünvanından esinlenerek isimlendirilmesidir. Örneğin, Muizzî (ö. 1147-08 ya da sonrası), himayesinde olduğu Selçuk Sultanı Melikşâh'ın (salt. 1072-92) ünvanından esinlenerek Muizz ed-Dünyâ ve'd-Dîn ismini almıştır.²

Biçimsel olarak, tahallüs, gazelin kapanış bölümünü oluşturan bir mekanizma inşa eder. Bu açıdan, kasîdenin medhiye bölümünde, şairin hâmîsinin uzun ve varlık içinde bir ömür sürmesi için dua ettiği dua kıs-

Sanâ'î and the origins of the Persian ghazal" (Phd. Diss., University of Chicago, 1995), 43-69. Gazelin müzikle bağlantısı için ise Uthman Mukhtârî, *Dîvân*, haz. Jalâl al-Dîn Humâ'î'nin editör notlarına bkz. Ozanların sosyal statüleri için ise J.T.P. de Bruijn, "Poets and minstrels in early Persian literature," *Transition periods in Iranian literature: Actes du symposium de Fribourg-en-Breslau, 22-24 May 1985* (Paris, 1987): 15-23 makalesine bkz.

- 2 Tahallüsün oluşumu için bkz. Lewis, "Reading, writing and recitation: Sanâ'î and the origins of the Persian ghazal," I, 95-9. Tahallüsün şiirsel işlevi için ise bkz. Paul E. Losensky, "Linguistic and rhetorical aspects of the signature verse (Takhallus) in the Persian ghazal," *Edebiyat*, s. 8 (1998): 239-71.

mıyla benzeşir. Sözlü icra edilen gazelin yazılı bir şiir hâline gelmesi ise, gazelin gittikçe edebî bir forma büründüğü şeklinde yorumlanabilir- ki bu konuya daha sonra döneceğim-. Ancak yazılı bir forma bürünmesine rağmen gazel, müzikle olan yakın ilişkisini sürdürür. Teması ve üslûbunun sahnelenebilen bir yapıda oluşunun etkisi türün sonraki gelişimini de şekillendirir. Bu etki aynı zamanda gazelin prosodik karakteristiğinde, ki özellikle –daha sonra tartışılacak çeşitli örneklerde de görüleceği gibi- “hafif” vezinlerle genelde redif olarak adlandırılan, tam kafiyeenin akabindeki söz öbeğinin ya da kelimenin tekrarlanışında da görülür. Bazı eleştiriler gazelin şarkı ya da ritmik, yazılı ya da edebî formu arasında bir ayrım gözetmeye çalışırlar. Ancak bu noktada gazelin icra edilmek için yazıldığı unutulmamalıdır (ki genelde usta bir ozan ya da şaire aracılık yapan râvîsi, bazen de şairin bizzat kendisi tarafından gazeller icra edilir). Bestelenen bir şiir olarak gazelin statüsü aynı zamanda, büyük ölçüde çeşitli versiyonlarının ortaya çıkışını da tetikler. Dolayısıyla, kolaylıkla görülmemesi gereken (ancak genelde görülen) müstensih hatalarında; genellikle çeşitli vesilelerden –ve hatta farklı hâmilâlerden– dolayı kim için, ne için yazıldığına göre değişen gazellerin oluşturulduğu görülür.³

Türsel olarak, isminin de işaret ettiği gibi gazel mükemmeldir, bir aşk şiiridir ve İran gazellerinin çoğunda olduğu gibi konuları ve motifleri eninde sonunda Abbasîlerin ilk döneminin müstakil Arapça aşk şarkılarından türer. Bu şiirler de aynı zamanda gazel olarak adlandırılır ancak İran gazelini oluşturan dolaylı anlatım tekniğinden yoksundurlar. Benzer biçimde, kasîdenin giriş bölümü olan, sıkça kulanımıyla tegazzül denilen nesb, “aşktan bahsetme”dir. Bu açıdan, şüphesiz, gazelin özü itibariyle müstakil bir nesb bölümünden iba-

3 Lewis, “Reading, writing and recitation: Sanâ’î and the origins of the Persian ghazal,” 1, 99-103.

ret olduğu görüşünü pekiştirir. İcra edilen lirik şiir aynı zamanda şarap âlemleri (bacchic) gibi konuları bir araya getirir; ve formel ya da teknik gazel, mistik, dinî, öğüt içeren, vezir deyiş gibi konuları ifade etmede de kullanılmaya başlanır –aynı şekilde “mizahî şiirler” (heze-liyyât) da-. Görünürde bütün bu temalar (ya da daha sık kullanımıyla türler, ağraz) ilk defa çok sayıda –hatta çok demeyelim de muazzam sayıda diyelim– gazeli bir arada bulunduran Senâî’nin *Dîvân*’ında görülebilir. Senâî’nin gazel türünün gelişimine olan büyük etkisi için kısaca şairin kariyerine bakmamız bile yeterlidir.⁴

Bu kariyer, diğer değişikliklerin yanı sıra, Selçukluların 413 (1040) yılında Gaznelileri yenmesiyle hâmilik düzeninde yaşanan değişiklikleri resmeder. Batı’daki toprakları Horosan ve Irak’ı kaybettiklerinde Gazneliler, Doğu’daki saltanatları Gazne ve Lahor’a doğru geri çekilirler ve şiir, Lahor saray meclisinde serpilir. Gazne kültürel bir düşüşü deneyimler ve şiirde, Behrâmşâh’ın hükümrânlığına kadar (salt. 1118-1151) gerçek anlamda bir canlanma görülmez.⁵ Senâî, kariyerinde önceleri, hem güvenilir bir hâmi bulmak hem de III. Mesûd’un (salt. 1099-1115) saltanat meclisine bir giriş kapısı elde edebilmek için dikkate değer sayıda medhiyeler Gazne’ye gönderir. Burada hayal kırıklığı yaşatan durum, Horasan için Gazne’yi bırakmasıdır. Oysa ki, Gazne onun (özellikle Muhammed ibn Mansûr, İmâm-ı Serahsî) için din adına dikkate değer sayıda eserler yazarak önem kazandığı yerdir, –ki bu şiirlerin bir çoğu gazel formundadır– ve vaazî süslemek ya da dinî toplantılarda söylenmek için yazılmıştır. Senâî aynı zamanda ücretini alarak usta şarkıcılar için de gazeller yazmıştır. Behrâmşâh hükümrânlığında Gazne’ye dönmüş ve dinî öğüt içeren, aynı

4 Senâî üzerine a.g.e. dışında bkz. J. T. P. de Bruijn, *Of piety and poetry: the interaction of religion and literature in the life and works of Hakim Sanâî of Ghazna* (Leiden, 1987).

5 de Bruijn, *Of piety and poetry*, 34.

zamanda hem gazel hem de kasîde formunda medhiyelerin olduğu mesnevîsini, *Hadîkat el-hakîka*'yı Behrâmşâh'a ithaf etmiştir.

Senâî, kendi isteğiyle dinî şiirler yazmayı tercih etmiş (ya da şiirini geliştirmiş) olabilir, ancak gizlemeyi başarsa da hâmîlik müessesesi şiirsel verimini etkiler. Hâmîlik üç geniş kategoride kendini gösterir: dinî, ticarî (bu kategori şairin usta şarkıcılar için yazdığı şarkı sözlerini kapsar); ve Gaznelilerin saray meclisinin çeşitli ileri gelenleri -ve kariyerinin sonunda Behrâmşâh-. Üç tip patronaj da dinî şiirler, aşk şarkıları ve -en sonunda ama nihaî noktada değil- medhiyeleri kapsayan gazellerine akseder. Medhiye formundaki gazel türünün gelişimindeki öneminden dolayı yazımda bu konuya odaklanacağım.⁶

Artık kökleştiği üzere hem Arap hem İran kasîdesinin nesbî ya da te-gazzülü, medih için gerekli zemini sağlar. Şairin âşık olan kendi ile genelde acımasız ve vefasız olan maşuğu arasındaki ilişki -ki İran şiirinde genellikle maşuk erkektir- medh edenle medh edenin asil ya da soylu hâmîsi arasındaki ilişkiyi resmeder. Bu açıdan, mesela, şair, maşuğundan ayrıldığı için şikâyet ettiğinde ve ona yeniden kavuşmak için hasret çektiğinde, genellikle bu yolla hâmîsinin gözünden düştüğünü ve yeniden gözüne girmeyi arzu ettiğini gösterir. Bu tematik bağlantı, şairin kendisini rakiplerinin suçlamalarına karşı savunduğu kasîdede açıkça vurgulanırken, gazelde genellikle sadece ima edilir (Hâfız'ın gazelleri bu açıdan iyi bir örnektir).⁷

Senâî sadece gazeli medhiye formunda kullanan ilk şair değildir. Onun kendisinden daha yaşlı çağdaşı, Mes'ûd-i Sa'd-i Selmân (ö. 1121-

6 Medhiye formundaki gazeller için bkz. Julie Scott Meisami, *Medieval Persian court poetry* (Princeton, 1987), 171-85.

7 Bkz. Meisami, *Medieval Persian court poetry*, 20-30, 47-54, 245-98. Stephan Sperl, *Mannerism in Arabic poetry: a structural analysis of selected texts* (Cambridge, 1989), 19-22. Hâfız için de bilhassa bkz. Julie Scott Meisami, "Allusion in Hâfız: Joseph and his brothers," *Persian and Islamic studies in honour of P. W. Avery*, ed. Charles Melville (Cambridge, 1990), 141-58.

22?), III. Mes'ûd için bu tip gazellerin bir kısmını besteler (tahminen o zamanlar bu prens Lahor'un yöneticisidir). Bütün bu gazellerin (yedi ve dokuz dize arasında olmak üzere) hepsi kısadır ve şairin kendi imzasını taşımaz –muhtemelen etik sebeplerden ötürü, şairin hükümdarın ismi dururken direkt kendisine referans göstermesi ya da işaret etmesi uygun görülmez–. (Mes'ûd'un kasîdelerinde kendi ismine yer yoktur). Senâî (benim saymama göre) toplamda on yedi tane Behrâmşâh'ı öven medhiye formunda gazel bestelemiştir. (Bunlar muhtemelen medhiye formunda olduğu için dîvânında kasîde bölümündedir.). Uzunlukları on ile yirmi yedi dize arasında değişir ve hepsinin sonunda ya da sona yakın kısmında şairin ismi vardır. Bununla beraber Senâî'nin daha genç çağdaşı, Behrâmşâh'ın medhiyecilerinden medhiye formunda en çok gazel yazan Hasan-ı Gaznevi, ki *Dîvân*'ında seksen üç gazel vardır (Senâî'den az biraz daha hacimlidir) ve yirmi sekizi açıkça medhiyedir, çoğu Behrâmşâh'adır ve neredeyse yarısında kendi ismini kullanır (Diğerleri gazellerinde de başka bir hükümdar ya da hâmiyi medheder ancak açıkça kime göndermede bulunduğu belli değildir). (Parantez içinde ben de eklemeliyim ki dönemin diğer şairleri de medhiye formunda gazeller yazmışlardır. Gazneli şair Osmân Muhtârî (ö. 1119 sonları) ve bir dereceye kadar kırsal kesimden Selçuklu medhiyecilerinden Muizzî gibi. Bu şiirleri detaylı bir biçimde inceleyemedim ama varlıkları bile bu formda yazmaya dair bir eğilim oluştuğuna işaret eder.)

Medhiye formundaki gazelde vurgu medihden ziyade erotik, betimleyici ya da sarhoşluk gibi motifleredir. Bu açıdan, bitiş bölümünün medhetmeyle bitmeyişi, ve görsellik ve temasıyla da bu kaniya dair daha net ipuçları verişi ile gözle görülür biçimde diğer herhangi bir gazelden ayrılacaktır. En gelişmiş hâliyle medhiye formundaki gazel, aşktan yakınmayla ya da (daha az sıklıkta olsa da) betimleyici ya da içki alemi motifleriyle başlar, şairin mahlasıyla devam eder (bu bölümde farklı yönelimler de görülebilir) ve birkaç dizeyle (bazen sadece bir dizeyle)

memdûhun isminin verilmesi ve ona dua edilmesiyle biter. Örnekte de görüleceği gibi Senâî'nin bu medhiyesinde memdûh Behrâmşâh'tır.⁸

1. Dün gece dostu görmek için onun kûyuna gittim... Gördüm yanaklarından gece mağluptu dostun.
2. Boynundan dudağından bir şeref bulmak için kölesi ay olmuştu; sâkîsi Zühre dostun.
3. İki şeker parçası dudağından dökülen o tatlı sözler için, hep kulaklar şeker düşkünü olmuştu dostun.
4. Herkesin gözü "cân"ı temâşâ yeri idi; ama bir sihir büyü yoktu ortada, sebep seyriydi dostun.
5. O ahu gözlerdeki tek bir kirpik önünde hep aslanlar zayıf düşmüştü sanki sarık ipiydi dostun.
6. Petek petek parça parçaydı bütün âşıkların kalbi, sebebi kan dökücü bakışlarıydı dostun.
7. Her zaman saçının her kıvrımında mağrur bir iddiacı can veriyor kan akıtıyordu dostun.
8. Ne zaman gezintiye çıksa; felek gülerek arkasından yıldızlarla süslerdi kervanını dostun.
9. Ebedî nizamını vermek için tatlı dudaklarını bitiştiirdiğinde Nûşîrevân'ın adaleti zâlimâne gözlerindedir dostun.
10. Dün onun himayesiyle rızkım meydandaydı, ama bu gece kınamasıyla yine dertliyim dostun.
11. Bütün bir cihan dostun sevdalılarının feryat figanlarıyla doluyken Senâî'nin kaştan zülüften bahsederek hikâye anlatması ne işe yarar ki...
12. Feleklerin en üstünden onun köşküne yol vardır, dünya hükümdarının himmeti dostun köşkünde ikamet eder.
13. Behrâmşâh o şahtır ki elindedir daima düşmanın felaketi ve dermanı dostun.

8 Sanâî Ghaznavî, Dîvân, ed. M. T. Mudarris Radavî (Tahran, 1962), 87-8.

14. Var olduğu sürece ondan gelen dertler ve merhametler, iyilikler ve kötülükler ebediyen düşmanlarına dert ve dostlarına lütuf olsun.

Tavrı oldukça belli olan bu gazel hem biçimsel hem de söyleyiş bakımından kasîdenin minyatürü gibidir. Gazelin karmaşası, (dildeki izafe yapısıyla ilintili olarak) -âra-i kafiyesi ve “arkadaş” anlamındaki “düst” redifiyle oluşan karmâşık düzen-, gazelin sonundaki his değişimine ayna tutar. Nesîb bölümü olarak adlandırabileceğimiz kısım tipik bir medhe hizmet eder -hükümdarın kudreti, düşmanlarına karşı zalimliği ve galibiyeti, arkadaşlarına karşı cömertliği ile-. Dilinde ve imgesinde aşk şiirinin özellikleri açığa çıkar. Şöyle ki, dostun aydınlık yüzü gece boyunca bir orduyu bozguna uğratarı gibi kovalar (1); gezegenler ona hizmet etmekle asalet kazanırlar (2); Mâh ve Zühre bir tür işret meclisi gibi şiirlerin icra edildiğı bu toplantıya bilhassa tensip eder, güzel sâkî ve ozanlar resmedilir; belâgatli konuşması onun şekerli dudağından dökülen şeker gibidir (3) ve böyle de devam eder. Şairlerin haksız eleştirilerinin, dostun dönüp duran kıvrık saçlarıyla bozguna uğratan iddialara benzetilmesinde kinaye vardır (ki bu eleştiriler özellikle Hâfız’ın şiirlerinde zamanla önemli bir figür haline gelir, gazelin karakterlerine biçim veren müddeî gibi gazelin sahte severine benzetilir) (7). Bu durum şairin önceden hoşnut olduğı lütuftan şimdi yoksun kaldığı önermesi ile açıklanır (10). “Gözlem” ve “Düşünce” ye dair tekrar eden göndermelerle dost (1 ve 4. beyitler ve 1a’nın kafiyesinin tekrarı, 4b’deki nazzarâ) ve onun kervânı (8), hükümdar ve hükümdarın maiyetindekilerin (yıldızların, yani onun lütfuna mazhar olanların) Nûşirevân’ın adaletinden bahsederken, dostun “zâlimâne gözleri”yle (9) birlikte olmaları onların bahsedilen konuya hayran kalışlarından önceki hâllerine dair fikir verir. Böylelikle şair zalimlik ve cömertliğin birlikteliğini yineler. Şairin mahlasını kullanıp ve açıkça kendi şiirine gönderme yapmasıyla beliren çözümsüzlük (zirâ kendi gazelleri, “dudağın ve saç buklesinin şarkısı”, bütün dünyaya ününü yayıyordu), girizgâh için yol açar (12). Medhe geçiş ve dostun Behrâmşâh’la özdeş-

leştirilmesi (13) ise bu tip şiirde standart bir birlikteliktir. Birlikteliğin bu şekilde tekrar edilmesi odak noktasının ve mananın değişimine etki eder (dost şimdi hükümdarın iyiliğini dileyen kimse olur). Dua bölümünde de (14) “acı verme ve merhamet etme”yi simgeleyen “zahm u rahm” birlikteliği ile bu anlam pekiştirilir ve yeniden hükümdarın düşmanlarına karşı zalimliğine ve onunla birlik olan dostlarına karşı cömertliğine gönderme yapılır (ki şairin kendisini de onların arasında zikredebiliriz.)

Homoerotik aşk geleneği ve kemikleşmiş kaniya göre “sevgili” ile prens ya da hâmî arasındaki analogi, genel anlamda İran lirik şiirini şekillendirir ve şüphesiz gazelin medhetme için de kullanılmasını sağlar. (Latin Augustus dönemi edebiyatında homoseksüel aşkın “sevilen kişi (amicus) ile kişisel ilişkiyi değerlendirmek için bir çerçeve” olarak kullanımıyla karşılaştırınız).⁹ Senâî’nin gazelindeki süslü belâgat ve metaforlarla imgelerin karmaşık kullanımı şüphesiz gazelin saray diliyle, saraya yönelik yazıldığını gösterir. Ancak Hasan-ı Gaznevî’ye ait bir sonraki gazel –yine Behrâmşâh’a olsa da– ilk bakışta basit bir aşk şiiri gibi görülebilecek şekilde daha sade bir üslûba sahiptir.¹⁰

1. *Canım ve gönlüm cânânımın yolunda kaldı... Âh onu tekrar görsem, hayat budur can budur işte.*
2. *Sabırla beklememin sebebi elimin ayrılık derdiyle tutulmasıdır.*
3. *Onun ayrılığında çektiğim dertlere felek de tahammül edemez.*
4. *İki samimi dosttan ayrılmanın tarifsiz derdini nasıl anlatayım?*
5. *Onun derdiyle mutlu ol Hasan, çünkü o hem dert hem de dermandır*
6. *Gönlümün sultanı olan bu derdin, o sultanın kulağına gitmeyeceğinden korkuyorum*
7. *Devlete suret veren ve gönlümü süsleyen Mesûd oğlu Behrâmşâh’tır o...*

9 Gordon Williams, *Figures of thought in Roman poetry* (New Haven, 1980), 214.

10 Hasan-i Ghaznavî and Sayyid Ashraf, *Dîvân*, ed. M. T. Mudarris Radavî (Tahran, 1949), 266.

Bu gazelde ayrılık teması ön plandadır ve bu tema ger be-dû bâz resem “ona kavuşmalıyım”, sitem-i hicrân, “ayrılık acısı” ve (2. ve 4. beyitlerde tekrar eden) firkat ve hicran gibi ifadelerle vurgulanır. Gazeldeki, “ayrılık acısı” göndermesi (ki “sitem-i hicran”, (2); aşk şiirlerinin genel temasıdır) ve (5. ve 6. beyitlerde tekrar eden ve manada ilk bakışta fark edilemeyen bir değişiklik yaratan) “onun için duyduğu keder” anlamına gelen gam-eş gam-ı û, ifadeleri, “hükmedicilik” ve “hükümdarlık” vasıfları üzerinden sultanı kasteder ve gazelin medhetme maksadıyla yazıldığını gösterir. Ancak İngilizce’de olduğu gibi Farsça dil yapısının da muğlak ifadelere elverişliliği sayesinde son dizeye kadar memdûhun ismi zikredilmez. Şöyle ki, ilk beyitteki “maşuk” ifadesi son beyite gelindiğinde “memdûh” olarak tanımlanır. Hem aşkın hem de övgünün nesnesi olan “sevgili” anlamındaki “cânân” ifadesiyle ise şiirin yazıldığı sultan kastedilir.

Belki de bu noktada biraz durup, gazelin medhetme amaçlı kullanışı ile ona biçimsel özelliklerini veren matladaki tasrî ve bilhassa İran kasîdelerinde de olan şairin mahlasını kullanması özellikleri arasında bir ilişki olup olmadığını sormalıyız. Örneğin, Ferruhî’nin (ö. 1031 sonları) Gazneli Sultan Muhammed’e medhiyesinde hem “matlanın yenilenişini” (yani kasîdenin ilk beytini şekillendiren tasrînin tekrarı olan tecdîd-i matlayı) hem de “İçebildiğin kadar sadece bu şaraptan iç Ferruhî” dizesiyle şairin kendi ismini kullandığını görürüz.¹¹ Aynı şair kasîdesini “Bu şölende Ferruhî’nin övgüsü Yaradan’ın sana uyarısı olsun (ferruh kunâd)” dizesiyle I. Mes’ûd’a bir göndermeyle bitirir.¹² Mahlas kullanımı Mes’ûd-i Sa’d-i Selmân’ın şiirlerinde de sık sık görülür. Bu tercihin muhtemelen çeşitli nedenleri vardır. Zira,

11 Farrukhî Sistânî, *Dîvân*, ed. ‘Alî’ Abd al-Rasûlî (Tahran, 1932), 106.

12 a.g.e., 155.

Mes'ûd-i Sa'd, hapishanede tutuklu kaldığı uzun yıllar boyunca birçok şiirini çeşitli kişilere göndermiştir ve bu şiirler râvîsi tarafından icra edilmiştir. Dolayısıyla, şair şiirinin muhataplarının kendi kimliğini ve tabi ki kendi varlığını hatırlamalarını istemiş olabilir.

Başka bir yerde de değindiğim gibi tahallüs (ses düşmesiyle ism-i tahallüs, yani “tahallüsteki isim”), gazelle ilintili teknik bir terim olarak, muhtemelen kasîdeye duyulan itibardan türemiştir. Genellikle hâminin isminin de yer aldığı dize ya da dizelerdeki medhin başlangıcına geçişin ifadesidir.¹³ (Farsça ifadesiyle girizgâh, edebî anlamda “kaçış yeri” Arapça “mahlas” ifadesiyle özdeşdir). Muhtemelen gazelden “çıkış dizesi”nin muâdiline başvurularak türetilmiştir. Bu terminolojideki benzerliği açıklayabilir. Ancak gazeli –medhiye formundaki gazel de dahil– yalnızca kasîdenin kısa versiyonu ya da başlı başına bir nesîb olarak ele almak, şüphesiz ki diğer bir çok faktörün bu türün gelişimine olan etkisinden bahsetmişken yanlış bir değerlendirmeye olur. İster profesyonel ozanlar için şarkı sözleri yazmış olsun ister dinî bir konuşmaya eşlik etmek için yazmış olsun Senâî gibi bir şairin örneğinde görüldüğü gibi, mahlasını kullanma, şairin kendi kimliğini, kendisini diğer ozan ya da vaizlerden ayırarak ortaya koyduğu ya da belli bir şiir türü için kendisine otoriter bir kişilik inşa ettiği bir yapıya hizmet eder.¹⁴ Nitekim, Senâî’nin kalender sûfî yani “dünyadan vazgeçen dinî söylemlerde bulunan kimse (homilist)”, “hedonistik bir ayyaş” ve “dünyevî zevklere düşkün” gibi her biri farklı tarzdaki şiir-

13 Meisami, *Medieval Persian court poetry*, 262-63.

14 Gazeldeki şiirsel kişilik üzerine ayrıca bkz. Julie Scott Meisami, “Persona and generic conventions in medieval Persian lyric,” *Comparative Criticism* 12 (1990): 121-51; aynı yazar, “The ghazal as fiction: implied speakers and implied audience in Hafiz’s ghazals,” *Intoxication earthly and heavenly: seven studies on the poet Hafiz of Shiraz*, ed. Michael Glünz ve öte. (Bern, 1991), 89-103.

lerine uygun olarak değişen farklı kimlikleri vardır. Dahası, geniş bir çevreye yayılan ve sevilen, popüler olarak düşünebileceğimiz şiirlerin sahibi, hâmî arayışında olan bir şairin kendi mahlasını kullanması kendi reklamını yapmak olarak daha iyi ifade edilemez mi?

Senâî, belki de gazel türünde birçok ürün ortaya koyarak ve gazeli bir çok farklı amaçla yazarak gazel türünü meşrulaştırmıştır denilebilir. Gazelin dîvânlara dâhil edilmesi edebî olarak ciddî bir seviyeye ulaştığına, yazmaya değer olduğuna işaret eder. Nihayetinde, yedinci yüzyılın ortalarından on üçüncü yüzyıla kadar gazel lirik bir tercih olarak kasîdenin gölgesinde kalır. Uzunluğundaki artış ve kasîdenin fazla süslü oluşu, şairleri ve hâmîleri daha basit tarzda yazılan gazele yönlendirmiş olabilir. Ancak bu tutum da gazelin saraya özgü erotik ve şarap âlemleriyle ilişkili motiflerden sıyrılarak dinî ve mistik bir boyut kazanmaya başladığı ilhanlılar zamanına kadar gerçekleşmiş gibi gözüküyor.

Ben burada bir çok tartışmaya ve -bizâtihi Hâfız gibi- bir çok şairin örneğinde görülen, yorumlama problemine sebep olan mistik gazel formu üzerinde de durmak istiyorum.¹⁵ Zira, yorumlamadaki bu zorluklar Senâî'nin burada göstereceğimiz bir başka şiirinde görüldüğü gibi ilk dönem şiirlerinde de görülebilir.¹⁶

1. Aşk bir hikâye ve oyun değildir, âşıklık yolunda şikayet olmaz...
2. Maşukun güzelliğine sınır olmadığı gibi âşıkların derdine de nihayet olmaz
3. Sakın bu dünyada aşk için can vermenin ötesinde bir hükümdarlık olacağını düşünme
4. Aşkta iki yüzlülük olmadığından aşk bayrağını meydana çıkarman evladır.
5. Aşkı bilen ilim bilen gibi değildir, hakikati görmek rivayet bilmek değildir.

15 Annemarie Schimmel, "Hafız and his critics," *Studies in Islam* 16 (1979): 1-33'e bakılabilir.

16 Senâî, *Dîvân*, 826.

6. Âşık olan herkes maşukundan aşkının gücünün onu son menzile götüremeyeceğini öğrenir.
7. Sahip olduğun her şeyi, aynı kalbin gibi, kaybetmen lazım, bir âşığa bir kalp yetmez...
8. Küfrü hidayet olarak gören için küfürden hidayete çıkış mümkün olmaz...
9. Manâ âleminde kendisine bir şeyler sirayet etmeyen kimse iddia ile bir maşuka erişemez
10. Gerçek maksûdun tuhfeden ve inayetten farklı bir şey olduğunu iyice öğren...

Bu gazelde bulunan saraya özgü lirik şiirde ortak kullanılan motifler tasavvufî gazeli belirleyeceklerdir: sevgilinin sonsuz güzelliği, sevenin kusursuz teslimiyeti, aşkın sırrının kaçınılmaz ifşası, rivayetle gelişen öğrenme biçimi (yani rivayetle açılan ilim) ile yüz yüze gerçekleşen öğrenme biçimi (ru'yet-i sıdk) arasındaki karşıtlık, âşık ve maşûğun ayırt edilemezliği, başkalarına küfür gibi görünenin yarattığı çelişki, âşık için doğru yol (hidayet), gerçek âşık olduğunu iddia etmesine karşın ruhu aşkın özüyle (ma'nâ) demlenmemiş müddeîye göndermeler. (Burada not etmemiz gerekir ki geniş çaplı kelime oyunları benzer biçimde Arapça köklerden gelir ancak tıpa tıp aynıdır değildir. Râyât "bayraklar", ru'yâ "tasavvur", rivâyât "nakil" ve Farsça uyarlamalar olan rûy va-râyât "iki yüzlülük" gibi kelimeler, görünüşte basit gibi görünen bu gazelde alttan altta şairin âlimliğini ve retorik kabiliyetini sergiler). Ancak bu tasavvufî bir gazel midir? Benim bu yöndeki eğilimim tasavvufî bir ima olmasına rağmen tasavvufî olmadığı yönünde. Şöyle ki, son dizenin "tuhfe vü inâyat" yani lütuf ve şükür vurgusuyla bitmesi ve âşıkların gayretlerine rağmen (samimi, saf ve aşklarına sadık olsalar da) aldıkları ders, arzulanan hedefe erişmenin âşığa değil de ancak maşûğun bahşetme ve esirgeme gücüne bağlı oluşu gibi özellikler tasavvufî olmaktan ziyade saraya özgü lirik şiire daha uygundur ve doğrudan ilahî aşktan ziyade prens ya da hâminin gücü intibasını uyandırır.

Senâî ile seküler motiflerin tasavvufî değişimlerinin, saraya özgü güftelere nüfuz etmeye başladığını zaten görebiliriz. Tasavvuf şairleri arasında gazelin popülaritesinin artmasıyla ve Attâr, Rûmî ve Irakî gibi figürlerin gazeli geliştirmesiyle bu değişim daha çok bir vak'a hâlini alır. Hem gazelleriyle gazelin Şiraz'ın sarayında gelişmesini sağlayan hem de medhiye yazan Sa'dî'nin (ö. 1292) örneğinde görüldüğü gibi de Sa'dî'nin yalnızca tasavvufî bir şair olarak değil büyük bir çoğunlukla lâdinî aşk şiirleri, öğüt içeren veciz deyişler ya da örtük medhiyeler de yazan bir şair olarak düşünülebilmesini sağlar.¹⁷

Sa'dî, hem tek temalı (ya da oldukça tek tür) gazelin gelişimine katkısıyla hem de aynı zamanda kendi şiirsel kişiliğini katileştiren tahallüs geleneğini sabit, biçimsel bir forma sokmasıyla dikkate değer bir örnektir. Sa'dî'nin açtığı yoldan gelen şairlerin hepsi Sa'dî'yi takip etmez (ne de, bu açıdan, çağdaşı, tasavvufî şair Celâleddîn Rûmî) ki tasavvufî gazel popülaritesini korurken, medhiye formundaki gazel sonraki şairler tarafından hala yazılıyordu. Özellikle (diğerlerinden ziyade) Ubeyd-i Zâkânî ve bizzat Hâfız tarafından yazılanların on dördüncü yüzyılda Şiraz'da popüler olduğu gözüküyor. Hâfız'ın birçok gazeli öyle gözükme de medhiye formundadır (şairin işaret ettiği, muhatabın kesinkes kimin kastedildiğini bildiği şiirde çeşitli lakaplar olsa da, memdûhun isminin açıkça belirmemesinden bu anlaşılır). Aşağıdaki gazel örneğinde de görüleceği gibi medhetme amacıyla yazılmış olmasa da birçok gazel açıkça hâmîye işaret ettiğinden ya da dikkati hâmîye çektiğinden dolayı medhiye formundadır.¹⁸

1. *Sabah çağı bülbül yeni açılmış güle "az nazlan bu bağda senin gibi nice güller açtı" dedi*

17 Bkz. R. Davis, "Sa'dî", *El, New Edition*, c. 8 (Leiden, 1995).

18 Hâfız, *Dîvân*, ed. M. Kazvînî ve öte. (Tahran, 1941), 56-57. Bu gazelin daha ayrıntılı eleştirel yorumu için bkz. Meisami, *Court poetry*, 185-294.

2. Gül gülüp “doğru sözden incinmeyiz ama hiç bir âşık da sevgiliye ağır söz söylememiştir” diye cevap verdi.
3. O murassa kadehten lâl renkli şarap içmeye niyetin varsa kirpiklerinin ucuyla bir hayli inciler delmelisin.
4. Meyhane kapısı topraklarını yanaklarıyla süpürmeyen kişinin burnuna ebediyen muhabbet kokusu erişmez.
5. Dün gece İrem gülistanında havanın letafetiyle seher rüzgarı esmiş, sümbülün zülfü perişan bir hale gelmişti.
6. Dedim ki “Ey Cem’in makamı cihanı gösteren kadehin nerede kaldı?” Eyvah, o uyanık devlet uyudu, o devir gelip geçti diye cevap verdi.
7. Ağza gelen, söyleneblen söz aşk sözü olmaz. Sâkî şarap sun ve bu dedikoduğu kısa kes.
8. Hafız’ın göz yaşı akli da denizlere gark etti sabrı da. Ne yapsın? Aşk gamının hararetini gizleyemedi.

Gazel, bülbülle gül, şairle Cemşîd’in tahtı ve şairle sâkî arasında geçen diyaloglardan mürekkep olmak üzere üç kısımda seyredir. Her bir diyalog belli bir ortamda geçer –bahçe, İrem bağları, meyhane (ya da belki de işret meclisi) gibi– ve farklı anlatıcı ya da anlatıcıların özelliğini taşır. Bu noktada gül, uzun süredir acı çeken bülbülü hatırlatır ki âşğın rolü şüphesiz şikâyet etmeden maşuğu uğruna acı çekmek ve ona hizmet etmektir. Cemşîd’in tahtına yönelik yorumlarsa, dünyevî gücün geçiciliğini yansıtırken, son satırda şair aşkın anlaşılmazlığının dan yakını ve şarabın tesellisine ihtiyaç duyar.

Beşinci ve altıncı beyitlerde İrem bağlarına ve Cemşîd’in tahtına dair göndermelerin olmasa –aniden kaybolan krallıkların simgeleri– bu gazel basit bir aşk feryadından başka bir şey değil gibi gözükmektedir (söyleyiş ve imgelerinin giriftliği de bu görüşü destekler niteliktedir). Gerçekte, yapısının ve üstü kapalı imgelerinin de gösterdiği gibi aşk hakkında bir şiir olmaktan ziyade saray gücünün geçiciliği hakkında yazılmış bir gazeldir. Yapısal olarak (daha önce de bahsettiğim gibi) ga-

zelin üç kısmı makro (bahçe) ve mikro (meyhane) kozmosu temsil eder ve hükümdar ya da siyasî topluluk tarafından bu kozmos çözümlenir (İrem bağları).¹⁹ Kralın çiçekleri olan gül; İrem bağlarını yaptıran Arap asıllı Kral Şeddâd'ın krallıkları ve Antik Pers Kralı Cemşîd, güç böbürlenmesine ve dünyevî gösterişe bir ibret timsali olarak gazelde yerle bir edilirler. Buna karşın, yedinci ve sekizinci beyitlerdeki âşık-şair hiçbir şey yapamaz ama ağlayabilir ve şarabın tesellisine sığınır. Zira, şiirin gösterdiği veçheyle âştır ona bu ibretlik hadiseyi söyleten. Peki kime? Prense ya da hâmîsine (Bana göre bu prens Şiraz'ın Muzaffarî hükümdarı Şâh Şücâ'dan (salt. 1357-84) başkası olamaz ki Hâfız'ın şairlik kariyerinin çoğuyla yakından ilgilidir ve ilişkileri her zaman şeffaf olmuştur).

Hâfız'ın gazelleri²⁰, Sa'dî'nin temsilcisi olduğu tek tip gazel türünün tercih edildiği o dönemde, farklı türlerdeki birbirine benzer motifleri ve imgeleri bir araya getirerek kullandığından dolayı sıkça eleştirilir. Hâfız'ın bazı çağdaşları da –Kemâl Hocendî gibi dikkate değer olanlar– yedi dizenin gazel için ideal dize sayısı olduğu görüşünü benimserler ki bu açıdan Hâfız'ın gazelleriyle kurmak istediği de budur. Ancak Hâfız hem oldukça bağımsız bir şair ve hem de yenilikçi olduğundan ve bilerek yaptığı yeniliklerinden biri de kasîdenin gazelle uzlaşımı olduğundan, benim verdiğim son örnekte de görüldüğü gibi, bazı açılardan daha önce tartıştığım Senâî'nin Behrâmşâh'a yazdığı gazelden farklı olsa da, yazdığı kasîde formuna uyarlanmış medhiye formundaki gazeldir.²¹

1. Gül padişahının tacı çimenlikten göründü. Ya Rabbi, kudûmu selviye de mübarek olsun yasemine de.

2. Bu tahta oturuş hakikaten hoş, hakikaten tam yerinde... artık bu suretle herkes de yerine oturur yerleşir, haddini bilir.

19 a.g.e., 293-94.

20 G. J. H. Van Gelder, *Beyond the line: classical Arabic literary critics on the coherence and unity of the poem* (Leiden, 1982), 207.

21 Hâfız, *Dîvân*, 268-69.

3. Süleymân hatemine akıbetinin hayrolduğunu müjdele. İsm-i azam onu şeytanın elinden kurtardı.
4. Bu ev ebediyen mamur olsun... Kapısının toprağından her an rahmânî kokusuyle Yemen rüzgarı esip durmakta.
5. Peşengoğlu'nun şevketi ve dünyayı teshir eden kılıcı bütün şehnâmelere yazıldı, meclislerin hikâyesi oldu.
6. Yağız felek atı özenginin altında sana râm oldu... Ey tek binici meydana ne hoş da geldin, çevganınla vur, çel topu.
7. Kılıcın ülke ırmağına akan sudur. Adalet ağacını dik, kötü isteklilerin kökünü sök.
8. Bundan sonra senin güzel kokulu huyun yüzünden Hutten miski İrec ovasında meydana gelse hiç de şaşılmaz.
9. Halvettekiler senin güzel cilveni bekliyorlar. Külâhının kenarını yık, yüzündeki nikabı kaldır, kendini göster.
10. Akilla meşverette bulundum, dedi ki: Hâfız şarap iç. Sâkî emin meşveretçinin sözüne uy da sun kadehi.
11. Ey sabâ, Atabeg meclisinin sâkisine söyle de o altın işlemeli kadehten bir tortu da bana bağışlasın.

Birinci ve ikinci beyitlerdeki baharın açılışı şarkısı, gülün tahta çıkışı ve kraliyet mührünü ondan gasp eden şeytandan geri alması anlatısıyla, gazelin medhedici yanını açığa çıkarır. Şair, hükümdar hanesinin saadeti için dua eder (4), medhedici ifadelerle devam eder (5-9) ve mahlası ile gazelin icrâ edildiği ortamı çağrıştırmakla bitirir (10-11). Şiir, bahçe, çevgân oyunu (muharebe) ve üstü kapalı olarak maşuk imgesiyle ise aşk şiiriyle medhiye dilini bağdaştırır. Bu bağdaştırma, şiirin merkezinde, memdûhun üstü kapalı bir olarak belirtildiği girizgâhında (şehsüvâr, "en mükemmel atlı"), (biraz yersiz bir) dua bölümünde ve gazelin işret meclisi ya da bir kutlamada icra edilmesi-ne dayalı konumunu tesis eden şarap (ve altın) isteğiyle bitişinde bile görülür.

Bu gazel güncelliğini koruyan anlamı ve ithaf edildiği kişinin kimliğine binaen gazelin yapısına dair özel soruları çoğaltır. Söyle ki, gazelde memdûhun kimliğine dair üç özel gönderme vardır: Peşeng'in oğlu (5), "mükemmel atlı" (Şehsüvâr, 6) ve (ismi belli olmayan) "Ata-bey" (11). Hâfız'ın Türkçe şârihi Sûdî, giriş beytini Şiraz Türkmenlerinin isyanından sonra tahtını geri kazanan Şâh Mansûr'un restorasyon dönemine bir îmâ olarak yorumlar ve ikinci dizeyi de yönetme konusunda bilgisiz olan Türkmenlerin yönetmek için uygunsuzluğuna bir gönderme olarak ele alır: "Ancak şimdi taht gerçek ve uygun kralını bulmuştur. Bu nedenle herkes yerini bilsin. Anlamı: vezirler, kadılar, ordu, katipler ve diğer memurlar kendi görevini ve konumunu bilmelidir."²² Ancak görünen o ki, Sûdî (ö. 1599?) on dördüncü yüzyılların Pers tarihine dair yeterince bilgi sahibi değildir. Oysa ki gazelin anlatımı başka türlüdür. Şehsüvâr Hâfız'ın hâmîsinin lakabıdır, yani künyesi Ebu'l-Fevâris olan, Şiraz'ın Muzaffarî hükümdarı Şâh Şücâ'dır. "Cemşîd'in mührü" kinayesinde mühür (3), - başka bir deyişle, Süleymân'ın mührü ki iki hükümdar sık sık karıştırılır- Allah'ın adıyla "Ehriman'ın eliyle zapteden" anlamındadır (Bu noktada, Süleymân'ın krallık mührünü çalan ve bir süre onun yerine hükmeden şeytanın efsanesini hatırlayabiliriz).²³ Dolayısıyla bu ifade açıkça hükümdarın yeniden tahta gelişini belirtir ve muhtemelen Şâh Şücâ'nın 1366 yılında kardeşi Mahmûd'dan Şiraz'ı geri alışına dair bir göndermedir, ancak bu yorum da kesin değildir.

Şimdi gazelin kinayelerini ve dönemsel göndermelerini daha yakından inceleyelim. Dördüncü beyit "Merhamet rüzgarı Yemen ta-

22 Sûdî Bosnavî, *Sharh-i Sühî bar Hâfız*, çev. İsmet Settarzâde, c. 4 (Tahran, 1978), 2135.

23 Karşılaştır Sûdî'nin yorumu, a.g.e.

rafından gelecek” hadisine imada bulunur. Sûdî bu hadisi “Bu hâne adaletin ve soyluluğun göstergesi olsun” şeklinde yorumlar.²⁴ Bu açıdan “Yemen tarafı”ndan gelen rüzgarın güney rüzgarı olduğunu akılda tutmamız gerekir. Sûdî’nin deyiimiyle, “Peşeng” (5), (Timur gibi) tarih kitaplarında ve *Şehnâme*’de geçen ünlü bir eşkıyadır ve “Timur ve Kızılbaşlar gibi kısa zamanda birçok bölgeyi ele geçirmiş cesur ve savaşmayı seven biridir.”²⁵ Kimliği Pîr Ahmed-i Peşeng olarak da bilinen M. Mu’în tarafından tespit edilmiştir. Bu tespite göre Şemseddîn Peşeng’in oğlu (muhtemelen halefi) başkenti İzec olan²⁶ Lûristân’ın atabeylerinden biridir (salt. 1355-1378). R. Lescot gazelin, Şâh Mansûr tarafından tahtından indirildikten sonra Şâh Şücâ’nın yardımıyla tahtını geri alan Şemseddîn Peşeng’e ithaf edildiği görülmektedir.²⁷ Şâh Şücâ’nın rolü 6. ve 7. beyitlerde açıkça bellidir; İran’daki İzec şehriyle Türkistan’daki Hoten’i yan yana getiren 8. beyitte ise pek çok kez o zamanları hatırlayan Hâfız, Şiraz’ın Türk’ü olarak bilinen (annesi Türk olan) Şâh Şücâ’yı îmâ eder. Yapısal olarak, 8. beyit 4. beyitle paraleldir ve burada not etmemiz gerekir ki İzec, Şiraz’ın güneyi olduğundan beri, “güney rüzgarı” bu yüzden Şâh Şücâ’nın sarayına doğru eser.

Yine Sûdî’ye göre, “kûşe-nişînler” “Allah’ın adamlarıdır ve (hükümdarın) güzel tezahürünü bekleyen şeyhlerdir;” “sarık” sûfî şeyh-

24 a.g.e., III, 2136.

25 a.g.e.

26 Perviz Ahvar, *Kilk-i khiyâl-angîz yâ farhang-i jâmi’-i Dîvân-i Hâfız*, c. 1 (Tahran, 1984), 33-4, 154.

27 Roger Lecot, “Essai d’une chronologie de l’oeuvre de Hâfız,” *Bulletin d’études Orientales* 19 (1944): 79. Bu olay 760’lı (1360) yıllarda yaşanır; Şâh Şücâ İzec’de 762 (1361) ve 764 (1362-63) para bastırır. Bkz. V. Minorsky, “Lur-i Buzurg,” *El2*, c. 5 (Leiden, 1986), 826-28; B. Spuler, “Atâbakân-i Loristân,” *Encyclopaedia Iranica*, c. 2 (London, 1987), 896-98.

leri Peygamber'le eşit konuma getiren “Sevdiğimi kec-kûlah, yani sarığı yana kaymış olarak, gördüm” hadisine göndermedir. (Burada Şâh Şücâ'nın güzelliğine dair nâmına değinmek gerekir ki Hâfız pek çok kez “Yûsuf” diyerek Şâh'ın güzelliğini kasteder.) Görünen sebepler olarak âlim, bir başka hadis ve mesel olan “el-müsteşar mu'temen” “Görüş talebinde bulunana güvenilir” deyişine bir göndermedir. Son dize hüsn-i taleb örneğidir ve Atabey'e ve onun cömertliğine işaret eder.²⁸ Bu kapanış dizesi (âşıkların geleneksel ulağı olan) sabâ yeline göndermede bulunmasıyla, şairin Atabey'in şöleninde bulunmadığını ama ona Şiraz'dan şiir gönderdiğini ve ödüllendirildiğini gösterir. Onuncu beyitteki sâkî göndermesi ise bu gazelin ilk aşamada, sarayda icra edildiğini –muhtemelen son beyit olmadan (ve yine muhtemelen İzec'e ve Peşeng prenslerine gönderme olmadan) sunulmuştur– ve Atabey'in meclisinde yeniden sunulmak üzere üzerinde çalışıldığını gösterir. Her hâlükârda, bu şiir, anlatımı ve kullanılan imgeleri açısından kasîde ve gazeli bir araya getirir, böylece şair sadece bir değil iki prensi birden medhetmiş olur: yeniden tahta gelen Atabey ve hâmîsi Şâh Şücâ.

Bu örnekler gazel türünün potansiyelini azaltmadığı gibi daha çok ve çeşitli biçimlerde de kullanıldığını gösterir. Şöhretini aşk şiiri vasfıyla kazansa da gazel, dinî ve veciz söyleyişi siyasî şiire taşımıştır ve gazelin geleneksel biçimde icra edildiği çeşitli toplantılar bugün de devam etmektedir. Gazele dair birçok eleştiri onun “klişeleşmiş” tabiatına ve değişmeyen, “geleneksel gazel” denilen düzende yapılanmış olmasına yöneliktir. Hepsini bir yazıya indirgesek, gerçekten de böyle gözükür (özellikle Senâî'nin gazellerinde). Ancak gazel aslâ sabit, değişmez bir metin olarak düşünülmemelidir. Aksine gazel, “icranın

28 Sûdî, *Sharh*, III, 2139-40.

metinsel düzeyde temsilidir. Belirli bir bağlamda ortaya çıkarak tür-
ler ve beklentiler arasında kendi devingenliğinde önemli bir bağlantı
noktası oluşturur".²⁹ Şunu unutmamak gerekir ki, gazelin şairleri ve
dinleyicileri benzer biçimde etkileyen süregelen bu cazibesinin ardın-
da yatan nedenleri daha iyi anlamlandırabiliriz.

29 Lewis, *Reading*, I, 11.

Emevî döneminin son gazel şairi: el-Velîd ibn Yezîd*

Renate Jacobi**

Çeviren: Vildan S. Coşkun***

* Bu yazı, "Al-Walid ibn Yazid: the last ghazal poet of the Umayyad period," *Ghazal as world literature I: transformations of a literary genre*, ed. Thomas Bauer, Angelika Neuwirt, c. 1 (Würzburg: Ergon Verlag, 2006), 131-55'de yayımlanan makalenin çevirisidir.

** Freie Üniversitesi

*** Sakarya Üniversitesi

Gazel, Emevî edebiyatının bazı yönleriyle henüz aşılammış en büyük başarılarından biridir. Bu şiir türü, Emevî toplumunun gerginlik ve çalkantılarını yansıtmaya yardımcı olduğu gibi, Emevî şairlerinin kendi kimlikleri için yeni kavram ve modeller geliştirmelerinde önemli rol oynamıştır. Bu durum, Cemîl ibn Ma'mar'ın (ö. 701) ana temsilcisi olduğu *uzrî gazel* ve İbn Ebi Râbî'a'nın (ö. 712 veya 721) temsil ettiği *Hicaz okulu* gibi Emevî gazel şiirinin her iki akımı için de geçerlidir. *Uzrî gazel*, kavramsal düzeyde çığır açan ilk türdü. *Uzrî aşk* (*el-hubb al-'uzrî*), hakikî bir Emevî anlayış olarak, ölüme kadar, ulaşılmayan sevgiliye karşı hissedilen yakıcı bir tutku, iffet ve sadakati ifade eder.¹ Cemîl'in mısralarında görülen me-

-
- 1 Modern dönem araştırmalarında 'uzrî' kavramı hususunda bazı karışıklıklar ve tartışmalar vardır. Bu durum, genelde Abbasî yazarlarının kendi dönemlerinde gelişme gösteren "saray aşkı" kavramını zaman zaman "al-hubb al-udhri 'uzrî aşk" olarak adlandırmalarından kaynaklanmaktadır ki bu idealleştirilen bedevî dönemlerdeki geçmişe kadar uzanır. Saray aşkı ve uzrî aşk arasındaki fark günümüze ait modern çalışmalara özgü bir durum olduğundan benim bu kavramlar hakkındaki anlayış ve görüşümü tanımlamam gerekmektedir. Yukarıda bahsedilen uzrî aşka ilâveten ideal saray aşkı şu özellikleri taşır: 1) Sevgili âşıktan üstündür. 2) Sevgili acımasız ve gaddardır. Ancak, âşık onun zâlimliğine tam bir teslimiyetle boyun eğer. Âşık sevgilinin kölesi (abd, mamlûk) veya bağımlısıdır. (mawla). 3) Aşk, müzmin âşığı ahlâkî yönden kemale erdiren ve olgun davranış kalıplarına yönlendiren bir meziyettir. Bu, saray aşkının Emevî döneminde bedevîler arasında görülmeysiine açık bir delildir. Bu aşk Abbasî kentsel toplumunun entelektüel ikliminin ürünüdür Ayrıca bkz. J. Meisami, "Courtly love," *Encyclopedia of Arabic literature*, c. 1 (London, 1998), 176-77; Renate Jacobi, "Udhri poetry," *Encyclopedia of Arabic literature*, c. 2 (London, 1998), 789-90.

lankolik ve ölümlle hemhâl olunan ruh hâli uzrî şiirin temel karakteristikleridir. *Hicaz ekolüne* gelirse, bu ruh hâlinin gazel şiiri üzerinde uzunca bir süre etkili olduğu ve bu türün oluşmasına esaslı bir katkı sağladığı görülür. İlk kez 'Ömer ibn Ebi Râbi'a'nın *Dîvânı*'nda nâdir kullanılan vezinler görülmeye başlamıştır. Bunun muhtemel sebebi, şairin şiirlerinin şarkı bestesi olmaya yatkın oluşları olabilir. Şairin metinlerinin farklı dilbilimsel seviyelerde düzenlenmiş olan özenli kompozisyonu, *garîbden* yoksun kentsel kelimeleri ve diyalogu sıkça kullanan anlatısal yapısı, bu şiirin bazı hususiyetleri olup gelecek nesil şairler için oluşturulmuş ve geliştirilmişti. Bununla beraber, Ömer'in aşka ve maşûka karşı takındığı uçarı ve hafifmeşrep tavrı, onun kendi bireysel tanımı gibi görünmekte, insan ilişkilerine olan aşırı ilgi ve yaşadığı derin çatışmalar onda daima kendi memnuniyeti doğrultusunda ve neşeli bir ifadeyle çözüme kavuşmaktadır.²

İlk gazel şairleri neslinin neredeyse kaybolmaya başladığı yedinci yüzyılın başlarında talihsiz halife el-Velîd ibn Yezîd henüz çocuk, en fazla ilk delikanlı çağlarında idi. 744'de gerçekleşen beklenmedik ve erken ölümünden sonra unutulmaya başlanmış olan Başer ibn Bürd'ün (salt. 714-784) çağdaşı idi. Başer gibi o da Emevî lirizminin belirli akımlarını ikmal eden ve Abbasî 'modern' şiirinin (*muhdes*) parlamasına zemin hazırlayan bir geçiş dönemi şairi idi. Ancak o, bir şairden öte, diğer şairlere öncülük yapıp onlara rehber olan bir şairdi. Hepsinden öte, el-Velîd, şiirleri Arap şiirinde daha önce görülmemiş özel, estetik bir çığır açmış, başlı başına yetenekli ve üretken bir şairdir. Bu makale, onun şiirinin temel değerini tanımlama çabasıdır.

2 Emevî gazelleri hakkında daha fazla detay için makaleme bkz. "Omai jadische dichtung," *Grundiß der Arabischen Philologie II* (Wiesbaden, 1987), 32-40.

Bununla beraber, Arap gazel türünde el-Velîd'in etkisi hakkın-
da, başka bir soru akla gelebilir. el-Velîd Arap edebî geleneğine bağlı
olduğunun farkındaydı ve hayranlık duyduğu şairleri kendi şiirlerin-
de açıkça dile getirirdi. Önceki neslin en ünlü gazel şairlerine erişme
tutkusunu ifade etmekten öte bu hedefe ulaşmış olmakla övünürdü
(nu. 42,3):³

qultu qawlanli-Sulaymā mu'jiban
mithla mā qāla Jamīlun wa-'Umar

Cemîl ve Ömer'in söyledikleri gibi, ben de Süleyme için güzel mısralar söyledim.

Ben bu makalede el-Velîd'in *uzrî* ve *hicâzî* gazelden ne şekilde
etkilendiğini ve bu türe bir katkısı olup olmadığını sorgulayan bir
inceleme yapacağım. Bu soru, Ortaçağ Arap kaynaklarında el-Velîd
hakkındaki yorumlarla ilişkili olsa da bu bilgiyi hedeflemez. Biyografi
kaynaklarından çıkarıldığı ve onun edebî eserlerinden alıntılandığı
kadarıyla el-Velîd'in ünü, diğer Emevî şairlerinininkine yetişemez. Hat-
ta bir dîvânı bile yoktur. Herşeyden önce şiirleri arkadaşları ve mû-
sikîşinâslar tarafından semaî olarak yayılmış ve bunun sonucunda
daha ileriki zamanlarda tarihî araştırma ve âdâb kitapları gibi farklı
kaynaklarda görülmüştür. Onun bazı mısralarının bestelenmesi so-
nucunda günümüze ulaşmasına rağmen eserlerinin dikkate değer bir
kısmının kaybolduğu tahmin edilmektedir. Şiirlerinin elimizde mev-
cut olanlarının bir bölümü, tarafından, biyografisine 84 sayfa ayrılan,

3 Bu çalışma, Francesco Gabrieli'nin, gözden geçirilmiş ikinci baskı olan *Dîvân-el-Velid ibn Yazid* (Beirut, 1967) adlı eserine dayanır. Bu baskı, bir yazı ilâvesi dışında yazarın eserinin ilk baskısı ile hemen hemen aynıdır. Bkz. F. Gabrieli, "el-Velid İbn Yazid II. Califfo e il poeta," *Rivista degli studi orientali* 15 (1934): 1-64. Bazı küçük şiir parçaları Dieter Derenk tarafından toplanarak yayımlandı. Bkz. *el-Velid: leben und dichtung des Omayyadenkalifen el-Velid İbn-Yazid: ein quellenkritischer beitrag* (Freiburg, 1974). Bu eserden birkaç gazel beyiti bu çalışmaya dahil edildi ise de bunlar aşağıdaki istatistikî bilgilere alınmadı.

Ebü'l-Ferec el-İsfahânî'nin *Kitâb el-Agâni* adlı eserinde korunmuştur.⁴ Metinlerin çoğu, bazıları bizzat el-Velîd tarafından bestelenmiştir.

Siyasî nedenler Abbasî bilim adamları ve entelektüelleri arasında el-Velîd ve onun şiirine karşı bir çekinceye neden olmuş olabilir. Ölmünden çok kısa bir süre sonra yeni hanedan kurulmuştur. Eski dostları, onun desteklediği şair ve müzisyenlerin kendilerini el-Velîd'den ayrıştırmış olmaları doğaldır. Bu da İbn Kuteybe (ö. 889) gibi bir âlimin vasat Emevî şairlerini bile ayrı madde başı yaptığı hâlde neden *Kitâb al-Şi'r ve şu'arâ* kitabında el-Velîd'in biyografisine yer vermediğini açıklayabilir. Hattâ İbn Da'ûd (ö. 910) bile aşk şiiri antolojisi olan *Kitâbü'l-Zehrâ's*ına, el-Velîd'in gazel mısralarını almayı uygun görmemiştir. Politik nedenlere ilâve olarak edebî bir açıklama da göz önüne alınmalıdır: Abbasî şiiri dokuzuncu yüzyıldan itibaren süslü tarza yakındı. Avrupa edebiyatındaki üslûpçuluk (*mannerism*) akımı şiiriyle karşılaştırıldığında bu tarz, derin imaj ve fikirlerle doluydu. Oysa ki el-Velîd'in sade ve bariz olarak sanatsız mısraları son dönem Abbasî şiirinin estetiğiyle bağdaşmıyor, pek de şaşılmayacak şekilde ve de buna bağlı olarak, edebiyat tarihçileri ve de eleştirmenler tarafından takdir görmüyordu.

Ortaçağ yazarlarının aksine Batılı Arap bilimciler el-Velîd'in şiirlerini özellikle de gazellerini takdirle değerlendirirler. Onun ilk hayranı şiirlerini derleyerek yayımlayan Francesco Gabrieli (ö. 1996) olmuştur. Régis Blachère (ö. 1973) dilinin esnekliğini (*souplesse*) över⁵ ve Christoph Bürgel onu "çağın en büyük şairlerinden biri" olarak adlandırır ki ben de bu görüşe tüm kalbimle katılıyorum.⁶ Bu farklı

-
- 4 Ebû'l-Ferec el-İsfahânî, *Kitâb al-aghânî*, 24 c. (Kahire, 1345-1394/1327-1974) (Bulak baskısında numaralandırılmış sayfalar) 1285 [1868-69], 20 c.), c. 7, 1-84.
 - 5 *Le prince Umayyade el-Velid (II) İbn Yazid: Mélanges Gaudetfroy-Demombynes* (Kahire, 1935), 103-23; aynı yazar, *Analecta* (Damas, 1975): 379-99, burada 399.
 - 6 "The lady gazelle and her murderous glances," *Journal of Arabic Literature*, 20 (1989): 1-11, burada 3.

yaklaşımlar bu makalenin amaçları açısından da önemlidir. Alımlama tarihi açık uçlu bir süreçtir; alımlama teorisi işlevsel olarak gözlem-
nen her tür tutarsızlığı bir metni veya metin grubunu değerlendirme
ve anlamada araç olarak kullanmayı önerir. el-Velîd örneğinde orta-
çağ ve modern âlim ve eleştirmenleri onun gazellerinin gerçek kalite-
sini araştırma ve değerlendirmede yardımcı olacaklardır.

el-Velîd'in hayatı ve kişiliği hakkında onun siyasî bir figür olması-
na bağlı olarak diğer birçok ortaçağ şairi hakkında bildiğimizden daha
çok şey bilmekteyiz. Elbetteki hakkındaki bazı hikâyelerin biraz kurgu-
sal olduğu ve edebî anlamda mübalağa taşıdığı muhakkak. Fakat biyog-
rafik veriler genel olarak güvenilir ve *Kitâb el-Ağânî*'de ve diğer kaynak-
lardaki anekdotlar onun hayatı ve karakteri hakkında tutarlı bilgiler
vermekte. Aşağıdaki biyografik parça onun şiiriyle bağlantılı uyumlu
noktaları işaret etmekte. Yezîd'in ölümü sırasında (719-724) el-Velîd he-
men hemen on beş yaşında idi. Babası hayatı eğlence ve sefahat içinde
geçen mûsikîşinâs biriydi. Oğlunun da babası gibi erken yaşta bu hayatın
içinde olması bekleniyordu. O da müzikte üstün bir yetenek gösterdi ve
mükemmel bir müzik eğitimi aldı. Birçok enstrümanı çalabiliyor aynı
zamanda beste de yapabiliyordu. *Kitâb al-ağânî*'ye göre kendi şiirlerin-
den bazılarını notaya dökerek besteledi. Biri onun dokunaklı siyasî gele-
ceği, diğeri de özel ilişkileri olmak üzere iki olay onun hayatında büyük
etki yaptığı ispatlamış ve onun henüz olgunluğa eremeden gelen sonun-
da da pay sahibi olmuştur. Dolayısıyla inanıyorum ki bu iki olay onun
skandal davranışlarını tetikleyen bir rol oynadı. el-Velîd henüz küçük
yaşta iken, Yezîd kardeşi Hişâm ibn Abdalmalik'i (salt. 724-743) halife
olarak atayınca –ki oğlunu da ikinci halife olarak tayin etmişti– el-Velîd
halife olmak için marazî bir ümitle dolu yirmi yıl kadar beklemek duru-
munda kaldı. Velîd'in amcasıyla arasında olan husumet, ikisinin karak-
ter ve fikrî yönelim olarak zıt yönlerde bulunmaları kaynaklarda ve şai-
rin kendi şiirlerinde fazlasıyla ifade edilmiştir. Hişâm onun havaî yaşam

tarzı nedeniyle halifelik mirasından mahrum bırakmak için bir kaç kez girişimde bulunduysa da başarısız oldu. Amcası öldüğünde, beklendiği üzere, el-Velîd sınırsız bir sevince gark oldu, ama zaferi çok kısa sürdü. O, açıkça övündüğü zevk ve sefa yaşamını sürmeye devam etti ve 744'te halifeliğinden tam on dört ay sonra suikasta kurban gitti.

Yaşadığı bir başka olay da aynı şekilde onun sabrının zorlandığını gösteriyordu. Velîd, on beş yaşında henüz yeni evli bir genç iken baldızı Selmâ'ya âşık oldu ve eşini boşayarak Selmâ ile evlenmek istedi. Ancak eşinin babası Said bin Halid, iddialara göre Hişâm'ın araya girmesiyle, bu isteği reddetti. el-Velîd halife oluncaya dek başka biriyle evli olan Selmâ'yı beklemek zorunda kaldı. Halife olduktan sonra Selmâ'yı kendisiyle evlenmeye zorladı, ancak bir süre sonra Selmâ vefat etti. *Kitâb el-Ağânî* de bu süre için yedi veya kırk gibi mitik sayılar verilmiştir.⁷ Duyguları kaynaklarda sessizce geçirtilen Selmâ'nın başına gelenleri bir kaç cümleyle dile getirmek gerekir. Selmâ'nın el-Velîd'e olan ilgisi konusunda hiç bir ima veya işaret göze çarpmamaktadır. Aksine, el-Velîd bazı beyitlerinde Selmâ'nın babasıyla bozuşmasına neden olduğu için onu nasıl suçladığından bahseder. Hatta el-Velîd'in iki mısra'ı (nu. 34) vardır ki Selmâ bu mısralarda kızkardeşini kıskandığını açıkça beyan etmiştir. Bunlar da Selmâ'nın duygularına ait nihaî deliller olarak bilinmektedir. Selmâ, yirmi yıl sonra, artık gençliğini de yitirmiş olduğu bir zamanda pek de saygı duymadığı ve olabilecek en kötü nâma sahip, hovardalıkla anılan bir adamla evliliğe zorlanmıştır. Eğer bu ilişkiye ait kaynaklar orijinal olsalardı, Selmâ'nın ölümü bu tolere edilemez durumdan bir kaçış olarak addedilebilirdi.

el-Velîd'in kabul görmeyen bu aşkı şiirlerinin bir çoğuna ilham olmuştur. el-Velîd, Selmâ için iki kısa mersiye bile yazmıştır. Fakat

7 el-İsbahânî, *Kitâb al-aghânî*, VII, 65 ve 31.

elimizde olan bu metinler eksik parçalar gibi görünmektedir. Bunlar, onun yirmi yıllık bekleme ve korku süresinde yazdığı şiirlerini çoğultuğudur. O şarkıcı ve müzisyenlerin patronu gibi yaşıyor ve tertiple- diği müzikli toplantılarda kendi de çalışıyordu. el-Velîd aynı zamanda mimarîye de meraklı idi. Richard Hamilton'ın⁸ tanıttığı ve büyük bir olasılıkla Mshatta'da yapılan Khirbat Mafjar'ın aralarında olduğu ka- leleri Suriye'de inşa etti. Bununla beraber, onun uğraşları ve ilgi alan- ları sadece sanata mahsus değildi. Onun müzik toplantıları yalnızca üst düzey müzik performansları ve şa 'saaları ile ünlenmemişti. O top- lantılar aynı zamanda içki ve sefahat âlemleriyle adı çıkmış ortamlar- dı. el-Velîd'in kendisinin de açıkça söylediği gibi müzik, şarap ve kadın onun arzuladığı zevklerdi ve üçünü birleştirmeyi arzu ederdi (nu. 22, 2). Aslında onun onun tüketebildiği şarap miktarı arkadaş çevresini şaşırtıyordu. Anlatılan birkaç rivayete göre o, daha önce fiziksel güç olarak spor ve avlanmada gösterdiği mahareti gösteren bu yönüyle aşırı övünüyordu. Onun bu kendini ispat etme ve gösteriş yapma ih- tiyacı hemen hemen daima acınası veya patetik bir durum olmuştur.

Bazıları uydurulmuş, icad edilmiş olsa bile, el-Velîd hakkındaki bu bilgiler bir araya getirildiğinde, doğruluk payı yüksek gibi görün- mektedir. Bunlar, karmaşık karakterli çok yönlü kabiliyetleri ve tut- kuları olan, duyarlı ve şehvetli ve mizacı asla frenlenemeyen bir ada- mı işaret etmektedir. Onun sınırlamalara katlanmadaki yetersizliği (sınır tanımayan mizacı) belki de trajedisinin yegâne nedenidir. Tutku ve arzuları hedefine ulaşamayınca, o da toplumu küçümsemiş sözleri ve fiilleriyle onu tahkir etmiştir. Onda ölümüne dek süren bir ergen öfkesi ve başkaldırısı bulunmaktaydı. Buna karşılık onun itidalsiz ve taşkın hayat tarzı, sanatındaki ılımanlık ve de disiplin ile dengelen-

8 *Walid and his friends: an Umayyad tragedy* (Oxford, 1988), 16-63.

mişti. Hayatı, bir dizi aşırılık ve beğeni takdir ihlallerinden ibaret olsa da şiirleri, mükemmel bir denge içinde idi ve büyük bir şairin estetik dokunaklığı ve yaratıcı ilhamına sahip idi.

Burada, az önce bahsettiğimiz bazı faktörlerin özellikle önemli olduğunu düşünüyorum ve bunları bir takım hipotezler geliştirmek için kalkış noktası olarak değerlendireceğim.

el-Velîd, usta bir müzisyen ve bestekârdı. Şiir yazmak ve yazdıklarını şiirle birleştirmek onun için birbiriyle ilintili bir süreç ve bir birleştirmeyi etkileyen iki sanat dalı olabilir. el-Velîd'in müziğine ilişkin elimizde bir şey olmadığından bunu doğrudan ispatlamaya imkan yoktur. Ancak onun bestelenmek için yazılmış şiirlerinin çoğunu bilmekteyiz. Onun, üstelik çok müstesna olan metinlerinin "müzikal" kalitesini göstermeyi amaçlıyorum. Hiç şüphesiz ki onun ses ve ritme oldukça yatkınlığı vardı. Bir önceki makalede öne sürdüğüm onun şiirinde bestevârî bir teknik kullandığı iddiamı ispatlamak imkansız ise de bunu sadece bir hipotez olarak kalacak kadar kendi hâline bırakmak da istemem.⁹

Yönetici sınıf üyesi ve halife adayı olarak gösterilen biri olarak el-Velîd, bir patron veya dinleyiciyi memnun etme ihtiyacında olmayan biriydi. O zevklerinin, ilhamlarının peşinde koşmakta son derece özgürdü ve de bunu gösteriş için yapmak zorunda bırakılmamış idi. Şiir onun mesleği değil, bir tür yeniden doğuşu idi. Sonuç olarak el-Velîd'in şiiri, gelenekleri de kullandığı bir yer olmasına rağmen, ege-men Arap şiirine göre daha gelenek dışı, daha özel ve öznel veya belki de daha yerinde bir tabirle daha "samimî" bir şiirdi.

9 "Theme and variations in Umayyad ghazal poetry," *Journal of Arabic Literature* 23 (1992): 115; müzik uzmanları, müzik ve şiirin birbirleriyle olan karşılıklı etkisi konusuna şüphe ile yaklaşırlar hattâ onu reddederler. Şu makalelere bkz. O. Wright, "Music and poetry," *Encyclopedia of Arabic literature*, c. 2 (London, 1998), 555-56 ve H. Kilpatrick, "Singers and musicians," *Encyclopedia of Arabic literature*, c. 2 (London, 1998), 724-25.

el-Velîd hakkında tüm bildiklerimiz göstermektedir ki, o kendisinden apaçık erotizm üzerine aşk şiirleri yazması beklenebilecek tutkulu ve hissî bir şairdi. Doğrusu, aşk ve şarap üzerine olan bazı şiirleri (gazeller ve hamriyyât) çok müstehcen olmasalar da kendisinin bu doğal meyline tanıklık etmekteydiler. Kaderin bir cilvesi olarak, el-Velîd kendini, sevgilisine evlilik teklifinde bulunup onun ailesi tarafından reddedilen “uzrî şair” olarak buldu. Kendi ezikliğini, uzrî tarzda yüceltmeye kalkıştı fakat iffet ve sadakat onun meziyetleri arasında yer almıyordu. Sonuç olarak şiir, emsalsiz bir cazibe, eğlenceli ve tutkulu, yücelten ve talepkâr olarak, sensüel aşk, saray aşkı ve uzrî aşkın eşsiz bir karışımı idi.

Benim çalışmam özellikle bu üç konu ile ilgilidir. Gabrieli'nin neşri olan *Dîvân*'ı 102 şiir ve şiir parçasından ve toplamda 428 mısradan ibarettir. Bunlardan kırk üçü toplam 183 mısradan oluşan gazellerden müteşekkildir. Otuz iki veya daha fazla gazel Selmâ'ya ithaf edilmiştir. Geri kalanları ise on dört hamriyyât, dört mersiye, ve bir dinî urcûzeden (nu. 37, 19 mısra)- söylendiğine göre onun hutbe yerine okuduğu bir şiirdir- nesîb kısmı olan ve siyasî muhtevalı bir kasîde (nu. 68, on dört mısra) ile övgü ve yergiye ait (*fahr, hicv*) belli sayıda şiirden müteşekkildir. Dolayısıyla, aşk ve şarap onun gözde konularıydı ve hakikatte de, gazel ve hamriyye onun ününün yaslandığı iki türdü. Bunları ayırdetmek her zaman kolay olmayabilir. Bu çalışmada, yalnızca âşıkâne konularla sınırlı olanlar gazel olarak sayılacaklardır.

Müzik olarak kelimeler

Genelde el-Velîd'in *Dîvân*'ının iki biçimsel yönü, özelde ise gazeli özel bir dikkat gerektirir: Metinlerindeki görece kısalık, onlardaki vezin çeşitliliğinin derecesi, ve toplamda ender kullanılan vezinleri tercih edişi. el-Velîd'in şiirlerindeki ortalama uzunluğa bakıldığında, bu şiirlerin birer şiir parçası olduğu kolayca anlaşılabacaktır. Ebû'l-Ferec el-İsfahânî'nin de zaman zaman ifade ettiği gibi o mısralar uzun şiirlerden

bestelenmek üzere çıkarılıp ayrılmışlardı.¹⁰ Bununla beraber, onun şiirlerinin matla ve makta mısralarının dikkatlice seçilmiş olması nedeniyle bu şiirler “bütün” oldukları izlenimi vermekteydiler. Yukarıdaki nisbî olarak uzun olan iki şiir haricinde onun *Dîvân*’ında 10 beyti geçen şiir olmadığı aşağıdaki tabloda açıkça ispat edilmektedir:¹¹

mısralar	metin (toplam)	yüzde	metinler (gazel)	yüzde
1	4	3.92 %		
2	17	16.66%	5	11.62%
3	22	21.56%	7	16.27%
4	25	24.50%	14	32.55%
5	10	9.80%	8	18.60%
6	17	16.66%	8	18.60%
7	2	1.96%		
8	2	1.96%	1	2.32%
9	1	0.98%		
10	2	1.96%		
	102		43	

Bu tablodan çıkan en dikkat çekici bilgi *Dîvân*’daki dört mısralı şiirlerdeki yüksek oran (%24.5); gazel yapılı şiirlerin yüzdelerindeki artışıdır (%32.55). *Dîvân*’daki diğer grup, sırasıyla *Dîvân* ve gazeliyyâtta çok az farkla kendini gösteren üç, beş ve altı mısralık şiirlerin oluşturduğu yekûndur. Açıkça anlaşılıyor ki, el-Velîd *Dîvân*’da daha çok dört mısralık şiirleri ön plana çıkarmış, mısraları altıdan fazla olan şiirlere çok az yer vermiştir. Bu da, bir bestekârın ihtiyaç duyduğu kısa metin formundaki

10 el-İsbahânî, *Kitâb al-aghânî*, VII, 30.

11 Recez bahrinde iki mısralı artı bir son mısradan oluşan iki şiir vardır. Bunlar üç misra olarak sayılmıştır (79 ve 88 numaralı şiirler).

gazel mısralarının daha çok bestelenmek amaçlı olarak kaleme alınmış olmasındandır. Thomas Bauer'ın Ebû Temmâm,¹² ve Tilman Seidensticker'ın Fars rubâî'sinin tartışmalı kaynakları üzerine yazdıkları makalelerinde¹³ de işaret edildiği gibi, el-Velîd'in daha çok dört mısralık şiirleri tercihi, Abbasî gazel şiirinde dört mısralık şiirlere olan ilginin artması hususundaki yükselen eğilim ile ilgili gibi görünmektedir. Bu eğilimin, Ebû Nüvas'ın (ö. 814) *Dîvân*'nda %25, Ebû Temmâm'ın (ö. 846) şiirlerinde %55 oranında olduğu belgelenmiş olmakla kalmayıp Halid el-Kâtib'in gazellerinde neredeyse %100'lük oranla en tepe noktasına ulaşmıştır. el-Velîd'in gazel yekunu böyle bir rakam verebilmek için çok az olmakla beraber onun bu gelişimi başlattığı, ve bu gelişimin de onun şarkılaştırılan şiirleriyle yakından alâkalı olduğu farkedilmektedir.

Tablonun gösterdiği ikinci konu olan, el-Velîd'in aruz kalıbı seçimi de aynı şekilde kayda değerdir. Şair, on üçü normal, beşi kısa (*meccû*) olmak üzere *Dîvân*'ında toplam o sekiz farklı aruz kalıbı kullanmıştır. Gazellerinde kullandığı aruz kalıbı sayısı ise on dördttür. Onun görece olarak küçük olan eserinde bu kadar farklı aruz kalıbının kullanıldığını görmek gerçekten şaşırtıcıdır. Jamal Eddine Benchheikh'in *Poétique Arabe* adlı eserinde verdiği istatistikî datalara göre hiç bir Emevî şairi bu konuda onunla eşit değildir yani bu çeşitlilikte aruz kalıbı kullanmış Emevî şairi yoktur. Erken dönem *muhdesûn*ları arasında ise yalnızca Ebû Nüvas bu kalıp çeşitliliğini uygulamıştır ancak o da daha bilinen tercihlerle hareket etmiştir.¹⁴

Benchheikh tarafından el-Velîd'in aruz kalıpları hususunda hiç bir rakamsal bilgi verilmediğinden, bildiğim kadarıyla başka yerde de

12 "Abu Tammams contribution to 'Abbasîd ghazal poetry," *Journal of Arabic Literature* 27, nu. 1 (1996): 13-21, burada 19.

13 "Die herkunft des Rubai," *Asiatische Studien* 53 (1999): 905-36, burada 916-31.

14 *Poétique arabe: Essai sur les voies d'une création* (Paris, 1975), 212.

bulunmamakta, aşağıdaki tablonun faydalı olduğuna inanmaktayım. Kalıplar *Dîvân*'daki kullanılış sıklıklarına ve gazel külliyyâtı içinde az değişim gösteren oranlara göre dizilmiştir:

	metinler (toplam)	yüzde	metinler (gazel)	yüzde
remel meczû'	15	%14.70	9	%20.93
vâfir	15	%14.70	7	%16.27
hafîf	14	%13.72	5	%11.62
tavîl	13	%12.74	2	%4.65
remel	5	%4.90	5	%11.62
kâmil	5	%4.90	3	%6.97
hazac	5	%4.90	3	%6.97
basît	5	%4.90	2	%4.65
mutakarib	4	%3.92	1	%2.32
sari	4	%3.92	1	%2.32
recez	4	%3.92		
madîd	3	%2.94	2	%4.65
münserih	3	%2.94	1	%2.32
vâfir meczû'	2	%1.96	1	%2.32
hafîf meczû'	2	%1.96	1	%2.32
müctes	1	%0.98		
mütekarib meczû'	1	%0.98		
kâmil müreffel	1	%0.98		
	102		43	

Benchheikh'in istatistiklerinin kapsadığı Câhiliye döneminden dokuzuncu yüzyıla kadar uzanan dilimde benzer aruz kalıbı dağılımına sahip olan bir başka dîvân bulunmuyordu. Câhiliye dönemindekine benzer şekilde Emevî döneminde de *tavîl* kalıbı %40-70 arasındaki bir oranla başı çekiyor, *vâfir*, *kâmil* ve *basît* de onu takip ediyordu. Erken Abbasî dönemine bakıldığında ise *tavîl* yine en önde gelen vezin olma özelliğini koruyor olmakla birlikte kullanım yüzdesi %20-25 arasına inmişti. Mevcut durumun aksine, el-*Velîd*'in gözde kalıbı *remel meczû'*,

vâfir ve hafîf idi. Tavîl *Dîvân*'da dördüncü sırayı, gazeliyâtta ise yedinci sırayı alıyordu. el-Velîd'in sadece gazelde kullandığı remel de hafîf ile aynı yüzdeyi paylaşıyordu. el-Velîd'in hamriyyeleri sözkonusu olduğunda da aynı yüzdelere geçerlidir. Remel meczû' (4), hafîf (4) ve sârî (2) onun en sık kullandığı vezinlerdir; tavîl, vâfir, kâmil ve basît ile hiç şarap şarkısı bestelememiştir. el-Velîd'in müzik toplantılarında söylenen şarkıların aşk ve şarap konulu oldukları hemen hemen kesin olduğundan, hamriyye ve gazelleri de büyük olasılıkla bestelenmiştir, bu da kendisinin niçin kısa ve canlı aruz kalıplarını tercih etmiş olduğunu açıklar. Ayrıca diğer şairlere nispetle çok sayıda, farklı aruz kalıbından yararlandığı da görülür. Mısralarının ortalama olarak daha kısa olanlardan oluşmasına rağmen durakları kural gibi uygulamıştır.

Her iki etmen de, birincisi el-Velîd'in metinlerinin nisbeten daha kısa olması ve canlı ritme sahip ender kullanılan kalıpları tercih etmesi, onun mısralarının müzikle bağlantısını gösterir. Onun şiirinin yapılaşmasında uyguladığı, farklı dilsel düzlemlerde ustaca kullanılan ana teknik 'tekrar'dır. Bu, fonolojik düzeyde âşikârdır, ancak kelime tekrarları ve sentaktik paralelizm de buna delildir. Sonuç, onun mısralarındaki özel ses kalitesi, benim tabirimle 'müzikal' kalitedir ki onun şiirinin ayırdedici özelliklerinden biridir. Bu noktayı örneklemek adına iki şiiri tam olarak alıntılıyorum. Her ikisi de el-Velîd'in favori kalıbı remel meczû' ile yazılmıştır (nu. 10):

1. *â Suleymâ yâ Suleymâ / kunti li'l-qalbi 'adhâbâ*
2. *yâ Suleymâ bnata 'ammi / barada'l-laylu fa-ṭâbâ*
3. *ayyuma wâshin washâ bî / fa-mla'i fâhu turâbâ*
4. *rîquhâ fi'l-ṣubḥi miskun / bâshara'l-'adhba'l-ruḍaba*
1. Süleyme Süleyme! Kalbimi yakıyorsun!
2. Süleyme, amca kızım! Gece soğuk ve ıtırılı.
3. Kim beni zemmederse ağzını toprakla doldur!
4. Onun sabah salyası bile nadide miskle damıtılmış kokudur.

Bu şiir, yumuşaklık ve hızlı bir hareket hissi vermektedir ki bu kısmen aruz kalıbından kısmen de şiirin fonolojik yapısından kaynaklanmaktadır. Ama hepsinden de öte vurgulu sessizlerin azlığından böyle bir izlenim oluşmaktadır. Jean Cantineau (ö. 1956), *Esquisse d'une phonologie de l'arabe classique*¹⁵ adlı çalışmasında Arapçadaki sesleri kullanılış sıklıklarına göre beş gruba ayırarak bunların istatistikî bir araştırmasını vermiştir. Son grup, dokuz konsonanttan oluşmaktadır. Cantineau'nun '*consonnes rares*' nadir konsonantlar olarak adlandırdığı bu sessizler (sh, ḍ, j, ṣ, th, z, gh ṭ, ṣ) dır. Yukarıdaki şiire baktığımızda beş 'nadir konsonant'ın mevcut olmadığı görülmekte ve de ḍ ve ṣ gibi vurgulu konsonantların son mısra da sadece bir kez kullanıldığı görülmektedir. Aynı şekilde, nâdir konsonantların olmayışını ve de az kullanılışını başka şiir metinlerinde de görmek mümkün (bkz. nu. 44, 74, 77, 90) olduğu gibi aşağıdaki şiirde de farketmek mümkündür. Bu durum, sadece el-Velîd'in şiirlerindeki ortalama kısalıkla açıklanabilecek bir nokta değildir. Çünkü onun şiirleri arasında neredeyse alfabenin tüm harflerinin boy gösterdiği kısa şiirler de bulunmaktadır (bkz. nu. 64).

el-Velîd'in gazellerinin öne çıkan bir diğer özelliği ise onun Selmâ ismini (sevgili) ve varyantları olan Süleyme, Seleme, Ümmü Sellâm'ı tekrardır. Görebildiğim kadarıyla hiçbir Arap şairi hattâ Mecnûn bile bu türden ayırt edici bir şekilde sevgilisinin ismini kendi şiirinin karakteristiği yapmamıştır. Öyle ki şiiri duyanlar el-Velîd'in sevgilisinin isminin her bir sesi ile büyülenmiş olduğu duygusuna kapılır. Bu şiir örneğinde Süleyme ismi gazelin ilk iki mısra'ına hâkim olmuştur (bkz. nu. 63). Ancak bu isim tekrarı örüntüsü hiçbir şekilde tekdüze değildir. Selmâ'nın ismi, bir şiirde çoğunlukla üç veya dört kez, farklı şekillerle, sevgilinin isminin ses yapısı tıpkı neredeyse bir nakarat gibi kullanılır.

15 *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris* 43 (1946): 109.

Şiir birbirinden bağımsız cümlelerden oluşur, ancak bu ifadeler farklı vesilelerle birbirine bağlanır. Velîd'in birçok şiirinde olduğu gibi burada da mesaj, serzeniş, hasret, öfke ve sevgiliyi övmekten müteşekkil duygu ifadeleridir. İlk mısradaki, sevgiliye tekrar tekrar seslenişle iyice artan duygusal etkiyi, serzenişi dile getirir ve bu ikinci mısradaki (mısra 2A) bir kez daha yinelenir. Şairin 'ıtırıl gece' (2B) benzetmesiyle bu serzeniş ve hasret daha da kesif hâle gelir, ki böylesi bir gecede sevgili orada olmalıdır. Üçüncü mısradaki şairin ruh hâli birdenbire değişir ki bu el-Velîd'in şiirinde alışılmış bir olgu değildir. Şair Selmâ'yı ondan ayıranlara duyduğu öfkeyi dile getirir ve Selmâ'nın desteğini arar. Her üç mısra da onların konuşma tarzlarıyla birleşir, şair doğrudan Selmâ'ya seslenir. Kapanış mısra'ı (makta) bir çok metinde de görüldüğü üzere, ikinci tekil şahıstan (muhatap) üçüncü tekil şahısa (gayb) geçişle kendini farkettirir. Burada sevgilinin letafetine ilişkin benzetmeler yer alır. Burada bir başka ilinti daha vardır: İlk mısradaki (1B) *Adhab* ile son mısradaki *adhb* arasında bir tezatlık söz konusudur ve (eziyet ve naziklik) ikisi bir noktada birleşmiştir. Bir diğer örnek ise üç ve dördüncü mısralar arasında ve fonolojik yöndedir (wâshin / was-hâ / bâshara) Bashara fiili aynı zamanda "birlikte uyumak" anlamına da gelmektedir, el-Velîd'in şiirinde tesadüf eseri yer alan bir îhâm'dır (iki manada anlaşılabilir). İftiracıların ağızlarını güç kullanarak kapama ile Selmâ'nın tatlı ağız suyu arasındaki tezat, ki birlikte bir fonolojik delildir- metnin titiz bir biçimde yapılandırılmış olduğunu göstermektedir.

İncelenecek ikinci gazel âhenkli ses kalitesi bakımından daha da dikkat çekicidir. Tekrar ya da nakarat ilkesi hemen tüm dilsel düzlemlerde gözlemlenebilir (nu. 94, *remel meczû'*)

1. wayha Salmâ law tarâni / la-'anâhâ mâ'anâni
2. mtlifan fi'l-lahwi mâli / 'ashiqan hura'l-qiyâni
3. innamâ aḥzana qalbî / qawlu Salmâ idh atâni

4. *wa-la-qad kuntu zamānan / khāliya l-dhar'i li-shānī*

5. *shāqa qalbī wa-'anānī / ḥubbu Salmā wa-barānī*

6. *wa-la-kam lāma naşūhun / fī Sulaymā wa-nahānī*

1. Ah Selmâ! Eğer beni görebilseydi, bana acı veren için acı çekerd;

2. Servetimi güzel gözlü şarkıcıları arzulayarak, zevk peşinde harcadım

3. Selmâ'nın sözleri bana ulaştığında gönlüm kederle doldu.

4. Halbuki dertsiz aldırışsız yaşardım bir zamanlar .

5. Şimdi ise Selmâ'nın sevgisiyle kalbim yanmakta, acılar içinde yok olmaktayım.

6. Kaç arkadaşım beni Süleyme'ye olan aşkıyı kınadı ve onu bırakmamı salık verdi.

Şiir, kısa ve canlı aruzu ve nâdir sessizlerin özellikle de vurgulu olanların eksikliği nedeniyle tıpkı ilk metindeki ince ve kıvrak hareketi hissettirmekte. Burada da Cantineau'nun beşinci grubundan altı sessiz harf eksiktir (đ, j, th, z, gh, z, ð) sadece ş son mısrada bir kez geçer. Hattâ kafiye bulunan sesli harflerinin ardışıklığının şiir boyunca tekrarlandığını da görmekteyiz (ā/a; ī/i). Buradaki etki, vezinle gelen o inceliğin etkisini (hafiflik) arttıran sesin özel âhengidir. Sevgilinin ismi her iki dizede (1-3-5) ve bir kez de son mısranın ayırt edici özelliği de olacak şekilde Süleyme varyantı ile son dizede (makta) tekrarlanmaktadır. Bir önceki gazelin tersine ilk dizede iç kafiye mevcuttur ki bu da el-Velîd'in şiirinde alışılmadık bir durumdur. Onun şiirlerinin sadece yirmi beşinin ilk beyitlerinde iç kafiye vardır ki bunların on dördü gazeliyâttır. el-Velîd'in Selmâ'ya atfettiği bir çok şiir gibi bu metin de içiçe geçmiş bir çok duygu barındırır: hasret, serzeniş, Selmâ'nın ona kızgınlığından kaynaklanan derin üzüntü ve son olarak Selmâ'ya âşık olmadan önce geçirdiği kaygısız günlerden duyduğu belirsiz pişmanlık.

Az önce üzerinde durduğumuz iki şiir “müzik” kaliteleri yönünden ve ses düzeyinde görülen yakın yapıları yönlerinden benzer

olmakla beraber, tematik diziliş ve tekrar örüntüleri bakımlarından ayrılmaktadırlar. Düzenli örüntüler üzerinde yaptığım araştırma pek işime yaramadı. Metinlerin her birindeki ortak öge, şairin ses ve ritimle ilgili özel hassasiyeti ve tekrar prensibini sergileyen yeni ve beklenmedik bir örüntüyle ortaya çıkmış olmalarıdır. Belki de el-Velîd'in en göze çarpan maharetinin örneğin burada *atlâl* (nu. 44) motifine dayanan bir metinle ortaya çıkmaktadır. Bunu daha önceki bir yazımda incelediğim için¹⁶ burada kısaca bahsetmem yeterli olacaktır. İlk matla mısra'ındaki tema 'terkedilmiş mola yeri' söylenir ve bu daha sonraki mısralarda başka bir şekilde ifade edilir, her beyitte bir terim, yalnızca bir terim ilk mısradan itibaren tekrar edilerek temanın anlatsal karakteri tamamen terkedilir. Bu tekniğin melankolik bir ruh hâli uyandırmak gibi bir işlevi vardır.

Gelecek iki bölümde diğer yönler tartışılacaktır. Fakat alıntılanan metin tam olarak iddia ettiğim noktaya delil olarak ortaya konacaktır: el-Velîd'in *Dîvânı*'ndaki şiir ve müzik arasındaki kesin ilişki net olarak tanımlanabilir veya belirlenebilir durumda değildir. Bununla beraber onun özellikle seslere ve ritime çok duyarlı olduğunu ve bu iki faktörü alışılmadık şekilde şiirini yapılandırmak için kullandığını söylemek ve bu hassasiyetinin onun mûsikîşinâs ve bestekâr olmasından kaynaklandığı sonucuna varmak daha güvenli bir yol gibi görünmektedir.

Gelenek ve orijinallik

Emevî gazeli tüm çeşitleriyle İslâm öncesi *nesîb* ile metinlerarası bir ilişki içerisindedir. Şiirdeki bedevî yapı ve geleneksel motif ve imajlar bir aidiyet çerçevesi ve kent merkezli şairler ve takipçileri arasında paylaşıp anlaşılan erotik bir şifre sağlar. Ama geleneksel bedevî te-

16 *Theme and variations*, 114-17.

masının işlevi ve onunla birlikte anılan aşk kavramı, ferdî şairlerin dizelerinde önemli ölçüde değişiklik gösterir. Örneğin, Ömer ibn Ebi Râbia ya da Cemîl, *atlâl* motifini kullandıklarında, her ikisinin şiirinde bu motifin bıraktığı duygusal etki, bu etkinin arkasındaki neden ve bunun yanında geleneksel temayla bütünleşmek üzere kullanılan teknikler katıyen özdeş değildir. Bu durum, daha önceki gazel şairlerinin eserlerine bağlı kalmasına rağmen sonraları kendi metinlerarası özelliğini geliştiren el-Velîd için de geçerlidir. Bu yüzden, Ömer ibn Ebi Râbia, İslâm öncesi motifinin işlevini anlatmayı sürdürmeye eğilimli olmasına ve bu büyük gücü açığa çıkarmak istemesine rağmen el-Velîd anlatısal yapıyı (hikâyeciliği) göz ardı eder ve yegâne erotik sinyal veya melankolik atmosferin yaratıcısı olarak geleneğe yer verir. Onun gelenekselle yenilikçi özellikleri ayrıştıran metodu çok çeşitli ve mâhirânedir; metodları arasında en az etkili olan seçtiği vezin değildir. *Hezec* veya *remel meczû*'da yazılmış bir gazelde “metrûk menzil”, hikâyesi aşağıdaki hezec gazelinin iki satırında olduğu gibi ister istemez tarihî tadının bir kısmını kaybeder (nu. 73):

1. 'arâftu'l-manzile'l-khâlî/ 'afâ min ba'di ahwâlî
2. 'afâhu kullu hannânin / 'asûfi'l-wabli haţţâlî
1. Yıllar sonra mahvolmuş olan metruk menzili tanıdım.
2. Mahvı bulutların biteviye yağmur bırakmalarındandır

Her ne kadar geleneği takip eder biçimde dile getirilmişse de bu mısraları bir nesb kısmının başlangıcı olarak değerlendirmek imkansızdır. Ritim, kısa satır, tekrar unsuru ve bir şekilde gereksiz ifadelerle dolu yağmurlara atıf, daha sonraki bir dönemi ve farklı bir türü işaret etmektedir.

Yukarıda alıntı yapılan şiirdeki “şeytanîlik” (*washi*) de olduğu gibi geleneksel temalara yapılan nâdir ima ya da eskilik (*mashib, shayb*, nu. 9 ve 25) dışında, el-Velîd ya sevgili övgüsü için kullandığı geleneksel nesbî kullanır, ya da anlatısal öykü temalarından olan *atlâl* veya

*hayāl*den birini seçer ve onu metinlerindeki çeşitli tekniklerle bütünleştirir. İlk kategoriye ilişkin olarak, sevgilinin güzelliğine ve çekiciliğine dair sadece iki kinâye, geleneksel tema olarak sınıflandırılabilir: Biri, sabah vakti onun ağzından gelen suyun misk ya da şaraba benzetilmesi (bkz. 10, 25, 73 nu.'lar) ve de onun Selmâ için favori imgesi olan ceylan metaforu (*zabya*, *gazel*). Açık bir şekilde görünüyor ki el-Velîd Selmâ'nın cazibesine ana atıf olarak, geleneksel bir kıyasla bazı kokulu sıvıları sevgilinin tükürüğüne benzetiyor. Selmâ onun için sarhoş olma aracı olan şaraptır. Ceylan imgesi olarak ise, en orijinal şiirlerinden birine ilham vermiştir (nu. 24). el-Velîd o şiirde, avlanırken bir ceylanla nasıl karşılaştığını ilişkilendirir. Ceylan ona Selmâ'yı anımsatırken, o, onu öldürmekten ve salıvermekten âcizdir. Bu gazel modern ilim adamları tarafından defalarca tercüme edildi.¹⁷

Nesib'in iki geleneksel anlatısı *atlâl ve hayâl* ya da *tayf*, keder ve özlem duygusunu anımsatması için bazen sadece matla ve makta mısralarında kullanılmıştır. İslâm öncesi motiflerin geleneksel detaylarıyla olduğu âşiâr da olsa, bazı şiirler başından sonuna kadar bir anlatıya dayanmıştır. Yine de el-Velîd'in versiyonunun daha geç bir dönemden kaynaklandığı hemen farkediliyor. Hayal motifinin bir uyarlaması olan aşağıdaki gazel, bu noktanın bir örneğidir (nu. 77, *medîd*):

1. *çaraqatnî wa-şihâbî hujû'un / çabyatun admâ'u mithla'l-hilâli*
2. *mithla qarnî'l-shamsi lamma tabaddat / wa-staqallat fî ru'ûsî'l-jibâli*
3. *taqtâ'u'l-ahwâla nahwî wa-kânat / 'indanâ Salmâ alûfa'l-ħijâli*
4. *kam ajâzat nahwanâ min bilâdin / wahshatin qattâlatin li'l-rijâli*

1. Gece arkadaşlarım yatarken açık kahverengi bir ceylan hilâl gibi ziyaretime geldi,
2. Görüldüğünde güneş boynuzu gibi, dağların tepesinden yukarıya yükseldi.

17 Gabrieli, *Dîvân-el-Velid ibn Yazid*, 27; Bürgel, *The lady gazelle*, 3; Hamilton, *El-Velid and his friends*, 168; Jacobi, "Omaijadische dichtung," 40.

3. O kendi usulünce bana karşı olan birçok korku dolu şeye sabretti, ama Selmâ kendinin lüks odalarına bağlı kalmaya alışkındı.
4. Bize doğru ne kadar mesafe kat etti (yürüdü), vahşi çöl, insanları katlediyor.

Hayâl ya da *tayf* terimleri metinde bahsedilmemesine rağmen, başlangıçtaki *tarâqa* kelimesi, motif açılımının formüllerinden biri olarak *geleneksel temayı* işaret eder. Geleneksel versiyonun tüm detayları burada mevcuttur: uyuyan arkadaşlar, seyahatin baskısı, görmek zorunda kalınan büyük çöller ve sevgilinin ev içi (mahrem) alışkanlıklarının şair üzerindeki yansımaları. O halde şiirin son kaynağını nereden ayırt ediyoruz? Öncelikle, el-Velîd'in görüntü için bir metaforun (*zabya*) *yedeğini kullanması* yenilikçi bir özelliktir, aynı zamanda onun güzelliğine kinayedir. İslâm-öncesi metinlerde *hayâl* asla tasvir edilmemiş ancak, anlık bir intiba olarak bahsedilmiştir.¹⁸ Sevgiliye medihde kullanılan iki benzetme daha da çarpıcıdır: "hilâl" ve "dağların üzerinden yükselen güneş". Bunun, gündeğuşunun Arap şiirindeki ilk tasavvur olduğunda ısrar etmiyor olsam da, bu imge sıradışı görünmekte ve bu motifin bilinen (geleneksel) çerçevesine bariz bir tezat oluşturmaktadır. Bu el-Velîd'in *Dîvânı*'ndaki, onun tabiata karşı olan hassasiyetinin göstergelerinden biridir. Son olarak, onun aynı zamanda zıfâf odası manasına gelen *hijâl* terimini seçmesi üzerinde de durabiliriz. Kafiye'nin bir kısmını oluşturmaya rağmen, *hayal* motifi bağlamında bu sıradışıdır ve şairin arzusuyla alâkalı olduğundan onun yaptığı bu kelime seçimi dikkat çekicidir. Gazel, el-Velîd'in orijinal unsurlarla ve gelenekselin harmanlanmasını sağlayan tekniğinin *Dîvân*'ındaki mükemmel bir örneğidir.

Dağların zirvelerine yükselen güneş imgesi, bizi bu bölümde tartışacağımız ikinci alana getirmekte. el-Velîd'in orijinalliği, kendi esin

18 Motif'in tarihi hakkında şu makaleme bkz. "The khayal motif in early Arabic poetry," *Oriens* 32 (1990): 50-64.

kaynağını takip ederek geleneği aşmasında onun ötesine geçmesindedir. Görünüyor ki özelde onun hayaline ilham veren iki alan vardır: imajda da tartışıldığı şekliyle tabiat ve din. İlki onun en becerikli ve zevkli ilham kaynağıdır, ikincisi ise bazen kafir niyetiyle kullanılmıştır. Bunların her ikisi de *cennet* (bahçe, cennet) metaforunda birleşir ve birçok şiirde Selmâ'ya uygulanır. *Cennet* teriminin iki yan anlamı, dünyevî ve uhrevî, her zaman vardır ama öyle görünüyor ki cennet aşağıdaki şu mısra olduğu gibi (nu. 19,3) “cennet” (uhrevî) olan baskın kavram olmakta: *Tumma la zilti jannati ma hayyiti “yaşadığınız müddetçe cennetim olmaktan vazgeçmeyiniz”*. Bu imge hamriyye ve gazelin ilginç bir karışımı olan bir şarap şarkısında da kullanılmıştır. Şarap konusuna ayrılan dört mısradan sonra, el-Velîd, Selmâ'dan bahsederek şiiri bitirir (nu. 87, *haff*):

5. *layta hazzî min al-nisâ'i Sulaymā / inna Salmā junaynatî wa-na'îmî*

6. *fa-da'ûnî min al-malâmati fihā / inna man lâmanî la-ghayru raḥîmî*

5. Kadınlardan payıma düşen Süleyme idi. Selmâ benim cennetim ve cennete bedel hazzım (semavî neşem).

6. Ondan (ona olan aşkımdan) ötürü beni suçlamayı bitirdin mi? Beni suçlayan dost gerçekten insafsızdır.

Metafor kimliği, küçültme sözcüğü (sulayma/junayna) ile vurgulanmıştır. *Naîm* ve *raîm* terimleri cennet kelimesindeki dinî çağrışımlarını desteklemektedir.

Bu imajın en özenli kullanımı el-Velîd tarafından Selmâ'nın ağdı (mersiye) (nu. 51) için yapılmıştır. Bu sefer vurgu kavramın dünyevî hâlinin üzerine olmuştur. Şiirde Selmâ zengin meyvelerle dolu, iyi korunaklı bir bahçeyle kıyaslanmıştır. En kutlu mevsim olan baharda, bahçe aniden sonbahar tarafından işgal edilir ve yağmalanır. Gülümseme, el-Velîd'in tabiata karşı kuşkuculuğuna bir delil ve aynı zamanda kendisini kuşatan ruh hâlini korumaya yönelik eğilimidir (nu. 74). Başka bir örnek, şairin onun bir kuşla olan meşhur diyalogudur. Bu şiir makalenin sonunda analiz edilecektir.

Dine yapılan göndermeler, kinâyeler, el-Velîd'in *Dîvânı*'nda yaygın olarak gözlemlenebilir. Ancak bunlar, onun dine saygısızlığı hususundaki kötü nâmını gösteren şaşırtıcı gözlemlerden ibarettir. Onun dinî abartıyı sarsmak niyetiyle dini abartmaya meyilli olduğu çok açıktır. Bununla beraber onun saf dinî duyguları ön plana çıkaran beyanları da vardır. Ben, bu beyanların samimiyetsiz olmadıklarına inanıyorum. Kaynaklarda da bolca belgelendiği gibi el-Velîd düşünce ve davranışlarında tutarsız biri idi. Gazelinde dinî göndermeler, ilahî nitelikleriyle bezenmiş sevgiliyi methetmek içindir. Gelecek bölümde el-Velîd'in aşk kavramını ele aldığımda bu konuda birçok örnek verilecektir. Bu meyanda, onun dinî ilhamını ve aynı zamanda insanları utandırma (rezil etme) niyetini de göstermek için bir gazel tam olarak alıntılanacaktır. Aşağıdaki metinde bulunan sayılı birkaç aşk şiiri, Selmâ'ya ait değildir. Bu dizeler, onun Hıristiyan bir kızla tanışma öyküsünü anlatmaktadır (nu. 32, *kâmil*).¹⁹

1. *Ađhâ fu'âduka yâ Walîdu 'amîdâ / barazat lanâ nahwa l-kanîsati ghidâ*
 2. *lâ ziltu ümîquhâ bi-'aynay wâmiqin / hattâ başartu bihâ tuqabbilu 'udâ*
 3. *'udâ'l-şalîbi fa-wayha nafsî man ra'â / minkum şalîbân mithlahû ma'bûdâ*
 4. *fa-sa'altu rabbî an akûna makânahû / wa-akûna fi lahabî'l-jañîmi waqûdâ*
1. Ey Velîd, kalbin kara sevdalıydı bu sabah, o kilise yolunda görüldüğünde, körpe bir kız.
 2. Aşk dolu gözlerle ona bakmaya devam ettim, ta ki onu içeride bir tahta parçasını öpene dek.
 3. Haç. Ruhumun üzerine, aranızda hiç kimse bir haçın böyle saygı gördüğünü gördü mü?
 4. Sonra Tanrı'mdan beni onun yerine koymasını istedim, cehennemin yakacak odunu yanmama izin vermesini.

19 Bu Gabrieli'nin iki versiyonunun azar azar farklılaşmaya başladığı birkaç şiirden biridir. Ben burada, bana daha ikna edici gelen kısa şiiri tercih ettim. İkinci versiyonda ilâve olarak bir beyit daha vardır ve mısra düzeyinde farklı bir düzenlemeye sahiptir.

Gazel, otantik bir deneyimin izlenimini vermektedir. Bu, el-Velîd'in mübalağayı kullanma ve aynı zamanda dinle alay etme eğiliminin de mükemmel bir örneğidir. Bu durumda ise kendi kurtuluşundan vazgeçmeye istekli olduğu için, Hristiyan ibadeti ve İslâm ile dolu dolu alay etmiş olmaktadır. Onun haç ve cehennem odunu gibi iki tahta parçasını kıyaslaması orijinal bir ilhamdır. Onun ikinci ölümcül dönüşüme zorunlu olarak sebebebiyet veren ilk dönüşümü, Hristiyan bir kıızı öpmek için riskleri göze alan davranışındadır. el-Velîd'in şiirlerinin karakteristik bir özelliği olarak şiir tek seferde insanı cezbedip şok etmektedir.

Metin, aynı zamanda başka bir çerçeveden bakıldığında da önemlidir. Ömer ibn Ebi Râbia²⁰ tarafından geliştirilip mükemmelleştirilen "anlatısal" bir gazeldir. Yapısı ise, hikâyesi baştan sona kronolojik bir sıralama hâlinde geliştiğinden doğrusaldır. Son mısra, sorunun çözümünü içermekte ya da bir başka özellik olarak, şair farklı bir konuyu zirveye taşımaktadır. el-Velîd "anlatısal" yapıyı kullanmakla birlikte onu kendi amaçlarına uyarlamaktadır. Onun gazeli, Ömer'in aşk şiirleriyle karşılaştırdığında, odağın ayrıştığını fark ederiz. Ömer dış dünyada geçen, bir sıkıntı ya da mutlu bir macera gibi bir dizi olayı hikâyeleştirirken, el-Velîd onu etkileyen tek bir olaydan bahseder ve olaya verdiği tepkileri anlatır. "Gerçek hikâye" onun içinde geçmektedir. Ele alınan gazelde, öyle bir bağın olduğunu farz edip onun izini sürsek de aslında Hristiyan kıızı ile el-Velîd arasında herhangi bir bağ olduğuna işaret edilmez. Şairin dikkati kendi tepki ve ruh dünyasına odaklandığından, onlar hakkında konuşma eğilimi mevcut değildir. Bu el-Velîd'in gazellerindeki, kendi dizelerinde konuşmasının modunu sık sık değiştirip sevgiliye, arkadaşlarına veya kendisine hitap etmesi ile birlikte ortaya çıkan karakteristik özelliklerden biridir. Sonuç ise,

20 Bkz. "Omaïjadische dichtung," 38-9.

canlı duygular ve mutlak özelliğinin verdiği etki olarak gazelde belirir.

el-Velîd'in gazelinde aşk kavramı, onun karakteri kadar tezat dolu ve karmaşıktır. Onun aşk şiirlerinde tutarlılık aramak anlamsız olur, bu gazeller çelişkili tutumlar sergiliyor olsalar da onların özgünlüğünden şüphe etmek için sebep yoktur. Onun gerçeği gizlemeye bir nedeni olmadığı gibi gururunun izin vermemesi de söz konusu değildir. Dolayısıyla asıl olan onun içtenliğine güvenmektir. Onun Cemîl'e hayran olduğunu biliyoruz ve mısralarıyla *uzrî aşkın* ruhunu yaydığına inandığını, farz edebiliriz. Ama iffet ve sadakat onun karakterine ters olduğundan, saf aşkın itiraf edilmesine, bazen aynı şiir içinde bile başka ifadelerle saldırır. Selmâ onu reddettiğinden beri yükselen hüsrana uğramış ve kızgın duyguları, nadiren ona olan aşkını hükümsüz kılarsa da aşağıdaki gazelde de (nu. 78, *münsarih*) olduğu gibi korkunç egosunun kendini ileri sürme eğiliminde olduğu göze çarpar:

1. *anâ'l-Walîdu'l-imâmu muftakhiran / un'imu bâli wa-atba'u'l-ghazalâ*
 2. *ahwâ Sula ymâ wa-hiya taşrimunî / wa-laysa haqqan jafâ'u man waşalâ*
 3. *aşhabu burdî ilâ manâzilihâ / wa-lâ ubâlî maqâla man 'adhalâ*
 4. *gharrâ'u fa'â'u yustaâdâ'u bihâ / tamshî'l-huwaynâ idhâ mashat fuđulâ*
1. Ben Velîd, imam, gururla konuşurum. Dilediğim gibi yaşarım aşkı arayarak.
2. Ben Süleyme'nin hayranıyım, ama o beni terk ediyor. Âşığına gaddarca davranmak âdil değil.
3. Onun meskenine doğru örtümü sürüklerim, insanların beni suçlamak için diyeceklerini önemsemem.
4. Yüzü parlak, saçı gür, ışığı tüketiyor. Etekleri içinde zarafet ve gururla yürüyor.

Birinci mısradaki açıkça belirttiği gibi şiir el-Velîd'in isyankârlığının dışı vurumudur. İkinci mısradaki Süleyme ifadesi aşktan daha çok öfkeyi anlatır, üçüncü mısradaki açıkça saf âşığın birinci ilkesini ihlal eder, yani sevgilinin nâminin korumayı. *Un'imu bâli* (1. mısra) ve *lâubâlî* (3. mısra) ifadeleri şairin kasıtlılığını ve inatçılığını vurgular. el-Velîd'in

birçok şiirinden görüldüğü gibi son mısra, Selmâ'nın güzelliğini ve cazibesini geleneksel bir tarzla zikreder. Tüm *Dîvân*'ında, bazen mısralarını bozmaya meyilli bir faktör olarak gazelinde isyankârlığı görülür.

Cemîl gibi el-Velîd'in mısralarını oluştururken girişimlerini tehlikeye sokan bir diğer durum onun şehvet duygularıdır. Selmâ'ya değinilmeyen bir şiirinde (nu. 99) bir kadınla geçirdiği gecenin öyküsünü anlatır. Gazel, Ömer ibn Ebi Râbia'nın aşk şiirlerine benzemekle beraber, buradaki erotisizm daha belirgindir. Gazel, bize Selmâ'nın ona teslim olup olmadığı gibi bir işaret vermektedir. Burada da olduğu gibi, onun şiirlerinin pek çoğu, hüsrân, arzu, özlem hakkındadır. Fakat iş onun Selmâ'ya karşı aşkını ima etmeye geldiği zaman onun hazza meyilli olan fıtratı diğer özelliklerinin arasından sıyrılarak öne çıkar ve beyitleri gerçekçi bir dokunuşa bürünür. Söylendiğine göre şair, ölümünden önce yazdığı şiirinde, kalesi düşmanlarla²¹ sarılmış olduğundan Selmâ'yı da diğer duyusal zevklerle birlikte bir araya getirerek bir mısraya yerleştirdi (nu. 66, tavîl):

1. *da'û lî Sulaymā wa'l-ṭilā'a wa-qaynatan / wa-ka'san a-lā ḥasbî bi-dhālika mālā*

2. *idhā mā safā'ayshun bi-Ramlati 'Ālijin / wa-ānaqtu Salmā lā urīdu badālā*

1. Süleymâ, mey, şarkı söyleyen kız ve kadeh beni bırakın! Dünyadan başka bir şey arzu etmiyorum artık.

2. Ramlat Âlij'de²² hayat güzelse ve Selmâ da kollarımda ise kimseyle yerimi değişmem.

el-Velîd, devam eden dört mısrada siyasî gücü küçümsediğini belirtiyor, şiirini *atlâl* motifiyle bitirmesi de bunu insan ilişkilerinin geçici doğası için bir sembol olarak kullandığını gösteriyor. Şiir birçok kaynakta, siyasî imgeler nedeniyle alıntılanmıştır. Burada el-Velîd'in

21 el-İsbahânî, *Kitâb al-aghânî*, VII, 79.

22 Necd'in kuzeyindeki kum çölü bkz. Ulrich Thilo, *Die Ortsnamen in der Altarabischen poesie* (Wiesbaden, 1958), 28.

ölüm hikâyesi, kurgu en azından abartılmış gibi görünmektedir. Buna rağmen şiir, el-Velîd'in meydan okuyan tavrından oluşmuş havasına uyar. Onun, bu şiiri yazdığında ölmüş olması muhtemel olan Selmâ'ya yaptığı ima, Cemîl'in Buseyne'nin ifadelerindeki ince ve iffetli aşk ile belirgin bir şekilde ters düşer.

Tabii ki bu şiirin bütünü değildir. el-Velîd, tıpkı Beşâr ibn Bürd (ö. 783) gibi, erken Abbasî şiirindeki saray (aşkı) tarzı için yol açan geçiş şiirinin sahibi olan bir şairdir. Saray aşkının ana unsurlarından biri âşık ile maşûk arasında mesafe bulunmasıdır. Sevgili (kadın) kendisini gizemli, ilâhî özelliklerle yücelten şairden uzak bir yerde ikamet eder. Önceki bölümlerde işaret edildiği gibi, el-Velîd'in gazelinde Selmâ hakkında sarfedilen mübalağalı ifadeler bir yönüyle dinî alandan alınmıştır. Şairin burada iki yönlü bir etkenle hareket ettiğini sanıyorum: Öncelikle sevgiliyi yüceltmek için duyduğu samimî arzu bir başka deyişle yüceltme arzusunu ifade etmek ve aynı zamanda okuyucuları utandırmak için şehvî dürtülerini dile getirmek. Sadece üç mısradan oluşan aşağıdaki gazelinde galiba ikinci motif daha baskın durumdadır (nu. 5, *remel meczû*):

1. Wuşîfat 'indî Sulaymā / fa-shtahā qalbî yarāhā

2 . law yarā Salmā khalîlî / la-da'ā Salmā ilāhā

3. wa-ra'ā hîna yarāhā / rabba tāsînin wa-ṭāhā

1. Selmâ huzurunda övüldü ve kalbim onu görmeyi özledi.

2. Eğer arkadaşım Selmâ'yı görebilseydi, Selmâ'ya tanrı derdi.

3. Arkadaşım onu gördüğünde, Tâ-Sin ve Tâ-Hâ tanrılarını görmüş olacaktı.

Şiir, tekrarlayıp duran sevgili adı ve ra'a kelimeleriyle birlikte el-Velîd'in âhenkli gazellerinin karakteristik bir örneğini taşır. *Kitâb el-Agânî*'de yayımlanmamış olsa dahi çok otantik bir şiir sayılabilir. Ama söz konusu olan el-Velîd'in dinî kinâyeleridir. İkinci mısradaki ifade tamamıyla mübalağa olarak görülebilir ama *Kur'ân*'da geçen Al-

lah'tan bahsettiğinden dolayı, son yorum açıkça dine saygısızlık olarak yorumlanabilir.²³

Benzer bir özellik el-Velîd'in yukarıda (bkz. s. 145) alıntı yaptığı meta-şiiresel ifadesi ile başlayan ve kendisinin şairlik şöhretini öven gazelinin (nu. 42, remel) sonunda da ortaya çıkar:

4. *wa-man law mitti mâtā wa-lā tamūti / wa-law unsiya lahū ajalun bakāki*

5. *wa-man haqqan lawu 'tiya mā tamannā / min al-dunya'l-'arīdati mā 'adāki*

6. *wa-man law qulti mut fa-aṭaqa mawtan / idhan dhāqa'l-mamāta wamā 'aṣāki*

4. Süleyme'nin bir heykelini görmüş olsaydık, onun önünde kendimiz bin kere secde ederdik.

5. Onu kutsanmış bir imam sayardık ve o kutsal yolculuğumuzun (haccımızın) amacı olur ve umrenin yerini alırdı.

6. Said'in kızı bir mehtaptır. Onun önünde secde etmek günah mı?

Metinde yine iki bakış açısı apaçık bir şekilde görülür: şairin Selmâ'yı yüceltme arzusu ve şairin Selmâ'yı Mekke'deki ibadethane ile özdeşleştirerek dindar Müslümanları şok etme dürtüsü.

Dinî alanın abartılması saray şiirinin (zarif şiirin) karakteristiklerinden biri olup Beşşâr ibn Bürd (ö. 783-84) ile başladığı genel olarak kabul edilir. Bu tarz abartma henüz bu dönemde yaygın olmamakla beraber el-Velîd'in şiirinde yer alması beklenebilir. Bunun yanı sıra, *Dîvân*'ında shehevî ve saray aşkının delilleri olan mısraların yanısıra aşâğıdaki mısra da olduğu gibi, Cemîl'in basit ve sofistike olmayan tarzındaki derin duygu ve aşırı sadakatini içeren mısralar da vardır (nu. 33, 2):

Salma havahu la-yâ'rifu ghayraha

Onun tek aşkı Selmâ'dır, başka da kimseyi tanımaz o.

23 El-Veîd burada 28 ve 20. surelerin başındaki 'gizemli harfler'e (*hurûf-ı mukattaa*) (VC) gönderme yapmaktadır.

Ya da itiraf (nu. 3, 4): Ve Selmâ hem kalbimi hem de cennetimi dolduruyor.²⁴ (bkz. nu. 11, 3; 12, 2). el-Velîd, bazı şiirlerinde, Selmâ'ya olan aşkını uzrî tarzda dile getirmede hemen hemen başarılıdır (bkz. nu. 47) fakat bir yakın okuma, bazı şeyleri açığa çıkaran bir tutarsızlığı ortaya koyar. Sadece modern âlimlerin değil aynı zamanda Ebû'l-Ferrec el-İsfahânî'nin²⁵ de hayran olduğu en sanatsal şiirlerinin birinde, uzrî şiir tarzına çok yaklaşıyor. Bu şiiri bir önceki makalede²⁶ analiz ettiğimden dolayı, göstermek istediğim şeyi desteklemek adına burada sadece üç mısra alıntılatacağım. Gazel, altı mısradan oluşmuştur ve sıkı bir yapıdadır. İki ile beş arasındaki mısralar bir cümle oluşturur. Üç ile beş arası mısralar şairin kendisini kastettiği wa-man "ve o kimse ki" anaforuyla (yinelem) başlar (nu. 64, vâfir):

3. wa-man law mitti mâta wa-lâ tamûtî / wa-law unsiya lahû ajalun bakâki
4. wa-man haqqan lawu 'tiya mâ tamannâ / min al-dunya'l-'arîdâti mâ 'adâki
5. wa-man law qulti mut fa-aâqa mawtan / idhan dhâqa'l-mamâta wa-mâ 'aşâki

3. Sen öldüğünde- ama sen ölemezsin (ya da ölmezsin)-ölen ya da kader tarafından unutulmuş bir adam senin yasını tutardı.
4. Yeryüzündeki tüm dilekleri yerine getirilen bir adam senden başka bir şey dilemezdi.
5. Öl dediğin ya da ölebilecek bir adam ölümü tadar ve sana karşı çıkmazdı.

Abbâs ibn al-Ahnaf'ın (ö. 809) Favz'inde²⁷ olduğu gibi beşinci mısra erken dönem Abbasî şiirindeki despot sevgiliyi kabul ederken, el-

24 Selmâ yeryüzümü ve gökyüzümü kaplamakta. (VC)

25 el-İsbahânî, a.g.e., VII, 38.

26 Renate Jacobi, "Zur gazalpoesie des Walid ibn Yazid," *Festschrift Ewald Wagner zum 65. Geburtstag*, ed. Wolfhart Heinrichs and Gregor Schoeler, c. 2 (Beirut, 1994), 145-61.

27 Bkz. *Diwan Jamil*, ed. Husayn Nassar (Cairo, 1967), 516.

Velîd'in üçüncü mısradaki itirafı, Cemîl'in²⁸ *Dîvân*'ındakine benzerdir. Bununla beraber, her iki mısradaki kesin ayrımı gözden kaçıramayız. Eğer Buseyne ölseydi Cemîl ölümü hoş karşılayabilirdi, Buna karşılık el-Velîd, hangi şartlar altında olursa olsun ne ölüme eğilimli ne de birinin emriyle ölümü gönüllü olarak kabul etmeye razı idi. Sonuç olarak, üçüncü mısra Selmâ'nın ölmeyeceğine kanaat getirir ve beşinci mısra ruhsal bir ön koşulu araya ekler: "eğer ölebilseydi."

Burada, el-Velîd'in âşıkların ölümü temasını özellikle ve alaycı bir niyetle kullandığı iddia edilebilir. Ancak, ben buna iki sebeple karşı çıkabilirim: İlk olarak, 'despot sevgili' kavramı ve sevgilinin taleplerine onun teslimiyetini içeren gelenek, el-Velîd'in zamanında henüz gelenekselleşmiş değildi. İkinci olarak, görebildiğim (anlayabildiğim) kadarıyla parodi şairin *Dîvân*'ında mevcut değildir. Şiiri bazen eğlenmeli ve alaycı olabilir ama o, bir parodi yazarının ironik objektifliğinden uzaktır. Son olarak dikkatleri 4. mısra vurgulanan *haqqan*'a çekmek istiyorum. Burada, şairin tezini güçlendirmek yerine, onun akıl almazlığı vurgulanır. Tartışılan bu gazelde ve özellikle alıntılanan mısralarda, el-Velîd mısralarını Cemîl gibi yazmış, en azından bunu yapma gayretine girmiş ve Selmâ'ya olan aşkını uzrî tarzında seslendirmiştir. Ama, uzrî aşk, onun çalkantılı doğasına yabancı olduğundan, bunda başarılı olamamıştır.

Ancak el-Velîd uzrî aşkının zirvesini hedeflemeye içtenlikle çabalamış olduğundan, modern âlimler ve edebiyatçılar yanılmamışlardır. el-Velîd ve Selmâ Arap edebiyat geleneğindeki büyük aşklar kategorisine hiçbir zaman alınmamıştır. el-Vaşşa'nın (ö. 937) tasasız Ömer ibn Ebi Râbia ve diğer tanınmamış âşıkları bile ele aldığı kitabı *Kitâb*

28 Bkz. *Diwan Al-Abbas ibn al-Ahmaf*, ed. Atika al-Khazraji (Cairo, 1954), nu. 103, 4-5.

al-Muvaşşâ'da²⁹ kayda alınan ünlü çiftler arasına Velîd ve Selmâ dâhil edilmemiştir. Aynı şekilde el-Serrac'ın (ö. tahmini 1106) mutsuzâşıklar üzerine yazdığı hikâye koleksiyonu *Mesri' el-Uşşak*, el-Velîd'in yalnızca daha önce sözü edilen Hıristiyan kızla olan tanışmasını nakleder (bkz. yk. 161).³⁰ Makalenin başlangıcında el-Velîd'in birçok kaynakta göz ardı edilmesinin politik ve estetik sebeplerini belirtmiş idim. Buna bir başka nedenler de eklenebilir. el-Velîd'in şiirleri, mısralarında her iki kavrama ait izleri barındırıyor olsa da ne el-Vaşşâ tarafından yayılmış "saray ruhu"nu (*zarf*) taşıyor ne de uzrî aşka uyuyor. Bundan dolayı Arap edebiyat geleneği içinde onun konumu benzersizdir. Şiirleri oldukça kişisel ve öznel; ve de zamanının erotik kodlarıyla yazılmıştır. Duygularını dile getirmede gerçeği konuşur. Ancak, onun bu daima anın gerçeğini anlatıp başka birşeye yer vermeyen ifadeleri, mısra 'larını bazen zevkli yaptığı gibi bazen de rahatsız edici hâle de getirebilmektedir. Bu durum, bir şair olarak onun hem başarısını hem de başarısızlığını açıklamaktadır.

Sonuç

Analizin başlangıcından buraya kadar geriye tartışılacak iki soru kaldı. İkisi de el-Velîd'in şiirlerinin art zamanlı (tarihî) bakış açıları ile alâkalıdır. İlki onun Arap edebiyatı tarihi içinde rolü ile ilgilidir. Bunlar, el-Velîd'den önceki gazel şairlerinin onun üzerindeki tesiri ve onun gazel şiirinin gelişimine olan katkısıdır. İkinci soru, onun mısralarının anlaşılması ile alâkalıdır. Yukarıda bahsedildiği gibi (bkz. yk. 145), sırasıyla ortaçağ ve modern âlimlerin onun şiiri hakkındaki değerlendirmelerinde dikkat çeken (merak uyandıran) bir tutarsızlık

29 *Kitab al-Muwassa*, ed. Rudolph E. Brunnnow (Leiden, 1886), 54.

30 el-Sarraj, *Masari al-'ushshaq* (Beirut, 1958), 68.

var. Ortaçağda ona karşı geliştirilen tutum makalenin gidişatı doğrultusunda kısa da olsa daha evvel açıklanmıştı. Eğer modern Arap edebiyatı tarafından kendisine verilen yüksek değerın nedenlerini anlayabilirsek, bu bize el-Velîd'in şiirinin önem arz eden kalitesini tanımlamada yardımcı olabilir.

İlk konuya ilişkin olarak, araştırmannın gidişatında yapılan bazı gözlemleri özetlemek yeterli olacaktır. el-Velîd'in zamanında, uzrî aşk; yalnızca teorik de olsa, toplumsal bir ülkü olarak kabul görmüştür. Bu, Emevî toplumunun eğitimli çevreleri tarafından benimsenmiş bir modeldir. Eğer Cemîl şanssız bir durumda olmasaydı, Buseyne'ye olan saf ve sâdık aşkının, el-Velîd'i cezbedip edemeyeceği şüpheli olurdu. Bu şartlar altında, el-Velîd, uzrî aşk modelini kabul etti denebilir fakat bu modele tam tamına sâdık kalmayı ve onu mısralarında başarılı bir şekilde göstermeyi başaramadı. Sonuç olarak, onu, "udhrîte manqué", (özri kusurlu) bütün samimiyetiyle "uzrî aşkı" ilân etmek isteyen fakat fıtratıyla uyuşmadığı için başarsız olan bir şair olarak düşünebiliriz.

Diğer taraftan da, Ömer ibn Ebî Râbia'nın şiirlerinin, kavramsal açıdan onu etkilemesi zordu. İki şairin mizaçları tamamen tersti. Eşcinsel ve çapkın olan Ömer'in, duygusal ve tutkulu bir karakter olan el-Velîd ile hiçbir ortak noktası yoktu. Fakat biçim ve yapı açısından, Ömer onun ustası ve hocası oldu. Devam ettirdiği yenilikçi özellikler de Ömer'indi. Şiirlerinde biçim ve yapıya ait esas mükemmeliyeti getiren de bu oldu. el-Velîd'in müzikal gazeli, Ömer tarafından başlatılmış bir trendin sonuca kavuşturulmasıdır. *Hijâzî* tarzın bütün ana unsurları şiirlerinde mevcuttur; metinlerin sıkı yapılandırılması, esnek bir şehirli dili, doğrudan konuşmanın sık kullanımı, ve daha da önemlisi, 'anlatısal gazel' şeklidir. Ama el-Velîd onu tamamen taklit etmedi. O Ömer'in tekniklerini kendi ihtiyaçlarına uyarladı ve bunu da Hırısıyan kız ile ilgili olan gazeliyle kanıtladı (bkz. yk. 161). Hikâye *hizajî*

tarzıyla anlatılmıştır fakat geçen olaylar Ömer'in anlattığı olaylar gibi değil, şairin ruh hâline dayalı olarak anlatılmıştır.

el-Velîd'in sonraki şairlere etkisi bu yazının konusunun dışında olsa da, yine de birkaç öneri de bulunmak istiyorum.

Abbasî muhdes şiiri için yol açan Gabrieli³¹ ile aynı kanaatleri paylaşmaktayım. Beşşâr gibi onun da hem saray aşkı kavramının gelişmesine hem de şehirli şiir dilinin doğuşuna katkı sağladığını düşünüyorum. Dahası, onun dokuzuncu asırda Hâlid ibn Yezîd'in şiiriyle zirvesine ulaşan dört mısralı aşk şiirlerine olan eğilimi başlattığı en azından arttırdığı anlaşılmaktadır.

Batılı Arap edebiyatı çalışanlarının defalarca tercüme edip övdüğü gazel ile ortaya çıkan ikinci mevzuya gelmek istiyorum.³² Modern araştırmacılar arasında yaygın olan ve el-Velîd'in sanatına dair çok temel olan fikrin (görüş) o sanattan çıkarılabilecek olduğu âşikârdır. Bununla beraber, Ebû'l-Ferec el-İsfahânî onu, "Min sakhifi şi'rih" ifadesiyle "onun zayıf şiirlerinden biri" diyerek ifade etmiştir.³³ (nu. 75, remel meczû'):

1. khabbarünî anna Salmâ/ Kharjat yawma al-muşallâ
 2. fa-idhâ tayrun malihun/fawqa ghuşnin yatafallâ
 3. qultu man ya'rifu Salmâ/qâla hâ thumma ta'allâ
 4. qultu yâ tayru dnu minnî/qâla hâ thumma tadallâ
 5. qultu hel abşarta Salmâ/qâla hâ thumma tawallâ
 6. fa-nakâ fi'l-l qalbi kalman/ bâṭinan thumma ta'allâ
1. Selmâ'dan haber verildi, Musalla günü çıktı, dendi

31 Gabrieli buraya kadar el-Velîd'i muhaddesun'un Padre e maestro'su yani önde gelen üstadı olarak adlandırmıştır. Gabrieli, *Dîvân-el-Velîd ibn Yazîd*, 33.

32 Sadece bir kaç referans vermek için: Gabrieli, 32; Blachere, *Le prince Ummayyade*, 395; Hamilton, *Walid and his friends*, 169; Renate Jacobi, "Die arabische Qaside," *Orientalisches Mittelalter*, ed. Wolfhart Heinrics (Wiesbaden, 1990), 216-41, burada 224.

33 el-İsbahânî, a.g.e., VII, 36.

2. İnce bir dal üzerinde avare bir kuş belirdi
3. Selmâ'yı kim tanıır dedim, 'hıh' dedi, sıçradı yukarı
4. Ey kuş, lütfen yakın gel! Dedim, 'hıh' dedi, bir aşağı bir sıçradı yukarı
5. Peki, Selmâ'yı gördün mü? Dedim, 'hıh' dedi sırtını çevirdi
6. Gönlümde gizli bir yara açtı, sonra da uçup gitti.

Metin, inceleme boyunca kaydedilen formel unsurları açıkça göstermektedir. Bu şiirdeki baskın eğilim, bir kaç farklı linguistik düzeyde yapılan tekrardır. Henüz alıntılaradığımız gazelde olduğu gibi (nu. 94) Selmâ ismi her iki mısırda bir tekrarlanmaktadır. Sentaksa ait paralelizm ise el-Velîd'in diğer herhangi bir şiirinde olduğundan daha fazla öne çıkarılmış hâldedir. Bir, iki ve altıncı mısralarda Ömer ibn Ebî Râbia'nın metinlerindeki daha sıkı olan bir diyalog formatında (dedim-dedi yapısı) yapı görülür. Gazel kelime noktasından bakıldığında sadedir ve parlak retorikten uzak durumdadır. Hayranlık duyulacak bir metafor veya sofistike bir fikir barındırmadığı gibi herhangi bir şekilde kayda değer mesaj da taşımamaktadır. Bir âşık sevgilisinin geçici yokluğuyla melankoliye terkedilmiştir ve beyhude bir avuntu içindedir. Âşık, Arap aşk şiiri envanterinde olmayan, haricî bir konu durumunda olan kuşla hayalî diyaloga başlar. Bu da neden Ebû'l-Ferec el-İsfahânî ve diğer Abbasî şairlerinin şiiri takdir etme hususunda geri kaldıklarını bize kolayca açıklar.

Arap şiiri çalışan çağdaş uzmanlar birbirlerinden farklılaşma eğilimindedirler. Gabrieli gazeli alıntılardıktan sonra şairin favori vezinlerindeki 'leggerezza saltellante di questi piccoli lieder'den (?) söz eder.³⁴ Bu Ömer'in gazelinin bir ciddiyetsizliği idi, fakat hiç başarılı olamamıştır. Aynısı metnin yapısal bütünlüğüne uygulandığında modern estetikte çok değer verilen bir hususiyetin, Ortaçağ eleştirmen-

34 Gabrieli, *Dîvân-el-Velid ibn Yazid*, 32.

leri tarafından nadiren dikkate alındığı görülür. Nitekim, yargıdaki temel fark, başka bir nokta ile ilgilidir. el-Velîd, gazelinde kendi melankolik ruh hâlini dış dünyaya yansıtır ve oradan da ıstırabını arttıran benzer bir yansımayı geriye alır. Makta mısra'ı dışında hiç bir şey açıkça söylenmemiş olup şairin amaçsız sorularından çıkarılmak zorundadır. Kısa bir an için gerçek şairin duygularıyla anlatılır, aşılır; geçici ve iğreti olan bir şey yakalanır ve o metinle kalıcı hâle getirilir. Ortaçağ Arap poetikası böylesi bir fenomenin üzerinde kafa yormaz. Bunu anlamak, tamamen modern bir yaklaşım gerektirir.

Gazel, klasik Arap edebiyatında nâdir rastlanan bir şey olan romantik anlayıştaki terimle lirik bir şiirdir. İç ve dışın içiçe geçmesi, keyif ve melankolinin duygu ikilemi, onun alımının temeli ve Velîd'in en iyi beyitlerinin temel niteliğidir. Bana göre o kendisinin, acınası ve dayanıksız oluşundan ötürü hakkında fazla iyi şeylerin söylenmediği ancak her iki durumunda çok farkında olan şairi işaret etmekte olan en dikkat çekici şiiridir. Gabrieli makalesinin sonunda el-Velîd'i 'modern' şair olarak adlandırır³⁵ ki bu *muhdes* anlamında değil, terimin "çağdaş" algısıdır. Fakat biz, algının tarihi, zaman içinde farklı bir düzeye ulaştığından ötürü bu gün böylesi bir terimi yorumlarken dikkatli olmalıyız. Gabrieli makalesini otuzlarda yazmıştır. 'Modern' onun için on dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başları anlamına gelmektedir. Oysa ki zamanımızda, Eichnedorff (ö. 1857), Wordsworth (ö. 1850) ve diğer romantikler gibi hiç şüphesiz el-Velîd de çağ dışı kalmıştır.

35 a.g.e., 33.

Kaynakça

Yazma eserler

Ahmed Sûdî. Şerh-i Dîvân-ı Hâfız. Millet Kütüphanesi-Feyzullah Efendi 1641.

Kuşeyrî. *Kitâbu's-şevâhid ve'l-emsâl*. SK- Ayasofya 4128.

Merâgî, Abdülkâdir. *Câmiü'l-elhân*. SK-Nuruosmaniye 3644.

Nesimî. *Dîvân*. Dil ve Tarih-Coğrafya Kütüphanesi 148 (Milli Kütüphane, mikrofilm (A) 919).

_____. *Dîvân*. Füzuli Adına Əlyazmalar İnstitutu, M-188/5225; M-227/11671.

_____. *Dîvân*. Isparta, Halil Hamîd Paşa Kütüphanesi 640.

_____. *Dîvân*. SK-Ayasofya 3977.

_____. *Dîvân*. SK-Hekimoğlu Ali Paşa 639.

_____. *Dîvân*. SK-Kadıza Mehmed Efendi 395.

_____. *Hamse*. British Library Or. 2265.

Seydî. *Hazâ el-maṭla' fî beyânü'l-edvâr el-maḳâmât fî 'ilmü'l-esrâr ve'r-riyâzât*. TSMK-A3459.

Şâh İsmâîl. *Dîvân*. British Library Or. 3880.

_____. *Dîvân*. Institute of Oriental Manuscripts in St. Petersburg B 4544.

_____. *Dîvân*. Paris, Supplément turc 995.

_____. *Dîvân*. Soltan Qorra'i Library, Tebriz.

Basılı eserler

Açıklamalı dilbilim terimleri sözlüğü. Berke Vardar ve öte. İstanbul: ABC Kitabevi, 1988.

Adilov, A. A. *Katalog Tyurskikh rukopisei: poeziya*. c. 2. Baku, 2009.

Afifi, R. *Farhangnâme-ye şe'ri, bar asâs-e âsâr-e şâerân-e qarn-e sevvom tâ yâzdahom-e hejri*. 3 c. Tehran, 1372-73/1993-95.

Agosto, D. E. "One and inseparable: interdependent storytelling in picture storybooks." *Childrens Literature in Education* 30, s. 4 (1999): 267-80.

Ahdî, Bağdatlı. *Gülşen-i şu'arâ*. Hazırlayan Süleyman Solmaz. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr> [erişim 10.10.2015].

Ahnef, Abbâs b. *Dîvanu'l-Abbâs b. el-Ahnef*. Neşreden Ömer Farûk et-Tabbâ'. Beyrut: Dâru'l-Cîl, 1418/1997.

Ahter-i Kebîr. İstanbul: Matba'a-i Ahmed İhsan, 1321 [1903].

Akdoğan, Onur. *Taksim nedir, nasıl yapılır*. İzmir, 1989.

Akın, E. *Mustafâ Âlî's epic deeds of artists: a critical edition of the Earliest Ottoman text about the calligraphers and painters of the Islamic World*. Leiden and Boston, 2011.

Akkâd, Abbâs Mahmûd. *Cemîl Buseyne*. Kahire: Dâru'l-Ma'ârif, 1967.

———. *Mecmû'atu a'lâmî's-şîr*. Beyrut, 1970.

Aksan, Doğan. *Şiir dili ve Türk şiir dili: dilbilim açısından bakış*. Ankara: BE-TA Basım Yayımları, 1993.

Aksoyak, İ. Hakkı. "Gelibolulu Mustafa Âlî'nin Sade-i Sad Güher adlı antolojisinin ön sözü." *Türklük Bilimi Araştırmaları* 5 (1997): 283-310.

Akün, Ömer Faruk. "Divan Edebiyatı." *TDVİA*. c. 9. İstanbul: TDV, 1994.

Altınay, Ramazan. *Emevilerde günlük yaşam*. Ankara: Ankara Okulu, 2006.

Ambros, Edith Gülçin. "Osmanlı Divan şairleri 19. yüzyıldan önce anjambman (*enjambement*) tekniğini kullanmış mıdır?" [yayım aşamasında]

Ambros, Edith Gülçin. "Osmanlı gazelinin uzunluğunda görülen gelişmeler: 16. yüzyılda durum." *Journal of Turkish Studies = Türklük Bilgisi Araştırmaları: Memoriam Abdülbaki Gölpınarlı Hâtıra Sayısı II* 20, s. 2 (1996): 1-8.

———. *Candid penstrokes: the lyrics of Me'âli, an Ottoman poet of the 16th century*. Berlin: Klaus Schwarz Verlag, 1982.

Andrews, Walter G. *Şiirin sesi, toplumun şarkısı: Osmanlı gazeline anlam ve gelenek*. Çeviren Tansel Güney. 3. bs. İstanbul: İletişim, 2003.

Anendîrâc. *Ferheng-i câmi'-i Farsî*. Neşreden Muhammed-i Debîrsiyâkî. c. 4. Tehran: Hayyâm, 1365/1986.

Antâkî, Davûd. *Tezyînu'l-esvâk fî ahbârî'l-uşşâk*. Beyrut: Dâru'l-Hilâl, 1986.

Anwari-Alhosseyini, Shams. *Logaz und mo'amma: eine quellenstudie zur kunstform de Persischen Rätsels*. Berlin, 1986.

Arisoy, Mithat. "Seydi'nin el-Matla adlı eseri üzerine bir çalışma." YL Tezi. Marmara Üniversitesi, 1988.

Arif, Erkan. *el-Beyan: büyük Arapça Türkçe sözlük*. c. 2. İstanbul: Yasin, 2004.

Aristoteles. *Poetika: şiir sanatı üstüne*. Çeviren Samih Rifat. İstanbul: Can, 2007.

Armutlu, Sadık. "Sözel kültür ve sözel iletişim bağlamında yazısız şiirde somut anlatım biçimi: Muallaka örneği." *İÜEF Şarkiyat Mecmuası* 15 (2011): 1-31.

Arslan, Ahmet Turan. "Asr-ı Saâdet arafesinde İslami edebiyata basamak olan Arap Edebiyatı." *İslâmî Edebiyat* 1 (1988): 12-4.

Aryanpur, A. *A history of Persian literature*. Tehran, 1973.

Ash'âr-ı parâkanda-yi qadîmtarîn shu'arâ-yi Fârsî-zabân. Edited by Gilbert Lazard. c. 2. Tehran: Département d'Iranologie de l'Institut Franco-Iranien, 1962.

el-Askerî, Ebû'l-Hilâl. *Kitâbu's-sinâ'teyn*. Neşreden Alî Muhammed el-Bicâvî-Muhammed Ebû'l-Fadl İbrâhîm. Kahire: Matba'atu el-Bâbî el-Hâlebî, 1971.

Aslanoğlu, İ. *Şah İsmail Hatayi: Divan, Dehnâme, Nasihatnâme ve Anadolu Hatayîleri*. İstanbul, 1992.

Âşâ. *Dîvânü'l-Âşâ*. Beyrut, [t.y.]

Âşık Çelebi. *Meşâirü's-suarâ: inceleme-metin*. Hazırlayan Filiz Kılıç. 3 c. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010.

Âtâbeg, B. *Fehrest-e divânihâ-ye khaṭṭi-ye ketâbkhâna-ye salṭanati I: Divânihâ*. Tehran, 1535/1976.

Ataman, Sadi Yaver. *Türk İstanbul*. Hazırlayan Süleyman Şenel. İstanbul: İBB, 2006.

Ateş, Ahmed. "Gazel." *İA*. c. 4. İstanbul: MEB, 1977.

Atsız, Nihal. *Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: İrfan Yayınevi, 1992.

Avery, Kenneth. *A psychology of early Sufi samâ listening and altered states*. London: Routledge Curzon, 2004.

'Awfî, Muḥammad. *Lubâb al-albâb*. Edited by Mirza Muhammad Qazvini and E. G. Browne. 2 c. London, 1903-1906.

Ayan, Hüseyin. "Hamdullâh Hamdî'nin Yûsuf u Züleyhâ mesnevîsindeki gazeller." *AÜ Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi* 5 (1974): 31-49.

———. *Nesîmî, hayatı, edebî kişiliği, eserleri ve Türkçe Divanının tenkitli metni*. 2 c. Ankara: TDK, 2002.

Aydın, Hasan. *Mitos'tan Logos'a Eski Yunan felsefesinde aşk*. İstanbul: Bilim ve Gerçek Kitaplığı, 2013.

Ayverdi, İlhan. *Kubbealtı lugatı: asırlar boyu târihî seyri içinde misalli büyük Türkçe sözlük*. İstanbul: Kubbealtı, 2005.

Ayyubiyân, Obaydallâh. "Divân-e Khatâ'i." *Majalla-ye Dâneşhkada-ye Adabiyât va 'olum-e ensânî*. Dâneşhgâh-e Tehrân, 1343/1964.

'Ayyûkî. *Varḳa wa Gulshâh-ı 'Ayyûkî*. Edited by Dhahibî Allâh Şafâ. Tehran, 1343/1964.

A'zamî-râd, Gunbad-Durdî. *Musammat dar shî'r-i Fârsî*. Tehran, 1366/1987.

Azîz Fehmî. *el-Mukârene benne's-şî'rî-l-Emevi ve'l-Abbâsî fî'l-asrî-l-evvel*. Kahire, 1979.

Bagby, Benjamin. *Beowulf*. <http://bagbybeowulf.com/video/index.html> [erişim 7 Nisan 2016].

_____. *Boewulf* (DVD). Paris: Charles Morrow Production, 2006.

Bağdâdî, Hatîb. *Târîhu'l-Bâğdâd*. c. 1. Beyrut, [t.y.]

Bahâr, Muḥammad Taḳî. *Sabkshenâsi yâ târiḳh-e tahavvul-e nasr-e Fârsi*. 2 c. Tehran, 1321/1942.

_____. *Shî'r dar Îrân*. Tehran, 1333/1954.

el-Baharzî, Ebûl-Hasan. *Dumyetu'l-kasr ve usretu ehli'l-asr*. Neşreden Sâmî Mekkî el-'Ânî. c. 1. Kuveyt, 1405/1985.

Bâkî. *Bâkî Dîvânı*. Hazırlayan Sabahattin Küçük. www.kulturturizm.gov.tr. [erişim 7 Nisan 2016]

Bakkâr, Y. H. *İttidjâhât al-ghazal fi al ḳarn al-thânî al-hidjri*. Cairo, 1971.

el-Bardahî, Şeyh İmâm. *Câmi'ü'l-Fürs*. Hazırlayan Hatice Şahin. 2 c. Cambridge, MA, 2006.

el-Bârûdî, Mahmûd Sâmî Paşa. *Muhtâratu'l-Bârûdî*. c. 4. Mekke, 1404/1984.

Bashir, Shahzad. *Fazlallah Astarabadi and the Hurufis*. Oxford, 2005.

Bâşâ, Ömer Mûsâ. *Târîhu'l-edebî'l-Arabi: el-asru'l-Memlûki*. Dımaşk, 1409/1989.

Bauer, Thomas. "Abu Tammams contribution to 'Abbasîd ghazal poetry." *Journal of Arabic Literature* (1996): 13-21.

_____. *Liebe und liebesdichtung in der Arabischen welt des 9. und 10. jahrhunderts. Eine literatur- und mentalitäts-geschichtliche studie des Arabischen ğazal*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1998.

Bausani, Alessandro. "Contributo a una definizione dello 'stile indiano' della poesia persiana." *Annali del-l'Istituto Universitario Orientale di Napoli* 7 (1957): 167-78.

_____. "Letteratura neopersiana." A. Pagliaro - A. Bausani. *Storia della letteratura Persiana*. Milan, 1960.

_____. *Persia religiosa, da Zaratustra a Bahâ'u'llâh*. Milan, 1959.

_____. *La letteratura del Pakistan e dell'Afghanistan*. Milan, 1968.

_____. *La letteratura Persiana*. Milan, 1968.

Bayânî, M. *Ahvâl o âsâr-e khoshnevisân*. c. 1. Tehran, 1363/1984.

Bayram, Mikâil. "Anadolu'da te'lif edilen ilk Türkçe eser meselesi." *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi V. Millî Selçuklu kültür ve medeniyeti semineri bildirileri*: 25-26 Nisan 1995. Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, 1996: 95-100.

_____. Şeyh Evhadü'd-dîn Hâmid el-Kirmânî ve Evhadiyye tarikatı. Konya, 1993.

Bayram, Yavuz. "Geleneksel, yapısal ve dilbilimsel unsurlar eşliğinde ontolojik tahlil yönteminin Klâsik Türk şiiri metinlerinde uygulanması." III. Klâsik Türk edebiyatı sempozyumu: Prof. Dr. Cem Dilçin adına, 13 Şubat 2009. Kayseri:Erciyes Üniversitesi, 2011: 31-61.

_____. "Sultan İkinci Bâyezîd (Adlî) Dîvânı'nın British Library nüshasında imlâ hususiyetleri." *Turkish Studies* 3, s. 6 (2008): 109-42.

_____. "Tahkiye esaslı metinlerin çözümünde biçimbilimsel yöntem ve Hüsn ü Aşk örneği." *Journal of Turkish Studies = Türklük Bilgisi Araştırmaları Cem Dilçin Özel Sayısı* 33, s. 1 (Bahar 2009): 87-103.

_____. *Amasya'ya vâlî Osmanlı'ya pâdişâh bir şair: Adlî, hayatı, şahsiyeti, şairliği, Dîvânının tenkitli metni*. Amasya: Amasya Valiliği, 2009.

Bedevî, Ahmed. *Ususu'n-nakd el-edebi inde'l-Arab*. Kahire: Mektebetü'n-Nahza, 1972.

Behar, Cem. *Zaman, mekân, müzik klâsik Türk musikisinde eğitim (meşk), icra ve aktarım*. İstanbul: Afa Yayınları, 1993.

el-Bekkâr, Yûsuf Hüseyin. *İtticâhâtü'l-gazel fi'l-karnî's-sânî el-Hicrî*. Beyrut: Endelûsi, 1981.

Benchheikh, Jamal Eddine. *Poétique arabe: Essai sur les voies d'une création*. Paris, 1975.

Beowulf: a glossed text. Edited by Michael Alexander. London: Penguin Books, 2005.

Beowulf. Çeviren Nazmi Ağıl. İstanbul: YKY, 2012.

Beşşâr b. Burd. *Dîvânu Beşşâr b. Burd*. Neşreden Muhammed b. et-Tâhir b. 'Âşûr. c. 1. c. 4. Tunus, 1966-76.

Biniş, Taki. *Makasidü'l-Elhan*. Tehran: Zendegy, 1966-1977.

Blanchère, Règis. *Le prince Umayyade el-Velid (II) İbn Yazid: Mélanges Gaudefroy-Demombynes*. Caire, 1935. Aynı yazı *Analecta*. Damas, 1975: 379-99.

Bloch, E. *Catalogue des manuscrits Turcs*. 2 c. Paris, 1932-33.

Boase, Roger. *The origin and meaning of courtly love: a critical study of European scholarship*. Manchester: Manchester University Press, 1977.

Bosnavî, Sûdî. *Sharh-i Sühîbar Hâfız*. Çeviren İsmet Settazâde. c. 4. Tehran, 1978.

Bowering, Gerhard and Bilal Orfali. *The comfort of the mystics: a manual and anthology of Sufism*. Leiden: Brill, 2013.

Boyce, Mary. "The parthian Gōsān and Iranian minstrel tradition." *Journal of the Royal Asiatic Society* 18 (1957): 10-45.

Böwering, Gerhard. "The Qur'ān commentary of al-Sulamī." *Islamic studies presented to Charles J. Adams*. Edited by W.B. Hallaq and D.P. Little. Leiden: Brill, 1991: 41-56.

de Bruijin, J. T. P. *Of piety and poetry: the interaction of religion and literature in the life and works of Hakim Sanā' of Ghazna*. Leiden, 1987.

———. "Poets and minstrels in early Persian literature." *Transition periods in Iranian literature: Actes du symposium de Fribourg-en-Breslau, 22-24 May 1985*. Paris, 1987: 15-23.

Brockellman, C. *Târihu'l-edebi'l-Arabi*. Neşreden Abdulhâlîm en-Neccâr. c. 2. Kahire, [t.y.]

Browne, Edward. *A literary history of Persia from Ferdowsi to Sa'di*. 2 c. New York, 1906.

Burrill, K. R. F. *The quatrains of Nesimi: a fourteenth-century Hurufî*. The Hague, 1972.

el-Bustânî, Butros. *Udebâ'u'l-Arab: el-asru'l-Abbâsî*. Beyrut: Dâr Mârûn Ubbûd, 1979.

———. *Udebâ'u'l-Arab fi'l-Câhiliyye ve sadru'l-islâm*. Beyrut: Dâru'l-Cîl, 1989.

Bürgel, Christoph. "The lady Gazelte and her murderous glances." *Journal of Arabic Literature* 20 (1989): 1-11.

———. "Liebestheorien." *Orientalisches mittelalter*. Hazırlayan Wolfhart Heinrichs. c. 5. Wiesbaden: Aula-Verlag, 1990.

Caferoğlu, Ahmet. *Türk dili tarihi*. c. 2. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1969.

Cairns, Francis. *Generic composition in Greek and Roman poetry*. Edinburg, 1972.

Câmî, Abdurrahmân. *Bahâristân*. Hazırlayan İsmâ'îl Hâkimî. Tehran: İntişârât-ı İttilâ'ât, 1367/1988.

Cantineau, Jean. "Esquisse d'une phonologie de l'arabe classique." *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris* 43 (1946): 93-140.

Capelle, Wilhelm. *Sokrates'ten önce felsefe "fragmanlar-doksografılar"*. Çeviren Oğuz Özügöl. c. 1. İstanbul: Kabala, 1995.

Cebbûrî, Yahyâ. *Şîru'l-Câhili: hasâ'isuh funûnuh*. Beyrut, 1407/1986.

Cebecioğlu, Ethem. *Tasavvuf terimleri ve deyimleri sözlüğü*. İstanbul: Ağaç Kitabevi, 2009.

el-Cehm, Alî b. Dîvânü Alî b. el-Cehm. Neşreden Hâlîm Merdum Beg. Beyrut, 1400/1980.

Cemil b. Ma'mer. Dîvânü Cemîl b. Ma'mer. Neşreden Fevzi Atevî. Beyrut: Dâr Şa'b, 1980.

Cerîr b. 'Atiyye. Şerhu Dîvânî'l-Cerîr. Neşreden Tâcuddîn Şelâk. Beyrut, 1410/1994.

Cevzici, Ahmet. *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma, 2000.

el-Cevziyye, Muhammed b. Ebî Bekr İbnu'l-Kayyım. *Ravdatu'l-muhibbîn ve nushetu'l-muş tâkin*. Neşreden Semîr Mustafa Rebâb. Beyrut: Mektebetü'l-Asriyye, 1431/2011.

Chardin, J. *Voyages du Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient*. 10 c. Paris, 1881.

Cheneb, Moh. Ben. "Kafiye." *İA*. c. VI. İstanbul: MEB, [t.y.]

Chiabotti, Francesco. "The spiritual and physical progeny of 'Abd al-Karîm al-Qushayrî: a preliminary study in Abû Naşr al-Qushayrî's (d. 514/1120) Kitâb al-shawâhid wa-l-amthâl." *Journal of Sufi Studies* 2, s. 1 (2013): 46-77.

Clinton, Jerome. "Court poetry at the beginning." *Persian literature*. Edited by Ehsan Yarshater. New York, 1988.

Cohen, Ralph. "Genre theory, literary history and historical change." *Theoretical Issues in literary history*. Cambridge, Mass., 1991: 85-113.

Coşkun, Menderes. *Klâsik Türk şiirinde edebî tenkit: şairin şaire bakışı*. Ankara: Akçağ, 2007.

Csirkes, F. "Chaghatay oration, Ottoman eloquence, Qizilbash rhetoric: Turkish literature in Şafavid Persia." Ph.D. diss. University of Chicago, 2015.

Csorsz, I. R. *Szöveg szöveg hátán: a magyar közköltészet variációs rendszere: 1700-1840*. Budapest, 2009.

Cuddon, J. A. *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*. Yeniden gözden geçiren C. E. Preston. 4. bs. Londra: Penguin Books, 1999.

Curtius, Ernst Robert. *European literature and the Latin Middle Ages*. Translated by Willard Trask. London, 1979.

Cüneyd Orhon anlatıyor: radyo günlerim. Hazırlayan Bülent Aksoy. İstanbul: Pan Yayınları, 2009.

Çelik, Ahmet. *Kur'an'ın semantiği üzerine*. Erzurum, 2002.

Çetin, Nihad M. "Aruz." *TDVİA*. c. 1. İstanbul: TDV, 1991.

———. *Eski Arap şiiri*. İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi, 1973.

_____. *Eski Arap şiiri*. İstanbul: Kapı, 2011.

Çınar, Bekir. "XVI. yüzyıl tezkirecilerinin şiir seçimlerindeki orijinallik." *Türklük Bilimi Araştırmaları* 29 (2011): 75-90.

Dames, M. Longworth. "Gazneliler." *İA. c. IV*. İstanbul: MEB, 1964.

Dankoff, Robert. "Penc-beyt as a synonym of ghazal in Evliya Çelebi." *Turkish Studies Association Bulletin* 21, s. 2 (1997): 59-60.

_____. "The lyric in the romance: the use of ghazals in Persian and Turkish masnavis." *Journal of Near Eastern Studies* 45 (1984): 9-25.

Davis, R. "Sa'dî." *El. New Edition*. c. 8. Leiden, 1995.

Dayf, Şevkî. *el-Fen ve mezâhibu fiş-şir'i'l-Arabî*. Kahire: Dârü'l-Ma'ârif, [t.y.]

_____. *Târîhu'l-edebî'l-Arabî: el-asru'l-Câhilî*. Kahire: Zeviyu'l-Kurbâ, 1426 [2006].

_____. *el-Asru'l-Abbâsî: es-sânî*. Kahire: Zevî'l-Kurbâ, 1426 [2006].

ed-Dehhâk, Hüseyin b. Dîvânü Hüseyin b. ed-Dehhâk. Neşreden Celîl İbrâhîm el-Attiyye. Köln-Bâğdâd: Menşûrâtü'l-Cemel, 2005.

Dehhân, Muhammed Sâmi. *el-Gazel*. Beyrut: Ma'ârif, 1981.

Demirayak, Kenan. *Abbâsî edebiyatı tarihi*. Erzurum: Şafak Yayınevi, 1998.

_____. *Arap edebiyatı tarihi: Câhiliye dönemi*. c. 1. Erzurum: Fenomen, 2009.

_____. *Arap edebiyatı tarihi: Sadru'l-İslâm dönemi*. c. 2. Erzurum: Fenomen, 2009.

Demirbağ, Ömer. "Koca Râgıb Paşa ve Dîvân-ı Râgıb." Dr Tezi. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 1999.

Demirel, Şener. "Şehrî: hayatı, sanatı, Divanı'nın tenkitli metni ve tahlili." Dr Tezi. Fırat Üniversitesi, 1999.

Deniz, S. "Klasik Türk şiirinde Devr-i Kamer anlayışı." *Türklük Araştırmaları Dergisi* 19 (2008): 149-78.

Derenk, Dieter. *el-Velid: leben und dichtung des Omayyadenkalifen el-Velid İbn-Yazid: ein quellenkritischer beitrage*. Freiburg, 1974.

Dervîş, Muhammed Tâhir. *Hassân b. Sâbit*. Mısır: Dârü'l-Ma'ârif, [t.y.]

Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*. 26. bs. Ankara: Aydın Kitabevi, 2010.

_____. *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi, 1998.

Dilçin, Cem. "Divan şiirinde gazel." *Türk Dili Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı II: Divan Şiiri* 52. s. 415-416-417 (1986): 78-247.

_____. "Fuzuli'nin bir gazelinin şerhi ve yapısal yönden incelenmesi." *Türkoloji Dergisi* 9, s. 1 (1991): 43-98.

- _____. *Fuzûlî'nin şiiri üzerine incelemeler*. İstanbul: Kabcacı, 2010.
- _____. *Yeni tarama sözlüğü*. Ankara: TDK, 1983.
- Dino, Güzin. *Türk romanının doğuşu*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.
- Dîvânü Mecnûn Leylâ*. Neşreden Abdussettâr Ahmed Ferrâc. Mısır: Mektebetü Mısır, [t.y.]
- Diwan Al-Abbas ibn al-Ahmaf*. Edited by Atika al-Khazraji. Cairo, 1954.
- Diwan Jamil*. Edited by Husayn Nassar. Cairo, 1967.
- Dmitrieva, L. V. *Opisanie Tiurkskikh rukopisei Instituta vostokovedeniya III: poeziya, poeziya i kommentarii k poeticheskim sochineniyam, poetika*. Moscow, 1980.
- Dols, Michael W. *Mecnun*. Çeviren Didem Gamze Dinç. İstanbul: Pinhan, 2013.
- Dural, Sami. "Türk musikisi meşk geleneğinde bir icra: Hâfız Sami." YL Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, 2011.
- Dûrî, Abdulazîz. "Bâğdâd." *TDVİA*. c. 4. İstanbul: TDV, 1991.
- Durmuş, İsmail. "Uzrî Aşk." *TDVİA*. c. 42. İstanbul: TDV, 2012.
- Ebiverdî. *Dîvân*. Neşreden Ömer el-Es'ad. c. 2. Beyrut, 1407 [1986].
- Ebû Hafs İbnu'l-Mulakkîn. *Tabakatu'l-evliyâ*. Neşreden Ahmed Abdussettâr Farac. Kahire, 1956.
- Ebû Nâsir es-Subkî. *Tabakatu's-sûfiyye*. Neşreden Nureddîn Şureybe. Kahire, [t.y.]
- Ebû Nüvâs. *Dîvânü Ebî Nüvâs*. Beyrut, [t.y.]
- _____. *Dîvânü Ebî Nüvâs*. Neşreden el-Hasan b. Hânî. Beyrut: Dâru'l-Kitâbi'l-Arabî, 2014.
- Ebû Ömer Ahmed b. Muhammed İbn Abdirabbih. *İkdu'l-ferîd*. Neşreden Müfîd Muhammed Kumejhâ. c. 7. Beyrut: Dârut-Kütübi'l-İlmiyye, 1404 [1984].
- Ebû Temmâm. *Dîvânü'l-hamâse*. Neşreden Abdu'l-Mun'im Ahmed Sâlih. Beyrut: Dâru'l-Cîl, 1422/2002.
- Ebû'l-Ferec Abdurrahmân b. Ali İbnu'l-Cevzî. *Kitâbu zemmi'l-hevâ*. Neşreden İmâm Fâris el- ez-Zeğlî, Hurstânî-Muhammed İbrahim. Beyrut: Dâru'l-Cedîd, 1420/2000.
- Ebû'l-Abbâs Sa'leb. *Kavâ'idü's-şîr*. Neşreden Ramazân Abduttavâb. Kahire: Mektebetü'l-Hancı, 1995.
- Eco, Umberto. *Anlatı ormanlarında altı gezinti*. Çeviren K. Atakay. İstanbul: Can, 1995.
- Efendioğlu, Mehmet. "Muhadramun." *TDVİA*. c. 30. İstanbul: TDV, 2005.

Elwell-Sutton, L. P. *The Persian meters*. Cambridge, 1976.

Emîn, Ahmed. *Zuhru'l-İslâm*. c. 1. Beyrut, 1364/1965.

el-Endelûsî, İbn Hâtîme. *Dîvân*. Neşreden Muhammed Rıdvân ed-Dâye. Dîmaşk, 1399/1978.

Erarslan, Kemal. *Ahmed-i Yesevî Divan-ı Hikmet'ten seçmeler*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1983.

———. "Çağatay şiiri." *Türk Dili Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı II: Divan Şiiri* 52 s. 415-416-417 (1986): 564-717.

———. "Divânü Lügati't-Türk'te aruz vezniyle yazılmış şiirler." *TDAY-Belleten* (1991): 113-17.

Erdoğdular, Ahmet. "Türk müziğinde gazel ve Hâfız Şehla Osman." *YL Tezi*. İstanbul Teknik Üniversitesi, 2005.

Ergun, Sadeddin Nuzhet. *Hatâyî Divanı: Şah İsmail Safevî edebî hayatı ve nefesleri*. İstanbul: Maarif Kitaphanesi, 1946.

Ersoylu, İ. Halil. *Cem Sultan'ın Türkçe Divan'ı*. Ankara: TDK, 1989.

Evliyâ Çelebi seyahatnâmesi: Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 305 numaralı yazmanın transkripsiyonu -dizini. Hazırlayan Yücel Dağlı, Seyit Ali Kahraman. c. 10. İstanbul: YKY, 2000.

Evliyâ Çelebi seyahatnâmesi. Hazırlayan Robert Dankoff, Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı. c. 1. İstanbul: YKY, 2011.

Evliyâ Çelebi seyahatnâmesi. Hazırlayan Yücel Dağlı, Seyit Ali Kahraman, Robert Dankoff. c. 4. İstanbul: YKY, 2011.

[Ezgi], Suphi. *Nazarî ve amelî Türk musikisi*. 5 c. İstanbul: İstanbul Konservatuvarı, [t.y.]

Fâhûrî, Hannâ. *el-Mu'cez fî'l-edebî'l-Arabî ve târîhi*. Beyrut, 1411/1991.

———. *Târîh-i edebiyât-ı zebân-ı Arabî: ez-asr-ı Câhilîât-karn-ı mu'âsir*. Çeviren Abdulmuhammed Âyetî. Tehran: Tûs, 1383/2005.

Fakhreddine, Huda. "Defining metapoesis in the 'Abbâsîd age." *Journal of Arabic Literature* 42 (2011): 205-35.

Farroxi. *Dîvân*. Neşreden M. Dabirsiyâqi. 3. bs. Tehran, 1363/1984-85.

Faysal, Şükrî. *Tasavvur-ı gazel beyne'l-Câhiliyye ve'l-İslâm*. Beyrut: Dâru'l- İlm, 1982.

Feldman, Walter. "Ottoman sources on the development of the taksîm." *Year book for the traditional music*. Oceania: International Council for Traditional Music, 1993: 1-28.

- _____. *Music of the Ottoman court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. Bonn: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996.
- Ferrûh, Ömer. *İbn Ebî Rebî'a el-Mahzûmî*. Beyrut: Dâru Lübnân, 1993.
- _____. *Târîhu'l-edebl'l-Arabî*. c. 1. Beyrut: Dâru'l-Kutub, 1965.
- Fesâî, Mansûr Rüstegâr. *Envâ'-ı şî'r-i Fârisî*. Şîrâz: İntişârât-ı nüvîd-i Şîrâz, 1372 [1994].
- Feyyûmî, Ahmed b. Muhammed b. Alî. *Misbâhu'l- munîr fî garîbîş- şerhi'l- kebîr*. Neşreden M. Muhyîddîn Abdulhamîd. c. 2. Kahire, 1929.
- Filshinsnsky, M. *History of Arabic literature*. Moskova, 1985.
- Floor, W. and H. Javadi. "The role of Azerbaijani Turkish in Safavid Iran." *Iranian Studies* 46, s. 4 (2013): 569-81.
- de Fouchécour, Charles-Henri. *La description de la nature dans la poésie lyrique persane du X^e siècle, inventaire et analyse des thèmes*. Paris, 1969.
- _____. "Umar Khayyam 2: The Quatrains." *Encyclopaedia of Islam*, New Edition. Brill Online, (2013). (http://referenceworks.brillonline.com.proxy.uchicago.edu/entries/encyclopaedia-of-islam-2/umar-khayyam-COM_1284).
- _____. *Moralia: les notions morales dans la littérature persane du 3e/9e au 7e/13e siècle*. Paris, 1986.
- Frishkompf, Michael. "Authorship in sufi poetry." *Alif: Journal of Comparative Poetics* 23 (2003): 78-108.
- Frye, Northrop. *The anatomy of criticism: four essays*. Princeton, 1957.
- Furat, Ahmet Suphi. *Arap edebiyatı târihi: başlangıçtan XVI. asra kadar*. c. 1. İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi, 1996.
- Fuzûlî Divanı*. Hazırlayan Kenan Akyüz ve öte. Ankara: Akçağ, 1990.
- Gabriel, Francesco. "el-Velid İbn Yazid II. Califfo e il poeta." *Rivista degli studi orientali* 15 (1934): 1-64.
- _____. *Divan-el-Velid ibn Yazid*. Beirut, 1967.
- Gallagher, A. "The fallible master of perfection: Shah Ismail in the Alevi-Bektashi tradition." Ph.D. diss. McGill University, 2004.
- Gandjei, T. "A Note on and illustrated Ms of Shâh Ismâ'îl." *Turcica* 18 (1986): 159-64.
- _____. *Il Canzoniere di Şâh Ismâ'îl Hata'î*. Napoli, 1959.
- Gazeller: 78 devirli taşplak kayıtları* (CD). Hazırlayan Cemal Ünlü. İstanbul: Kalan, 1997. https://www.youtube.com/watch?v=AseszKpB_ZQ [7 Nisan 2016].

- Gazeller. Hazırlayan Cemal Ünlü. İstanbul: Kalan Müzik Yapım Ltd. Şti., 2006.
- Gazvân, İsmâ'îl İnâd. *Edebu'l-Arabî*. Bağdâd, 1394/1974.
- Van Gelder, G. J. H. *Beyond the line. Classical Arabic literary critics on the coherence and unity of the poem*. Leiden, 1982.
- Ghanî, Kâsim. *Târikh-i 'aşr-i Hâfîz*. Tehran, 1321/1942.
- Ghazâlî. *İhyâ' 'ulûm al-dîn*. Beirut: Dâr Şâdir, 2000.
- Ghaznavî, Hasan-i and Sayyid Ashraf. *Dîvân*. Editör M. T. Mudarris Radavî. Tehran, 1949.
- Gibb, H.A.R. *Arabic literature*. Newyork, 1963.
- . *Arabic literature: an introduction*. 2. bs. Oxford, 1974.
- Gribetz, Arthur. "The samâ controversy: Sufi vs. legalist." *Studia Islamica* 74 (1991): 43-62.
- Von Grunebaum, G. E. "Early development of Muzdawij poetry." *Journal of Near Eastern Studies* 3 (1944): 9-13.
- . "The concept of plagiarism in Arabic theory." *Journal of Near Eastern Studies* 3, s. 4 (1944): 234-53.
- . "Firdausi's concept of history." *Islam: essays in the nature and growth of a cultural tradition*. Edited by G. E. von Grunebaum. New York, 1961.
- Gulâmî-bâdî, Alî Rızâ. "Uslûb-ı Muâdele." *Rüşd-âmûziş-i Zebân u Edeb-i Farsî* 94 (Tâbistân 1389/2010): 49-50.
- Gulçîn-i Ma'ânî, Aḥmad. *Shahr-âshûb dar shî'r-i Fârsî*. Tehran, 1346/1967.
- . *Ferheng-i eş'âr-ı Sâib*. Tehrân: Muessese-i Mutâlîât u Tahkîkât-ı Ferhengî, 1365/1986.
- Gündüz, Metin. "Emevîler döneminde gazel şiiri." YL Tezi. Atatürk Üniversitesi, 1998.
- Hâdî, Selahaddîn. *İtticâhâtü's-şî'r fi asri'l- Emevî*. Kahire, 1407/1986.
- Hafâcî. *el-Edebu'l-Arabi ve târihuḥ fî'l asreyn: el-Emevîve'l-Abbâsî*. c. 2. Beyrut, 1990.
- Hâfîz. *Dîvân*. Editör M. Kazvînî ve öte. Tehran, 1941.
- Hamdullâh Hamdî. *Hamdullah Hamdî Dîvânı*. Hazırlayan Ali Emre Özyıldırım. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr>. [erişim 10.10.2015] [erişim 7 Nisan 2016].
- Hamilton, Richard. *Walid and his friends: an Umayyad tragedy*. Oxford, 1988.
- Von Hammer, J. *Geschichte der schönen redekünste Persiens mit einer blüthenlese aus zweihundert Persischen dichtern*. Viyana, 1818.

- Hamori, Andras. *The art of medieval Arabic literature*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- Han, Rukiyye Yasmine. *Sexuality and secrecy in the Medieval Arabic romance of Majnun Layla*. Pennsylvania, 1997.
- Hândmîr. *Târîh-i Habîbü's-Siyer*. Hazırlayan Celâleddîn Hümâyî. 3 c. Tehran: Kitâbhâne-yi Hayyâm, 1333/1954.
- el-Harthi, Jokha Mohammed . *The body in el-gazelu'l-Uzrî*. Edinburg, 2010.
- Hasan Ebû Rihâb. *el-Gazel inde'l-Arab*. Kahire: Mısriyye, 1366/1947.
- Hassân b. Sâbit. *Dîvânu Hassân b. Sâbit el-Ensârî*. Neşreden Yûsufîd. Beyrut: Dâru'l-Cîl, 1992.
- Hazer, Dursun. Hz. *Peygamber'in şairleri*. Ankara: Hitit, 2008.
- Heijkoop, Henk and Otto Zwartjes. *Muwaššah, zajal, kharja: bibliography of strophic poetry and music from al-andalus and their influence in East and West*. Leiden: Brill, 2004.
- Heinrichs, Wolfgang. "Literary theory: the problem of its efficiency." *Arabic poetry: theory and development*. Edited by G. E. von Grunebaum. Wiesbaden, 1973.
- Heinrichs, Wolfhart. "Prosimetrical genres in classical Arabic literature." *Prosimetrum: crosscultural perspectives on narrative in prose and verse*. Edited by Joseph Harris and Karl Reichl. Woodbridge: Brewer, 1997: 249-75.
- . "The function(s) of poetry in the Arabian Nights: some observations." *O ye gentlemen, Arabic studies on science and literary culture in honour of Remke Kruk*. Edited by Arnoud Vrolijk and Jan P. Hogendijk. Leiden: Brill, 2007: 353-62.
- . *Arabische dichtung und griechische poetik*. Beirut, 1969.
- Hell, J. "al-'Abbās ibn al-Aḥnaf: Der minnesänger am hof Hārūn al-Rašīds." *Islamica* 2 (1926): 271-302.
- Hidāyat, Riḍā Ḳulî Khān. *Madāridj al balāgha dar 'ilm-i badî'*. Editör Ḥusayn Ma'rifat. Shiraz, 2535/1976.
- Hirsch, E. D. *Validity in interpretation*. New Haven, 1967.
- Hirsch, Marjorie. *Schubert's dramatic lieder*. Cambridge, 1993.
- History of Iranian literature*. Edited by Jan Rypka. Dordrecht, 1968.
- Holt, P.M.-A.K.S. Lambton-B. Lewis. *İslâm tarihi kültür ve medeniyeti*. Çeviren Kemal Kahraman. c. 4. İstanbul: Kitabevi, 1977.
- Hümâyî, Celâluddîn. *Funûn-i belâgat ve sanâât-ı edebî*. Tehran: Humâ, 1373 [1995].

İşıktaş, Bilen. "Aydınlanma'dan Meta'ya birey ve müzik ilişkisi." *Rast Müzikoloji Dergisi* 2, s. 1 (2014): 108-19.

İbn al-Mu'tazz. *Dīwān ash'ār al-amīr Abī l-'Abbās 'Abdillāh Ibn Muḥammad al-Mu'tazz*. Cairo: Dār al-Ma'ārif, 1977.

İbn 'Arabī. *Turjumān al-ashwāq*. Beirut: Dār Şādir, 2003.

İbn Fâriz. *Mu'cemü makâyi'si'l-luga*. c. 4. Mısır, 1969.

İbn Ḥabīb al-Naysābūrī. *'Uqalā' al-majānīn*. Editör Muḥammad al-Sa'īd b. Basyūnī Zaghlūl. Beirut: Dār al-Kutub al-İlmiyya, 1985.

İbn Hâlikân. *Vafeyâtü'l-ayân*. Neşreden Ahmed İhsân. c. 2. Beyrut, 1968.

İbn Kuteybe. *Eş-şî'r ve ş-şu'arâ*. Neşreden Ömer et-Tebbâ. Beyrut: Daru'l-Erkâm, 1418/1997.

İbn Manzûr. *Lisânü'l-Arab*. c. 11. Beyrut, [t.y.]

İbn Mu'tez. *Dīvānu İbn Mu'tez*. Neşreden Mecîd Tırâd. c. 1. Beyrut, 1995.

İbnu'l-Fâriz. *Dīvānu İbni'l-Fâriz*. Neşreden Mehdî Muhammed Nâsiru'd-Dîn. Beyrut: Dârü'l- Kutubi'l- İlmiyye, 1426/2005.

İmâmî, Naşr Allāh. *Marthiya-sarā'i dar adabiyyāt-i Fârsi-yi İrân*. Ahvaz, 1369/1990.

İmru'u'l-Kays. *Dīvānu İmru'l-Kays*. Neşreden Yasîn el-Eyyubî. Beyrut: Mektebetü'l-İslâmiyye, 1419/1998.

İnan, Murat Umut. "Hariçten 'gazel' okumak: gazelde bütünlük tartışmaları." *Kritik* 1 (2008): 344-66.

İpekten, Halûk. "Gazel." *TDVİA*. c. 13. İstanbul: TDV, 1996.

_____. *Eski Türk edebiyatı nazım şekilleri ve aruz*. İstanbul: Dergâh, 1999.

_____. *Nailî Divanı*. Ankara: Akçağ, 1990.

el-İsbahani, Ebu'l-Ferec. *Kitâb al-Aghânî*. 24 c. Kahire, 1345-1394\1927-1974.

el-İşfahânî, Abû'l-Faraj. *Kitâb al-Aghânî*. Cairo: al-Hay'a al-Mişriyya al-Āmma li-l-Kitâb, 1994.

el-İşfahânî, Ebû'l-Ferec Alî b. el Hüseyin. *el-Eğânî*. Neşredenler İhsân Abbas-İbrahîm es-Se'âfîn Bekr Abbâs. Beyrut: Dâr Sâdir, 1423/2002.

İsen, Mustafa. "Aruzun Anadoludaki gelişme çizgisi." *TDAY-Belleten* 1991 (1994): 119-25.

İşcan, Nilgün ve Mehmet Yüksel, "Hâfız Sami gazellerinde terennüm kelimeleri ve kullanımı." *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* 1, s. 2 (2011): 151-62.

Jacobi, Renate. "Die Arabische qside." *Orientalisches Mittelalter*. Edited by Wolfhart Heinrics. Wiesbaden, 1990: 216-41.

- _____. "Omajjadische dichtung." *Grundriß der Arabischen Philologie II*. Wiesbaden, 1987: 32-40.
- _____. "The camel-section of the panegyric ode." *Journal of Arabic Literature* 13 (1982): 1-22.
- _____. "The khayal motif in early Arabic poetry." *Oriens* 32 (1990): 50-64.
- _____. "Theme and variations in Umayyad ghazal poetry." *Journal of Arabic Literature* 23 (1992): 109-19.
- _____. "Udhri poetry." *Encyclopedia of Arabic literature*. c. 2. London, 1998.
- _____. "Zur gazalpoesie des Walid ibn Yazid." *Festschrift Ewald Wagner zum 65. Geburtstag*. Edited by Wolfhart Heinrichs and Gregor Schoeler. c. 2. Beirut, 1994: 145-61.
- Jones, Alan. *Early Arabic poetry*. c. 1. Reading: University of Oxford, 1992.
- al-Jullābi Hojviri, 'Alī b. 'Osmān. *The Kashf al-mahjūb: the oldest Persian treatise on sufism*. London, 1967.
- Ka'b b. Zuheyr. *Dîvânü Ka'b b. Zuheyr*. Neşreden Alî Fâ'ûr. Beyrut, 1417/1977.
- Kadı Burhaneddin. *Kadı Burhaneddin Divanı*. Hazırlayan Muharrem Ergin. İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi, 1980.
- Kadkanî Shafî'î Muḥammad-Riḏâ. *Mûsikî-yi shî'r*. Paris, 1368/1989.
- _____. *Sovar-e xiyâl dar šê'r-e Fârsi*. Tehran, 1358/1979.
- _____. *Şâ'ir-i âyinehâ = Ber-res-i Sebk-i Hindî vü Şî'r-i Bîdil*. 2. bs. Müessesesi-İntişârât-ı Âgâh, 1368/1989.
- Kadri, H. Kazım. *Türklügatı*. 3 c. İstanbul, 1928.
- Kafesoğlu, İbrahim. "Selçuklular." *İA*. c. 10. İstanbul: MEB, 1993.
- Kanar, Mehmet. *Eski Anadolu Türkçesi sözlüğü*. İstanbul: Say, 2011.
- _____. *Farsça-Türkçe sözlük*. İstanbul: Say, 2008.
- Kantemiroğlu. *Kitabu ilmi'l Musiki ala vechi'l hurufat, inceleme- edvâr*. Hazırlayan Yalçın Tura. İstanbul: YKY, 2001.
- Kantemiroğlu. *Kitābu 'ilmi'l-mūsikî 'alā vechi'l-ḥurūfāt: mūsikîyi harflerle tesbit ve icrâ ilminin kitabı*. Hazırlayan Yalçın Tura. İstanbul: YKY, 2001.
- Kaplan, Mahmut. *Neşâtî Divanı*. İzmir: Akademi Kitabevi, 1996.
- Karadeniz, M. Ekrem. *Türk musikîsinin nazariye ve esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası, [t.y.]
- Karaismailoğlu, Adnan. "İran Edebiyatında sâkinâmeler." *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 1 (1992): 1-9.

_____. "Klasik Türk Edebiyatının İran Edebiyatı ile münasebeti." *Dergâh* 110 (1999): 14-17.

_____. "Selçuklu sarayında şiir ve şair." *V. Millî Selçuklu kültür ve medeniyeti semineri bildirileri*: 25-26 Nisan 1995. Konya, 1996: 133-39.

Karamustafa, Ahmet T. *Sufism, the formative period*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2007.

Kaykâwūs b. Washmgîr. *‘Unşur al-Ma‘âlî: Kâbūs-nâma*. Editör Sa‘îd Nafîsî. 6. bs. Tehran, 1366/1987.

el-Kayrevânî, Ebû Alî el-Hasan İbn Reşîk. *el-Umde fi mehâsinî-ş-ş“ri ve adabihi ve nakdihi*. Neşreden Muhammed Muhyiddîn Abdulhamîd. c. 2. Beyrut: Dâra‘l-Cîl, 1401.

Keykâvus. *Kabusname*. Çeviren Mercimek Ahmed. Hazırlayan Orhan Şaik Gökyay. İstanbul: MEB, 1966.

Khâleghî-Motlagh, Djalal. "Hamâsa-sarâ-yi bâstân." *Simurgh: Nashriyya-yi Bunyâd-i Shâh-nâma-yi Firdawsî* 5 (Summer 2537/1357/1978): 3-27.

Khânlarî, Parwîz Nâtil. *Wazn-i shî‘r-i Fârsî*. Tehran, 1345/1976.

Khargüşî. *Tahdhîb al-asrâr*. Edited by Bassâm Muḥammad Bârûd. Abu Dhabi: al-Mujammâ‘ al-Thaqâfî, 1999.

Kılıç, Atabey. "Aruz imlâsı üzerine notlar." *Turkish Studies* 3, s. 6 (2008): 471-87.

Kılıçlı, Mustafa. *Arab edebiyatında şuuhiyye*. İstanbul: İşaret, 1993.

Kıt, Abdulkâdir. *Fî‘ş-ş“ri‘l-İslâmî ve‘l-Emevî*. Beyrut, 1979.

Kilpatrick, H. "Singers and musicians." *Encyclopedia of Arabic literature*. c. 2. Londra, 1998.

Kitab al-Muwassa. Edited by Rudolph E. Brunnow. Leiden, 1886.

Klein, Yaron. "Music, rapture and pragmatics: Ghazâlî on *samâ* and *wajd*." *No tapping around philology*. Edited by Alireza Korangy ve Daniel J. Sheffield. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2014: 215-42.

Klima, Otakar. "Avesta, ancient Persian and Middle Persian." *History of Iranian literature*. Edited by Jan Rypka. Dordrecht, 1968.

Kolcu, Hasan. *Türk edebiyatında hece aruz tartışmaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1993.

Korkmaz, Zeynep. *Gramer terimleri sözlüğü*. Ankara: TDK, 2003.

Köprülü, Fuat. "Âzerî." *Edebiyat araştırmaları* 2. İstanbul: Ötüken, 1989: 13-81.

Köprülü, M. Fuad. "Çağatay edebiyatı." *Edebiyat araştırmaları*. c. 2. İstanbul: Ötüken, 1989: 93-115.

_____. *Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Ötüken, 1981.

Kranz, W. *Antik felsefe: metinler ve açıklamalar*. Çeviren S. Y. Bardur. İstanbul: Sosyal, 2009.

Kudâme b. Ca'fer. *Nakduş-şîr*. Neşreden 'Abdu'l-Mun'im Hafâcî. Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l- İlmiyye, 1426/2006.

Kumeyd b. Zeyd. *Dîvân*. Neşreden Muhammed Nebîl Tarâfî. Beyrut, 2000.

Kuntze, Simon. "Love and God: the influence of ghazal on mystic poetry." *Ghazal as world literature I: transformations of a literary genre*. Edited by Thomas Bauer and Angelika Neuwirth. Beirut: Ergon Verlag, 2005: 157-79.

el-Kurâşî, Ebû Zeyd Muhammed b. Alî Hattâb. *Cemheretu eş'âri'l-Arab*. c. 1. Beyrut: Dâr Sâdir, 1998.

Kuru, Selim S. "Mesnevî biçiminde aşk hali: birinci tekil şahıs anlatılar olarak Fûrkat-nâme, Heves-nâme üzerinden bir değerlendirme." *Nazımdan nesire edebî türler*. Hazırlayanlar Hatice Aynur ve öte. İstanbul: Turkuaz, 2009: 168-83.

Kuseyr Azze. *Dîvânü Kuseyr Azze*. Neşreden Macîd Tarâd. Beyrut: Dâru'l-Kitâbi'l-Arabî, 2004.

Kutlu, Mustafa. "Hikmet." *Türk dili ve edebiyatı ansiklopedisi*. c. 4. İstanbul: Dergâh, 1981.

Kühû'l-Ahbâr'ın tezkire kısmı. Hazırlayan Mustafa İsen. Ankara: AKM, 1994.

Kynsh, Alexander. *Al-Qushayri's epistle on Sufism*. Reading: Garnet Publishing, 2007.

Latîfî. *Tezkire*. Hazırlayan Mustafa İsen. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990.

_____. *Tezkiretüş-şu'arâ ve tabsiratü'n-nuzamâ: incleme-metin*. Hazırlayan Rıdvan Canım. Ankara: AKM, 2000.

Lazard, G. "Pour une étude thématique de la poésie persane." *Luqmân* 5, s. 2 (İlkbahar - Yaz 1989): 67-76.

Lescot, Roger. "Essai d'une chronologie de l'oeuvre de Hâfız." *Bulletin d'études Orientales* 19 (1944): 57-99.

Levend, Ağâh Sırrı. *Divan edebiyatı: kelimeler ve remizler - mazmunlar ve mefhumlar*. İstanbul: Enderun, 1984.

_____. *Türk edebiyatı tarihi: giriş*. c. 1. Ankara: TTK, 1988.

_____. *Türk Edebiyatında şehir-engizler ve şehir-engizlerde İstanbul*. İstanbul, 1958.

Lewis, Bernard. *Tarihte Araplar*. Çeviren Hakkı Dursun Yıldız. İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi, 1979.

- Lewis, Franklin D. *Rumi: Past and present, East and West*. Oxford, 2008.
- . “Reading, writing and recitation: Sanâ’î and the origins of the Persian ghazal.” Phd. Diss. University of Chicago, 1995.
- Lewisohn, Leonard. “The sacred music of Islam: *Samâ* in the Persian sufi tradition.” *British Journal of Ethnomusicology* 6 (1997): 1-33.
- Lichtenstad, İlse. “Nesîb.” *İA*. c. 9. İstanbul: MEB, 1977.
- Lindley, David. *Lyric*. London, 1985.
- Losensky, P. E. “*Welcoming Fighânî: imitation, and individuality in the Safavid-Mughal ghazal, 1480-1680*.” California, 1998.
- . “Linguistic and rhetorical aspects of the signature verse (*takhallus*) in the Persian ghazal.” *Edebiyat* 8 (1998): 239-71.
- Lubnâ, Kays b. *Dîvânü Kays b. Lubna*. Neşreden Afif Nâyif Hâtûm. Beyrut: Dâr Sâdir, 1998.
- Mahdjûb, Sayyid Muḥammad Dja’far. *Sabk-i Khurāsānî*. Tehran, 1967.
- Mammadov, A. *Şah İsmayıl Xatai əsərləri*. 2 c. Baku, 1966.
- Mansuroğlu, Mecdut. *Sultan Vele’ in Türkçe manzumeleri*. İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi, 1958.
- Massé, Henri, “Rûdegî.” *İA*. c. 9. İstanbul: MEB, 1964.
- Mazıoğlu, Hasibe. *Fuzûlî-Hâfız: iki şair arasında bir karşılaştırma*. Ankara: TTK, 1956.
- Mecdî Vehbe- Kâmil el- Mühendis. *Mu’cemu’l-mustalahâtî’l-Arabiyye fi’l-luğa ve’l-edeb*. Beyrut, 1984.
- Mehmet Rif’at. *Mecâmi’ü’l-edeb*. 5. Kitap. İstanbul: İlm-i Arûz, 1308 [1890].
- Meier, F. *Die schöne Mahsatî, ein beitrage zur geschichte des Persischen vierzeilers*. c. 1. Wiesbaden, 1963.
- Meisami, Julie Scott. “Courtly love.” *Encyclopedia of Arabic Literature*. c. 1. London, 1998.
- . “Allusion in Hâfız.” *Charles Melville Persian and Islamic studies in honour of P.W. Avery*. Edited by Joseph and his brothers. Cambridge, 1990: 141-58.
- . “Norms and conventions of the classical Persian lyric: a comparative approach to the ghazal.” *Classical models in literature*. Edited by Z. Konstantinovic. Innsbruck, 1981.
- . “Persona and generic conventions in medieval Persian lyric.” *Comparative Criticism* 12 (1990): 121-51.

- _____. "The ghazal as fiction: implied speakers and implied audience in Hafiz's ghazals." *Intoxication earthly and heavenly: seven studies on the poet Hafiz of Shiraz*. Edited by Michael Glünz ve öte. Bern, 1991: 89-103.
- _____. *Medieval Persian court poetry*. Princeton, 1987.
- Melikov, Tofik Davudoğlu. "Eski Türk şiir geleneği ve hece vezninin oluşumu." *TDAY-Belleten* 1991 (1994): 149-53.
- Mengi, Mine. "Eski edebiyatımızda bazı insan tipleri: rind ve zâhid tipleri, orta insan tipi." *Tarih ve Toplum* 12 (1984): 414-16.
- _____. "Close encounters in medieval Provence: Spain's role in the birth of troubadour poetry." *Hispanic Review: Williams Memorial Issue* 49, s. 1 (Kış 1981): 43-64.
- el-Merzubânî, Ebû Ubeydullah Muhammed b. İmrân. *Mu'cemu's-şu'arâ*. Neşreden Sâlim Krenkowi. Beyrut, 1982.
- Mevlevî, Tahir-ül. *Edebiyat lûgati*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1973.
- Michon, Jean-Louis. "Sacred music and dance in Islam." *Sufism: love&wisdom*. Edited by Jean-Louis Michon and Roger Gaetani. Bloomington, Ind.: World Wisdom, 2006: 153-77.
- Minorsky, V. "The Poetry of Shâh Ismâ'îl I." *BSOAS* 10, s. 4 (1942): 1006-53.
- _____. *Calligraphers and painters: a treatise by Qādî Ahmad, son of Mîr-Munshî, circa A.H. 1015/AD 1606*. Washington, 1959.
- Mirzoev, 'Abd al-Ghanî. *Rudaki i razvitiye gazeli*. Stalinabad, 1958.
- Moayyad, Heshmat. "Lyric poetry." *Persian literature*. Edited by Ehsan Yarshater. New York, 1988.
- Monroe, James. *Hispano-Arabic poetry: a student anthology*. Berkeley, 1974.
- Morton, A. H. "The date and attribution of the Ross Anonymous: notes on a Persian history of Shah Isma'îl I." *Pembroke Papers* I. Edited by Ch. Melville. Cambridge, 1990.
- Muallim Naci. *Edebiyat terimleri ıstılahat-ı edebiyye*. Hazırlayan M. A. Yekta Saraç. İstanbul: Risale, 1996.
- Muhammed Osmân Alî. *Fî edebî mâ kable'l-İslâm*. Trablus, 1406/1986.
- Muhibbî. *Muhibbî Dîvânı*. Hazırlayan Coşkun Ak. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1987.
- al-Mulawwaḥ, Qays b. *Dîwân Majnun Laylâ*. Editör 'Abd al-Sattâr Aḥmad Farrāj. Cairo: Maktabat Mısır, 1979.

_____. *Dîvân Mecnûn Leylâ*. Neşreden Adnân Zekî Dervîş. Beyrut: Dâr Sâdır, 2003.

_____. *Dîvân*. Neşreden Şevkiye İnalçık. Ankara: DTCF, 1967.

_____. *Dîvân*. Neşreden Yûsrî Abdilgânî. Beyrut: İlmiyye, 1420/1999.

Mum, Cafer, Fatma S. Kutlar. "18. yüzyıl Divan şiirinde örneklendirmeye dayalı beyit yapısı." *V. Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu: Uluslararası Prof. Dr. Harun Tolasa Hatırasına, 16-18 Ekim 2009*. Mardin.

_____. "Halepli Edîb Dîvânı: inceleme-tenkitli metin-cinaslar sözlüğü." *Dr Tezi*. Hacettepe Üniversitesi, 2004.

_____. "Sebk-i Hindî." *Türk edebiyatı tarihi*. Editörler Talat Sait Halman ve öte. c. 2. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006: 369-92.

_____. "Sebk-i Hindî'de beyit yapısı, paradoksal imajlar ve çoklu duyulama." *Sözde ve anlamda farklılaşma: Sebk-i Hindî 29 Nisan 2005, bildiriler*. Hazırlayanlar H. Aynur, M. Çakır, H. Koncu. İstanbul, 2006: 108-41.

_____. *Divan şiirinde bercesteley beyitler*. Malatya: Mengüceli, 2011.

Muşaffâ, Mazâhir. *Pâsdârân-i sukhan: çakâma sarâyân*. c. 1. Tehran, 1335/1956.

Mustafa Âlî, Gelibolulu. *Dîvân*. Hazırlayan İ. Hakkı Aksoyak. 3 c. Cambridge, MA, 2006.

Mu'taman, Zayn al-'Âbidîn. *Shi'r wa adab-i Fârsî*. Tehran, 1332/1953.

_____. *Tahawwul-i shi'r-i Fârsî*. [y. y.], 1339/1960.

el-Mutenebbî, Ebu'l-Tayyîb Ahmed b. el-Hüseyin. *Dîvân*. Neşreden Kemâl Tâlib. c. 3. Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye, 1997.

Naaman, E. "Sariqa in practice: The case of Al-Sahib ibn 'Abbad." *Middle Eastern Literatures* 14, s. 3 (2011): 271-85.

Nâbî. *Nâbî Dîvânı*. Hazırlayan Ali Fuat Bilkan. 2 c. İstanbul: MEB, 1997.

Nâci, Muallim. *Lûgat-ı Nâci*. İstanbul: Çağrı, 1978.

Nafîsî, Sa'îd. *Muhtî-i zindeğî wa ahwâl wa ash'âr-i Rûdaki*. 2. bs. Tehran, 1341/1963.

Nâyif Ma'rûf. *Edebu'l-İslâmi fî ahdi'n-nubuvve ve hilâfeti'r-Râşidîn*. Beyrut, 1410/1990.

Nedîm. *Dîvân*. Hazırlayan Muhsin Macit. Ankara: Akçağ, 1997.

Neşâtî. *Neşâtî Divanı*. Hazırlayan Mahmut Kaplan. İzmir: Akademi Kitabevi, 1996.

Nev'î. *Dîvân*. Hazırlayan Mertol Tulum, M. Ali Tanyeri. İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi, 1977.

- Nevâyî, Alî Şîr. *Mecâlisü'n-nefâyis*. Hazırlayan Kemal Eraslan. 2 c. Ankara: TDK, 2001.
- Nezâmi 'Aruzi Samarqandi. *Chahâr maqâla*. Tercüme eden E. G. Browne, as *The Chdahar Maqâla* (The Four Discourses). London, 1921.
- Nikola, Wilyem. *el-Arcî ve'-şî'ru'l-gazel fî'l-asrî'l-Emevî*. Beyrut, 1979.
- Nicholson, Raynold. *A literary history of The Arabs*. Cambridge, 1969.
- [Niksarizade]. "Nefsü'lemrânâme." *Millî Tettebbular Mecmuası* 1, s. 3 (Temmuz-Ağustos 1331 [1915]): 571-76.
- en-Nuveyrî, Şihâbuddîn. *Nihâyetu'l-ereb fî funûnu'l-edeb*. c. 2. Kahire: KBY, [t.y.]
- O'connell, John Morgan. *The life and death of the Turkish gazel: a review essay*. Chicago: University of Illinois Press, 2003.
- Ocak, A. Y. *Osmanlı toplumunda zındıklar ve mülhidler*. İstanbul, 1998.
- Okuyucu, Cihan. "Fuzûlî'yi yetiştiren kültür." *Fuzûlî Kitabı*. İstanbul: Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı, 1996.
- _____. *Divan edebiyatı estetiği*. İstanbul: L & M, 2004.
- Onay, Ahmet Talat. *Türk şiirlerinin vezni*. Ankara: Akçağ, 1996.
- Ong, W. J. *Orality and literacy: the technologizing of the word, 30th anniversary edition with additional chapters by John Hartley*. London and New York, 2002.
- Orfali, Bilal and Nada Saab. *Sufism, black and white*. Leiden: Brill, 2012.
- Osmanov, M. N. O. *Stil' Persidsko-Tadzhikskoj poézii: IX-X vv*. Moskova, 1974.
- Ostâdi, R. *Fehrest-e noskhahâ-ye khatti-ye ketâbkhâna-ye Masjed-e A'zam-e Qom: 3955 noskha*. Qom, 1365/1986.
- Ömer b. Ebî Rebî'a. *Dîvânü Ömer b. Ebî Rebî'a*. Neşreden Yûsuf Şukrî Ferahhât. Beyrut, [t.y.].
- Örnekleriyle *Türkçe sözlük*. Ankara: MEB, 2000.
- Özcan, Nuri. "Hafız Sami Ünokur." *Türkiye'nin birikimleri*. İstanbul: İlke Yayınları, 2014.
- Özdemir, Sinem. "Popülerleşme sürecinde Türk müziği ve bu süreçte bir bestekâr: Sadettin Kaynak." Dr Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul 2009.
- Özgen, İhsan. *Avludaki ses*. İstanbul: Pan Yayınları, 2012.
- Özkan, Mustafa. *Türk dilinin gelişme alanları ve Eski Anadolu Türkçesi*. İstanbul: Filiz Kitabevi, 1995.
- Pakalın, M. Zeki. *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü*. 3 c. İstanbul: MEB, 1983.

- Pala, İskender. *Ansiklopedik Dîvân şiiri sözlüğü*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1989.
- Parlatır, İsmail. *Osmanlı Türkçesi sözlüğü*. Ankara: Yargı, 2009.
- Patel, Aniruddh D. *Music, language and the brain*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Pekin, Ersu. "Âşık Çelebi'nin musannifleri, hanendeleri, sazandeleri." *Bir allame-i cihan: Stefanos Yerasimos (1942-2005)*. c. 2. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2012: 505-79.
- . "Evliya Çelebi müzik değişiminin neresinde." *Çağının sıra dışı tanığı: Evliya Çelebi*. Hazırlayan Nuran Tezcan. İstanbul: YKY, 2009.
- . "Neither dates nor sources: a methodological problem in writing the history of Ottoman music." *Writing the history of "Ottoman music"*. Edited by Martin Greve. Würzburg: Ergon Verlag, 2015: 57-74.
- Pennanen, Risto Pekka. "The nationalization of Ottoman popular music in Greece." *University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology* 48, nu. 1 (Winter 2004): 1-25.
- Perkins, David. *Is literary history possible?* Baltimore, 1992.
- Perviz Ahvar. *Kilk-i khiyâl-angîz yâ farhang-i jâmi'-i Dîvân-i Hâfız*. c. 1. Tehran, 1984.
- Peters, Francis. *Antik Yunan felsefe terimleri sözlüğü*. Çeviren Hakkı Hünler. İstanbul: Paradigma, 2004.
- Platon. *Symposion*. Çeviren Eyüp Çoraklı. İstanbul: Kabala, 2007.
- Pritsak, Omelyan. "Karahanlılar." *İA*, c. VI. İstanbul: MEB, [t.y.]
- Qahramanov, C. *İmadaddin Nâsîmî eserleri*. 3 c. Baku, 1973.
- Qian, Ailin. "The Maqâmah as prosimetrum: a comparative investigation of its origin, form and function." Phd. Diss. University of Pennsylvania, 2012.
- Qushayrî. *al-Risâla al-Qushayriyya*. Editör 'Abd al-Ḥalîm Maḥmûd ve Maḥmûd b. al-Sharîf. Cairo: Dâr al-Kutub al-Ḥadîtha, 1966.
- er-Radî, Şerîf. *Dîvânü's-Şerîfer-Radî*. c. 1. Tehran, 1407/1988.
- er-Râfî'î, Mustafâ Sâdık. *Târîhu'l-edebl-Ârabî*. Beyrut: Dâru'l-İlmiyye 2009.
- Râmi. *Anis al-oşâq*. Neşreden A. Eqbâl. Tehran, 1325/1946-47.
- . *Anîsel-'Ochchâq, traité des termes figurés relatifs a la description de la beauté*. Tercüme eden M. Cl. Huart. Paris, 1875.
- Râzânî, Abû Turâb. *Shi'r wa müsîkî wa sâz wa âwâz dar adabîyyât-i Fârsî*. [y. y.], 1340/1961.
- Râzî, Şemseddîn Muhammed b. Kays-ı. *al-Mu'djam fî ma'âyir ash'âr al-'adjam*. Editör M. T. Mudarris-i Raḍawî. Tehran, [t.y.]

_____. *el-Mu'cem fî me'âyiri'l eş'âri'l- Acem*. Neşreden Muhammed Kazvînî. Tehran: Zevvâr, 1378/1999.

_____. *el-Mu'cem fî Me'âyiri Eş'âri'l- Acem*. Hazırlayan Muhammed Kazvînî ve Müderris Rezavî. Tehran: İntişârât-ı Dânişgâh-ı Tehrân, 1338/1959.

"Redif." *Yeni Türk ansiklopedisi*. c. 3. İstanbul: Ötüken, 1985.

Reichl, Karl. "The mixture of verse and prose in Turkic oral epic poetry." *Prosimetrum: cross cultural perspectives on narrative in prose and verse*. Editörler J. Harris and K. Reichl. Cambridge: Brewer, 1997: 321-48.

_____. "The varieties of formulaic diction in Turkic oralepics." *Balkanica* 44 (2013): 79-91.

Reinert, Benedikt. *Hâqânî als dichter, poetische logik und phantasie*. Berlin - New York, 1972.

_____. "Probleme der vormongolischen Arabisch-Persischen poesiegemeinschaft." *Arabic poetry: theory and development*. Edited by G. E. Grunebaum. Wiesbaden, 1973: 72-105.

Remzî, Hüseyin. *Lügat-ı Remzî*. 2 c. İstanbul, 1305 [1887].

Revânî. *Revânî Dîvânı*. Hazırlayan Ziya Avşar. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr> [erişim 10.10.2015].

Ridley, Aaron. *Müzik felsefesi: tema ve varyasyonlar*. Çeviren Bilge Aydın. Ankara: Dost Kitabevi, 2007.

Rieu, Ch. *Catalogue of the Persian manuscripts in the British Museum*. 3 c. London, 1879.

Ritter, H. *Das meer der seele, mensch, welt und gott in den geschichten des Farîduddîn 'Attâr*. Leiden, 1955.

_____. *Über die bildersprache Nizâmîs*. Berlin - Leipzig, 1927.

Rouget, Gilbert. *Music and trance: a theory of the relations between music and possession*. Çeviren Brunhilde Biebuyck. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

Rousseau, Jean-Jacques. *Melodi ve müziksel taklit ile ilişki içinde dillerin kökeni üstüne deneme*. Çeviren Ömer Albayrak. İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2007.

er-Rufâ'î, Enver. *el-İslâm fî hadâratih ve nuzumih*. Dımışk, 1402/1982.

Rypka, Jan. *History of Iranian literature*. Dordrecht, 1968.

Sâeb. *Kolliyyât*. Neşreden M. Qahremân. 6 c. Tehran, 1364-1370/1985-86-1991-92.

Şafâ, Dhabîh Allâh. *Hamâsa-sarâ'i dar İrân*. 4. bs. Tehran, 1363/1984.

- Şafâ, Dhabîḥ Allâh. *Tārîkh-i adabîyyât dar Irân*. c. 5. Tehran, 1366/1987.
- Sağman, Ali Rıza. Hâfız Sami. İstanbul: Ahmet Sait Matbaası, 1947.
- Salâhî, Mehmed. *Kâmûs-ı Osmânî*. İstanbul: Mahmûd Beg Matbaası, 1322 [1904].
- Sâm Mirzâ Safavi. *Tazkera-ye Toḥfa-ye Sâmi*. Editör Rokn al-Din Homâyun Farrokh. Tehran, [t.y.]
- Samisâ, S. *Farhang-e talmihât*. Tehran, 1366/1987.
- . *Farhang-eşârât-e adabîyyât-e Fârsi*. 2 c. Tehran, 1377/1998.
- Sanâ'î Ghaznavî. *Dîvân*. Editör M. T. Mudarris Radavî. Tehran, 1962.
- Saraç, M. A. Yekta. *Klâsik edebiyat bilgisi belâgat*. gen. 2. bs. İstanbul: Bilimevi Basın Yayın, 2001.
- al-Sarraj. *Masari al-'ushshaq*. Beirut, 1958.
- . *Kitâb al-Luma'*. Edited by R. A. Nicholson. Leiden: Brill, 1914.
- Savran, Ahmed. *Abbâsî edebiyatında Suliler*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, 1995.
- Schimmel, Annemarie. *Stern und blume: die bilderwelt der Persischen poesie*. Wiesbaden, 1984.
- . "Hafiz and his critics." *Studies in Islam* 16 (1979): 1-33.
- . *A two-colored brocade*. Chapel Hill, 1992.
- Schoeler, G. "Muwashshah." *The encyclopaedia of Islam, New Edition*. c. 7. Leiden-New York: E. J. Brill, 1993.
- Schoeler, Gregor. "Muwaššah und zağal." *Orientalisches mittellalter*. Edited by Wolfhart Heinrichs, Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, c. 5. Wiesbaden: Aula-Verlag, 1990: 440-64.
- es-Se'âlibî, Ebû Mansûr Abdulmelik b. Muhammed b. İsmâ'il. *Yetimetü'd-dehr fi meḥâsiniehli'l-asr*. Neşreden M. Muhyiddîn Abdulhamîd. c. 1. Kahire, 1375 [1997].
- Seidenstricker, Tilman. "Die herkunft des rubai". *Asiatische Studien* 53 (1999): 905-36.
- Sells, Michael A. *Stations of desire*. Jerusalem: Ibis Editions, 2000.
- Semîr Vehbî. *Cemâlu'l-me'â inde'l-Arab*. Kuveyt, 1974.
- Sevük, İsmail Habib. *Edebiyat bilgileri*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1942.
- Sezikli, Ubeydullah. "Abülkâdir Merâğî ve câmiü'l-elhân'ı." Dr Tezi. Marmara Üniversitesi, 2007.
- Shahsavari, Mojtaba. "Abû Naşr al-Qushayrî and his Kitâb al-Shawâhid wa-l-amthâl." *Ishraq* 3 (2012): 279-300.

Shakespeare, William. *Tüm soneler*. Çeviren ve hazırlayan Talât Sait Halman. 5. bs. İstanbul: Cem, 1997.

Sistânî, Farrukhî. *Dîvân*. Editör 'Alî 'Abd al-Rasûlî. Tehran, 1932.

Skalmowski, Wojciech. "Hafiz and Shakespeare: an East-West encounter." *Acta Iranica: Encyclopédie permanente des études iraniennes, papers in Honour of Professor Mary Boyce*. c. 11. Leiden: Centre International d'Études Indo-iraniennes, 1985: 583-91.

Sperl, Stefan. *Mannerism in Arabic poetry: a structural analysis of selected texts*. Cambridge, 1989.

Stetkevych, Jaroslav. *The Zephyrs of Najd*. Chicago, 1993.

Stetkevych, Suzanne. *Abū Tammām and the poetics of the 'Abbāsīd age*. Leiden: Brill, 1991.

Stoetzer, W. "Zadjal." *The encyclopaedia of Islam, New Edition*. c. 11. Leiden: Brill, 2002.

Stravinsky, Igor. *Müziğin poetikası*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000.

Streck, M. "Bâğdâd." *İA*. c. 2. İstanbul: MEB, 1979.

Sudar, B. *A Palatics-kodex torok versgyűjteményei: Torok kolteszet es zene a XVI, szazadi hodoltságban*. Budapest, 2005.

al-Sulamî, Abū 'Abd al-Raḥmān. *Rasā'il šūfiyya li-Abi 'Abd al-Raḥmān al-Sulamî*. Edited by Gerhard Bowering and Bilal Orfali. Beirut: Dar el-Machreq, 2009.

Sulamî. *Kitāb al-Samā'*. Edited by 'Alî 'Aqalīh 'Arsān. *al-Turāth al-'Arabī* 5 (1985), 80-94.

———. *Kitāb al-Samā'*. Edited by N. Pourjavady. *Mā'ārif* 20 (1367/1989): 291-318.

es-Suyûtî, Celāluddîn. *Tārīhu'l-hulafā'*. Neşreden M. M. Abdukkhamîd. Kahire, 1969.

Suzan, Yahya. "Arap şiirinde muhammes ve tahmis." Dr Tezi. Ankara Üniversitesi, 2008.

eş-Şabestî, Ebû'l-Hasan Alî b. Muhammed. *ed-Diyârât*. Neşreden Karkis Avvad. Bâğdâd, 1951.

Şafak, Yakup. "Fars ve Türk edebiyatlarındaki aruz vezinlerinin ritmik yapıları üzerine düşünceler." *Yedi İklim* 10, s.70 (Ocak 1996): 31-4.

Şah İsmail Hatâî külliyyatı: *Türkçe divanı, nasihat-name, deh-name, tuyuğlar, koşmalar, geraylılar, varsağılar ve bayatılar*. Giriş ve eklerle yayına hazırlayanlar Babek Cavanşir, Ekber N. Necef. İstanbul: Kaknüs, 2006.

Şemissâ, Sîrûs. *Sebk-şinâsî-i şi'r*. 4. bs. Tehrân: İntişârât-ı Firdevs, 1376/1997.

_____. *Seyr-i gazel der şî'r-i Fârisî: âgâz tâ imrûz*. Tehran: İntişârât-ı Firdevs, 1373/1995.

_____. *Sayr-i ghazal dar sh'ir-i Fârsî*. Tehran, 1362/1983.

_____. *Sayr-i rubâ'î dar sh'ir-i Fârsî*. Tehran, 1363/1984.

Şemseddin Sami. *Kâmus-ı Türkî*. İstanbul: Kapı, 2004.

Şerefeddin, M. "Mevlânâ'da Türkçe kelimeler ve Türkçe şiirler." *Türkiyat Mecmuası*. c. 4. İstanbul: Burhaneddin Matbaası, 1934: 111-68.

Şerîf, Muhammed Bedî'. *es-Sırâ beyne'l-mevâli ve'l-Arab*. Kahire, 1954.

eş-Şurrâb, Muhammed b. Hasan. *Me'âlimu'l-esîra fî's-sunneti ve's-sîrahi*. Beyrut: Dâru's-Şâmiyye, 1991.

Şükûn, Ziyâ. *Farsça-Türkçe lûgat*. İstanbul: MEB, 1996.

_____. *Gencîne-i güftâr ferheng-i Ziyâ*. 3 c. İstanbul: Maarif Matbaası, 1944.

Taha Hüseyin. *Hadîsu'l-erbe'â*. c. 2. Kahire: Dâru'l-Ma'ârif, 1925.

Taha Hüseyin. *Min târîhîl-edebi'l-Arabî*. c. 1. Beyrut, 1991.

Tâhîr Lebîb. *Sosyolocıya'l-gazeli'l-Arabî: eş-şî'rul-Uzrî Nemûzecen*. Çeviren Mustafâ el-Misnâvî. Dâru'l-Beydâ, 1987.

et-Tahtavî, Muhammed Farağlî. *el-İkdu'n-nefs*. Mısır: Matba'atu't-Tevfik, 1316 [1898-99].

Tâjd al-Hâlâwî. *Dağâyık al-sh'ir*. Editör Sayyid Muḥammad Kâzîm-İmâm. Tehran, 1962.

T[anburî] Cemil. *Rehber-i mûsikî*. Dersaadet: Mahmud Bey Matbaası, 1321 [1903].

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19. asır Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1985.

Tanyeri, M.Ali. *Örnekleriyle Divan şiirinde deyimler*. Ankara: Akçağ, 1999.

Tarlan, Ali Nihad. *Necatî Beg Divanı*. İstanbul: MEB, 1963.

_____. *Ahmet Paşa Divanı*. Ankara: Akçağ, 1992.

_____. *İran edebiyatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1944.

Taşdelen, Hasan. *Hassân b. Sâbit: hayatı ve sanatı*. Bursa: Emin, 2010.

Tekin, Şinasi. "Uygur şiirinin meseleleri: şekiller - vezinler." *Türk Kültürü Araştırmaları* 1-2 (1965): 27-30.

Tekin, Talât. "Karahanlı dönemi Türk şiiri." *Türk Dili Türk Şiir Özel Sayısı I: Eski Türk Şiiri*, s. 409 (1986): 81-157.

_____. *XI. yüzyıl Türk şiiri Dîvânı Lugâtî't-Türk'teki manzum parçalar*. Ankara: TDK, 1989.

Tezcan, Nuran. "Osmanlı-Türk Edebiyatında aşk mesnevilerini şövalye aşkı bağlamında okumak." *Frankofoni* 23 (2011): 121-32.

Thackston, W. M. "The Diwan of Khata'i: pictures for the poetry of Shah Isma'i'l." *Asian Art* 1, s. 4 (1988): 54-60.

The complete works of Shakespeare. Edited by George Lyman Kittredge. Boston: Ginn and Company, 1936.

The Longman dictionary of poetic terms. Edited by Jack Myers, Michael Simms. New York, 1989.

The new Princeton encyclopedia of poetics. Edited by Alex Preminger, T. V. F. Brogan. Princeton, 1993.

The Princeton encyclopedia of poetry & poetics. 4. bs. Edited by Roland Greene ve öte. Princeton ve Oxford: Princeton University Press, 2012.

Thibon, Jean-Jacques. *L'œuvre d'Abū 'Abd al-Rahmān al-Sulamī (325/937-412/1021) et la formation du soufisme*. Damascus: Institut Français du Proche-Orient, 2009.

Thilo, Ulrich. *Die Ortsnamen in der Altarabischen poesie*. Wiesbaden, 1958.

Timurtaş, F. Kadri. *Şeyhîve Hüsrev ü Şîrîn'i*. İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi, 1980.

_____. "Türkiye edebiyatı: XII-XV. yüzyıllar." *Türk dünyası el kitabı*. c. 3. Ankara: Türk Kültürünü Araştırmaları Enstitüsü, 1992: 107-29.

_____. *Osmanlı Türkçesi grameri*. İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi, 1985.

Titely, N. M. *Miniatures from Turkish manuscripts: a catalogue and subject index of paintings in the British Library and British Museum*. London, 1981.

Traini, R. "Şikilliya: (d) La vie culturelle." *Encyclopédie de l'Islam*. c. 9. Leiden: Brill, 1998.

Tura, Yalçın. "Türk musikisi formları, eski formlar." *Kaynaklar*, s. 4 (1985): 59-60.

Turan, Fikret. "Choice of speech and literary form as semiotics of ideology: poetics of Ahmed Nedim and Robert Burns in voicing two 18th century local cultures." *Stages of evolution: Studies in Turkish language and literature*. İstanbul: The Isis Press, 2014: 107-35.

Turan, Lokman. "Türk Edebiyatında şiir yazma sebepleri ve Edirneli Örfî Mahmud Ağa Divanı'ndaki on iki gazelin yazılma sebepleri üzerine." *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 12, s. 2 (2008): 366-95.

_____. ve Rifat Kütük. "Türk mesnevî geleneğinde gazel kullanımı." *Turkish Studies* 4 (2009): 636-82.

Turan, Namık Sinan. "Bir 18. yüzyıl entelektüelinin portresi. Dimitrie Cantemir." *Evrensel Kültür Dergisi*, s. 257 (Mayıs 2013): 66-71.

Turan, Selami. "Aşkın terennümü: Eski Türk edebiyatında gazel." *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 5, s. 10 (2007): 155-96.

———. "Erken dönem Türk şiirinde gazel." Dr Tezi. Gazi Üniversitesi, 2000.

Tülücü, Süleyman. "Ka'b b. Zuheyr ve Kasîde-i Bürde üzerine notlar." *AÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, s. 5 (1982): 159-73.

Türkçe sözlük. Ankara: TDK, 2011.

Ullmann, Mangred. *Untersuchungen zur Pagazpoesie*. Wiesbaden, 1966.

Uludağ, Osman Şevki. "Milli musikimiz ve Münir." *Münir Nurettin 35 yıl*. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası, 1951.

Uludağ, Süleyman. "Aşk." *TDVİA*. c. 4. İstanbul: TDV, 1991.

‘Umar b. Abî Rabi‘a. *Dîwân ‘Umar b. Abî Rabi‘a*. Editör Muḥammad al-‘Inânî. Cairo: Maṭba‘at al-Sa‘âda, 1911.

Urve b. Hizâm. *Dîvânı Urve b. Hizâm*. Neşreden Antvan Muhsin Kavvâl. Beyrut: Dâr Sâdir, 1995.

Utas, B. *Tariq ut-tahqiq: A Sufi mathnavi ascribed to Ḥakīm Sanā‘î of Ghazna and probably composed by Aḥmad b. al-Ḥasan b. Muḥammad an-Nax‘avânî: A critical edition, with a history of the text and a commentary*. Lund, 1973.

Uygun, Nuri. *Safiyüddin Abdülmümin Urmevîve Kitabü'l-Edvârî*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 1999.

Uylaş, Said. "II. Abbâsî asrında edebi çevre." Dr Tezi. Atatürk Üniversitesi, 2001.

Uzun, Mustafa. "Aşk." *TDVİA*. c. 4. İstanbul: TDV, 1991.

Ünlü, Cemal. *Git zaman gel zaman*. İstanbul: Pan Yayınları, 2004.

Üzgör, Tahir. *Türkçe dîvân dîbâceleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990.

Vansia, Jan. *Oral tradition as history*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

Vasary, I. "The beginnings of Western Turkic literacy in Anatolia and Iran." *Irano-Turkic cultural contacts in the 11th-17th centuries*. E. M. Jeremias. Pilsicsaba, [2002] 2003: 245-53.

Vated, Jean Claude. *Hadîs-i ışk der-şark: ez-sedde-i evvel tâ sedde-i pencum Hicri*. Çeviren Cevâd Hadîdî. Tehran: Neşr-i Dânişgâhî, 1372/1994.

Wahîdiyân-Kâmyâr, Taḳî. *Bar-rasî-yi wazn-i sh‘ir-i ‘âmmiyâna-yi Fârsî*. Tehran, 1357/1978.

Washabaugh, William. *Flamenko: tutku, politika ve popüler kültür*. Çeviren Haluk Orhon. İstanbul: Ayrıntı, 2006.

Waṭwāt, Rashīd ad-Dīn. *Ḥadā'ik al-sihr*. Editör Iqbāl 'Abbās. Tehran, 1308/1930.

Wellek, René- Austin Warren. *Edebiyat Teorisi*. Çeviren Ömer Faruk Huyugüzel. İzmir: Akademi Kitabevi, 1993.

———. *Theory of literature*. 3. bs. New York, 1956.

Wellek, Rene. *Discriminations: further concepts of criticism*. New Haven: Yale University Press, 1971.

Wensinck, A.J. "Hamr." *İA*. c. 5/1. İstanbul: MEB, 1988.

Wilkins, Ernest H. "The invention of the sonnet." *Modern Philology* 13, s. 8 (Aralık 1915): 463-94.

Williams, Gordon. *Figures of thought in Roman poetry*. New Haven, 1980.

Wood, B. D. "The Tarikh-i Jahanara in the Chester Beatty Library: an illustrated manuscript of the "Anonymous Histories of Shah Isma'īl." *Iranian Studies* 37, s. 1 (2004): 89-107.

Wright, O. "Music and poetry." *Encyclopedia of Arabic Literature*. c. 2. Londra, 1998.

———. *Words without songs*. London: SOAS, 1992.

Yahyâ Bey. *Dîvan*. Hazırlayan Mehmed Çavuşoğlu. İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi, 1977.

Yalar, Mehmet. "Emeviler döneminde gazel ve Ömer b. Ebî Rebî'a." *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 18, s. 2 (2009): 43-73.

Yaltkaya, Şerefeddîn. "Türklerle dair Arapça şiirler". *Türkiyat Mecmuası* 5 (1936): 307-26.

Yanık, Nevzat H. *Arap şiirinde tasvir*. Erzurum: Fenomen, 1995.

Yârî, Ahmed. *Yârî Dîvânı*. Hazırlayan Nurgül Karayazı. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2013.

Yarshater, Ehsan. "The development of Iranian literatures." *Persian literature*. Edited by Ehsan Yarshater. New York, 1988.

Yasîn el-Eyyûbî-Selahuddîn Hevvârî. *Şerhü'l-mu'allakâtî'l-aşere, et-tivâl ve'l-muzhebbât*. Beyrut: Âlemü'l-Kütüb, 1430/2009.

Yavuzer, Hayati. "Kemal Ümmî Dîvânı: inceleme-metin." Dr Tezi. Gazi Üniversitesi, 1996.

Yazıcı, Tahsin. "Hâfız-ı Şîrâzî." *TDVİA*. c. 15. İstanbul: TDV, 1997.

Yedi Askı. Nevzat H Yanık ve öte. Ankara: Ankara Okulu, 2004.

Yektâ, Rauf. *Esâtîz-i elhân: üçüncü cüz, Dede Efendi*. İstanbul: Evkâf-ı İslâmiye Matbaası, 1341/1925.

Yıldırım, Kadri. "Câhiliye ve İslâmî dönem şiir mevzularının mukayesesi." Dr Tezi. Harran Üniversitesi, 1988.

Yılmaz, Nurullah. "III. Abbasi asrında edebi çevre." Dr Tezi. Atatürk Üniversitesi, 1995.

Yunosi, V. Sayyed. *Fehrest-e ketâbkhâna-ye melli-ye Tabriz*. Tabriz, 1348/1969.

Yûsuf Huleyf. *Hayâtü's-şîr fi'l-Kûfe ilâ nihâyeti'l- karnî's-sânî li'l- Hicre*. Kahire, 1968.

Ẓafarî, Walî Allâh. *Habsiyya dar adab-i Fârsî*. Tehran, 1364/1985.

Zafer Hanım. *Aşk-ı Vatan*. Hazırlayan Zehra Toska. İstanbul: Oğlak, 1994.

el-Zâhî, Ferîd. *el-Cesed ve'l-sureh ve'l-mukaddes fi'l-İslâm*. Kazablanka: el-Şark, 1999.

Zâtî. *Dîvân*. Hazırlayan Ali Nihad Tarlan. 2 c. İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi, 1967.

ez-Zevzenî, Ebû Abdillâh el-Hasan b. Ahmed. *Şerhu'l-Mu'allakâtî's-Seb'a*. Beyrut, 1972.

Zeydân, Corcî. *Târîhu âdâbi'l-luğati'l-Arabiyye*. Neşreden Şevkî Dayf. c. 2. Kahire, [t.y.]

Zeynu'l-Âbidîn. *Kasîde-i Bâned Su'âd*. İstanbul, 1928.

Zipoli, R. "Comparing typical vocabularies of Persian ghazal authors." *Proceedings of the 5th conference of the Societas Iranologica Europea held in Ravenna, 6-11 October 2003: classical & contemporary Iranian studies*. Edited by Antonio Panaino & Riccardo Zipoli. c. 2. Milano: Mimesis, 2006: 265-76.

_____. "Farrokhî, Hâfez e Sâ'eb: tre stili a confronto." M. 'A. Bidel, *Il Canzoniere dell'Alba*. Edited by R. Zipoli - G. Scarcia. Milan, 1997: 15-36.

_____. "Lirica neopersiana e tecniche informatiche: dalle concordanze di Hâfez a *Lirica Persica*." *Annali di Ca' Foscari*. XXIX/3. Serie orientale 21 (1990): 169-91.

_____. "Lirica Persica's typical vocabularies." *Proceedings of the Second European Conference of Iranian Studies*. Hazırlayanlar B. G. Fragner ve diğerleri. Roma, (1995): 759-79.

_____. "Peyvand-e nahvi beyn-e bâd va muy dar qazaliyyât-e Hâfez." *Name-ye Pârsi* 7, nu. 2 (1381/2002): 21-32.

_____. "Processing word pairs in samples from the lirica Persica series." *Studia Iranica Mesopotamica et Anatolica* 1, 1994 (1995): 247-97.

_____. "Procuste, sisifo, mida." *Persia Barocca*. Reggio Emilia. (1983): 87-151.

- _____. "Statistics and lirica Persica." *Lirica Persica* 7 (Eurasistica 26), Venedik, 1992 (*Annali di Ca' Foscari*, XXXI, 3, Serie orientale 23 (1992): 91-134,
- _____. "Syntagma cohesion in the Neopersian ghazal as microtext." *Edebiyât* 9, nu. 1 (1998): 101-27.
- _____. "Textual solidarity in the ghazals of Hafez". *Soxanvâre, panjâh o panj goftâr-e pezuheši be yâd-e doktor Parviz Nâtel Xânlari*. Hazırlayanlar I. Afşâr - H. R. Roemer. Tehran, 1376/1997: 153-69.
- _____. "The syntagmatic cohesion between 'wind' and 'hair' in Hâfiz's ghazals." *Annali di Ca' Foscari*. XL/3, Serie orientale 32 (2001): 93-110
- _____. *Âine dar še'r-e Farroxi, Sa'di va Hâfez*. Tehran, 1366/1987-88.
- _____. *Âyine dar aş'âr-e Farroxi, Sa'di, Hâfez hamrâh bâ pišnehâd-i dar zamine-ye barrasi-ye âmâri-tatbiqi in Zekr-e jamil-e Sa'di*. 3 c. Tehran, 1364/1986.
- _____. *The technique of the Ġawâb: Replies by Nawâ'î to Hâfiz and Jâmî*. Venice, 1993.
- ez-Ziriklî, Hayreddîn. *el-A'lâm*. c. 8. Beyrut, 1969.
- Zubeydî, Abdulhakîm. *Hasâ'isu şî'rî'l-gazelinde Ömer b. Ebî Rebî'a*. er-Râiyye Nemûzecen. www.nashiri.net.