

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>

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI № 207
EDEBİYAT FAKÜLTESİ İNGİLİZ EDEBİYATI ŞUBESİ

E. J. W. GIBB

OSMANLI ŞİİRİ TARİHİ

CİLT I.
KITAP 1

İSTANBUL
BÜRHANEDDİN MATBAASI

اِنَّ لِلّٰهِ كُنُوزًا تَحْتَ الْعَرْشِ مَفَاتِيحُهَا اَلْسِنَةُ الشُّعْرَاءِ

„Muhakkak ki Allahın, arşın altında anahtarları şairlerin dilleri olan bir takım hazineleri vardır“.



İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI № 207
EDEBİYAT FAKÜLTESİ İNGİLİZ EDEBİYATI ŞUBESİ

E. J. W. GIBB

OSMANLI ŞİİRİ TARİHİ

CİLT I.

KITAP 1

İSTANBUL

BÜRHANEDDİN MATBAASI

1 9 4 3

Ön Söz

Tarihimizin ve edebiyatımızın başka başka devirlerine dair, hiç şüphesiz, elimizde hayli zengin malzeme vardır. Bunların muhtelif devir ve parçaları üstünde de zaman zaman kıymetli tetkikler yapılmış ve yapılmaktadır. Fakat ne edebiyatımızı nede tarihimizi henüz ahenkli bir bütün yani, sıkı bir terkip halinde ortaya çıkarmış değiliz. Gerçi gayretli ve kıymetli edebiyat hocalarımız bir kaç toplama edebiyat tarihi neşrederek talebeye büyük bir faide temin etmişlerdir. Fakat henüz kimse, bütün bir hayatı dolduracak, esaslı ve tenkidî bir terkip yapmağa vakit bulamamıştır. Mamafih, böyle bir terkipten evvel, ciddi bir hazırlanma ve toplama faaliyeti bizim için elzemdir. Her bilgi, bir bütün halinde meydana çıkmadan evvel, binlerce küçük tetkikler, tecrübeler ve müşahedelere muhtaçtır. Ancak ve ancak böyle parça parça ihtisas etüdlerinden sonra ahenkli bir bütün, sağlam bir terkip imkânı hasıl olabilir. İşte bundan dolayıdırki, edebiyat ve tarih sahasında, muayyen devir ve şahıslara dair yapılmış veyahut yapılmakta olan etüdlerin bizim için birinci derecede ehemmiyeti vardır.

Bugün edebiyat ve tarih mutahassısları arasında bir taraftan parça parça etüd tarzında mesaiyi, bir taraftan da terkip ihtiyacını daha mühim görenler vardır. İki tarafın da iddialarında haklı olan noktalar mevcuttur; fakat bu iddiaların ifrata vardırılmasından bizce iki tehlike doğabilirki bunlara burada kısaca işaret etmek gerektir: parça parça etüd taraftarları, iddialarını ifrata vardırıdıkları zaman, bir milletin edebiyatına da, tarihine de birbi-

rinden başka parçalar halinde bakmak zihniyeti hasıl olur; milli harsı bir bütün halinde görmek imkânı kalkar ve bu bakış bir edebiyata hâkim olduğu zaman o edebiyatın tarihi bir parça boğçasına döner, uzvi tekâmülünü anlamak imkânı kalmaz. Diğer taraftan, terkinin, bir edebiyatı tetkikte tek yol olduğunu iddia edenler de ekseriyetle mühim safhalar ve eserler üstünde dikkatli ve ilmi taramalara ehemmiyet vermezler. Millî harsa tek zaviyeden bakılır ve ortaya indî ve ilmi esasa dayanmayan hükümler çıkar.

İşte bundan dolayı, ifrattan kaçınmak şartile — âciz kannatime göre — bu iki zihniyetin de kıymetini anlamalı, bir taraftan dün yapılmış veyahut bugün yapılmakta olan etüdleri ihmal etmemeli, bir taraftan da bunların aralarındaki bağları gözden kaçırmamalıyız. Aynı zamanda iyi kötü, edebiyatımızı ve tarihimizi esaslı bir şekilde bir terkip çerçevesi içine koyan her hangi eseri alâka ile ve objektif bir gözle tetkik etmeliyiz.

Tarihle edebiyatı bir arada zikretmenin sebebini söylemek — istitrat kabilinden dahi olsa — lüzumsuzdur. Geniş manası ile edebiyat, bilgileri az çok içine alır, fakat tarihle münasebeti daha derin ve âdeta uzvidir. Tarih - zihniyeti taşımayan, yani, her hangi büyük muharrir veyahut eseri, kendi zamanının çerçevesi, kendi muhitinin tazyik ve tesiri altında göremiyen bir adam, sağlam bir muharrir veyahut şair olamayacağı gibi, dürüst bir münakkit de olamaz.

Gibb, «Osmanlı Şiiri Tarihi»ne dair düşünceleri arasında Hammer'e hayli temas ediyor ve kitabının menbaları arasında onun ismi çok esaslı bir yer tutuyor. Hakikat halde, Hammer ile Gibb arasında bizler için alâkaya değer bir münasebet vardır: Hammer, iyi kötü ve az çok metodlu bir toplama ile bize bir Osmanlı tarihi vermiştir. Tarihimizin, kendi devrine kadar uzanan seyrini bir tek eser içine koymuş olan Hammer, Ata Bey tarafından tercüme edildikten ve notlar ilâve olunduktan sonra, bizim için bir kat daha ehemmiyet kesbetmiştir. Fakat Gibb'in ilham kaynakları arasına giren eser, Hammer'in tarihi değil,

Osmanlı edebiyatı hakkındaki eseridir [1]. Gibb mukaddemesinde işte bu eserden bahsediyor ve eserin bir toplamadan ibaret olduğunu söyledikten sonra, kendi maksadının Hammer'e rekabet olmadığını, kendisinin, kendi görüşüne göre bir terkip yapmak istediğini bize hissettiriyor.

Bizi, Gibb ve Hammer'de alâkalandıran nokta, Hammer'in Türk tarihinin Osmanlı safhasını toplu, hattâ *terkip* denilebilecek bir şekilde yabancı bir dilde yazmış olması, Gibb'in de Türk şiirinin Osmanlı safhasını ilk defa tenkidî bir terkip denilebilecek bir şekilde — yine yabancı bir dilde — toplayıp yazmış olmasıdır. Yoksa ikisinin de kullandığı malzeme ziyadesi ile dilimizde mevcuttur ve Osmanlı devri Türk şiirinin şahıs ve eserlerini ayrı ayrı tetkik etmiş kıymetli etüdler de vardır. Demek ki Gibb, Osmanlı devri Türk şiirinin tarihini terkiбі bir şekilde yazacakların bir müjdecisidir ve eserinde garp metodunun iyi bir nümunesini vermiştir, bundan başka daha bu gibi tetkiklerde nerede ve hangi metodla yapılırsa yapılsın elzem olan *fikir namusu* da baştan başa eserinin hâkim vasfıdır.

Bir muharririn mensup olmadığı bir milletin her hangi fikir ve ruh faaliyetine dair yazacağı bir eser — ne kadar mâlumatı olursa olsun — mutlak bazı hata ve noksanları ihtiva eder. Buna rağmen, bazı müstesna muharrirler, kendilerinin olmayan bir hars ve edebiyatı kavramakta büyük bir anlayış göstermişlerdir. Meselâ J.J. Jusserand'ın İngiliz edebiyatı tarihine dair eserleri İngilizler arasında da klasik telakki edilmiştir. Gerçi Jusserand'ın görüşleri daima İngiliz görüşlerine uymaz, fakat bütün bu başkalığına rağmen çok sağlam bir mâlumat, münakaşa götürmez bir fikir namusu ve hakikî bir terkip kafası ile yazmış olduğu eserler İngiliz üniversitelerinin edebiyat tetkiklerinde yer almıştır. İşte, Gibb de bizim edebiyat tarihimizde buna benzer bir yer almıştır.

Gibb, bir ecnebinin kendinin olmayan bir edebiyatın tarihini yazarken düşmesi muhtemel olan hataları tamamen takdir etmiş

[1] Geschihte der Osmanischen Dicktkunst, (1836) 4 cilt.

ve mukaddemesinde bunlardan vuzuhla bahsetmiştir. Mamafih, herhangi bir dil veyahut tarihte, bir ecnebinin düşeceği hatalara rağmen, bu hususta ecnebi mütehassısların da kendilerine göre kıymetleri vardır. Evvelâ, her münevver, en ziyade kendinin olmayan bir edebiyat ve tarihi tetkik ederken daha objektif olabilir; ve o edebiyat sahiplerinin, alışıklıktan dolayı gözlerinden kaçan bâriz hususiyetleri daha çabuk görür. B. Russell bir milletin tarihini, başka milletten bir müverrihin yazmasını tavsiye eder. Bu tavsiye — aciz kanaatıma göre — doğru değildir, fakat faydalı tarafları da vardır. Çünkü, bir ecnebi, kendinin olamayan bir edebiyata ekseriyetle şu iki cepheden bakar: mizacına uymazsa, onu kara bir gözlükle tetkik eder, hoşuna giderse, yeniliğinden dolayı büyük bir heyecana kapılır; bir ilim adamı ise sağlam mâlumat üstüne teessüs etmiş, fakat ruhundan ziyade şekline dayanan bir etüd yapabilir. İşte bütün bunları göz önünde tutmak şartile, ecnebi görüşleri, herhangi bir edebiyatı sahiplerine yeni bir zaviyeden gösterebilirler.

Gibb'in « Osmanlı Şiiri Tarihi », metodlu çalışmanın, dürüst zihniyetin, tenkit kabiliyetinin hakikî bir nûmunesidir. Gibb, ecnebi olduğu için tabii olarak edebiyatımıza dışından bakmıştır; fakat nadir tesadûf edilen bir kavrayışla yer yer edebiyatımızın ruhuna da nüfuz edebilmiştir. Gibb, eserini on dokuzuncu asrın sonunda bitirmiş, kendi ölür ölmez yirminci asır başında basılmıştır on dokuzuncu asır mühimdir, çünkü bilhassa İngilterede ilim ve tarihte olduğu kadar, edebiyatta da tenkit ve tetkikleri, objektif görüşleri itibarile, isimleri ön safta duran bir alay âlim yetişmiştir. Bu asrın fikir faaliyeti sahasının genişliği, enerjisi ve bereketi bakımından Elizabeht İngilteresine rekabet edebilecek derecededir. Tıpkî Elizabeth İngilteresinde olduğu gibi on dokuzuncu asır İngilteresinde de fikir faaliyeti ve fikir tecessüsü, İngiliz adalarını aşmış, geçmiş ve kendi zamanına ait, memleket-içi ve memleket-dışı fikir sahalarına ulaşmıştır. Bu asrın sonu bilhassa hakikî ve ilmî bir tenkit hareketinin hâkimiyeti ile kendini göstermiştir.

On sekizinci asır İngilteresi üç büyük müverrih yetiştirmişti. Bunların birisi Gibbon'dı ve bu tarih faaliyetinin başlıca merkezi İskoçya idi. Gibbon, « Romanın Göçüşü ve Fena Buluşu » adlı muhallet eserinde, doğu Romanın tarihini, bilhassa bizim Romaya tevaris ettiğimiz devri çok dikkate değer bir kudretle diriltmişti. İngilterede, bu eserin doğu Romasına tevarüs eden Türkleri objektif ve ciddi bir şekilde tetkik arzusunu uyandırmış olmasına inanmak lâzım gelir. Gibb İskoçyalıydı, İskoçyada doğdu ve İskoç mekteplerinde yetişti. Tabii olarak bu havayı teneffüs etti.

Ondokuzuncu asır tarihçiliği, bu asrın ikinci kısmında en ziyade Niebuhr'un tesiri ile tenkidî bir şekil aldı; gerek klasik devri, gerek şarkı tetkik eden dünyaca tanınmış bir hayli mütefekkir ve âlim yetiştirdi. Bu faaliyet tarihe ait tetkiklerin hudutlarını aştı, dil ve edebiyata sirayet etti. Yunan, Latin, Çin, Arap, Mısır, Sanskrit, İran ve sair geçmiş ve yaşayan milletlerin dil ve edebiyatlarına uzandı; bunların mahiyetini anlamak için — bir hayli âlimin ömrüne süren — araştırmalar yapıldı; eserler yazıldı. İşte, bu ciddi ve objektif havanın doğurduğu orientalistler - aciz fikrime göre - şarkı garba olduğu gibi tanıtmak için büyük hizmetler etmişlerdir.

Bu faaliyetin başlıca merkezlerinden biri, belkide başlıcası, o tarihte Cambridge Üniversitesi olmuştur. Mamafih 1848 de Oxford'da yerleşen, « Lisanlar ilmi üzerine konfranslar » ını veren F. Max Müller'in de, mukayeseli filolojisi ile dilimize dikkat çekmiş olmasından şüphe edilemez. Yine bu devirde E. W. Lane, arapça lughatı ile gramerini yazmış, « Binbir Gece » yi tercüme etmişti. Bütün bunlar arasında türkçeyi temsil eden Redhouse da, gerek türkçeden ingilizceye, gerek ingilizceden türkçeye lughatleri, grameri ve Türk edebiyatına dair neşriyatı ile müsteşrikler arasında hatırlı bir mevki kazanmıştı. Redhouse'un İskoçyalı olması, Gibb'i tanınması ve takdir etmesi, « Osmanlı Şiiri Tarihi » nin yazılmasında mühim rol oynamıştır.

Elias J. W. Gibb, 1867 de Glasgow da doğmuştur. Tahsilini, üniversite kısmında dahil olmak üzere İskoçyada yapmıştır.

Şarka temayülünü « Binbir Gece » hikâyelerinin uyandırdığını E. Browne'e yazıyor. Herhalde umumî surette, arapça, türkçe ve farsçaya aynı zamanda çalışmıştır. Gibbi'in türkçeye, yirmi bir yaşında iken vukufu, Redhous'un dikkatini celpetmiş, ve yine Redhouse vasıtasile Cambridge'in o zamanki Fars lisanı âlimi E. Browne'ı tanımıştır. Cambridge'te tanımış olduğum profesör Browne türkçeyi kusursuz denilecek kadar doğru ve bir Azarbaycan Türkü telaffuzu ile söylerdi. Bu adamın Gibb'le dostlukları birbirlerine türkçe olarak yazdıkları mektuplarla başlamıştı. E. Browne'da, Gibb'i türkçe masaisinde teşvik eden, ona yardım edenlerin başında gelir.

Gibb, evvelâ Hoca Saadettin'in « Tacüttevarih »inden, İstanbul fethine dair olan parçayı İngilizceye tercüme etmiş, bunu divan edebiyatından hayli orjinal bir takım şiirler takip etmişti. Bunları « Osmanlı Şiirleri » ismi altında bastırdıktan sonra Browne'ı şahsen tanıyabilmişti. 1883 de, iki genç oryantalist, Londrada müşterek bir yer tutmuşlar, bütün zamanlarını, farsça ve türkçe şiir okumağa, ve bu dilleri tetkik ve münakaşaya hasrettikleri gibi, bu dillerin sahipleriyle de tanışmağa gayret etmişlerdir. Türkler arasında başlıca tanıdıkları büyük şairimiz Abdülhak Hamid ile, Cambridge Üniversitesi türkçe hocası merhum Halil Halid'tir.

Gibb hiç Türkiyeye gelmemiştir, fakat gelmek için büyük bir arzu beslediği E. Browne'a yazmış olduğu mektuptan anlaşılıyor. Tetkiklerinin menbai sıra ile, British Museum'daki el yazmaları, kendisinin İstanbul'dan getirttiği yazma veyahut basma eserlerdir. Abdülhak Hamid'e yakınlık, Halil Halid'le dostluk ta hiç şüphesiz manevi birer ilham teşkil etmiştir.

Türkçeye vukufu ile muhitinin bir büyük türkçe mutahassısı olan Redhouse'un takdirini 21 yaşında kazanan Gibb, 44 yaşına kadar ömrünün bütün günlerini, dimağ ve ruhunun bütün kuvvetini « Osmanlı Şiiri Tarihi » ni yazmağa vakfetmiştir. Belki bu aynı mevzu üzerinde yirmi küsur sene duruş, eserinin bilhassa ondokuzuncu asıra kadar olan kısmına bu kadar sıkı bir vahdet

verebilmiştir. Bu muazzam eserin ancak birinci cildini 1900 de, Londraya geldiği esnada sağlığında bastırmağa muvaffak olmuştur. 1901 de, kızıl hastalığına tutularak Londrada ölmüştür. Âlim ve mütefekkir olduğu kadar insanlığı da olgun ve yüksek olan bu adam, ölür ölmez, anası, babası, karısı ve başta E. Browne olmak şartile yakın dostlarının hepsi, bu eseri, aziz ölümlerinin gönlüne göre ve büyük emeklerine lâyık surette bastırmak sevdasına düşmüşlerdir.

Evvelâ, E. Browne'dan, henüz büyük bir kısmı not halinde bulunan bu eserin tanzim ve neşrini rica etmişler, o da dostunun hatırasına en münasip bir abide bu eserin neşri olacağını düşünerek kabul etmiştir. E. Browne, bu eserin tanzimine ve basılmasına yedi sene süren çetin bir emek sarfetmiştir. Bunu, nasıl ve ne gibi müşkilâtla başarabildiğini, her cildin başına ilâve ettiği ilk-sözlerinde teferruatile anlatır.

Gibb'in ölümünden dokuz sene sonra, Profesör Browne'nın Cambridge'deki evinde misafir kaldım. «Osmanlı Şiiri Tarihi» nin son cildi çikâlı iki sene olmuştu. Profesör, dostunun hatırasına ve dostunun ailesine karşı üstüne almış olduğu vazifenin esas kısmını bitirmiş bulunuyordu. Gibb'in annesi üniversiteye «Gibb Odası» adı verilen kıymetli bir kütüphane hediye etmişti. İşte burada profesörün dostundan insan, muharrir ve mütefekkir olarak uzun uzadıya bahseddiği bu tarihi ziyaretin hafızamda çok yer ettiği saatları teşkil eder. Profesör Browne, bu eserin muhtelif ciltlerine yazdığı mukaddemelerde yer yer temas ettiği görüşlerin bazıları üstünde — belki misafirini alâ-kadar ettiği için — uzun uzadıya durdu.

Gibb'in ne kadar toplu ve sistemli bir mütefekkir olduğunun haricî delilini bu kütüphanedeki notların ve yazmaların intizami teşkil ediyordu. Browne'nın en çok üstünde durduğu kabiliyet ve tabîî zevk de esasen «Osmanlı Şiiri Tarihi» ni okuyanların dikkatini çekiyordu. Türklere mahabbet beslediği aşikâr olan Gibb'in en kıymetli tarafı da şudur:

Gerek edebiyatımızı tetkik ederken, gerek iyi noktaları-

mıza ve kabiliyetlerimize temas ederken, gerekse — kendisince kanaat getirdiği — kusurlarımızı tebarüz ettirirken, Gibb hiç bir zaman garip ve yabancı bir şeye karşı bir Avrupalı hayranlığı, yahut yukardan bakıp hüküm veren bir Avrupalı gururu göstermemiştir. İşte bu nokta onu, bilhassa öteki müsteşriklerden, esaslı bir surette ayırır. Profesör Browne'a göre, Gibb'i diğer müsteşriklerden ayıran mühim bir nokta da şudur: müsteşrik, ekseri, dilini ve edebiyatını tetkik ettiği milletin, umumiyetle mazisi ile alâkadardır, modern devrini hiç bilmek istemez. Halbuki, lisan ve edebiyat bir bütündür ve bir milletin eski devrini tetkik edenlerin, yeni devrindeki timsalleri de gözönünde tutmaları lâzımdır. Profesör Browne'ın iddiasına göre, Gibb, Anglo-sakson lisan ve edebiyatı bugünkü ingilizcenin nasıl köklerini teşkil ediyorsa, divan ve divandan evvelki Türk edebiyatının da bu günkü edebiyatımızın muhtelif kemal merhaleleri olduğunu hissetmiş ve «Osmanlı Şiiri Tarihi» nin sırf bugünkü Türkün bir fikir, san'at ve ruh safhası olduğunu hiç unutmamıştır. Gene Profesör Browne'a göre, Gibb'in hakikî alâkası Türkün kendi üstünde toplanmış ve o insan olarak Türkün karakterindeki doğruluk, fazilet ve realizminde Türk istikbalinin kudret ve inkişafını sezmiştir. Bundan dolayı Gibb kendi zamanında başlayan, Türkün garba döndüğü, yani asıl benliğini bulmağa azmettiği devre karşı derin bir ilgi göstermiştir. Fakat yirmi küsur seneyi eski edebiyatı tetkikle geçirdikten sonra, kendini candan alâkadar eden yeni safhaya başlar başlamaz ölmüştür. Bu son devir hakkında Gibb'in tam olarak bıraktığı Şinasi ve Ziya paşadır. Profesör Browne, dostu öldükten sonra Namık Kemal ve muakkiplerini ve Serveti Fünun mektebini yazdırmak için Türklere müracaatını — ve belki siyasi sebeplerden dolayı — buna nasıl muvaffak olamadığını kendisi mukaddemelerinde anlatır.

Gene bu ziyaret esnasında Madam Browne, Gibb'den bahsettiğimiz bir akşam, onun Türklere muhabbetinin birazda mizaç meselesi olduğuna işaret etmişti. Ve buna delil olarak, Gibb'in çok sevdiği eşini, Türke benzeterek aldığını söylemişti. Ne

suretle benzediğini sorduğum zaman, «kaşları hilâl gibi idi» demişti. Mizaç ve zevk hiç bir zaman münakaşa götürmez. «Hilâl kaş»da zanneldiği kadar bizde umumi değildir. Herhalde zevk meselesinin, Gibb'in Türklere karşı beslediği samimi mahabbetteki rolünü izam etmek belki doğru olmaz.

Profesör Browne'in bir iddisası da, Gibb'in Şark edebiyatına düşkünlüğünün «Binbir Gece» tercümesini okuduktan sonra hasıl olmasıdır. Gibb'in Şark edebiyatına merakı bu eserle başlamış olabilir. ve bundan dolayı Fars, Arap ve Türk edebiyatlarını tetkike girişmiş olması da muhtemeldir. Fakat bu üçü arasında Arap ve Fars edebiyatlarını bırakıp Türk edebiyatında karar kılması, hattâ bütün ömrünü bu işe hasretmesi, onun Türkte «Binbir Gece» havasından çok başka bir hava sezmış olduğunu gösterir. Hükümlerinin bir çoğunun sağlamlığına inandığım Profesör Browne'in bu noktadaki kanaati biraz tadile muhtaçtır zannındayım. Esasen Gibb'in kendisi de, muhtelif mukaddemelerindeki tahlilleri ile ve eserinde muhtelif edebi devirler hakkındaki hükümleri ile aciz fikrimi terviç eden esaslara dayanıyor. Gibb'i tetkik edenler, Türke karşı incizabının, Türkün karakterindeki salâbet, sadelik, realizm ve doğruluktan doğduğunu sarahatle görürler. Yani, muhayyele kuvveti ve şiir kudretinde çok coşkun olan Fars edebiyatına Türk edebiyatını tercih etmesinin sebebini bu karakter başkalığında bulduğunu esasen ihsas ediyor. «Osmanlı Şiiri Tarihi»nin satırları arkasında sezilen şey, en ziyade, Türkün şark harsını almakla ne kazanmış ve ne kaybetmiş olduğunu anlamak için Gibb'in sarfettiği emektir. Ve nihayet, muharririn Türkün garba döndüğü devre daha fazla ehemmiyet verdiğini görüyoruz. Gerçi bu devre ait muharririn yaptığı etüdler bir hiçtir, fakat, Gibb ona rağmen bu devri mühim görüyor, çünkü Türkün, garp metodu ile öz temayülleri daha iyi ifade edebileceğine inanıyor.

Gibb, edebiyatımızı, *eski* ve *yeni* isimleri altında iki devre ayırıyor. Eski devir, ona göre, on dördüncü asrın başlarında doğuyor ve beş buçuk asır sürüyor. Gibb bu eski devri dört

safhaya taksim ediyor. Âciz kanaatime göre, eski devrin bu birinci safhasını Gibb çok dikkate değer bir şekilde yazmıştır. Bu kısımda, bizim de garptaki edebiyat ve fikir faaliyetine müvazi bir yol tutmuş olduğumuzu vuzuhla anlatıyor ve yine burada, garp hristiyanlığa, biz müslümanlığa, garp Yunan ve Latin klasiklerine biz İran klasiklerine dayanarak nasıl bir orta çağ havası içinde olduğumuzu görüyoruz. Yani, ruh ve metod itibarile garptan ayrı değiliz. Ve bu çerçeve içinde, Türkün karakteri ve ruhu, hattâ dilinin muhtelif şiveleri ve hususiyetleri kaybolmuyor. Fakat on altıncı asrın ortasından itibaren garptan ayrılıyor, daha doğrusu garp başka bir hava içine giriyor. Orada artık *orta çağ* sona ermiştir, renesans denilen bir devir açılmıştır ve bu devri Yunan ve Latin klasikleri getirmiştir. Biz ise halâ *orta çağ* zihniyetini muhafaza ediyoruz. Bu *zihniyet* o kadar uzun sürüyor, o kadar içine yeni bir ruh girmesine müsaade etmeyecek kadar katılaşmış bir kalıp haline geliyor ki, nihayet kendi kendine göçüp gidiyor. Gibb'e göre, eski devrin son üç safhasında, Türk edebiyatının yaptığı şey, muasır İran şairlerini birbiri ardınca taklit ve benliğini yavaş yavaş kaybetmesinden ibarettir.

Bu noktada bir istitrat yapmak, bana ufukta görünen bir tehlikeyi zikretmek istiyorum. Bugün garp istikametinde yürürken, hem de yürüyüşümüzün temposu son hızını aldığı bu devirde, acaba yeni kaynaklardan almakta olduğumuz kalıpları da aynı surette katılaştıracak mıyız? Sırf ruhumuzun kendi kendisini bulmak için yaptığı yeni hamlenin önüne — vaktile şarkı koyduğumuz gibi — şimdi de garbı bir mania olarak mı koyacağız? Acaba garptan istediğimiz şeyin bir metod, bir âlet olduğunu, sırf bu metod sayesinde kendi ruhumuzu ifade edeceğimizi unutacak mıyız? Sanayide metod ve malzeme pek o kadar birbirinden başka ve damgası da zannedildiği kadar milli değildir. Nevyorkla Berlinin yaptığı aynı maksada hizmet eden iki makinenin birbirlerinden başkalığı hiçte göze çarpmaz. Fakat bu iki memleketin hayat görüşü, felsefesi birbirinden çok ayırdır, ikisinin de yarattığı edebiyat ve düşüncenin markaları da

İçleri de bambaşkadır. İran edebiyatını ve İranın tefekkür tecellilerini nasıl beş kûsur asır taklit ettikse, ileride de Berlinin, Newyorkun, hülâsa her hangi medenî bir garp merkezinin edebiyat ve fikrine asırlarca saplanıp kalmak tehlikesini daima göz önünde tutmak icabediyor.

Gibb, Tanzimatla doğan garba dönüş safhasının, Türk edebiyatının istikbalinde yepyeni ufuklar açacağını söylerken böyle bir tehlikeye hiç işaret etmiyor. Çünkü Gibb, evvelâ garp harsının tekâmül ve mütemadi değişmesini, garp metodunun kudretinde, garp zihniyetinin katı kalıplara karşı mücadelesinde buluyor. Onun için değişmek, daima değişmek evvelâ garplının sonrada İngilizlerin bir hususiyetidir. Fakat, onun için bu dâimi değişme sırf yaşamak alâmetidir. ve değişmeği o hiçte bir harsın köklerinin sökülmesi gibi telekkî etmiyor. Çünkü, İngiliz edebiyat ve dili, bizimkinden daha pek çok radikal değişmeler göstermiştir. İngiliz edebiyatının eski (Anglo - sakson) ve orta (Middle English) devirlerindeki dil tamamen veyahut kısmen İngilizler için yabancı bir dildir. Ona rağmen İngiliz, o devirleri, bir bütünün ilk, orta, hülâsa kopmaz halkaları gibi görüyor. İşte Gibb, dillerde ve edebiyatlardaki bu daimi tekâmüle inandığından dolayı, başlıca merakını Türk edebiyatının garplı yani Tanzimat safhası teşkil ettiği halde, o, Türk edebiyatının köklerini ve geçmişini tetkik için bütün ömrünü veriyor. Hiç şüphe yok ki, ilerdeki nesiller de, bizim eski edebiyatımızı — Gibb yabancı olduğu için göremediği — başka başka zaviyelerden görecektir, inceliyecek yepyeni bir terkip halinde bir edebiyat görüşü ve tarihi meydana çıkarabilecektir. Çünkü, yalnız bizim edebiyatımızın kaynakları bu kadar derin bir surette hem şarkı, hem de garbı kendinde birleştiriyor. Her halde bu nevi müstakbel bir mesaide Gibb'in «Osmanlı Şiiri Tarihi» nin hem kıymeti, hem de faydası olacaktır. Çünkü o, Türkü garba yaklaştıran hususiyetleriyle, şark kaynaklarından gelip yerleşen kıymetleri birbirine müvazi olarak imkân dairesinde kavramağa çalışmıştır. Ve nihayet Gibb'in gerek tek şair, gerek bir devir tetkikinde en çok bilmek

istediği şey, *her birinin kendinden evvelkinden ne aldığı ve kendinden sonrakine ne bıraktığı* dır. Yani nesilleri nesle bağlayan hars zincirinin halkalarına çok ehemmiyet vermiştir. Vardığı neticelerde bir hayli tenkit edilecek noktalar bulunmasına rağmen, ehemmiyet verdiği nokta, Türk edebiyatı tarihçilerinin de gözden kaçırmamaları lâzımgelen bir can noktasıdır.

Gibb'in bu büyük eserde türkçeden ingilizceye yaptığı tercümelerinde tenkit ettiği esaslar da ayrıca tetkike değer. Gibb, bu tercümelerde, on dokuzuncu asrın ikinci derece şairlerinden, İngiliz prosodisine dair kendisine mahsus bir takım fikirler ortaya atmış olan J. A. Symonds'ı taklit etmiştir. Symonds'e göre tercüme bir alçı kalıptır, asıl metnin şeklini imkân daire-sinde tam olarak vermelidir. J. Payne bu usulü «Binbir Gece» masallarının tercümesinde muvaffakiyetle kullanmıştır. Gibbde onu takip ettiğini söylüyor. Hakikat halde Gibb, heceleri, kafiyeleri, umumiyetle dış şekilleri oldukları gibi muhafazaya gayret etmiş, hattâ türkçe metindeki teşbih ve darbi mesel ve yerli tabirleri hiç bir zaman ingilizcede aynı fikri ifade edenlerle değiştirmemiştir. İşte bundan dolayı divan edebiyatı şiirlerinin Gibb tarafından yapılmış tercümeleri — az istina ile — kelimesi kelimesine doğruluğu ve mutabakatı bakımından ilmi çalışmanın bir muvaffakiyeti sayılabilir. Yer yer, Gibb, divan edebiyatının kalıbını almağa tamamen muvaffak olmuştur. Bununla beraber, daha fazla ilmi ve teknik bir mahiyette görünen bu nevi tercümenin, ekseriyetle, bir ölü maskesi hissini verdiği de bir hakikattir. Bu nevi tercüme, talebeler için faydalı da olsa, aşlının ruhunu vermekten uzaktır ve hiç bir zaman bir milletin san'atını öteki millete canlı bir aşı gibi veremez. Halbuki dünya edebiyatının büyük devirleri, hattâ dahileri, yerli ve haricî aşılara tazelenmiş yeni ruh ve fikir hamlelerinin mahsulleridir. İşte bundan dolayıdır ki, klasik eserlerin iki nevi tercümesi yapılması başka başka bakımdan çok faydalı olabilir. Yalnız *alçı kalıp* esasına dayanan tercümeleri, zaman, emek ve dikkat sarfeden herhangi bir ilim zümresi her yerde az çok başarabilir. Fakat

yabancı bir şaheseri yeniden halk edebilecek sanatkâr mütercimi ne üniversite ne de mektep yetiştirebilir. Bu ancak yükselmiş bir milli zevk zemini üstünde zaman zaman filizlenen deha-
ların kârıdır.

Symonds'in tercüme nazariyesi, kendi yaptığı tercümelerde soğuk ve ölü bir tesir bırakmıştır. Payne'in o usulü takip ederek yaptığı «Rubaiyat'ı» da bugün olsa olsa ilmî bir tetkik için kullanılabilir. Buna mukabil, Ömer Hayyam'ın ruhundaki coşkunluğunu, hayat felsefesini bir 'san'atkâr hissile sezen Fitzgerald'ın serbest tercümesile «Rubaiyat», yalnız İngiliz dilinde değil, bütün medenî dünyada okunan ve haz alınan bir eser, hattâ resamlara ve musikişinaslara bile bir ilham kaynağı olmuştur. Gibb'in de Osmanlı şiirinden nihayetsiz bir emekle yaptığı bu alçı kalıp tercümeler — tercümelerde mübalatsızlığa karşı bir baskı gibi siddet göstermekle beraber — eski Türk şiirinin ruhunu İngilizlere sezdirmek bakımından pekte muvaffak olmuş değildir. Mamafih, Gibb bazı küçük parçalarda yer yer bu sert kalıp arkasındaki ruhu kavramış ve okuyucularına da kavratmıştır. Meselâ, Vâsıf-ı Enderûnî'nin «Olma sokak süpürgesi, kadın kadıncık ol» ve «Onbeş yaşında kendime bir oynas arayım» parçalarının arkasındaki İstanbullu bir ana ile kızın hayat ve münasebetlerini tamamen canlandırmıştır.

«Osmanlı Şiiri Tarihi»nin henüz bir tercümesi basılmamış olmakla beraber, edebiyatçılarımızdan bazılarının onu aslından okumuş, yahut okutturarak bir fikir edinmiş olmaları tabiidir. Bunlar arasında Fuat Raif bunu tam olarak tercüme etmiş, eski harflarla basılması tekrarrur ettiği halde basılamamıştır. Bu eski tercümenin büyük bir kısmı, yazma olarak Edebiyat Fakültesindedir. Sarfedilen emeği takdir etmek lâzımdır. Fakat lisan itibarile çok eski olduğu gibi, tercümede de tutulan yol bizimkinden başkadır. Bu eski tercümenin en dikkate değen kısmı Dr. Rıza Tevfik'in tashihinden geçmiş olan, tasavvuf bahsına taalluk eden birinci babıdır. Bunu dikatle okuduk. Fakat, hattâ bunu da üniversite mahsulü neslin bile zor anlayabileceği şekilde bulduk. İşte bundan dolayı, Edebiyat Fakültesi İngiliz Edebiyatı

şubesinde seçilen küçük bir heyet, «Osmanlı Şiiri Tarihi»ni eski tecüme-yi dikkate almaksızın aslından yapmağa karar vermiş ve tercüme-yi başlamıştır. Birinci kitap ismi altında basılan bu fasikül, İngilizce metnin birinci cildinin hemen hemen yarısını teşkil eder. Diğer kısımlar da sıra ile kitap kitap basılmak üzere hazırlanmaktadır.

Bu eser hakkında divan edebiyatı mutahasssılarının iyi kötü bir takım tenkitleri vardır. Bunlar arasında en mühimmi, Türk edebiyatında baştanbaşa en çok söz söylemeğe salâhiyeti olan üstad Fuad Köprülü'dür. kendisinin tenkitlerini gene kendi ağzından büyük bir alâka ile dinledim.

Köprülü, bir ecnebinin yabancı bir milletin edebi eserlerini tenkide muktedir olamayacağı kanaatindedir. Bu kanaate bizde kısmen iştirâk ediyoruz, yani ecnebi münakkitte bir takım noksanların zaruri olduğunu kabul ediyoruz. Garip olarak Gibb kendisi de bu fikri birinci ciltteki mukaddemesinde kuvvetle ileri sürüyor. Gibb'e göre bir ecnebi, ne kadar âlim olursa olsun yabancı bir lisanda bir şaheser okuduğu vakit, o dilin sahibi bir mektep çocuğu yanında bile bazı noktalarda geride kalabilir. Bir kelime, bir cümle ekseri lugat mânasını aşar; bir ecnebinin kavrayamayacağı bir âlem hayali canlandırır. Bazan bir kelime veyahut cümlelerin İşte bu lugat üstü mânası eserin can noktasını teşkil eder.

Gibb'in bu hükmü her zaman doğru değildir. Çünkü bilhassa İngiliz debiyatında ön safta duran ehemmiyetli Fransız muharrirleri olduğu gibi, İngiliz dilinin etüdlerini de çok muvaffakiyetle yapan ecnebler arasında bir Danimarkalı başta gelir. Bütün bunlara rağmen her hangi bir milletin edebiyat tarihini yazarken yalnız ecnebi münakkitlere dayanmak insanı görüş hatalarına sevk edebilir. Fakat, her halde Gibb'in bu hükmü kendisi için bir dereceye kadar varittir. Çünkü Gibb, hiç Türkiyede yaşamamış, bu edebiyatı yaratan milletin hayatında, bu eski edebiyatın ne rol oynadığını her sınıf halkta tekkik etmemiştir. Lisanlarını ne kadar anlamazlarsa anlamasınlar, Gâlib

Dede, Fuzûlî ve Nedim divanları yukarıki tabakadan aşağı süzölmüş, halka mistik, insani veyahut coşkun zevk âlemleri canlandıran bir takım mefhumlar veyahut tasvirler bırakmıştır. Mamafih, bugünkü neslin ekseriyeti için bu nokta mühim değildir. Çünkü divan edebiyatının, artık geçmekte ve göçmekte olan bir avuç Türk münevverinden, biraz da okumuş yazmış bir ihtiyar zümresinden başka kimsenin zihninde âkisler ve hayallar uyandırmadığı iddia edilebilir.

Gibb, yanlış olarak, divan edebiyatının hiç bir zaman hiç bir Türk çocuğunun zehininde dünyalar ve mefhumlar yaratmamış olduğunu iddia ettiği zaman mubalağaya kapılmış oluyor. Fakat Gibb, bu iddiaya dayanarak, divan edebiyatının san'at kaidelerini öğrenmek şartile, bir ecnebi münakkidin, Türk münakkidi kadar bu kaidelerin her hangi bir eserde tatbik edilip edilmediğini takdir edebileceğini ileri sürüyor. Morfoloji bakımından eski şiirleri bir Türk münakkidi kadar takdir edebilecek bir ecnebinin bulunması mümkün olsa da, uyandırdıkları mefhum ve hayal itibarile yerli bir münakkit kadar bu edebiyatın ruhunu sezen bir ecnebi münakkit çok nadır yetişebilir kanaatindeyiz.

Mahdut bir sahada da olsa, eski şiirlerin, muhitlerinin fikirlerini ve ruh haletini ne dereceye kadar ifade ettikleri bahsında Gibb, her hangi san'at eserinin kıymet ölçüsünü, eserin yazıldığı zamanda yaşamış olanların en çok takdir edebileceğini, yani her hangi bir şiir hakkındaki hükmü, evvelâ şiir yazarların muasırlarına bırakmak icabettiğini söylüyor. Fakat bu birinci derecede mühim olan muasır münakkitleri dinledikten sonra da Gibb yine kendi fikirlerini açık olarak ifade ediyor.

Bizce «Osmanlı Şiiri Tarihi» nin kıymet tarafları kısaca şöylece hulâsa edilebilir:

Bu eser, yakın şark Türklerinin, yirminci asıra kadar süren edebiyatlarına az çok toplu bir nazarla bakıyor ve görüşünü bize terkip halinde veriyor. Bu terkipi yaparken nesli nesle bağlayan tesirleri göz önünde tutuyor; daima iç ve dış kaynak-

ları ve devirlerin zemin ve zamanlarını imkân dairesinde tesbit ediyor.

Bundan sonra Türk edebiyatı tarihinin bilhassa yirminci asıra kadar gelen kısmında başka görüşler olabilir. Böyle bir tarih yazacaklar, hattâ devir taksimlerinde de bambaşka bir yol tutabilirler. Fakat Gibb'in zaman, zihniyet ve sanat unsurlarını birleştirerek bir bütün halinde çerçevelediği «Osmanlı Şiiri Tarihi» daima bir terkip olarak hususî kıymetini muhafaza edecektir.

Bu eserin noksan ve kusurlu tarafına gelince:

«Osmanlı Şiiri Tarihi» basısalı yarım asıra yakın bir zaman olmuştur. Bu zaman zarfında tabii olarak, Gibb'in göremediği bazı yazmalar ve menbalar ortaya çıkmış, bunların tetkiki eski edebiyatımıza belki yeni görüşler ilâve etmiştir. Eserin başlıca noksanı budur.

Gibb'in divan şiirlerini ingilizceye çevirirken sarfettiği muazzam emeğine, zamana ve dikkata rağmen bazı yanlışları da vardır. Bu da kusurlu tarafını teşkil eder. Fakat eserin kapladığı devirler ve tercümesi yapılan şiirlerin sayısı düşünülürse, bu kusur çok ehemmiyetsizdir. Bununla beraber bu noksanı ikmal, bu kusuru tashih bizlere düşen bir vazifedir.

Bu ikmal ve tashih meselesi, bittikten sonra ayrı bir cüz olarak esere ilâve edilecektir. Bunu Türkoloji şubesinden bekliyoruz. Şimdilik, Fakültenin İngiliz edebiyatı şubesi bu tercümeye girişmekle edebiyat talebemize ve divan edebiyatını merak eden okuyucularımıza bir hizmet ettiğine inanıyor.

Birinci kitabın tercümesine iştirak edenler, şubemizin doçenti Vahit Turhan, asistan Mina Organ, Kasım Küfralı, talebeden Mükerrerem Yörükoğlu, yine talebeden Ercüment Atabay'dir. Kasım Küfralı'nın ismi üstünde bilhassa durmak icabeder. Kendisi Türkoloji şubesinin bu sene çıkaracağı talebeler arasındadır. İngilizce şubesinden bir sertifika almış ve ingilizce-

nin en zor parçalarını okuyabilecek kadar kabiliyet göstermiştir. Bilhassa arapça ve farsçaya, divan edebiyatına ve tasavvuf felsefesine vukufu dolayısı ile bu kitabın hazırlanmasında, transcription ve tashih işlerinde başlıca yükü üzerine almıştır.

Eserde kullanılan transcription sistemi Maarif Vekâletince kabul edilen ve basılmak üzere bulunan sistemdir. Metinlerin ingilizce tercümeleri ayrı bir cilt halinde çıkarılacağı gibi eserin sonuna bir luğatçe'de ilâve edilecektir.

Prof. Halide Edib

Mukaddeme

Osmanlı edebiyatı tarihi henüz yazılmamıştır. Şimdiye kadar ne türkçe olarak ne de ecnebî bir dilde bütün edebî sahayı kavrayan ciddî bir eser neşredilmemiştir. Zamanımıza kadar çıkmış olan kitaplarda, önümüzdekinde olduğu gibi, Osmanlı edebiyatının yalnız bir cephesi ile — yani şiirle — meşgul olunmuştur. Osmanlı nesrinin bu suretle ihmâl edilmesinin sebebini, ihtimâl ki, tamamı veyahut esasî edebiyata taâllûk eden türkçe yazıların, son yarım asra kadar hep manzum olmalarında aramak lâzımdır. Bundan başka *Hümayunname* daha sonra yazılan *Hamse*³-i *Nergisî* gibi san'at gâyesiyle kaleme alınan bir kaç mensur eser muhakkak devrin şiirlerindeki kaidelere göre yapıldı. Bu eserlerin vezinli olmaları tabîî idi; fakat bu nokta bertaraf edilirse bu eserlerin müellifleri, şairlerin gâyesini güdüyor ve maksatlarına vasil olmak için aynı vasıtaları kullanıyorlardı. Böylece Osmanlı şiirinin tarihi, hemen hemen Osmanlı edebiyatının tarihi demektir. Buna rağmen Osmanlıların nesrine ait bir eserin elde bulunması lâzımdır ve bunu yapmak muharririn emellerinden biridir.

Son seneler zarfında türkçe olarak muayyen şairlere ait bazı monogramlar kısaca ve teferruatsız bir tarzda bütün edebî sahayı gözden geçiren bazı mecmua ve gazete makaleleri çıktı. Bunlar ekseriya kıymetli ve manidar olmalarına rağmen tabiatıyla maksada kâfi gelmiyorlar. Osmanlı edebiyatının her hangi bir şubesini sistemle tetkik eden tek ciddî teşebbüs Baron von Hammer-Purgstall'ın elli kûsûr

sene evvel yazdığı meşhur *Osmanlı Şiir Sanatı Tarihi*[1] dir. Fakat bu muayyen eserin muhteviyatı isminden beklenen şeyi pek vermemiştir; çünkü, Osmanlı şiirinin bir tarihi olmaktan ziyade Osmanlı şairlerinin bir lugatıdır. Türkçede muayyen devirlerde yaşayan şairlerin hayatlarından ve hatıratından bahseden, eserlerinden nünuneler veren ve „tezkere“ ismini taşıyan bir takım eserler vardır. Von Hammer'in büyük eseri az çok kronolojik bir şekilde tertip edilmiş olan bu tezkerelerden fazla bir şey değildir.

Von Hammer, şiirin tekâmülünü çizmeğe, bu şiire te'sir yapan muhtelif kudretlere işaret etmeğe, veyahut en büyük şairlerin birbirlerine nisbeten mevkilerini göstermeğe pek yaklaşmamış; bu şairlerin şahsî kıymetlerini, seleflerinden neler aldıklarını, muasır veyahut haleflerine ne dereceye kadar müessir olduklarını göstermemiştir.

Eserden, bundan dolayı, bir tarih diye bahsetmek pek doğru olmaz. Buna rağmen ilk teşebbüste zarurî olan bütün hatalarıyla beraber yine bir referans kitabı olarak çok büyük bir kıymeti haizdir. Tenkidî mahiyeti eksik olmakla beraber, tezkerelerde ve diğer salâhiyetli Türk kaynaklarında bulunan bütün malûmatın izlerini burada teferrüatıyla görüyoruz. Von Hammer, ismi geçen her şairi, her kafiye düzeni, ehemmiyetleri ne kadar az olursa olsun, sahifelerine geçirmiştir. Eserinin son dördüncü cildi 1838 senesi gibi eski bir tarihte neşredilmiş olmasına rağmen içinde her biri başka bir şairden bahseden 2200 parça vardır [2]. Hammer'in kitabı ilerde daha bir çok seneler için, basıldığı tarihten beri olduğu gibi, Osmanlı edebiyatını tetkik edenler için başlıca bir menba olacaktır.

Bu eserde Von Hammer'le rekabet için hiç bir teşebbüs yapılmamıştır; gayem onun çalışmasını geçmek değil

[1] Hammer - Purgstall, *Geschichte der Osmanischen Dichtkunst*, 4 cilt, Peşte, 1836-8.

[2] Aynı şair ismi, kaynaklarındaki karışıklıktan dolayı, birkaç defa tekrar edilmiştir.

tamamlamaktır. Birincisini yapmak için bir Osmanlı şiiri tarihine değil, daha doğru ve daha tamam Osmanlı şairlerinin tercüme-i-hali lügatına lüzum olacaktır. Böyle bir eser, talebeyi Von Hammer'in eserine olan ihtiyaçtan kurtarmayacaktır. Von Hammer'in 2200 şairinden belki de sadece onda biri bu sahifelerde yer alacaktır. Gâyem, daha ziyade gayretli ve kabiliyetli selefimin nispeten ihmâl ettiği parçaları meydana çıkarmaktır. Ben, Osmanlı şiirinin geçirmiş olduğu, birbirini takip eden safhalarını çizmek, bunları doğuran te'sirleri keşfetmek, yani, bu şiirin yükseliş ve tekâmülünün bir umumî manzarasını vermeğe çalıştım.

Mamafih, bu kitabı yazmaktaki esas gâyet şark edebiyatı mütahassıslarına Osmanlı şiirinin tekâmülünü çizen bir eser vermek değil, İngiliz okuyuculara bizim dilimizde hemen hemen dokunulmamış olan bir edebiyata dair fikir vermektir. Arap ve İran edebiyatlarına dair şimdi biraz mâlumat vardır, fakat Türklerin edebiyatı hakkında tam bir cehalet hüküm sürüyor ve bu cehalet, alelumum mantığa uymayan şu kanaati veriyor: «Türklerin edebiyatı yoktur». Ümidim ve gâyet bu cehaleti ortadan kaldırmak olduğu için, evvelâ şark hakkında hiç bir bilgisi olmayan vasat İngiliz okuyucuya hitap ediyorum. Bundan dolayı münhasıran alimler için yazmış olsaydım, müslüman edebiyatıyla alâkadar olan her insanın aşına olduğu bazı şeyleri notlarda yahut başka yerlerde vermek lüzumunu hissetmezdim.

Bu eseri yazmağa kalkışan bir adamın karşılaşacağı müşkülâtın hiç te ehemmiyeti olmayanlarından biri, lâzım olan malzemenin tedarikidir. Bu malzemenin çoğu henüz yazma halindedir; ve arzu edilen bütün kitapları toplamak hakikatte imkânsız bir iştir. Böylece bir kaç senelik araştırmadan sonra, British Museum'da bu mevzua ait mevcut olan kitapların ilâvesiyle, bu nevi kitapların en elzemlerini teşkil eden bir kolleksiyon yapmağa muvaffak olabildim; fakat elde edemediğim bazı kitaplar vardır ki bunları tetkik eylemek eserime daha tam bir şekil verebilirdi.

Bu tarihin planı altı kitaptan ibarettir. Birincisi bir mukaddeme mahiyetinde, diğer beş kısmın her biri ise, Osmanlı şiirinin tahmin ettiğim beş devrinden birini ihtiva eder. Bu altı kitaptan birinci ve ikincisi bu cildin içindedir [1].

Türkçe bilmeyen okuyucunun Osmanlı şiirinin hakikatte ne olduğunu imkân dahilinde anlayabilmesi için, bir şairin eserine ait verdiğim mâlumata bir veya bir kaç tercüme edilmiş misâl ilâve ettim. Göz önünde tuttuğum gâyeye, nesir halinde bir tercümeyle, hatta esas şiirin haricî şeklini nazarı itibara almayan manzum bir tercüme ile de vasil olamazdım. Bu tercümeyle, ancak haricî şeklini muhafaza eden bir tercüme ile vasil olmak mümkündür. Bundan başka da kanatıma göre bu, tatmin edici bir tercümenin esasları arasındadır. Müteveffa Mr. J. A. Symonds'ın pek doğru olarak söylediği gibi, «iyi bir tercüme, alçıdan yapılmış bir kalıba benzemeli; ingilizcesi metnin üzerine konulduğu zaman, aslında kullanılmış olan mermer veya tunç mâlzeme hakkında bir fikir veremese bile, şeklini tam olarak tekrar edebilmelidir» [2].

Burada ortaya konulan esas, Mr. John Payen'in ilmî bir surette yatığı *Binbir Gece* ve *Ömer Hayyam'ın Rûbâîleri* tercümesinde takip edilmiş ve hariz bir muvaffakiyet elde edilmiştir. Şark şiirlerine tatbik edildiği zaman bu tercüme tarzı, kafiye'nin hareketini takip ederek nazmın haricî şeklinin muhafazasını ihtiva, imkân olduğu zamanda da mısradaki hecelerin sayısının benzeyişini vikaye ve vurgu vasıtasıyla ritme işaret eder. İşte bunlar benim tercümelerimin şekli bahsinde takip ettiğim amelî kaidelerdir. Fakat ben bir taraftan haricî şekle bu suretle hürmet ederken, bir taraf-

[1] Bu tarihi hazırlarken tetkik ettiğim eserlerin listesi, notları, indeksleri ve saire ile beraber son ciltte neşredilecektir.

Bu tarih tamamlandıktan sonra eserde tercüme edilen bütün şiirlerin metinlerini havi bir cilt daha çıkarmayı ümit ediyorum. Şimdilik her tercüme edilen parçanın metninin ilk satırı, tercümenin bulunduğu cildin ekine konulacaktır.

[2] J. A. Symonds, *Wine, Women, and Song*, s. 38.

tan da, şiirin mânasına karşı dikkatsiz davranmaktan ictinab ettim. Mümkün olduğu kadar baştan başa, aynen tercümeyle, mümkün olan hiç bir şeyi atlamamağa gayret ettim ve aslında bulunmayan mecaz ve teşbihlerin ilâvesinden çekindim. Ümit ederim ki bu suretle bu tercümelerde Osmanlı şiirinin bir seri fotoğraflarını vermeğe muvaffak olurum ve ancak onları bu sıfatla okuyucunun dikkatine arzede bilirim.

Evvelâ bu milletin edebî eserleri hakkında hüküm verecek münekkidin, kendisinin zarurî eksikliklerini göz önünde tutması lâzımdır. Ne kadar alim, ne kadar bahis mevzuu olan lisan hakkında mâlumatı olursa olsun, o lisanın sahibi bir mektep çocuğundan daha geridedir. Ekseriya bir kelime veyahut cümle, lisana sahip olanda, lûgat mânasının çok fevkinde, öyle insiyakî tedailer uyandırır ki, bunların bir ecnebî için hiç bir mânası yoktur. Edebî bir parçanın başlıca kıymetini, bu nevi şiirlerin yerlerinde kullanılması teşkil ettiği ekseriyetle vakidir. Fakat bu ve bundan daha ince olan ve her dildeki edebiyatın başlıca güzelliğini teşkil eden bu gibi noktalar, dikkat edilirse her ecnebî münekkidi düşünmeğe sevk ediyor; son yirmi otuz seneye kadar, devam eden sun'î vasıflarından dolayı bu nevi unsurlardan nisbeten mahrum olan şiir, Osmanlı şiiridir. Bu şiirin dört yanı öyle sıkı ve sağlam kaidelerle çevrilmiştir ki, âdetâ tabiîliği ve şahsiyeti ifade edebilecek her yolu kapatmak için örülmüş mürekkep bir plan mevcudiyeti hissini verir. Bir şairin mehareti, bir dereceye kadar, bir çok bardak arasında, hiç birini devirmeden oynamakta gösterdiği kudretle ölçülürdü. Ve hiç olmazsa bu sahada bir ecnebî münekkit bir Osmanlı ile aynı vaziyettir. Bu oyunun kaidelerini öğrenmek, zahmetinden çekinmeyen, Türk veya ecnebî herkes için mümkündür; ve bir defa öğrendikten sonra bunlara rağbet edilip edilmediğini tespit etmek oldukça kolaydır.

Bununla beraber, bu, meselenin ancak bir cephesini teşkil eder; bundan daha çok hayatî olan bir diğeri de vardır:

bu şairler bütün kelime oyunları ve fikir cambazlıklarıyla acaba içinde bulundukları âlemin ruhunu doğru ve tam olarak ifade edebilmişler mi? Bu sualin cevabı onların muvaffakiyet veyahut muvaffakiyetsizliklerinin bir hükmünü teşkil eder. Ve hiç şüphesiz onların hitap ettikleri ve kendileriyle aynı âlemde yaşayıp, aynı manevî ve fikrî havayı teneffüs edenler, bu usule cevap vermeğe en salâhiyetli olanlardır. Bende işte bundan dolayı, imkân hasıl oldukça, Osmanlı münekkit ve şairlerinin, bilhassa aşağı yukarı muasır olanlarının fikirlerini tebarüz ettirdim. Aynı zamanda salâhiyet sahibi Türk münekkitlerinin fikirlerine muarız da olsa, kendi fikirlerimi söylemekten çekinmedim. Bu gibi meselelerde, okuyucu ileri sürdüğüm fikirlerin nihaî olduklarını iddia ettiğimi telakki etmemelidir. Bunlar, hakikat hâlde şimdiye kadar yaptığım bütün tenkitler gibi, Osmanlı şairlerini anlamaya ve hislerine iştirake çalışan bir ecnebi münekkidin sırf intibaları olarak ortaya atılmıştır.

Şimdi bana, eserime yapılan yardımlara minnetimi izhar etmek kalıyor. Bana ne suretle olursa olsun yardım etmiş olanlara burada samimî surette teşekkür ediyorum, bilhassa dostlarımdan Çerkeş-Şeyhi zade Halil Hâlid ve bilgisinin hazinesini bana açmak suretiyle son derecede lutufkârlık göstermiş olan Profesör Mehmed Bereketullah'a teşekkür ediyorum.

E. J. W. GIBB.

15, Chepstow Villas, Londra, W.
Mayıs, 1900.

OSMANLI PADİŞAHLARI

Osman I. babası, Süleyman Şah'ın oğlu Ertuğrul'a halef olarak 687 (1288) senesinde kabilesine bey olup, 699 (1299) senesinde de Selçuk İmparatorluğunun yıkılması üzerine müstakil bir hükümdar oldu.

Tarihler hükümdarların cüluslarına göre, hicrî ve milâdî olarak verilmiştir.

		Hicrî	Milâdî
1 — Osman I.	Ertuğrul'un oğlu	699	1299
2 — Orhan I.	Osman I. in »	726	1326
3 — Murad I.	Orhan'ın »	761	1359
4 — Bâyezîd I.	Murad I. in »	792	1390

Fetret (Bâyezîd I. in oğulları Süleyman,
İsa, Musa ve Mehmed Çelebilerin
taht için mücadeleleri).

5 — Mehmed I.	Bâyezîd I. in oğlu	805	1403
6 — Murad II.	Mehmed I. in oğlu	824	1421
7 — Mehmed II.	Murad II. in »	855	1451
8 — Bâyezîd II.	Mehmed II. in »	886	1481
9 — Selim I.	Bâyezîd II. in »	918	1512
10 — Süleyman I.	Selim I. in »	926	1520
11 — Selim II.	Süleyman I. in »	974	1566
12 — Murad III.	Selim II. in »	982	1574
13 — Mehmed III.	Murad III. ün »	1003	1595
14 — Ahmed I.	Mehmed III. ün »	1012	1603
15 — Mustafa I.	Mehmed III. ün »	1026	1617
16 — Osman II.	Ahmed I. in »	1027	1618
Mustafa I.	(ikinci defa olarak)	1031	1622
17 — Murad IV.	Ahmed I. in »	1032	1623
18 — İbrahim	Ahmed I. in »	1049	1640
19 — Mehmed IV.	İbrahim'in »	1058	1648
20 — Süleyman II.	İbrahim'in »	1099	1687
21 — Ahmed II.	İbrahim'in »	1102	1691
22 — Mustafa II.	Mehmed IV. ün »	1106	1695
23 — Ahmed III.	Mehmed IV. ün »	1115	1703

			Hicri	Milâdî
24 — Mahmud I.	Mustafa II. nin	oğlu	1143	1730
25 — Osman III.	Mustafa II. nin	»	1168	1754
26 — Mustafa III.	Ahmed III. ün	»	1171	1757
27 — Abdülhamid I.	Ahmed III. ün	»	1187	1773
28 — Selim III.	Mustafa III. ün	»	1203	1789
29 — Mustafa IV.	Abdülhamid I. in	»	1222	1807
30 — Mahmud II.	Abdülhamid I. in	»	1223	1808
31 — Abdülmecid	Mahmud II. nin	»	1255	1839
32 — Abdülaziz	Abdülmecid'in	»	1277	1861
33 — Murad V.	Abdülmecid'in	»	1293	1876
34 — Abdülhamid II.	Abdülmecid'in	»	1293	1876

KİTAPTA KULLANILAN TRANSCRIPTION ALFABESİ

a	آ	k	ك	ا
ā	أ	ḳ	ق	اُ
b	ب	l	ل	اَو
c	ج	m	م	اُ
ç	چ	n	ن	و
d	د	ñ	ذ	ی
e	أ	o	او	ز
ē	أ	ȯ	اُ	ض
f	ف	ō	اَو	ظ
g	گ	ō̇	اُ	ذ
ġ	غ	p	پ	ع
h	ه	r	ر	ء
ḥ	ح	s	س	
ḫ	خ	ş	ص	
ı	ای	ṣ	ث	
ı̇	اِ	ş̣	ش	
i	ای	t	ت	
i̇	اِ	ṭ	ط	
j	ژ	u	او	

KİTAP I

GİRİŞ

BAP I

OSMANLI ŞİİRİNİN MENŐEI, VASIFLARI VE SAHASI

Önümüzde uzun bir yol var. Çünkü Osmanlı Türkleri gibi edebî tarihleri altı yüz sene evvel başlayan ve hâlâ tekâmül halinde bulunan bir millette, Şiirin doğuşunu ve tekâmülünü çizmek üzereyiz. Evvelâ imparatorluğun kurulduğu geçmiş günlerde, bu Şiirin ilk hamleleri hakkında bir fikir edinmeğe çalışacağız; sonra bir taraftan Osmanlı devleti yavaş yavaş inkişaf ederken diğer taraftan da bu Şiirin bazen bu, bazen de Şu istikamete meylederek ilerleyiőini göz önünde tutacağız; refah ve emniyet harşlarını arttırdıkça, Şiirlerinin de daha büyük bir emniyetle kanat açıp yükseldiğini göreceğiz. Bundan sonra da on yedinci asır içinde, yani şarkı bütün şa'saası ile hâkimiyeti altında tuttuğu devirlerdeki parlak seyrini çizeceğiz. Nihayet bundan sonra gelen yıllardaki i'vicaçlı yolunu takip edeceğiz; mücadelelerini ve muvaffakiyetsizliklerini gördükten sonra nihayet bu son günlerde bir daha taptaze bir hayatla Süleymanların ve Ahmedlerin devirlerinde olduğundan daha dinç, daha canlı, daha ümitle dolu olduğuna şahit olacağız.

Bununla beraber, bu devirler arasında dolaşmağa başlamadan evvel, kendimizi bu yola hazırlayabilmek için, Osmanlı Şiirinin gaye ve temayüllerine, hangi şartlar altında tekâmül ve

hangi nazım şekilleri ile kendini ifade ettiğine dair bir fikir hasıl etmek faydalı olacaktır. Bundan dolayı en evvel bu şiirin umumî vasıfları ve bu vasıflar üzerinde tesir yapan ahvâl hakkında biraz malûmat edinmeğe çalışacağız; ve ancak bundan sonra haricî şeklini tetkik edebileceğiz.

Osmanlı şiiri, biri eski yahut Asyaî, diğeri yeni, yahut Avrupaî mektep olarak iki devre ayrılır. Bunlardan birincisi, her türlü rekabetten âzade, başlangıçtan on dokuzuncu asrın ortasına kadar hüküm sürmüş, fakat ikincisi meydana çıkar çıkmaz, bir kaç sene zarfında artık yıpranmış olan bu eski rakibi yere sermişti. Bu ikinci mektep, yalnız haricî şekli ile değil, bütün gaye ve temayülü itibarile eskisinden o kadar başkadır ki onu sonraya bırakıp, şimdilik kendimizi eski, yahut Asyaî mektebin tetkikine hasretmemiz daha muvafık olacaktır.

Osmanlı şiirinin Eski Mektebi beş buçuk asırlık bir devri ihtiva eder. Gerçi bu uzun müddet zarfında bir çok safhalardan geçmiş bir hayli tadilata uğramış ise de hüviyetinin esasını hiç bir zaman değiştirmemiştir; o kadar ki şekli ve gayesi on dördüncü asırda ne idi ise, on dokuzuncu asırda da esas itibarile yine öyle kalmıştır.

Beş buçuk asırlık bir zaman kaplayan bu Mektep kolaylıkla dört devreye ayrılabilir:

Bir buçuk asır süren Birinci Devre, Osmanlı İmparatorluğunun teessüs tarihi olan 1300 senesinde başlar, 1450 ye kadar devam eder. Teşkkül Çağı isminide verebileceğimiz bu devirde, Türk lisanının garp [1] kolu edebiyata müsait bir vasıta olmağa

[1] Türk dili Çin hudutlarında başlar, Orta ve Batı Asyasını geçerek Akdeniz sahillerine kadar yayılır. Çin ile İran arasında konuşulan lehçelere „Şark Türkçesi“ ve İran ile Akdeniz arasında konuşulanlara „Garp Türkçesi“ ismi verilir.

hazırlanıyordu. 1450 ile 1600 arasındaki yüz elli seneyi kaplayan İkinci Devir, lisanın ilk güçlüklerinin yenildiği, şairlerin başlıca — Câmî'nin başında bulunduğu — muasır İran mektebini ve usûllerini tatbik ettikleri zamana tesadüf eder. Üçüncü Devir, on yedinci asrı kaplar; bu devirde Osmanlı şiirinin daha fazla farslaşması ve Câmî'nin yerine evvelâ Urfi'nin, sonra da Sâib'in edebî örnek olarak geçmesi görülür. Bütün on sekizinci asrı ve on dokuzuncu asrın ilk yarısı kaplayan Dördüncü Devri ötekilerden ayıran kararsızlık ve tereddüttür.

Evvela şairlerin bir çoğu İranlı Şevket'i takip ettiler; bundan sonra İran harsına [2] karşı bir aksülamel ve şiiri daha fazla türkçeleştirmek için muvaffakiyetsizlikle biten bir gayret hasıl oldu. Bu deviri, bütün esas kaidelerin kaybolduğu bir zaman takip etti; şiir cansız ve renksiz bir farslaşma devrine döndü. İşte can çekişen bu ümitsiz devirde yeni bir harsın, garp harsının güneşi doğdu ve beraberinde getirdiği taze hayat ölüm gölgesini dağıttı; parlak ve mes'ut bir âti vâdetti.

Tabii bu dört devre ait olan tarihler kat'i ve keskin hudutlarla birbirlerinden ayrılamazlar; edebî temayül denilen şey o kadar incedir ki, onu vazih bir şekilde tespit etmek imkânı yoktur. Fakat bu devirlere geniş bir nazarla bakıldığı zaman herbirinde bariz birer cereyan görülür; ve bunların Osmanlı şiirinin tekâmülünü sistem dahilinde tetkike hayli faideleri dokunur.

Osmanlıların mensup oldukları ve yalnız Garp ve Şark Türklerini değil, Tatar ve Türkmen ismi verilenleri, hatta Moğolları da ihtiva eden o büyük ırk, şahsi dehasının damgasını

[2] Farslaşma (Persianism) kelimesi ile burada ve diğer yerlerde Fars dilini değil, Osmanlıların aldıkları ve bilhassa edebiyat sahasında tatbik ettikleri Fars harsını kastediyorum.

taşıyan hiç bir din, felsefe veyahut edebiyat vücade getirmemiştir. Çünkü bu ırkın hakikî dehası, tasavvur ve tahayyülden ziyade, hareket sahasında kendini göstermiştir. Türkler ve Türk ırkına mensup olanlar, herşeyden evvel askerdirler. İslâmiyetin Orta Asyaya nufuzundan evvel, Türklerin ilk zamanlarda kurdukları cemiyetler hemen hemen tamamen askerî maksatlara dayanırdı. Bir sefer biter bitmez, aynı maksat etrafında toplanmış olan muhtelif aşiretler, aileler yahut fertler, ekseriyetle dağılır, çok geçmeden yeni ve aynı derecede muvakkat bir teşekküle iltihak ederlerdi. Başka bir sebep olmasa bile hayat tarzlarının daimî huzursuzluğu, bu halkı derin bir kâinat nazarıyesi yaratmaktan ve basit bir halk şiiri fevkinde bir edebiyat vücade getirmekten menetmeğe kâfi idi.

Türk ırkının bariz evsafı, daima esasları askerliğe dayanan cesaret ve sadakat gibi faziletler olmuştur. Cesaretlerinden bahse hacet yoktur. Bütün dünya, bidayetten bugüne kadar cesaretin, Türklerin atadan kalma irsî hasleti olduğunu bilir. Sadakatlarında gösterdikleri ısrar da bundan aşağı değildir; ve bu muhtelif istikametlerde kendini göstermiştir. Bu, Osmanlı edebiyatının belki en bariz vasfının temelini teşkil eder. Türk ırkının İslâmiyetle münasebeti bu hususiyetin iyi bir misalidir. Türklerde dinî hisler tabii olarak çok kuvvetli değildir. Bidayette Türklerin muayyen bir dinî yoktu; eski zamanlarda, hariçten misyonerler gelmeden evvel, aralarında cari olan dinî mefhumlar, müphem bir tabiatperestliğe inhisar ediyordu. Bir zaman sonra aralarından bazıları hariçten gelen Budilerin ve Hıristiyanların tesiri altında kaldılar; bundan sonra, bu ırkın ekseriyeti İslâmiyeti kabûl etti. Bu keyfiyet İslâmiyetin Türk ırkının fitri dehasına bilhassa uygun olmasından değil, içinde bulundukları ahvâl ve şeraitin bir neticesi olarak vaki olmuştur. Bununla beraber Türkler, bu suretle kabûl etmiş oldukları dinî,

o günden bugüne kadar sarsılmayan bir cesaret ve tereddüte düşmeyen bir sadakatla müdafaa etmişlerdir. Bu din hakkında ne fazla bir münakaşaya düşmüşler, ne de onu başka milletlere zorla kabûl ettirmeğe çalışmışlardır; fakat taarruza uğradığı zaman Türkler onun ön safta müdafaa etmişlerdir. Aynı surette Türkler bütün münasebetlerinde bu asker ruhunu göstermişler, her hangi bir emri alır almaz münakaşa etmeden, mutî bir asker sıfatı ile itaat etmişlerdir; işte bu millet her hangi bir sistemi kabûl etmişse, tenkit etmeksizin, o sistemi müdafaa etmiştir. Bu kabûl edilmiş esaslara, suâl sormaksızın sadakat, Türk seciyesinin kökünü teşkil eder. Bunun edebiyatlarına nasıl tesir etmiş olduğu aşağıda göstereceğiz.

Türkler, ırklarının hakikî dehasını ifade edebilecek bir edebiyat yaratmamış olmakla beraber, hars ve medeniyeti istihkar etmekten ve yahut kıymetini inkârdan çok uzak kalmışlardır. Bunun neticesi olarak, İranlılarla sıkı bir münasebete girdikleri zaman, onları insan olarak, cesaretsizlik ve kendilerini medhetmelerinden dolayı istihfaf etmişlerse de, ilim ve harstaki üstünlüklerini derhal kabul etmişlerdir. İşte böylece Türkler, islâmiyeti daha evvel nasıl bütün kalpleriyle ve münakaşa etmeden kabul etmişlerse, İranın edebî sistemini de en küçük teferruatına kadar aynı surette benimsemişlerdir. Bu meselede de yine, İran harsının hakikat halde kendi tabiatlarına uyup uymadığını düşünmemişler, hatta millî hususiyetlerine uyabilecek şekilde onu tadile bile kalkışmamışlardır; bilakis kendilerini ona uydurmağa çalışmışlar, İranlılar gibi düşünmeğe ve İranlıların gözü ile görmeğe kendilerini icbar etmişlerdir. Bu suretle kabul ettikleri bir sisteme bağlılıkları eski Osmanlı şiiri mektebinin bu kadar uzun müddet devam etmesinin sırrını izah eder; ve hakikat halde beş buçuk asır bir tek an'aneye sadakat, bu şiirin gösterdiği en hakikî Türk vasfıdır.

Osmanlılar, edebiyatlarının başlangıcından beri, kendi millî Tatar lehçelerindeki eksiklikleri doldurmak için, lüzum gördükleri Farsça ve farslaşmış Arapça kelime ve tabirleri kendi lisanlarına sokmağı âdet edinmişlerdir. Bu yeni kelime ve tabirler, ilk şekillerini oldukları gibi muhafaza etmekle beraber, her noktada Türk dilinin kaidelerine uymuşlar ve bu suretle âdeta türkleşmişlerdir. Hatta denilebilir ki bunlar Tûranî bir lisanla nescedilmiş ve böylece Türkçe farslaşmış değil, Farsça türkçeleşmiştir. Zaman ilerledikçe bu nevi ilâveler de yapılmıştır. İrânî fikirler ve zevk kaideleri alınmış ve lisana sokulmuştur; o kadar ki ikinci ve ondan sonraki devirlerde, lisan çok işlenmiş bir mozayik haline girmiştir.

Eski edebiyat mektebinin beş buçuk asırlık devrinde, bilhassa Üçüncü devirde, Farsça olsun, Arapça olsun, her kelimeyi Osmanlı kelimesi addetmek mümkündür dersek mübalağa etmiş olmayız. Bu suretle bu iki klasik dilden kelime almak hususunda bir muharrir, kendi zevk ve malûmatının haricinde, hiç bir kayda tabi değildi. Kendisinden istenilen tek şey, bu ecnebî kelimeleri, icabettiği zaman Türk grameri kaidelerine uydurmaktır. Bu serbesti aynı mektebin zuhurundan beri bir hayli tahdit edilmiştir. Bir taraftan lisanın benimseyemediği kelimeleri terketmek temayülü ilerlerken bir taraftan da kelime almak keyfiyetini cidden lâzım olan başlıca ilmî veyahut teknik terimlere inhisar ettirmek âdet hükmünü almıştır. Bu terimler tıpkı bizim (İngilizlerin) aynı maksatla Latin ve Yunan terimlerini kullandığımız gibi ekseriya alındıkları lisanlarda mevcut olmayan şekil ve terkipler halinde Türkçeye ithal edilmişlerdir.

Mâmafih bu esas değişmiş değildir; vaktile Arapça ve Farsça için yapılan şey, şimdi daha fazla bir ihtiyatla, Fransızcaya tatbik ediliyor. Yeni bir medeniyetten doğan yeni fikirleri

ifade edebilmek zaruretiyle garptan alınan kelime ve tabirler, eski Asyaî tabirleri uzun zaman yerleşmiş oldukları şeref mevkiinden indiriyorlar ve kendileri bugünkü yaşayan lisanın bir unsuru haline geliyorlar. İkinci ve dördüncü devirlere ve bu günkü lisana ait üç şiir, sırf lisan bakımından, biri biri ardınca okunursa, bunun yaptığı tesir, bir kaleidoskop içinde görülen, umumî vasıfları birbirine benzeyen, fakat teferrüatı değişik ve herbirinin hususiyeti vazih ve bariz olan bir sürü parlak resmin yaptığı tesirle mukayese edilebilir.

Bu temessül tarzı yalnız kelime ve cümlelere inhisar ettirilmedi. Edebiyatla alâkası olan her şeye teşmil edildi. Osmanlı şiirinin ruh ve ahenginin, kendisine model ittihaz ettiği yabancı edebiyatlardan vaktile derin surette müteessir olduğunu, şimdi de onlara tasvirleri, mevzuları ve nazım şekilleri bakımından daha fazla borçlu bulunduğunu göreceğiz. Eski mektebin edebiyatta İranı model ittihaz ettiğini biliyoruz; binaenaleyh Türk şiirini tetkikten evvel İranın Osmanlılara edebiyat hocalığı etmesini tevhit eden şartları gözden geçirmeğe çalışalım [1].

Milâdın on üçüncü asrında, Cengiz Han'ın korkunç ordularından kaçarak, Orta Asyadaki yurtlarını terkedip Süleyman Şah maiyetinde Anadolu'ya hicret eden küçük Türk aşireti, iptidai ve ümmî göçebelerden müteşekkildi. Osmanlı İmparatorluğunun özünü teşkil eden bu muhacirler, Anadolu'da kendilerinden evvel gelip yerleşmiş ve tamamen İran tesiriyle kendilerine hayli yüksek medeniyet kurmuş olan diğer bir Türk milletini, Sel-

[1] Bazı salâhiyettar menâların iddialarına göre, Osmanlılar edebiyatta İranlılardan ziyade Arapları kendilerine model edinmişlerdir. Fıkıh ve ilâhiyat müstesna, bu iddia doğru değildir. Edebiyatta ve bilhassa şiirde yalnız İranı takip etmişlerdir. Hiç bir Osmanlı şairi bir Arap şairinin uslübunu taklit etmemiştir. Halbuki her Osmanlı şairi İranlı bir üstat tarzında bir şey yaratmağa çalışmıştır.

çukları buldular. Çünkü bu Selçuklar da aslen Osmanlıların ec-
dadı gibi iptidai bir Tatar kabilesine mensuptular. Bunlar on
birinci asrın ortalarına doğru bütün İranı fethetmişler ve ekse-
riyetle vaki olduğu gibi, bu iptidai fâtipler, istilâ ettikleri me-
denî halkın harsını benimsemişlerdi. Selçuk Türkleri fütuhatla-
rını garba tevcih ettiler ve daima İran harsını beraberlerinde
götürdüler; ve nihayet on birinci asrın sonlarında payitahtı
Konya (Eski Iconium) olmak üzere Küçük Asya veya Rum'un
meşhur Selçuk Türk İmparatorluğunu kurdular. Böylece, yüz
elli sene sonra Süleymanın oğlu Ertuğrul, kabilesi erkânı ile
Küçük Asyaya girdiği zaman, orada halkın Selçuk Türkçesi,
sarayın ise Farsça konuştuğunu ve İran edebiyatı ile harsının
hâkimiyeti altında kaldığını gördü.

Ertuğrul derhal Selçuk Sultanının tâbiyetini kabul etti ve
İmparatorluğa Osmanlı ismini veren ve ilk padişah olan oğlu
Osman da bu hareketi takip etti. Osmanın ve kuvvetli maiye-
tinin cesaret ve gücünü takdir eden zayıf Selçuk sarayı onlara
İmparatorluklarının şimali garbisinde Bizans hududunda, bir bey-
lik verdi. Osman ve kabilesi yeni yurtlarında yerleşir yerleşmez,
Selçuk İmparatorluğu, mukavemet mümkün olmayan Moğul or-
dularının hücumu ile darmadağın oldu. İmparatorluğun garp
kısmı, herbiri müstakil bir Türk beyinin idaresi altında, on kü-
çük hükûmete ayrıldı; ve bunlar ayrı kaldıkları müddetçe bu
beylerin ismiyle anıldılar. Garp Türk tavaif-i mülûkünü teşkil
eden bu küçük hükûmetler, yavaş yavaş Orhan ve halefleri ta-
rafından temsil edildiler ve Osmanlılar gibi Türk olan bu halk
kolaylıkla yeni gelenlere karıştı; yani Osmanlı Türkü diye ta-
nınan halkın büyük bir kısmı hakikat halde Osmanlı ismini al-
mış Selçuklardan ibaretti.

İşte, bilhassa Osmanlı diye anılanlar, edebî terbiyelerini

bu suretle karışmış oldukları Selçuklara borçludurlar; ve bundan dolayı Selçukların harsı olan İran harsını kabul ettiler. Bundan başka da, yukarda gördüğümüz gibi İmparatorluğun ismi, ta bidayette Osmanlı olmasından dolayı, Osmanlı sultanının [1] tabiiyetine giren her Türk de bu ismi aldı. Yani, Osmanlı şiirinin büyük bir kısmı sadece siyasi kakımdan Osmanlı olanların eseridir. Fakat bunun fi'li bir tesiri yoktur. Çünkü bütün muharrirler aslen Osmanlı olsalar da olmasalar da, münharsıran İran tesiri altında fikri terbiyelerini almış Türklerdi.

Osmanlı Türkünün Selçuku istihlâf eder etmez yaptığı şey, bir Türk edebiyatı yaratmak oldu. O zamana kadar edebiyat ismine lâyük bir şey yoktu. Bir Türk yazı yazmak istediği zaman, edebî bakımdan ehemmiyeti olmayan bir kaç istisna, hariç, Fars lisanını kullanırdı. Bundan sonra Osmalı Türkleri dünyaya kendi dilleriyle hitap etmeğe karar verdiler. Fakat bu iptidai ve yerli kabile lehçeleri kargaşalığından edebî bir lisan çıkarmak nasıl mümkün olabilirdi? İlk lâzım olan şey, fikrin nasıl ifade edilebileceğini gösteren bir rehber ve edebî bir üslûp makyası idi. Bu rehber ve makyası intihapta tereddüde mahâl yoktu. Türkler bir tek edebiyat tanıyorlardı, o da eskidenberi içinde yetiştikleri İran edebiyatı idi. İşte bundan dolayı bu parlak edebiyat, intihapta değil, vekayiin tesiriyle Türklerin tesis etmek üzere oldukları edebiyatın modeli oldu.

[1] Ottoman (Osmanlı) kelimesi üzerine müellifin notudur: Ottoman tabiri, Türkçenin Osmanlı kelimesinin tahrif edilmiş bir şeklidir ve Osmanlı tab'ası demektir. Vaktiyle bu isim, ister kendi kabilesine mensup olsun, ister olmasın, birinci Sultan Osmanın Türk tab'asına verilirdi. Halefleri. İmparatorluğu tevsî ettikten sonra, İmparatorlukta bütün Türklere teşmil edildi. Böylece bir çok zaman, bir sene evvel Osmanlı olmayan, bir sene sonra Osmalı oluverirdi. Halihazırda bu, Türk yahut gayrı Türk, Sultanın bütün tab'asına teşmil edilir.

İran edebiyatının rehber olarak kabûl edilmesini kolaylaştıran şey, Türklerin millî nazmında (halk türkûleri ve destanlarında görüldüğü gibi), İran sistemi ile müşterek noktalar bulunmasıdır. Ahenk ve şekil itibarile İranlıların bazı nevilerine benzeyen vezin ve nazım şekilleri, biraz iptidai ve müphem olmalarına rağmen, esasen Türkler arasında mevcut bulunuyordu. Bunun neticesi olarak edebî şiir için bir vasıta yaratmak meselesi bahis mevzuu olunca, bunu tamamen hariçten almak sureti ile değil, bir dereceye kadar esasen mevcut olan mâlzemeyi kabûl ettikleri bir miyara daha mükemmel bir surette uydurarak yaptılar. Bundan dolayı Türk nazmındaki teknik zahiren Fars sisteminin aynı görünmekle beraber, hakikat hâlde oradan alınmış değil, ona sun'î bir şekilde, tam olarak intibak ettirilmiş hakikî millî unsurlardır. Her hâlde bu yalnız tarih bakımından dikkati caliptir; çünkü her Türk vasfı, o kadar dikkatle budanmış ve o kadar tam bir şekilde İrana intibak ettirilmiştir ki, zahiren bütün bu unsurla da diğerleri gibi, doğrudan doğruya İranlılardan alınmış gibi görünürler.

Yukarda gördüğümüz gibi Türkler, İranlılardan sadece fikirlerini ifade etmeği öğrenmekle kalmamışlar, aynı zamanda onlardan nasıl ve ne yolda düşüneceklerini de öğrenmek istemişlerdir. Amelî meselelerde, günlük hayata taallük eden şeylerde ve hükûmet işlerinde, kendi fikirlerini kullanmağı tercih ederlerdi; fakat ilim, felsefe ve edebiyat sahalarında kendi eksikliklerini olduğundan fazla görmüşler ve bu hususlarda İran mektebine müracaat etmişler; yalnız onun metodlarını almakla kalmamışlar, aynı zamanda ruhuna nüfuz etmek, düşündüğünü düşünmek, hissettiğini hissetmek istemişlerdir. Bu mektebe kendilerine bir şey öğretecek üstat buldukları müddetçe devam ettiler; ve bu suretle bidayette atılan adım, bir itiyat halini aldı ve Türk şairleri daima İrana gözlerini çevirdiler ve

orada cari olan her hangi bir modaya kendilerini uydurmağı bir kaide haline getirdiler. Böylece asırlarca Osmanlı şiiri, İranın geçirmiş olduğı muhtelif safhaları aksettiren bir ayna halini almıştır. Türkün sadakatı üzerinde bu kadar durmak kifa-yet eder.

Bundan dolayı tetkik etmek üzere olduğumuz edebiyatın üstünde bu kadar derin tesir yapan İran şiirinin vasıfları hakkında bazı fikirler edinmek icap eder. Bunu yaparken, tabii olarak, Türk nazmına şekil vermekte hiç tesiri olmayan, meselâ epik taraflarını bırakıp doğrudan doğruya Osmanlı şairlerine ilham ve istikamet veren taraflarını alacağız. Şimdi tetkik etmek üzere olduğumuz meseleler, daha fazla dikkatimize şayandır; çünkü aslında İranî olmalarına rağmen, Türk şairleri tarafından o kadar benimsenmişlerdir ki, bunlar, asıllarının olduğu kadar, Osmanlı şiirinin de vasıflarını teşkil ederler.

Osmanlılar kendilerine bir edebiyat yaratmağa karar vermeden çok evvel, İranlıların dehası, Arap istilâsı ile uğradığı husufdan kurtulmuş ve İranlıların şiir tarzı tamamen tekemmül etmiş ve sağlam bir şekilde teessüs etmiş bulunuyordu. İran şiirinin birinci devrini teşkil eden daha sağlam, daha erkek bir ruhun yaratmış olduğu o büyük millî destani safha gelmiş geçmişti; ve şiir bir buçuk asır müddetçe, dünyaya taallûk eden her şeyden bililtizam yüz çevirmiş ve ecdattan tevarüs ettikleri ruhun Allaha karşı iştîyak ve aşkını terennüm eden sûfîlerin eline geçmiş bulunuyordu. Ve bu zamanda İranlıların sırrî felsefe sistemi, tıpkı şiir sistemleri gibi, bütün teferrüatı ile işlenmiş ve tesis edilmişti. Türkler bu şiir ve sırrî felsefe sistemini böylece, tamamen tekâmül etmiş bir halde buldular ve bunları oldukları gibi aldılar. Bundan başka da bu iki sistemin çok sıkı bir şekilde birbirine bağılı olduğunu gördüler; şair ekseriya bir sırrî ve sırrî de ekseriya bir şair idi. Bunu da san'at icabı ola-

rak kabul ettiler; bundan sonra asırlarca sırrîlerin ifade tarzları, hatırı sayılır bir derecede, Osmanlı şairlerinin sermayesini teşkil etmekte devam etti.

Biri Osmanlı şiirinin vücudunu, diğeri de ruhunu teşkil eden bu iki sistemin menşe ve tekâmüllerini araştırmak alâkayı mucip olur. Fakat bu tetkik bizi çok uzaklara götürür. İşte bundan dolayı Türklerin yaptıkları gibi bu iki sistemi oldukları gibi kabul edip, dikkatimizi, hikâyemizin başladığı andaki vaziyete çevirip, ne suretle bu hale gelmiş olduklarını araştırmaktan ictinap etmeliyiz. Bunların birincisini teşkil eden şiir sistemini diğeri bir fasılda teferrüatiyle mütalâa edeceğiz; fakat ikincisi yani sırrî felsefe sistemleri hakkında burada bir kaç kelime söylemek Osmanlı şairlerinin eserlerini tetkikimizde bizim için faydalı olacaktır.

İraclıların ve Türklerin, 'İlm-i Taşavvuf adını verdikleri ve umumiyetle Sûfîizm tabiri altında tanılan bu sırrî felsefe sistemi ideal bir panteizm olarak bihakkın tarif edilmiştir. Bunun iki cephesi vardır; birisi felsefi, diğeri sırrîdir. Bunlar çok sıkı bir surette birbirine örülmüştür; hakikat halde bir bütünün iki cephesini teşkil ederler; fakat çok renkli sedef kabukları, nasıl maruz kaldıkları ziyaya göre renk değiştirirlerse, sûfîizm de bakanın görüşüne göre bir şekil alır. Şairler şayet bu sistemin üstadı değilse, bu şiire sırrî tarafından bakar ve felsefi tarafını nispeten ihmal ederler. Bundan dolayı felsefe kısmını, Türkler arasındaki muhtelif felsefi cereyanları tetkik edeceğimiz zamana tâlik ederek, şimdilik dikkatimizi, hemen hemen bütün İran ve Osmanlı şiirinin hakikî ilham menbaı olan sırrî kısma inhisar ettirebiliriz.

Sûfî sisteminin tecrübe fevki safhasını ifade etmeğe çalışanlar arasında büyük İran şairi Câmî derecesinde muvaffak olanı

yoktur. *Yusüfî-Zeliha* [1] hikâyesini ihtiva eden güzel mesnevîsine yazdığı mukaddemenin muhteşem bir parçasında kâinatın niçin ve nasıl vücut bulduğunu anlatır; ve burada Câmî'nin anlattığı şey, şark şairlerinin bir amentüsü telekki edilebilir; ve hülâsatan şudur:

Sûfîlerin ve şairlerin umumiyetle Hak diye tavsif ettikleri Allah aynı zamanda Vücut-i Mutlaktır; olmuş ve olacak tek Hakikî Varlıktır; bundan dolayı zarurî olarak bütün zâhirî varlıkları zâtında toplar; Hayr-ı Mutlak ve bir netice Hüsni Mutlaktır, çünkü Hüsün, Hayır'ın bir cephesinden ibarettir. İşte Tabiat-i İlâhiye budur; ve bunu öğrendikten sonra zâhirî kâinatın nasıl vücut bulmuş olduğunu fehmedebiliriz; çünkü zâhirî kâinat Vücut-i Mutlak gibi ezelî değil, fanîdir.

Zaman vücut bulmadan evvel Hak Taalâ henüz izhar edilmemiş Hüsün ve Celâl'i ile mevcuttu. Hüsni Mutlak, tek başına etrafına nur saçıyordu; onun tarifi mümkün olmayan güzelliğine bakıp vecde gelecek göz mevcut değildi. «O»nun mutlak ahenginin heyecanı ile titreyip cezbeye düşecek gönül mevcut değildi. «O»nu görecektik ve «O»na aşık olacak şey mevcut değildi:

نواى دلبرى با خویش ميساخت فار عاشقى با خویش ميساخت [1]

Güzelliğin hepimizce malûm olan en bariz sıfatı, kendini

[1] Bu parça E. G. Browne'ın Sûfîizm üzerine yazdığı ve *Religious Systems of The World* (Swan Sonnenschein and Co. 1892) ismindeki cildinde intişar eden etraflı bir makalede takdire şayan bir şekilde terceme edilmiştir. Bu terceme aynı âlimin, *A Year Amongst the Persians* (Black 1893) ismindeki eserinde tekrar neşredilmiştir. Bu eser için ne söylenecektir. Muasır İran'ın hakikî fikri ve hayatı hakkında tetkik yapan talebe bundan şimdiye kadar İrâsa ait yazılmış olan bütün seyahatnamelerden daha fazla istifade edebilir.

[1] Gibb'in İngilizce tercemesi şudur:

izhar meylinin onda fitrî olmasıdır. İşte bundan dolayı, güzel bir çehre kapanmak istemez; aynı hâlde güzel bir fikir veyahut tasavvur zihne gelir gelmez, hiç bir zaman saklı kalmakla iktifa etmez; bilâkis yerine göre lisan veya san'at vasıtasıyla kendini ifadeye çalışır. Bu böyledir, çünkü kendini ifade meyli, Hüsn-i Mutlakın aslî bir sıfatıdır ve bundan dolayı bütün göze görünen şekiller onun birer küçük tazahürüdür. O hâlde göze görünen kâinat, Hüsn-i Mutlakın kendini izhar arzusunun bir neticesidir. Bu, şairlerin mütemadiyen tekrar ettikleri meşhur bir Hâdis-i Kudsî'de vuzuhla ifade edilmiştir. Bu hadiste Davut Peygamberin insanı niçin halk ettiğini sualine Cenab-ı Hak şöyle cevap vermiştir:

كنت كنزاً مخفياً فاحببت ان اعرف فخلقت الخلق لاعرف [1]

Öyle ise, fitrat-ı ilâhiyenin bu tecelli iradesi ne suretle meydana gelebilirdi? Herşeyin ancak zıddı veyahut mukabili ile anlatılması bir mütearifedir [2] Yani, bizce ışık tasavvuru, onun zıddı olan ışıksızlığı yani karanlığı bilmeden mümkün olamaz. O hâlde Hüsn-i Mutlak ve Hayr-i Mutlak'ın aynı olan Vücut-i

To Its own self It sang of loveliness,
With Its own self It cast the die of Love.

Fuat Raif Bey bunu şu auretle Türkçeye çevirmiştir:

Yapayalnız vururdu mahabbet tarını,
Özüyle oynardı aşkın kumarını.

[1] Gizli bir define idim, bilinmek istedim, bilineyim diye mahlûkatı halkettim. H a d i s , Hazreti Muhammed'in bir veya birden ziyade sahabeli tarafından zikredilen bir sözüdür. Bir çok hadis vardır, bunların sahih olduğuna kanaat getirilmiş olanları Kur'andan sonra mevkı alır. Yukarda olduğu gibi mütekellim Hak Taalâ, ve Peygamber bir vasıta ise, ona Hâdis-i Kudsî denir; eğer hadis Peygamberin kendi sözü ise, Hâdis-i Şerif denir.

[2] Bu, Celâleddi-i Rûmî'nin *Meşnevî*'sinin birinci kitabında, beşinci hikâyesinin mevzûunu teşkil eder.

Mutlak mukabili veyahut zıddı da, ‘Adem, çirkinlik, şer olması lâzımdır. Fakat bunların hakikî surette mevcut olmaları mümkün değildir, çünkü hakikî varlık ancak Vücut-i Mutlak’ın içine dahildir. Bunlar ise sadece onların zıddı demektir. O hâlde ‘Adem, sadece muayyen bir zaman ve maksat için meydana çıkarılan bir hayâlden ibarettir. Yani, tabiat-ı ilâhının zıddı olması itibarıyla ‘Adem Şerdir. İşte burada, şark tasavvufunun, Şer sırrını, Hilkat sırrının izahı arasına soktuğunu görüyoruz. Vücut-i Mutlak nasıl zıddı olan ‘Adem vasıtasıyla anlaşılıyorsa, öylece, Hayr-ı Mutlak da kendi zıddı olan Şer vasıtasıyla anlaşılabilir ve Vücut-i Mutlak ile Hayr-ı Mutlak, aynı şeyler iseler, ‘Adem ile Şer de aynı şeylerdir. O hâlde Şerrin kendi başına hakikî bir mevcudiyeti yoktur. Hayr-ı Mutlak mevcuttur, fakat mutlak Şer mevcut değildir. Şerrin mevcudiyeti geçici ve mahduttur; tecelli şeraitinin iltizam ettirdiği bir vehimden ibarettir.

Tecelli sureti işte bu surette vuku bulmuştur. ‘Adem varlıkla

تا بدین ضد خوش دلی آید بدید	رنج و غمرا حق پی آن آفرید
چونکه حق را نیست ضد پنهان بود	پس نهانها بضد پیدا شود
ضد بضد پیدا بود چون روم و زنک	که نظر بر نور بود آنکه برنک
ضد ضد را می نماید در صدور	پس بضد نور دانستی تو نور

Naḥîfî bu parçayı şöyle terceme ediyor:

Hüzu-ü ğam halk etti Hıllak-ı mecid

Tâ bu zıdd ile sūrur ola beḍid

Geldi zıdd ile zūhura her niḥan

Çünkü Hakkın zıddı yok olmaz ‘iyan

Nûr evvel zâhîr oldu sonra renk

Birbirinin zıddıdır çün rûm-ü zeḥk

Zıdd-ı nûr etti saña t‘arîf-i nûr

Zıdd eder zıdd ile eşyada zūhur

Meşnevî’nin mahiyet ve sahası hakkında, Mr. E. H. Whinfield’in hüla-satan tercemesi iyi bir fikir verebilir, ‘*Masnavi i Ma’navi, The Spiritual Couplets of Maulânâ Jalálu’d- Dîn i Rûmî,*’ Trübner and Co., 1887.

karşılaşınca, 'Adem'in yüzünde; bir aynada görünen akis yahut bir gölge hasıl olmuştur [1]. Bu akiste hem Varlık, hem de 'Adem'in hassası vardır; buna Vücut-i Mümkün ismi verilir. Hakikat hâlde bu, hayatımızda, içinde bulunduğumuz ve bir parçasını teşkil ettiğimiz göze görünen kâinattan başka bir şey değildir. Bu hâlde, göze görünen kâinatın hakikî bir mevcudiyeti yoktur; o sadece Vücut-i Mutlak'ın 'Adem aynasına bir aksinden ibarettir. Bu mefhum, güneşin bir göle aksi ile iyi ifade edilmiştir [2].

Bu aksin varlığı tamamen güneşe bağlıdır. Güneş çekildiği an bu akistende eser kalmaz; akis güneşe tamamen bağlı olduğu hâlde, güneş kat'iyen ona bağlı değildir. Kendinden bir zerre kaybetmeksizin namütenahi defa oraya aksedebilir. Göl bu suretle güneşin aynasıdır. Tıpkı 'Adem'in Varlığın aynası olduğu gibi; ve suyun yüzüne düşen akis, göze görünen kâinatın timsalidir. Kâinat nasıl Vücut-i Mutlak'ın yani Allah'ın bir sureti halinde 'Ademe aksetmiş ise, öylece devam eder; ve o aynadaki aksi gören göz, insandır; yani bir aynaya baktığımız zaman nasıl orada gözümüzün bebeğinde küçük bir aksimizi görüyorsak, Allah'ın da aksettiği bu göz insandır. Allah ken-

[1] Tasavvufî metinlerden biri olan Şeyh Maḥmud-î Şebîsterî'nin *Gülşen-i Râz* isimli eserinde şunları okuyoruz:

کز و پیداست عکس تابش حق
درو عکسی شد اندر حال حاصل

عدم آینه هستی هست مطلق
عدم چون کشت هستی را مقابل

«'Adem ayinedir, Varlık Vücut-i Mutlak'tır; onda hakkın parlayan nûru tecelli eder. 'Adem, Varlık'la karşı karşıya geldiği an derhâl bir akis hasıl olur». Mr. Whinfield'in âlimane *Gülşen-i Râz* tabı ve tercemesine bakınız, (Trübner, 1880).

[2] k.— Browne. *Sûfiism*. s. 330

dini kendisine ve insana izhar eder ve böylece insan da kendinde Allahın bir suretini taşır [1].

İnsan içinde bulunduğu ve zübdesini teşkil ettiği göze görünen kâinat gibi iki tabiatlıdır; onda Varlık ve ‘Adem, Hayır ve Şer, hakikat ve hayâl mevcuttur. Onun yalnız Varlık’tan aldığı taraf hakikîdir ve ezeldir, bu suretle ülûhiyetin zarurî bir tecellisidir, aslen ve nihâî surette Allah ile birdir. İnsandaki bu ilâhî zerre, Vücut-i Saf’ın bir leması, şuurî veyahut gayrî şuurî bir şekilde mütemadiyen insanı aslı ile birleşmeğe sevk eder. Fakat hu zâhirî hayat devam ettikçe, içindeki ‘Adem unsuru onun bu birleşmesine mâni olur. O halde insanın vazifesi, elinden geldiği kadar, bu ‘Adem unsurunu berteraf etmek, Allah ile birleşmek, ilâhî varlığın içine karışmaktır; her ne kadar bu hal yalnız vücudun ölümünden sonra tamamen hasıl olabirirse de, bu hayatta da bir dereceye kadar buna vasıl olmak mümkündür.

İnsan ‘Adem unsuruna nasıl galebe çalar? Nefsine galebe ile. Çünkü o kadar hahikî görünen nefis, hakikat halde mahzî hayâldir ve bütün ızdırabımızın sebebidir. Çünkü nefis hakkında ne söylenebilir? Nefsimiz yoktur, içimizde hakikî olan şey bizim değil Allahındır; bakisi bir hiçtir, varlığın zıddı hayrın zıddıdır; nefisle meşgul olmak sadece elem verir.

Nefse nasıl galebe çalmalı? Aşk ile. Aşk ile ve yalnız Aşk ile ‘Adem’in karanlık gölgesi zail olabilir. Aşk ile ve yalnız Aşk ile insan ruhu ilâhî menşesine varabilir ve nihâî gayesi olan

[1] Gülşen-i Râz şöyle diyor:

چو چشم عکس در وی شخص پنهان عدم آینه عالم عکس و انسان
بدیده دیده را دیده دیده است تو چشم عکسی و او نور دیده است

‘Adem aynadır, âlem onun aksidir! ve insan, o akisteki göze benzer, bebeğinde Cenab-ı Hakkın suretinin aksi saklıdır.

«Akiste sen gözsün, ve o (Cenab-ı Hak) gözüm nurudr, göz ile (insan gözü) göz (yani insan) gözü (yani her şeyi gören Allahı) görür».

Hakla birleşebilir. Tasavvufun ve ilham ettiği bütün edebiyatın anahtarı olan bu aşk yalnız insanî bir iştiaqla öğrenilebilir, ve öğrenilmelidir. «Semanın altında hakikî aşktan daha ince bir üstat yoktur». Yukarda zikredilmiş olan şiirde Câmî, tasavvuf ilminin bir üstadına müracaat eden bir talebeden bahseder. Üstad, bu gencin hiç âşık olmamış olduğunu öğrenince, dünyaya dönmesini, âşık olmanın ne demek olduğunu öğrendikten sonra gelmesini söylemiştir.

Fakat bu insanî aşk, iyi ve faydalı olmakla beraber haddi zatında bir gaye değildir; daha ziyade gayeye vasil edecek bir vasıttır; o, Hakkı arayan seyyahın geçmeğe mecbur olduğu Köprüdür. Ona «Mecazî» aşk derler, ve bu suretle «Hakikî» ismi verilen Aşk-ı İlâhî'den ayırırlar. Mutasavvıfların hiçbir tabiri şu, «Mecaz hakikatin köprüsüdür [1].» cümlesi kadar şairler tarafından tekrar edilmemiştir. Fakat seyyah, bu köprü ne kadar güzel olursa olsun, onda fazla tevakkuf etmemeli, çünkü bu teahhurdan dolayı seyahatin sonuna vasil olmayabilir. Bu köprüyü geçer geçmez, seyyahın gözleri açılır, İlâhî Aşk'ın tesirile kalbi hakikati sezer; gözlerini ne tarafa çevirse Cemalül-lah'ı görür; Allah, ona gökte her yıldızdan nurunu saçar, tarladaki her çiçekte Allah görünür, her güzel yüzde tebessüm eden Allaktır, her tatlı seste Allahın sesi vardır; etrafı Allah ile, yalnız Allah ile muhattır. Eğer gözlerini içine çevirir de kalbini yoklarsa orada Allahı görür. Ve nihayet Allaha vasil olmuştur, Allahtan başka bir şey mevcut olmadığını anlamış ve hissetmiştir. Ve nihayet Mansur'la beraber «Ben Hakkım [2]»

[1] الجاز قنطرة الحقيقة «Remiz hakikata giden köprüdür».

[2] Hüseyin Mañsur-î Hâllac, Süflerin piri ve şeyhi gibi telâkki edilir ve ismi şairler tarafından mahabbet ve hürmetle yadedilir. Hicri 310 (Milâdi 923) da Bağdat uleması tarafından, vecd içinde الحق yani «Ben Hakkım», demesi üzerine küfürle ittiham edilerek feci bir surette katledilmiştir. Şairler, Hâllac'tan bahsederlerken, umumiyetle bu meşhur cümlesini zikrederler.

diye haykırabilir. Bayezid-i Beşâmî [1] ile beraber «Hırkamın içinde Allahtan başka birşey yoktur [2]» der.

Türklerin öğrendikleri tasavvuf felsefesi işte bu istikamette yürür ve bu felsefenin yaşayan sesi değilse bile aksi sedası Türklerin şiirlerinde asılarca çınlar. Tasavvuf şiirlerinin lisanında, Allah «Mâşuk» insan «Âşık»tır. İnsan ruhunun, menşei olan İlâhî Ruh'a karşı duyduğu hasreti, bir âşıkın, mâşukundan ayrıldığı zamanki ızdırabı ile ifade etmişlerdir. Ruha zaman zaman akseden ışık lemalarının, ruhu hakikatle yüz yüze getirmesini ve hakikatın varlığı hissedilir edilmez bu lemaların kayboluşlarını, mâşukun zalim istiğnasile, tarife sığmayan cemalini an an gösterip çekerek, âvâre âşıkları çıldırtmasına teşpih ediyorlar. Şairler her güzel şeyde Allahın gizli huzurunu seziyorlar. Fakat bu güzelliğin tam ve en büyük bir vuzuhla tecellisini yalnız beşeriyetin hüsnünde buluyorlar. Bundan dolayı beşerin hüsnünü sevmek ve takdir etmek iyidir, çünkü Allahın Cemali en mü-kemmel bir şekilde orada tecelli ediyor. Güzellik yüzde Allahın cemalinin aksi olduğuna nazaran, âşıkın gözünde görünen ve bakan da yine Allahtır. Demek ki Allah böylece kendini te-maşa ederek yine ancak öz zatını sevmiş ve Cılve-i İlâhiyye denilen büyük mucize bu suretle vuku bulmuştur.

Meşhur olan 'Ahd-ı-ezel » yani Bezm-i-elâst'in remzî hi-kâyesi de tasavvufun bu esrarlı kısmı ile alâkadardır. Kuran-daki, anlaşılması müşkil bir âyete [3] göre Allah, kâinatı halk

[1] Bayezid-i Beşâmî, eski devirlerin çok meşhur bir velisidir. Hicri 160 (Milâdî 776-7) da doğmuş ve 100 sene kadar yaşamış olduğu rivayet edilir.

[2] ايس في جبة سوى الله

[3] A'raf Suresi: 172 inci âyet;

واذ أخذ ربك من بنى آدم من ظهورهم ذريتهم واشدّهم على أنفسهم
الست بربكم قالوا بلى شهدنا ان تقولوا يوم القيمة انا كنا عن هذا غافلين

«Ve Rabbın, Adem oğullarının bellerinden zürriyetlerini alıpta, Kıyamet günü «Biz bundan gafildik», demeyesiniz diye, nefisleri üzerine şahadet ettirerek «Ben sizin Rabbınız değil miyim?», dediği zaman, «Evet Rabbımızsın, buna şahidiz», dediler.»

Mütercim

etmeden evvel, daha sonraları dünyaya gelecek fakat henüz vücud-
da girmemiş olan ruhları huzuruna celbederek, herbirine ayrı ayrı
«E leştü bî Rabbî kûm?», yani «ben sizin Rabbiniz değil miyim?»
diye sormuş ve o zaman her ruh ayrı ayrı «Belâ» (evet Rabbimiz-
sin) cevabını vermiştir. Şairler zaman tahaddüs etmeden evvel
vaki olan ve hiç bir vakit unutulmayan bu biat akdinin ruhtaki
aksi, ruhu hakkikat aramağa sevkettiğini ve ancak bu arayışın
kendi öz varlığı ile hemahenk olabileceğini tahayyül etmekten
ve ruhun vecd halinde Allahın cemalinin bir lemasile kendin-
den geçtiği haleti tasvir ederken Bezm-i elest'te içtiği «elest»
şarabile mestoldüğünü tasvir ederler.

Eski Sûfî şairler, devirlerinin aşk ve şarap terennüm eden şair-
lerinin mütedavil istilâhlarını almışlar, bu suretle benimsedikleri
terimlere sırrî bir mâna izafe ederek bir nevi remzî dil vücade
getirmişlerdir. Meselâ bu dilde, «şarap» tasavvufî aşkı temsil eder;
meyhaneci «Pîr-i müğân», aşkın mürşididir; meyhane «Hârabat»,
bu aşkın öğrenildiği yer; «Mâşuk» Allah, «Âşık» insandır. Bazı
şairlere göre, bulisan o kadar müfrit bir derecede işlenmiştir ki,
şair tarafından zikredilen herşey felsefî yahut sırrî bir mazmun ifade
etmeğe başlamıştır; meselâ, «Mâşuk»un yanağı kâinatı, zülûf-
leri, esrarı llâhîyi, vesaire vesaireyi tazammun etmeğe başlamıştır.
Hafızın bütün eserlerini bu ruhanî tarzda tefsir eden bir hayli
şerh yazılmıştır; fakat gerek Hafızın, gerek her hangi bir şairin
her hangi bir zaman bu tarzı ihtiyar etmiş oldukları son dere-
cede şüpheli mucip bir mes'eledir. Buna rağmen bu remziliğin
(sembolizm) gölgesi hiçbir zaman tamamen zail olmamıştır;
bütün Türk şiirinde bu müphem bir hatıra izi halinde mevcuttur.

Şairin mizacına materyalizmin veyahut sırriliğin hakim
olduğuna göre, eserinde remzî veyahut zahirî mâna hakim ol-
muştur. Umumiyetle ikisi de mevcut olan bu unsurlar, ince ve
birbirinden ayırt edilemeyecek şekilde mezcedilmişlerdir; bazan
biri bazan diğeri göze çarpar, veyahut geride kalır. Bu şiir,
havasımızla alınan hislerle, havas fevki duygular arasında boca-

lar, Aşk ve Güzellik en güzel ve en cazip kıyafette temsil edilir; fakat bu o kadar maharetle yapılır ki okuyan bunu istediği şekilde tefsir edebilir; ve böylece, daha evvel söylendiği gibi, aynı şiir, bir sefahat düşkününe zevk verdiği kadar, bir zâhidi de vecde getirebilir.

Birçok şairler vardır ki herşeyden evvel kelimeleri kullanmakta sanatkârdırlar; bunlar, tezyin kıymetlerine göre kelimeleri alırlar, bunları mısralarında hasıl etmek istediklei bediî tesire göre işlerler. Çünkü, Türk şair'eri arasında bütün kuvvetlerini akidelerini ifade ve izaha sarfeden hakikî Sûfiler bulunduğu gibi, diğerlerinin, belki de ekseriyetininin, Sûfî fikirleri ve ıstılâhâtı ile sadece oynamış olduklarını hatırlamak lâzımdır. Türkler, İranlıların şiir tarzını kabul ederlerken aynı zamanda bir takım hâzır fikirleri ve tabirleri de kendilerine malettiler; ve bunlar yine aynı şekilde alınmış bu kabil şeyler arasında, şiir atölyesi levâzımı haline geldi ve şair ihtiyaca göre bunları eserlerinde kullanırdı.

İlk bakışta, İslâmiyetteki Mutlak - Tevhidin yanında yukarda mü talâa etmiş olduğumuz akîdelerin bulunması garip görünebilir. Halbuki, hakikat halde İslâmiyet umumiyetle tasavvur edildiği kadar tabavvül kabul etmeyen bir şekilde katı değildir; Kur'anda ve Hadiste, sırrî bir tefsire müsait bir hayli parça mevcuttur [1]. İşte daima Müslüman olduklarını iddia eden Sûfiler, bu parçalarla vaziyetlerini tahkim etmişlerdir. Gerek bu noktayı, gerek ilerde zihnimizi zahiren karıştırabilecek diğer bir hayli noktayı anlayabilmek için, İran dehasının hakikî mahiyetine dair biraz malûmat edinmek lâzımdır. Şark zihniyetinin derinliklerine nüfuz etmiş bir mütefekkirin [2] iddiasını daima göz önünde tutmamız lâzımdır. Bu iddiaya nazaran Avrupalı, gayri şuurî bir tarzda inandıklarına uymayan herşeyi atmak suretile tasavvurlarına tecanüs vermeğe çalışır; halbuki, sarahata düşkün olmayan Şarklı, insan dimağının tasavvur ettiği en küçük fikirleri bile kaybolmaktan ve unutulmaktan

[1] Mr. Browne, mezkûr makalesinde bu hususta bazı iktibaslar da bulunur.

[2] Conte de Gobineau, *Les Religions et les Philosophies dans l'Asie Centrale*, Paris 1865.

vikaye etmeğe daha fazla ehemmiyet verir. Avrupalı için bu kadar kıymetli olan sarahat, Asyalı bir dimağ için, muhayyelenin cevalânını tahdit ettiğinden dolayı sıkıntı veren bir şeydir. Asyalı, muhtelif nazariye ve tasavvurları birbirlerine bağlamağı düşünmez, hatta böyle bir ameliyenin faydasını da göremez; bu muhtelif nazariyeler ve fikirler, Asyalı için, namütenahiye açılmış birbirinden başka birçok pencereler mesabesindedir; ve hududu olmayan mefhumların ifadesinde tahdit edilmeğe tahammül etmez. En eski zamanlardanberi Garbî Asya her nevi dinî nazariyelerin yatağı olmuş ve bunların hiçbirisi tamamen unutulmamıştır. Bunlar az çok bir tadilât ile yahut yeni bir kıyafetle tekrar tekrar meydana çıkmışlardır; ve bunlar asırlar geçtikçe, şu veyahut bu şekilde sayısı kabil olmayan dinî ve felsefî sistemler doğurmuşlardır. Ruha mûtaallik meseleleri öğrenip muhafaza etmek isteyen şarklı mütefekkirin dimağında, umumiyetle birbirine zıt, hatta mensup olduğu dinin hükümlerine uymayan bir sürü sistemin kırıntıları yan yana yer tutmuştur.

Bir İranlı için tabiî olan bu fikrî vaziyet, hulyadan ve tasavvurdan fazla hareket adamı olan Türke yabancı gelen bir haldir. Buna rağmen zikredilen bu zihnî vaziyetin Türk şiirinde aksi sık sık görülmüştür; çünkü Türk şairleri, başka yerlerde olduğu gibi, burada da İranlıların düşünüş tarzlarını bilerek temessüle uğraşmışlardır.

Avrupanın ortaçağ manastırlarına biraz benzeyen, Türkiye ve İranda sayıları çok olan tarikatların az çok Sûfilikle alâkalı vardır. Her tarikat, menşeyini meşhur bir Sûfî velisine vehayut mütefekkirine bağlar ve tarikatına onun ismini verir. Mamafih bu tarikat mensupları kendilerine Sûfî ünvanı vermekle beraber, pirlерinin öğrettiği esaslara az riayet etmişlerdir.

Bu son keyfiyet en hakikî surette Sûfî olan İran ve Türk şairlerinin, Sûfilîği acı bir surette tenkit etmelerini arttırmıştır. Şairlerin aldıkları, ilk nazarda mütenakıs görünen bu vaziyetleri, evvelâ eski Sûfilerin ilim ve takvadaki şöhetlerinin tesirile

kendilerine birçok şakirt celbetmiş, ve aynı zamanda her tarafta hiçbir ahlâkî kayıt tanımayan sergüzeştçilerin kendilerine Sûfî süsü vererek, başlarına bir takım ahlâksız ve mürâî mutaassıplar toplamalarına sebep olmuştur. Tahsilsiz halk bu adamların kendilerine izâfe ettikleri kıymeti ve müstahak olmadıkları halde aldıkları Sûfî ünvanını kabul etmiş ve şairlerin Sûfîlerle alayları cahil tabakaların Sûfî dedikleri bu mürailere teveccüh etmiştir [1].

Şimdi bu şiirin haricî görünüşüne dönelim : Başlangıçta Türk şiiri çıplak denilebicek derecede sade olmasına rağmen İran şiirinin nüfuzu kat'î olarak teessüs eder etmez kendimizi süslü bir uslûp kargaşalığı içinde buluruz. İran belâğati İran san'atının mukabil ve muadilidir; İran san'atı ise herkesin bildiği gibi bilhassa tezyinîdir. Haddizatında büyük olan meziyetleri hassaten teferruatındaki güzelliكتedir. Parçanın bütüne tâbi olması prensibi meçhuldur. Bunun gibi İran şiiri de birbirile uyuşmayan irtibatsız tezyinat ile doludur. İstiare ve teşbihler, cinas ve taklip (anagrams) san'atları ve İngilizcede mukabilleri olmayan bir sürü belâgat tezyinatı birbirini takip eder ve okuyanı hayrete düşürmek hevesile birbirile yarış ederler. Aynı ayrı alındıkları vakit bu edebî san'atlar zarif ve hünerli olabilirler ve ekseriya da öğledirler; fakat tesir göz önünde tutulmaksızın birbirlerine karıştırılmışlardır. Alınan netice muhakkak parlaktır; ve bazen göz kamıştıracıdır; fakat inzibat ve insicamın vücade getirdiği vekar mevcut değildir.

Yine bu mes'eledede, İran şiiri, şark dehasının sadık bir aynasıdır. Biraz evvel gördüğümüz gibi, şarklı, bir mevzuun hey'eti umumiyesinden ziyade teferruatile alâkadardır. Bu zihni va-

[1] İltibasa mahal bırakmamak emelile bu eserde «Sûfî» tabirini munhasıran hakikî Sûfî (Mystic) manasile kullandık; halbuki Türk şairleri bunu daha ziyade ikinci ve düşük mânasile kullanırlar ve bu mânada kullanıldığı zaman «Sofu» diye telâffuz edilir. Şairler, hakikî «Sırrî» lerden bahsederken, bazan «Sûfî» kelimesindeki meşkûkiyetten kurtulmak istemişler; o zaman umumiyetle «Uşşak», «Ehl-i taşavvuf», «Ehl-i bâtin», veyahut «Meşayih» tabirini kullanmışlardır.

ziyet, ruhî ve maddî bütün göze görünen hadisata karşı muhafaza edilir; hakikî şarklı daima, ağaçlardan dolayı ormanı göremiyen bir adamın vaziyetindedir. Bunun bir neticesini, felsefesini teşkil eden unsurların vücuda getirdiği ve aralarında tecanüs olmayan sistemlerde gördük; diğer bir neticesini de burada, şiirindeki tezyin unsurunu vücuda getiren, birbiri üstüne atılan süs yığnında görüyoruz. Şunu da geçerken ilâve etmek lâzımdır ki, bu nevi zihnî itiyat, yani bir mevzuun bu kadar çok safhalarını] aynı zamanda görüş, muhakemede bir kararsızlık doğuruyor ve bundan dolayı ameli işlerde felâketi mucip oluyor; işte, daha evvel zikredilen muharririn [1] dediği gibi şarklılar, ister fert ister millet olsun, bütün cesaret ve zekâlarına rağmen, kendilerinden aşağı fakat kendilerinin bigâne oldukları azim ve karar sahibi Avrupalıların çok defa kurbanı oluyorlar.

İran şiiri gibi, her nevi müphem ifade ve mubalâgalı bir surette hüner göstermekte hiçbir kayda tabi olmayan bir şiirin son derece sun'î olması mukadderdir; ve hakikat halde sun'îlik bu şiirin en bariz vasıflarından biridir. Fakat bu hiçbir zaman samimiyet olmadığını ifade etmez, çünkü hayâl inceliklerini ve lisan garabetlerini arayan birçok edebî devirler geçmiştir [2].

Bundan başka da İran şiiri, Tüklerin en çok aldıkları iki şubede bilhassa lirik ve romantik şekillerde şiddetle enfûsidir. Şairin, eşyanın zahirî görünüşüne kıymet vererek ondan olduğu gibi bahsettiği nadirdir. Şair mütemadiyen terennüm ettiği şarap, güzellik, gül ve bülbülden, oldukları gibi tarif etmek için bahsetmez; bunların dikkatini en evvel ve en büyük kuvvetle celbeden tarafı, şairin havâsı üzerindeki tesirlerinden değil, dimağında uyandırdıkları mefhumlardan ileri gelir. Bu belki yalnız lirik şiirden beklediğimiz bir şeydir; fakat romantik

[1] Conte de Gobineau.

[2] Meselâ Troubadour'ların ve İngilteredeki metafizik şairlerin şiirleri gibi.

şiiirden biraz daha afâki bir tarz bekliyebiliriz; fakat şairlerin birbiri ardınca birçok defa tekrar ederek söyledikleri on on iki kadar hikâyenin kendileri, İranın romantik şiirinde en az ehemmiyeti haizdir; hikâye, muharririnin, sırf akidesini ifadeye bir vesiledir; veyahut edebî maharetini göstermek için bir bahanedir; ve ekseriyetle hikâye en nihayet bir alegori gibi anlatılır.

Aynı surette bu şiir yüksek bir derecede mevzuata tabidir. «Mah-ru», «Şerv-kaç», «L 'al-leb» gibi başından itibaren bıktırıcı bir tarzda tekerrür eden birçok sermaye haline gelmiş tabirlerle doludur. Bunun gibi birçok basma kalıp tedariler çoktur; «bülbül», denilir denilmez «gül»ün uzakta olmadığından emin olabiliriz. «Pervane» kelimesini bir satırda okursak öteki satırda «Şem 'a»yı mutlak görürüz, fakat bütün bunlara rağmen İran şiiri muayyen hudutlar dahilinde ve harikulâde bir muhayyele feyzi gösterdiği gibi, birçok zaman hem fikirde, hem de ifadede üstün bir zarafet göstermiştir.

İşte İranlıların Türklere takdim ettikleri ve onların, ırklarının hususiyetine birçok bakımdan aykırı olmasına rağmen, başka bir edebiyat tanımadıkları için bütünlüğü ile kabule mecbur oldukları şiirin mahiyeti budur. Böylece ilk Osmanlı şairleri - ve birçok nesil devamınca, halefleri - Türkçe kelimeler ile İran şiirlerinden pek az farklı olan bir nazım meydana getirmeğe var kuvvetleriyle çalıştılar. Fakat asıl varmak istedikleri gaye bu değildi. Şiirde milli hissin bulunabileceğini tahayyül etmemişlerdi; onlara göre şiir tek ve taksim kabul etmez bir şeydi. Şiirin yazılmasına vasıta olan lisan, ehemmiyeti olmayan bir tesadüften ibarettir.

İran şiirindeki ruhun Türk dehasına birçok bakımdan yabancı olduğunu söylemiştim; bazı hususatta bu ikisi birbirinin tamamen zıddıdır. Türk tabiaten sadedir, İranlı muğlâktır. Türklerin halk türkülerinde görülen afâkîlik, İranlıların yüksek nazımlarında görülen enfüsîlikten daha az müfrit değildir. Zaman

zaman zayıf bir surette sesini duyurmağa çalışmakla beraber, Türk ruhu Türk şiirinde, dört yüz seneye yakın bir müddet devamınca adeta dilsiz, İranın mütehakkim dehası huzurunda meflûç bir hale gelmiştir. Fakat XVIII asrın iptidalarında millî ruhun sesi şairlerin eserlerinde gittikçe artan bir vuzuh ve ısrarla işitilmiştir. Şair sadece Farsçada okuduğu bir kitaptan değil, gördüğü ve hissettiği şeyleri terennüm etmekten zevk duymuş ve daha afâkî bir tarza dökülmüştür. Şairin satırlarında neşeli ve mesut bir hava, hayattan ve hayatın zevklerinden aldığı samimî ve açık bir zevk hissedilir. Türk şiirinde Türkün sade, zevki seven, deryadil ruhu henüz sesini işittirememiş ise de fısıldamağa başlamıştır. Türk şiiri - eğer İran tesirine kapılmamış olsaydı - gösterebileceği şekilden henüz uzakta bulunuyordu. Fakat, zamanımızdaki mücedditler, İran ananesinin bütün tesirlerini kaldırıp atıncaya kadar, bu şiirin üstünde bir türlü tamamen silinmeyen bir sürü hata ve leke mevcuttur.

Ve böylece, şüphesiz ki birçok sahalarda, Türklere yardımı dokunan ve faydalı olan ve muhteriz adımlarına san'at ve fikir âleminde rehberlik eden İran harsı, umumiyet itibarile Türkler için meşum bir miras olmuştur. Çünkü, İran şiiri, bütün asâlet ve güzelliğine rağmen ondan ilham alan her millet edebiyatında millî ruhu felce uğratan bir ifrit rolünü oynamıştır. Efganın, Tatarın, Ordu lisanını kullanan Hintlinin şiirleri tıpkı ilk Osmanlılarda olduğu gibi, başka başka lisanlarda yazılmış İran şiirinden ibarettir. Bunların hepsinde millî ruh sükût eder, İran ruhu söyler.

Bundan başka da Osmanlı şiiri 'kat'i bir şekil aldığı esnada, İranın yaratıcı dehası bir daha kurtulamadığı bir akamete uğramıştır. İran şiiri XV asırda ne idi ise bugün de bütün manasile odur. O zamandan sonra geçen devirde, gerçi muhtelif safhalara girmiştir, fakat bunlardaki değişiklik ancak tarzda ve ifadede görülür; cezrî bir şekilde ruhu değişmemiş ve hariçten de yeni bir hayat tesiri altında kalmamıştır. Câmî'nin günlerinde

şairler ne demişlerse aynı şeyi tekrarda devam etmişler, zaman zaman ifade ve teşbihleri değiştirmişler, fakat hiçbir zaman yeni bir mevzu ilâve etmedikleri gibi bu şiirin aslını da değiştirmemişlerdir.

İşte böylece, asırlar boyunca Türk şiiri, İranın gösterdiği yolda İrana intisab etmiş, ne Türk dehasını ifade, ne de yeni fikir sahaları fethetmiş, sadece dar bir daire içinde, daima daha parlak, daha ince belâgat abideleri vücuda getirmekle meşgul olmuştur. Hakikat halde sert bir Tatar lehçesile başlamış olan bu Farslaşmış şairlerin zamanla tekâmül ettirdikleri harikulâde edebî lisan o kadar parlak, o kadar ahenklidir ki onu tetkik etmek bedii bir zevk teşkil eder. Fakat bu güzel dil o kadar sun'î o kadar hergün kullanılan lisandan uzaktır ki alelâde adamlar bunu hiçbir zaman anlayamamışlardır.

Bundan dolayı Osmanlı edebiyatında şiir daima halk kütleleri için kapalı bir kitap mahiyetinde kalmıştır. Hususî bir tahsile mâlik olmayan hiç bir kimsenin bu şiiri anlaması mümkün değildi. Binaenaleyh, şairler ya kendileri için veyahut ta saray için yazarlardı; halkı hiç itibara almazlardı. İran harsının en yüksek olduğu devirde, şair olabilmek için alelâdeden daha yüksek bir tahsile ihtiyaç olduğu göze çarpıyor. İşte bundan dolayı şiir, içindeki ilmin muğlâkiyeti ve uslûbunu süsleyen belâgat oyunlarile ölçüldüğü bir devirde şiir yazarların ekseriyetinin 'Ulema [1] sınıfına mensup olduğu görülüyor.

Böyle bir şiirin, sun'iyet, müphemiyet, mahdut ve mümtaz

[1] Ulema kelimesi mâna itibarile "Alim adamlar, demektir. Bu ünvan devletin şer'i müsteşarlarını teşkil eden, şer'iyet ilminde rüüs sahibi zevata verilir. Eski zamanlarda, bu zümrenin azaları yüksek tahsilli sınıfa mensuptu, ve tabii olarak Osmanlı şiirinin tarihinde büyük bir rol oynamışlardır. Bu sınıfın teşkilâtı başlangıçta basit iken git gide çok muğlâk oldu; fakat ikinci ve daha sonraki devirlerde yaşayan şairlerin hayatlarını anlamak için bu teşkilât hakkında bir fikir edinmek zarurîdir. Binaenaleyh, daha sonraki bir ciltte, bu mesele hakkında biraz malûmat verilecektir.

bir sınıfa mensubiyet gibi kusurlarını saymak kolaydır; fakat iyi taraflarını göstermek o kadar kolay değildir. Çünkü, bu şiir her şeyden evvel bir sanattır ve bu gibi sanat eserlerinin kıymet tarafları tarif edilmekten ziyade hissedilmelidir. Eski şairler evvel emirde bir usluþçu idiler, bunların uslûbundaki güzelliikleri ve incelikleri, şairlerin lisanına aşına olmayanlara anlatmağa kalkışmanın beyhude bir iş olacağı aşikârdır. Bu şairlerce, tarz mevzua tekaddüm eder; söyledikleri şeyin mahiyeti onları nispeten az alâkadar eder; onlarca asıl mesele ifadenin tarzıdır. Onlar asırlarca yirmi kadar mevzu ile iktifa ettiler; bu mevzuları tekrar tekrar ve daima güzelliği artan bir lisanla anlattılar; ve muhayyeleleri bunları o kadar ince bir meharetle süsledi ki nihayet eserleri, sadalarının ahengi, nüktelelerinin parlaklığı ve uslûplarının mehareti bunları anlamağa müsait olan zevk ve ilim sahiplerine derin ve bedîî bir haz verebildi.

Farslaşmış şairlerin gayesi işte bu idi ve buna vasil oldular.

BAP II

ANANE, FELSEFE VE SIRRÎLİK

Türkler arasında -diğer müslüman milletlerde olduğu gibi- fikrî hayatın iki bariz menbaı vardır: biri Samî, diğeri Yunanî. Birincisinden din, ikincisinden felsefe çıktı. Dinin de, felsefenin de iddiası kâinatı tefsir ve izah etmektir; fakat bunların tefsir ve izahları her zaman birbiriyle ahenkdar değildi. Kaba ve cahil halkın büyük bir ekseriyeti, yalnız dine bağlanarak, zaten bil-medikleri felsefeye tamamen bigâne kaldılar. Bunun gibi, münevverler arasında bir çokları felsefeye büsbütün bigâne olmakla beraber, münzel dinin ahkâmına mugayir buldukları için felsefeden nefret ederlerdi. İlim sahipleri arasında bir kaç, filozof oldukları halde, ihtiyaten avamın itikatlarına tabi görünürlerdiler; fakat ilim sahiplerinin ekseriyeti, ne meslekte olurlarsa olsunlar, felsefeye daha kuvvetle mütemayil olmakla beraber, dinle felsefeyi birbiriyle te'lif eden bir itikada mâliktiler. Bu itikat -eğer buna itikat demek caiz ise- en ziyade, yaptıkları diğer birçok şeyler arasında, felsefeyi de din lisanı ile ifade etmek isteyen sûfilerin eseri idi. Fakat bu itikat, bir dereceye kadar da mütekelliminin eseri idi; bunlar dinin felsefe ile mücadelesinde nasları akli bir şekilde izah etmeğe çalışmışlardır. Fakat bu ikinciler bizi alâkadar etmez; çünkü, Osmanlı şairle-

rinin hemen hepsi ya sûfi idiler veyahut sûfi lisanı ile yazdılar. Bu şairler -ister hakikî sûfi olsunlar, ister olmasınlar- yalnız kendi zümrelerinin değil, sünnilerin ve filozofların da fikir ve tasavvurlarına tamamen vakıftılar ve bunlara sık sık işaret ederlerdi. Bundan dolayı, bu üç zümrenin itikatlarına dair bazı malûmat edinmemiz lâzım gelecektir.

Din ehlinin kanaatlarının esas noktaları haddi zatında Tevrat'ta mevcut olduğu için bizce (yani Hristiyanlarca) malûmdur. Burada nazarı itibara alınması icap eden nokta, çok mu-fassal Tekvin bahsidir ki, bu da tamamen Yahudi ulehasının rivayetlerinden iktibas edilmiştir.

Allah kendisini izhar için âlemi hâlkettiği zaman, ilk vücut verdiği şey kendi nurundan inikas eden bir Lẽm'a-i Cẽlil oldu. Buna umumiyetle Nur-i Muḥammed denir [1]. Çünkü o Nur, asırlarca sonra gelen en son ve en büyük Peygamberin şahsında tecessüt etti. Bu Nur vucut bulur bulmaz, Allah ona baktı ve sevdi. Ve İslâmların şırası olan şu cümleyi söyledi. «Sen olmasa idin, sen olmasa idin, ben eflâki yaratmazdım [2]». İşte bu Nurdan ve bu Nurun hürmetine, bütün mevcudat yaratıldı. Çünkü Allah bu Nura muhabbetle baktığı an bu İlâhî

[1] Buna bazan Nur-i Ahmed de denir. Ahmed, Hazreti Muham-med'in muhtelif isimlerinden biridir.

[2] لَوْلَاكَ لَوْلَا مَا خَلَقْتَ الْاَفْلَاكَ

Semavat henüz yaradılmış değilse de, Allah, Hilkat vücut bulmuş gibi idare-i kelâm ediyor. Bu zâhiri tenakuz şu suretle izah edilir: bizim z a m a n dediğimiz şey, Allah için mevcut değildir. Allahın nazarında m a z i, h â l, istikbâl, dediğimiz şeyler tek ebedî andır. Bundan dolayı Cenab-ı Hak, bizim istikbâl dediğimiz şeyi mevcutmuş gibi görür ve ondan mevcutmuş gibi bahseder. Kur'anda, bilhasss Yevm-i Ahiret ve Maḥkeme-i Kübrâ'yı tarif eden parçalarda buna dair misaller çoktur. Kur'anın Allahın kelâmı olduğunu hatırlamak lâzımdır. Başından sonuna kadar söyleyen Allah'tır. Peygamber onun Resulüdür ve onun sözlerini insanlara nakletmekle mükelleftir.

nazarın tesiri altında bu Nur hicabından terledi; ve bu terin hasıl ettiği Cevher-i Lâtiften Allah Rûh-î Evvelî ve ondan sonra aşağı doğru, derece derece diğer mevcudatın ruhlarını yarattı.

Biraz sonra Allah bu Nura tekrar baktı ve onun terinden cismanî Âlemi yarattı. İlk vücut bulan şey 'Arştır ki buna umumiyetle Taht-ı İlâhî derler. Her hâlde bu cismanî mevcudatın birincisi ve en celilidir. 'Arşın altında, ve onun nurundan Allah harikulâda bir şey daha yarattı. Bu da Kürsî dir ve tahtın altında ayak basılan yer diye tasvir edilebilir [1].

Aynı surette 'Arşın altında ve onun nurundan, gök yakuttan (Hâçer-î Ezrâk) olan büyük bir Levh ile zümrüitten büyük bir Kalem yarattı. Bu Kalem beyaz nurdan bir mürekkeple dolu idi. Hak Taalâ bu Kaleme hitaben «Yaz, ey Kalem!» buyurdu; ve Kalem de bu Levh üzerinde harekete gelip Ahiret gününe kadar vaki olacak herşeyi yazdı ve Levh yazı ile doldu [2] ve Kur'an-ı Celilin ilâhî metni de bunun üzerine yazıldı.

Kürsinin altında ve biraz sağa doğru Cenab-ı Hak inciye benzeyen bir beyaz iklim yarattı. Burada kimsenin daha ileri geçemeyeceği Sîdre [3] ağacı vardır. Burası Cebrailin maka-

[1] Kur'anda Arş ve Kürsi kelilemelerinin Taht manasında kullanıldıkları yerler vardır.

[2] Bu rivayet Kur'anda bulunan iki parçanın izahından doğmuştur. Birincisi (sure 68, Ayet 1):

ن والقلم وما يسطرون

“n ve kalem ehlinin yazdıkları şeyler hakkı için,”

İkincisi (Sure 85, Ayet 22):

إل هو قرآن مجيد في لوح محفوظ

«Fakat o, mahfuz bir levhada yazılı, ulvî bir Kur'andır»

[3] Bu ağaca Kura'nda 53 üncü Sure, 13-14 üncü ayetlerde işaret edilir:

ولقد رآه نزلة أخرى عند سدرة المنتهى

“Ve onu muhakkak olarak, diğer bir inişte, «Sîdret ül-Müntehâ»da gördü.,

mıdır ve kendisi dahi buradan ileriye gidemez. Tûba ağacının kökü buradadır.

‘Arş ve Kürsünün altında bir hattı müstekim üzerinde ve ‘Arşın nurundan Cenab-ı Hak Sekiz Cenneti yarattı. Bu Cennetler birbirini takiben yükselen sekiz katta ve birbirinin içinde olarak tanzim edilmişlerdir. En içteki ve en yükseği Cennet-i ‘Adın, duvarla muhat bir şehrin ortasındaki hâkim bir tepede bulunan bir iç kale gibi diğerlerine nazırdır [1]. Her Cennetin kendini kuşatan kale duvarları ile arasındaki mesafe altıbin altıyüz altmışaltı merhaledir [2] ve her merhale beşyüz senelik bir yoldur. Cennetler, umumiyetle içleri Cenab-ı Hakkın lûtfuna mazhar olanlarla meskûn olan güzel saraylarla süslü lâtif bahçeler gibi gösterilir [3]. Bu bahçeler bilhassa Kevser, Selsebil ve Teshnîm gibi bir çok ırmaklarla sulanır; bu ırmakların menbaları Cennet ül-‘Adındedir, ve oradan aşağı katlara akarlar. Hayrete şayan olan Tûba ağacının kökleri Cennet-i ‘Adadaki Sîdre ağacının olduğu yerdedir; dalları sekiz cennete

[1] Sekiz cennetin isimleri ve binalarında kullanılan mâlzeme en altındakinden başlayarak sıra ile şunlardır: «Dar ül-Celâl», beyaz inciden; «Dar üs-Selâm», kırmızı yakuttan; «Cennet ül-Mevâ», yeşil zümrüten; «Cennet ül-Huld», sarı mercandan; «Cennet ün-Na‘im» beyaz gümüşten; «Cennet ül-Firdevs», kızıl altından; «Cennet ül-‘Adın», parlak inciden yapılmıştır. Mamafih bazı muharrirler cennet tabakalarını başka surette tertip ederler.

[2] Buradaki ve buna benzer yerlerdeki merhale tabirâtı hakiki bir mesafe ölçüsü ifade etmez. Onlar sırf vüs‘at fikri vermek için kullanılır.

[3] İslâmiyetin kadında ruh olmadığını iddia ettiğine dair eski bir iftirayı burada tekrar redde bile lüzum yoktur. Şimdiye kadar hiç bir Müslüman bu suretle tefsir edilebilecek bir nazariye ortaya atmamıştır. Kur‘anda açık surette ve tekrar tekrar kadınların da erkekler gibi ebedî saadete varis oldukları söylenmiştir (Sure 9, Ayet 69-73; Sure 13, Ayet 22-23; Sure 33, Ayet 35 ilh.). Böyle bir hakikat karşısında, bu nevi iftiraların menşeiini bazı Hıristiyan muharrirlerin gayızlarının bililtizam ifadelerinden başka bir şeyde aramamalıdır.

birden kol salar; ve gökteki güneşin nasıl yer yüzündeki her eve bir şulesi düşerse, öylece bu ağaç ta cennetlerdeki meskenlerin her birine bir filiz salar. 'Adın Cenneti Allahın Cema-
linin görüldüğü yerdir; ilâhî tecelliler, Allahın lûtfuna mazhar olanların en yüksek saadetini teşkil eder. Cennetin yerli mes-
kûnları Hurilerdir. Bunlar her fazilete ve semavî bir güzel-
liğe malik bakirelerdir ki Allahın lûtfuna mazhar olanların uhrevî zevceleri olacaklardır; ve bundan başka da cennete gidenlere ebedî gençliğe malik Gılmanlar hizmet edecektir. Cennet muhafızlığı Rıdvan isminde bir meleğe tevdi edilmiştir. »

Sekiz Cennetin altında altı deniz vardır, bunların altında da Gök gelir. Bunlar birbiri üzerine yedi çadır yahut kubbe gibi serilir; bunların etekleri - daha sonra göreceğimiz - sekiz sil-
sileden ibaret olan ve dünyayı saran Kaf dağının yedi dış ete-
ğine dayanır. Birincide, yani en alttaki semada, Beyt-i Ma'mur denilen bina vardır [1]. Kırmızı yakuttan yapılmış olan bu bü-
yük kubbe bidayette Cennet-i Âlâda, yani Cennet-i 'Adinde iken, Hazret-i Âdemin Cennetten kovulması ve sonraki nedameti üzerine teselli bulması için yer yüzüne indirilmiştir. Mekke-
de Kâbenin olduğu yere konulmuş ve Âdeme, bir gün hacıların Kâbeyi tavaf ettikleri gibi onu tavaf etmesi emredilmiştir; ve yedi Göklerde sakin olan melekler de oraya inerek Âdemle beraber bu ayini ifa etmek emrini almışlardı. Bu kubbe Nuhun zamanına kadar orada kalmış fakat tufandan evvel en alttaki Gökte eski yerinden hemen bir derece yüksek bir mevkie ko-
nulmuştur; Şimdi orada onu her gün 70000 melek ziyaret eder; ve kıyamet gününe kadar orada kalacak, ondan sonra Cennet-
teki eski yerine götürülecektir. Hazret-i İbrahim, Cenabı Hakkın emriyle Kâbeyi vaktiyle Beyt-i Ma'murun bulunduğu yere inşa etmişti; şöyle ki, Beyt-i Ma'mur gökten düşmüş olsa

[1] Bu tabir Kur'anın 52 nci sure 4 ncü ayetinde görülür. Bu ayette Cenabı Hak «Beyt-i Ma'mur» üzerine yemin eder, fakat yerin tarifi yoktur.

Kâbenin üstüne inecekti. Hacıların öptüğü Kâbedeki meşhur Hâce-i Esved, Beyt-i Mâ'murun bir bakiyyesidir; vaktiyle kırmızı yakuttan olan butaşı, Tufan esnasında, Cenab-ı Hak siyaha tebdil etmiştir.

Bu alttaki Gökün hemen altında bir deniz vardır; bu deniz havanın üstündedir ve bunun bir damlası bile havadan sızmaz. Güneş, ay ve yıldızların hepsi meleklerin rehberliği ile bu suda yüzerler. Bu yıldız denizinin altında, hava tabakasının tam ortasında, yani gök ile yerin yarı mesafesinde diğer bir deniz vardır; yağmur yer yüzüne oradan yağar. Her damla yağmuru bir melek gökten getirir ve tayin edilmiş olan yere bırakır; bu melekler birbirleriyle çarpışmazlar, çünkü cisimsizdirler ve nurdan hâlkedilmişlerdir.

Yassı olan Arz, Kaf dağının sekiz silsilesiyle, adeta sekiz halka ile çevrilmiş gibi kuşatılmıştır. Bu silsilelerin aralarında yedi deniz vardır. En ortadaki Kaf, en iç denizdedir ve bu denizin ismi de Bâhr-ı Muḥittir. Kaf silsilesinin her birinin eni ile her bir denizin eni 500 senelik yoldur; ve en dış, yani her şeyin dışında olan Kaf silsilesini büyük bir yılan sarmıştır. Yer yüzünün ancak küçük bir kısmı meskündür; bu meskûn kısmını, meskûn olmayan sahaya nispeti, çölde kurulan bir çadırın bütün çöle nispeti gibidir. İşte meskûn olmayan yerler, Kaf dağlarının ve yedi denizin malûm olmayan sahaları, cinlerin mekânıdır; ve peri masalları düzenler, hikâyelerinin sahnelerini buradan alırlar.

Bizim sakin olduğumuz yer tabakası birbirinin altına konulmuş yedi tabakanın en yükseğidir. Bidayette bu arz tabakalarının istikrarları yoktu ve denizlerdeki gemiler gibi yalpa vururlardı; Bundan dolayı Cenab-ı Hak büyük bir meleğe, Arzı tutup omuzlarının üzerinde tespit etmesini emretti. Cenab-ı Hak bu meleğin altına muazzam bir kaya koydu, kayanın altına kocaman bir

Boğa, Boğanın altına büyük bir Balık[1], Balığın altına bir umman, ve ummanın altına yedi tabaka Cehennem, bunların altına azgın bir rüzgâr, rüzgârın altına bir karanlık koydu ve onun altına bir perde çekti ki onun ardına beşerin ilmi nüfuz edemez.

Yukarıda çizilmiş olan Kozmogoni herkesçe malûm olmakla beraber yalnız okuma yazma bilmiyenler ve müfrit sünnilerin dar fikirlileri tarafından tamamiyle olduğu gibi kabul edilmişti ; ilim sahiplerinin bu husustaki fikirleri en ziyade felsefe esasatına tevafuk ediyordu. Türklerin felsefesi, hakikat halde, doğrudan doğruya İran ve Arap muharrirlerinden alınmış olmakla beraber nihai şekli Yunani olmuştur ; yani Neo-Platonismin V ve VI asırlarda, Aristo sistemini, Iamblichus'un sırrîliği ile birleştirmesinin muaddel bir şeklinden fazla bir şey değildir. Türkiyede filozoflar Iskenderiye mektebinin tecelli akidelerini kabul etmekle beraber bu sistemin Aristo'ya ait olan kısmına en çok ehemmiyet vermişlerdir. Sûfilere gelince, tabîî hâdiselerde Aristo'nun izahını kabul etmekle beraber, en ziyade, hatta münhasıran, bu sistemin *Theosophic* cephesiyle* alâkadar olmuşlardır.

Biz evvelâ daha fazla felsefeye taallûk eden, iki tarafça kabul edilmiş bahisleri tetkik edeceğiz ve bundan sonra sırf Sûfî akidelerini nazarı itibara alacağız.

Felsefe iki büyük kola ayrılır, birisi nazarî felsefedir (Hikmet - i Nâzarîyye) ki beşerin iradesi haricindeki şeylerden bahseder ; diğeri amelî felsefedir (Hikmet - i 'Ameliyye) ki bu da beşerin iradesi dahilindeki meselelerden bahseder. Bu iki kol ayrı ayrı üç küçük şübeye ayrılır. Nazarî felsefenin şubeleri şunlardır :

1 — Metafizik yahut ('İlm - i İlâhî) dir. Bu şube cismi ol-

[1] Bazan sıra ile Boğa ve Balığa verilen Behemut بهیموت ve Levîtiya لوطيا isimleri bize Eyyubun kitabındaki Behemoth ve Leviathan'ı hatırlatır.

mayan şeylerle iştigal eder. Meselâ, ilk İllet (Mebde' -i Evvel) [1] Akıllar ve Nefisler gibi

2 — Matematik ('İlm-i Rîyâzî) [2], dimağın madde haricinde tasavvur ettiği, haddi zatında madde haricinde mücerret mefhumlarla iştigal eder. Matematik dört kısma ayrılır; bunlar Astronomi ('İlm-i Hey'et), Geometri (Hendese), Aritmetik (Hesap) ve Musikidir.

3 — Fizik ('İlm-i Tabîî), mevcudiyetleri maddenin haricinde tasavvur edilemeyen şeylerden bahseder, meselâ maddeyi teşkil eden dört unsur ve bunlarla vücuda gelen şeyler gibi [3]. Amelî felsefenin üç şubesi şunlardır :

1 - Etik ('İlm-i Ahlâk), insanın fert olarak vazifelerinden bahseder.

2 - Ekonomik ('İlm - ü Têdbir il - Menzîl), insanın bir aile ferdi sıfatı ile vazifelerinden bahseder.

3 - Politik ('İlm - ü Têdbir il - Medîne), insanın bir cemiyet yahut devletin ferdi sıfatıyla vazifelerinden bahseder [4].

Felsefenin bütün bu tâlî taksimatı teferrüatiyle işlenmiştir; fakat, bunların hepsini hatta muhtasar bir surette bile tetkik etmek, bu eserin sahası haricindedir. Bundan dolayı biz sadece şairleri tetkike yarayacak noktaları gözden geçireceğiz, bütün varlıkları olmayan kemiyetler, eb'at ve hendesi şekiller gibi

[1] Felsefenin İlk İllet dediği şey din lisanında Allah'tır.

[2] Tabirin mânâsı (Rîyâzê) «disiplin ilmi» dir. Bu isim, eski filozofların şakirtlerine bu ilmi, metafizik ve fizik gibi daha fazla faraziyye istinat eden mehzulâra girmeden evvel, zihinlerini terbiye etmek için öğretmelerinden neşet etmiştir. Çünkü matematikte her nokta delille ispat edilebilir ve gençliğin dimağı mutlak ispatlar ister.

[3] Metefiziğe ('İlm - i A'î) Matematığa ('İlm - i Evsât) Fiziğe ('İlm - i - Esfel) dahi denilir.

[4] Burada Lojik ('İlm - i Mantık) e yer verilmemiş olması dikkate şayandır. Bunun sebebi mantığın, haddi zatında bir ilim değil, sırf diğer ilimlerin tetkiklerinde bir vasıta olarak telâkki edilmesidir.

amelî felsefeyi ve - Astronomi [1] müstesna - Matematik şubelerini ihtiva eden diğerlerini bir tarafa bırakacağız.

Tasavvuru kabil olan her nevi varlık, ya Vacib ü-Vücud ya Mümkün ü-Vücud, yahut ta Mümtenî^c ü-Vücuddur [2]; fakat bunların üçüncüsünün mevcudiyeti ilk illete tetabuk edeceği için kendi başına mevcut olamaz. O hâlde varlık sadece Vacib ü-Vücud ile Mümkün ü-Vücuda inhisar ediyor. Başka bir varlığa tabi olmayan varlık Vacib ü-Vücuddur; başka bir varlığa istinat eden ise Mümkün ü-Vücuddur. Kendi başına mevcut olan tek varlık ilk illettir. Bundan dolayı yalnız ilk illet Vacib ü-Vücuddur; bunun haricindeki bütün varlıklar sadece Mümkünattan maduttur. Mümkün ü-Vücud olan bir varlık Vacib ü-Vücudun varlığına bir delildir. Çünkü her hangi bir şeye istinat eden bir varlık, istinat ettiği şeyin kendisinden evvel mevcut bulunması ile kaimdir.

Mümkün ü-Vücudlar bir arada tasavvur edildiği zaman onlara 'Âlem (Kâniat) denir. İşte böyle ilk illet ile Âlemin birleşmesi bütün varlıkların yekûnunu teşkil eder.

Her Mümkün ü-Vücud diğer bir Mümkün ü-Vücudun varlığı ile kaimdir, veyahut değildir; kaim olmadığı zaman ona Çevher olduğu zaman 'Araz ismi verilir [3].

[1] Amelî felsefe üzerine Türkçede klasik eser Kınalı zade Ali Efendinin *Ahlak* - ı 'Alâ'i'sidir. 979 (1571-2) da ölen muharrir, Kınalı zade Hasan'ın babasıdır. Hasav efendinin Osmanlı şairlerinin tercümei hallerine dair çok mühim olan eserinden, tarihimiz ilerledikçe sık sık ıktibas yapacağız. «Yüksak Ahlak» diye tercüme edebileceğimiz *Ahlak* - ı 'Alâ'i aynı zamanda eserin ithaf edildiği Vezir Ali Paşanın ismine de bir imayı havidir.

[2] Mütercim notu:

Gibb bu üç mefhumu sıra ile (1) Necessary (lâzım), (2) Possibla (mümkün) (3) Impossible, yani (mümkün olmayan) tabirleriyle ifade ediyor.

[3] Mümkün ü-Vücudların mensub oldukları en yüksek on kategori (Makulat-ı 'Aşere) şunlardır:

Bunlara Çevher (madde), Kem (kemiyet), Keyf (keyfiyet), Eyn (mekân), Meta (zaman), İzafet (nisbet), Mülk (sahibolmak), Vaz (vaziyet), Fı'ıl (hareket), İnfı'al (hareketsizlik) derler.

Âlemin hâlkedilişi şu surette vakî olmuştur: İlk illet hiç bir ziyaa uğramaksızın ve değiştirmeksizin, suretini ışıık hâlinde harice yayar; bu şua saçışın yahut akislerin içindeki Vacib ül-Vücudun mevcudiyeti merkezden uzaklaştıkça azalır. İlk şua sadece fikirdir. Buna 'Akl-ı Evvel veya 'Akl-ı Küll denilir [1]. Bunun üç tarafı veyahut üç veçhesi vardır. Birinci veçhesi Hâktır ki onun vasıtasıyla ilk illeti tanır. İkinci veçhesi Nefstir ki onun vasıtasıyla kendi kendisini öğrenir. Üçüncü veçhesi Muhtacıdır ki onun vasıtasıyla da Cenab-ı Hakka ihtiyacını idâk eder [2]. Bir tek menbadan bir tek şey çıkmasının bir kanun olduğuna, yani her hangi bir şeyin verdiği mahsûl kendinden başka bir şey olmadığına göre 'Akl-ı Evvelin veya 'Akl-ı Küllün her üç cephesinden ayrı bir şua çıkar. Hâk veçhesinden 'Akl-ı Sâni çıkar; Nefs cephesinden Nefs-i Evvel veya Nefs-i Küll çıkar [3]; Muhtac cephesinden Felek ül-Eflâk yahut Cism-i Küll çıkar. Bu sonuncusu hemen göreceğimiz gibi, iptidai Âlemi ihata eden tek merkezli dokuz felek veyahut göğün en dışındakidir. 'Akl-ı Sâninin üç veçhesinden de aynı şekilde 'Akl-ı Şâlis, Ruh-i Sâni ve Sabit Yıldızlar Feleği çıkar. Bu seyir onuncu Akla, Dokuzuncu Ruha, ve Kamerin Feleğine vasıl oluncaya kadar devam eder, ve bunların hepsi dokuzuncu Akıldan çıkar; öyle ki ceman on Akıl, Dokuz Ruh, ve Dokuz Felek mevcuttur. Onuncu Akla 'Akl-ı Fa'al ismi mahsusu verilmiştir. Çünkü, iptidai Âlem üzerinde doğrudan doğruya tesir yapabilecek derecede ruh merkezinden uzaklaşmış, maddeleşmiştir.

Bu şua doktrini, biraz evvel gördüğümüz gibi, Batlamiyus

[1] Bu Plotinus ve muakiplerinin (Nous), udur, Logos of Philo'dan alınmıştır.

[2] Bu üç veçhe bazan da şu suretle tarif edilir. 1— Vücut veyahut bütün varlığı, yani Vacib ül-Vücud ile Mümkün ül-Vücudu ihtiva eden; 2— Vücut yahut Vacib ül-Vücud; 3— İmkan yahut Mümkün ül-Vücud.

[3] Buna Sûfiler ve şairler, Âlemin ruhu, Can-ı Âlem, Can-ı Cihan derler. Bu, Neo-Platonist'lerin Psyche'sine mukabildir.

kozmoğrafyası ile iç içe girmiştir [1]. Merkezî ve sabit arzın etrafında, Eflâk ve Gökler denilen soğan zarları gibi bir biri üzerine geçmiş tek merkezli ve içi boş dokuz tane zar vardır. İç taraftaki yedi feleğin her birinin içine yedi seyyare raptedilmiştir. Bu seyyareleri, gökler devrederlerken beraberlerinde döndürürler. Bu yedi seyyare feleği, en iç taraftakinden başlayarak sıra ile şunlardır: (1) Ay, (2) Utarî, (3) Zühre, (4) Güneş, (5) Merih, (6) Müşteri, (7) Zuhâl, felekleridir. Bunların dışında Sekizinci felek vardır. Bu, Sabit Yıldızları havidir. Bunların en dışında Dokuzuncu Felek vardır ki diğerlerinin hepsini içine aldığı için ona Felek ül-Eflâk yahut feleklerin en büyüğü, ve en kudretlisi olduğu için Çarh-ı A'zam, veyahut içinde hiç bir yıldız, bir nokta, bir nişan olmadığı için Çarh-ı Atlas [2] denir [3]. İşte kâinatın görünüşü böyle muazzam bir topu hatırlatır. Bu topun dışı Dokuzuncu Feleğin muhaddep sathını teşkil eder. Bu Feleğin maverasında bir şeyin mevcut olup olmaması, eğer varsa bu maveranın bir boşluk (Hâlâ) yahut bir doluluk (Melâ) olup olmadığı çok defa sorulmuş ise de bu sorunun cevabını hiç kimse verememiştir.

Bu Dokuz Felek veyahut Göğün her birinin bir Akl, bir

[1] Bu sistemi bilmek bizce elzemdir. Çünkü yeni edebiyat mektebi teessüs edinceye kadar Türk şairleri yalnız bu sistemi tanımışlardır. Ve eski şiir o sisteme dair imâlarla doludur. Mamafih, Türklar diğer Astronomi sistemlerini de bilirlerdi. Hem Tycho'nun hem de Kopernik'in sistemleri Kâtip Çelebi'nin 1068 (1657-58) de öldüğü zaman yarım bıraktığı *Cihannüma*'sında tarif edilmiştir. Fakat şairler hiç olmazsa şiirlerinde atalarının inandığı sisteme sadık kalmağı tercih etmişlerdir.

[2] Atlas kelimesinin manası üstü düz, işlenmemiş demektir. Bu isim atlas denilen kumaş için kullanıldığı için bir sürü iltibasa sebebiyet vermiştir.

[3] Orta çağda Primum Mobile (Muhârek-i Evvel) denen bu feleğe, aynı zamanda her tarafı tahdit ettiği için, (Muhâddid ül-Cihat) ta denilmiştir. Yani bunda ön, arka, sağ, sol, yukarı, aşağı mefhumları yoktur. Buna bütün cisimleri içi de topladığı için (Cism-i Kûl) dahi denir.

Ruhu olduğu gibi bir de cismi [1] vardır. Felek ül-Eflâkin Aklı, ikinci Akıldır. Ruhu, Nefs-i Küldür. Sabit Yıldızlar Feleğinin Aklı Üçüncü Akıldır, ve Ruhu İkinci Ruhtur vs. vs. Ay Feleğinin Aklı Onuncu, Ruhu Dokuzuncudur.

Dokuz Felekler, arzin etrafında muhtelif sūratlerde dönerler. İçlerindeki sekiz feleğin iki türlü hareketi vardır; bunlardan biri garptan şarka doğrudur ve bu hareket idarî yahut tabiidir. Diğer hareketleri şarktan garba doğrudur ve bu hareket Dokuzuncu Feleğin tesiri altındadır. Bu harekete kâsri [2] yani cebri ismi verilir. Dokuzuncu Feleğin şarktan garba doğru dönen seri bir hareketi vardır ki bu hareket onun yirmi dört saatte bir devir yapmasını intaç eder ve içindeki bütün felekleri [3] beraberinde çevirir.

[1] İlâhiyat lisanında Akıllar ve Ruhlar dört en büyük meleğe (Archangels) işaret eder,

[2] İç Feleklerin, Dokuzuncu Feleğe nisbetle, hareketlerine misâl olarak bir el değirmenin üstünde değirmenin döndüğü istikametle aksine yürüyen bir karınca gösterilir. Gerçi karınca taşla beraber dönüyorsa da yine biraz da kendi arzu ettiği istikamette hareket edebiliyor. İşte sekiz iç felekler de Dokuzuncunun te'siriyle dönüyorlarsa da, yine kendi tabii seyirlerini biraz takip ediyorlar demektir.

[3] Feleklerin bu devir nazariyesinden çıkan bir hayâl, şürde çok göze çarpan bir rol oynar. Astrology (İlm-i Nücum) herkes tarafından kabul edilmiş bir ilimdir; ve seyyarelerin doğrudan doğruya veya bilvasıta dünya işlerine te'sir yaptıklarına insanlar inanırdı. Bu te'sirin mahiyeti en ziyade, seyyarelerin birbirlerine karşı durumlarına bağlı idi. İşte bu nisbi durum feleklerin devrinden dolayı her an değişiyordu. İç sekiz felek yavaş dönüp ve dediğimiz gibi kendi tabii seyirlerini takip ederlerken, Dokuzuncu Felek onlara aksi istikamette ve her yirmi dört saatte tamam olan çok seri bir devir yaptırıyordu. Bu fikir şairlere, seyyarelerin durumlarında anî değişiklikler yaptıran Dokuzuncu Feleği meş'um bir kuvvet olarak tahayyül ettirdi. Dokuzuncu Feleğin, uğursuzluğundan ve hiç durmayan devirlerinin te'siriyle seyyarelere mütemadiyen yer değiştirtmek suretiyle insanın bütün ümit ve tasavvurlarını alt üst etmekten aldığı zevkten dolayı şairler ona dil uzatmaktan hiç usanmazlar.

Dokuz Feleğin [1] hepsi de şeffaftır ve bundan dolayı göze görünmezler; bu felekler ve beraberlerinde sürükledikleri yıldızlar esirdendir. Esir yalnız mekân [2] içinde hareket edebilen ve yalnız dairevî bir seyre malik olan bir maddedir; fakat bu dairevî harekât kâinatın merkezine yaklaştıkça esirin safiyeti azalır. Felekler birbirine sıkıca intibak etmişlerdir. Öyle ki birinin mukaar olan iç sathı ile hemen bitişiğindeki diğerinin muhaddep olan dış sathı arasında hiç bir boşluk yoktur.

Kamer Feleğinin içinde unsurlar âlemi vardır. Bunun esası artık esir değil, fakat (Hevulâ) maddedir. Madde ile muhakkak olarak beraber giden bir şey vardır, o da şekil yani Şurettir. Şekil olmadan maddenin hakikî varlığına imkân yoktur. Şekil (Şuret)in iki derecesi vardır: Şuret-i Cismiyye ve Şuret-i Nevîyye. Madde bunların birincisi ile birleştiği zaman Cism-i Muṭlaḳ [3] meydana getirir ve Cism-i Muṭlaḳ da ikincisi ile birleştiği zaman Cism-i Şahşiye hasıl eder. Bu hususta Madde insan nefesine, ve Suret-i Cismiyye de sadaya teşbih edilebilir; o hâlde insan nefesi ile sadanın birleşmesinden teşekkül eden insan sesi Cism-i Muṭlaḳa tekabül eder, ve Cism-i Muṭlaḳ ise madde ile Suret-i Cismiyyenin birleşmesinden vücut bulur. Bunun gibi Suret-i Nevîyye bir çok harflerin nisbî kıymetlerini gösterir, ve bu sada ile birleşince kelimeler meydana gelir, tıpkı Suret-i Nevîyyenin Cism-i Muṭlaḳ ile birleşmesinden Cism-i Şahsinin meydana gelmesi gibi.

Madde her şekle girebilir; bu meselede madde balmumuna,

[1] Seyyarelerin muhtelif hareketlerini tarif için yedi iç feleğin bir veya müteaddit ikinci derecede felekleri (Eflâk-i Cüz'îyye) meselâ Hamil, Tedvir ve saire gibi felekleri ihtiva ettiği farzedilirdi; fakat şîir talebesi için bu teferrûat lâzım değildir.

[2] Hareket üç nevidir: «Hareket-i Kemmiyye» yani çoğalma, ve azalma; «Hareket-i Keyfiyye» yani değişme, «Hareket-i Eyniyye» yani mekân içindeki hareket.

[3] Cisim, uzunluğu, genişliği, derinliği olan ve bundan dolayı kabili taksim olan şey diye tarif edilir.

aldığı şekil de balmumunun girdiği kalıplara benzetilir. Şekil daima değişmektedir; madde daima aynı şeydir. Madde yer yüzündeki her vücudun cevherini teşkil eder. Şekil her vücuda hüviyetini veren şeydir. Gerçi Madde faal olmaktan ziyade passif telâkki edilirse de onun da kendine mahsus bir kudreti olduğu kabûl edilmelidir; çünkü gerek insanı, gerek tabiatı kendilerini göstermekten meneden, gayretlerini tahdit eden şey, Maddenin bu tabiatından doğan bir zarurettir, ve Maddenin bu mukavemeti sayesinde ruh, aşağıdan yukarı tabakalara doğru, derece derece yükselebiliyor. Bundan dolayı Maddenin aslı umumiyetle kötü telakki ediliyor.

Suret-i Neviyyenin ilk tecellisi aşağıdaki dört unsur ile gösterilir: «Ateş», «Hava», «Su» ve «Toprak». Bu unsurlar dünyasının tanzimi, esîr alemindeki gibi merkezleri bir (Mültehid ül-Merkez) ve daimî tabakalardan yapılmıştır. Ateş, bu dört unsurun en hafifi ve incesi olduğundan dolayı en yüksektedir. Ay Feleğinin mukaar sathına temas eder ve içindedir. Sâfi Ateş renksiz ve şeffaftır, bundan dolayı Ateş Feleği göze görünmez. Bundan sonra Hava Feleği [1] gelir ki bu unsur Ateşten daha kesiftir. Bunun içinde Su Feleği vardır, ve bu daha kesiftir. Su Feleğinin içinde Toprak Feleği vardır ki bu, bütün mevcut olan şeylerin en kesifidir. Bu toprak böylece kâinatın özünü teşkil eder ve toprağın merkezi kâinatın merkezidir. Toprak Feleği başlangıçta Su Feleği ile çevrilmişti; fakat muhtelif surette izah edilen sebeplere göre, Su, Toprağın düz olmayan yüksek tabakalarından çekilmiş, boşluklara yerleşmiştir. Bundan dolayı toprağın sathındaki bazı parçalar Hava Feleğinin [2] mukaar sathı ile temasa gelmiştir.

[1] Hava Feleği üç tabakaya ayrılır. Ateş Feleği ve Hava Feleğinin en yukarı tabakaları her ne kadar kendi vaziyetleri dolayısı ile sabit ise de Ay Feleğinin devri esnasında bunlar onun vasıtasile harekete gelirler.

[2] Coğrafyacılar arz küresinin yüzünü ikiye ayırırlar: Su ve Kara. Kara kısmını da istiva hattı ile tekrar yarım kürelere ayırırlar. Cenup kısmı hararetin fazlalığından dolayı gayrı meskûn addedilir. Yalnız şimal kısmı ekilmiş

Dört unsur birbirlerinden tabiatları (tabayî^c) veyahut vasıfları (keyfiyyet) itibariyle ayrılırlar. Her unsurun çift vasfı vardır: Ateş, kuru ve sıcaktır; Hava, sıcak ve rutubetlidir; Su, rutubetli ve soğuktur; Toprak, soğuk ve kurudur. Unsurların hepsi; müsterek olan vasfı sayesinde mütemadiyen birbirinin içine girerler; böylece ateş sıcaklık vasıtasıyla havaya geçer, hava rutubet vasıtasıyla suya geçer, vs. vs. Bütün bu değişmelerde yalnız şekil başkalaşır, bütün unsurların ve bundan dolayı bütün dünyevî cisimlerin aslı olan madde ne kadar çok ve muhtelif şekillerde tecelli ederse etsin değişmez. Bu unsurların oluşu ve fena buluşu (Keʿvn-ü Fesad)[1], Yedi Seyyarenin[2] te'sirleri ile vuku bulur. Ve bunun neticesi olarak üç sınıf mürekkep cisim-vücuda gelir; bunlara Madenler, Nebatlar ve Hayvanlar denir. Bundan dolayı Yedi Seyyareye çok zaman Yedi Baba (Âba-î Şab'â) denir; Dört Unsur, Dört Anadır (Ummehat-î Erba'â); üç sınıf mürekkep cisme Mevalid-î Şelâşe denir. Hayvan sınıfı İnsan olduğu zaman gayesine ermiştir.

Bu bizi ruhiyat ilmi sahasına getirir. Nefsin üç derecesi vardır: Nebatî Nefs (Neʿfs-î Nebatî), Hayvanî Nefs (Neʿfs-î Hayvarî),

ve işgal edilmiştir. Bu kısma (Ruḥ-î Meşkûn), arzın meskûn olan dörtte bir kısmı, denir. Bu da istiva hattına müvazi olarak tasavvur edilen dairelerle yedi muntakaya ayrılmıştır. Yedinci daire ile şimal kutbu arasındaki arazi soğukun çokluğundan dolayı gayrı meskûn addedilmiştir. Yedi muntaka, yedi iklim (Aḳalim-î Seb'â) adıyla şöhrat bulmuş, buralarda bulunan memleket ve şehirler de dikkatle kaydedilmiştir. Yalnız bizim için Birinci iklimin istiva hattına yakın ve Yedinci İklimin de en uzak olduğunu bilmek kâfidir.

[1] Bu cümlede fena buluş (fesad), maddenin hususî bir şekil alması ve oluş (keʿvn) de diğer bir şekil almasıdır. Biri olmadan diğeri olamaz. Bu iki ameliye unsur ve değişme dünyasında mütemadiyen vuku bulmaktadır.

[2] Bu fizikçilerin fikridir; metafizikçilere göre Onuncu veyahut Faâl Akıl bu işte müessir olmuştur (bk.- sah. 40). Bu iki türlü görüş de şairler ve sûfîler tarafından kabûl edilmiştir.

ve Natik Nefs (Nefs-i Natıka) [1]. Birincisi bizim hayat kuvveti (Kuvve-i Hayatiye) dediğimiz, nebatlarda, hayvanlarda, insanlarda müşterek bulunandır. Bunun vazifeleri büyüme, gıda alma, ve çoğalmadır. İkincisi idrâk veya ihsası temsil eder, ve yalnız hayvan ve insanlara inhisar eder. Bunun vazifeleri ihsas ve iradî harekettir. Üçüncüsü, Aklî Kuvvet (Kuvve-i Akliye)-dir. Yalnız insanda vardır, ve onun da vazifesi muhakemedir. Bütün bu unsurları nefsinde toplayan ferdi insan ruhu böylece üç cephelidir. Fakat ölümden sonra mevcudiyetini muhafaza eden yalnız «Akıl» unsurudur. Bununla beraber dünyevî hayatı madenlerde başlayan ve madde mukavemetinin müsaadesi nisbetinde nebat ve hayvanlardan insana kadar yükselen, ve yükselirken meknî kuvvetini inkişaf ettiren yine bu nefstir. Bu inkişaf sona erdiği vakit nefs yükselmesini mümkün kılan bütün melekeleri artık lüzumsuz birer alet addederek bir tarafa atar.

Nebatî Nefs, Kuvvetler yahut Faziletler ismi verilen dört melekeyi haizdir. Bu kuvvetler şunlardır: 1—Kuvve-i Gıdayiye, uzviyet bunun vasıtasıyla vücudun sarfettiği kuvveti yerine koyar; 2 — Kuvve-i Namiyye, bunun sayesinde uzviyet büyür, yani muayyen bir muddet için boyu, eni ve derinliği artar; 3 — Kuvve-i Müvellide, bunun vasıtasıyla uzviyet kendisinden çıkan ve kendisine benzeyen bir fert vücuda getirir; 4 — Şekil veren kuvvet, Kuvve-i Muşavvir, bununla, yukarda zikredilen ve aslından kopan parça, uygun bir yer bulduğu takdirde kendisini doğuran ferde benzeyen ve kendisine has olan şekli alır. Bu dört melekeye dört diğer kuvvet yardım eder: 1 —

[1] Burada bahsi geçen nazariyeler Orta Çağ boyunca Hristiyanlıkta olduğu kadar İslâmiyet aleminde de hâkim olmuştur. Bu nazariyeler İngilizce olarak, Londrada 1582 de basılan "Batman uppon Bartholome, his Booke 'De Proprietatibus Rerum,'" isimli eserde etraflı bir şekilde izah olunmuştur. On üçüncü asrın ortalarına doğru, İngiliz Fransiskan papazı Bartholomew tarafından aslı Latince olarak yazılmış olduğu rivayet olunan bu eser, adeta orta çağ ilminin bir ansiklopedisi mahiyetindedir.

Kuvve-i Cazibe, bununla uzviyet gıdası için lâzım olan maddeyi kendine celbeder; 2 — Kuvve-i Masîke, bunun sayesinde uzviyet aldığı gıdayı hazmedinceye kadar kendine mahsus olan yerde muhafaza eder; 3 — Kuvve-i Hażıma, bununla uzviyet aldığı gıdayı yakmış olduğu maddenin yerine koyarak vücudu tamir eder; 4 — Kuvve-i Dafi'a, bununla uzviyet fazlalıkları dışarı atar [1].

Nefs i Hayvaninin iki melekesi vardır: Kuvve-i Muharrike ve Kuvve-i Müdrike. Kuvve-i Muharrike iki cinstir: Kuvve-i Şehviyye ki hayvan bunun vasıtasıyla iyi bildiği şeyleri elde etmeğe çalışır; Kuvve-i Gażabiyye ki hayvan bunun vasıtasıyla fena bildiği şeylerden kendini sakınır. Bu Kuvve-i Muharrike, Kuvve-i Müdrike vastasıyla harekete geçer; ve Kuvve-i Müdrikeye de beş dış ve beş iç hassa hizmet eder. Dış hassalar, Temas, Koku, Lezzet, İşitme ve Görmedir. İç hassalar, Hiss-i Müsterek, Hayal, Kuvve-i Vahime, Kuvve-i Hafıza ve Kuvve-i Mutasarrıfıdır. Hissi Müsterek beş dış hassanın hariçten getirdiği bütün hislerin kalbidir; onu, içine beş dere akan bir suya teşbih ederler. Hiss-i Müsterekin yeri üç beyin hücresinin en önde olanıdır [2]. Hayâl, Hiss-i Müsterekin dışardan aldığı hislerin anbarıdır; işte, böylece bir madde gözümüzün önünde bulunduğu müddetçe Hiss-i Müsterekte bir aksi mevcuttur, fakat görülen suret gözden kaybolur olmaz Hiss-i Müsterek onun aksini Hayâle tevdi eder. Hayâlin yeri en öndeki beyin hücresinin arkasındadır. Kuvve-i Vahime göze görünmeyen fakat fertlerde kendini gösteren manevî hassaları idrâk eder; meselâ bir dostun şefkati, bir düşmanın nefreti gibi; onun yeri

[1] Bu orta devir terimlerinin bazıları, modern ilim ıstılahlarına girmiş, fakat kullanıldıkları yerler değişmiştir; meselâ, Kuvve-i Cazibe, Kuvve-i Masike ve Kuvve-i Dafia bugün sırayla, Cazibe (attraction), Yapıştırma (Cohesion), Defetme (Repulsion), manalarında kullanılır.

[2] Eski fizyoloji âlimleri beyni üç kısma ayırır, onlara hüere ismini verirler.

ortadaki beyin hücresinin arkasıdır. Kuvve-i Hafıza, Kuvve-i Vahime vasıtasıyla alınan intibaların anbarıdır. Onun yeri arkadaki beyin hücresidir. Ortadaki beyin hücresinin önünde yeri olan Kuvve-i Mütâşarriḫa, her iki taraftan gelen hisleri toplar, ve keyfine göre birleştirir veya ayırır. O, muhayyele dediğimiz kuvvete muadildir; meselâ şairlerin hayalî icatları olan gümüş serviler ve yakut dağlar onun eseridir.

Nefs-i Natika iki hususî meleke ile ayrılır: Birincisi Kuvve-i 'Alîme, ikincisi Kuvve-i 'Amîledir. İnsan birincisi vasıtasıyla Nazarî felsefeyi anlar, ikincisi vasıtasıyla Amelî felsefenin ahkâmına hareketini uydurur.

Yalnız Nefs-i Natika nazariyeler yapabilir veya umumî neticeler çıkarabilir. Böylece bir hayvan, mahabbeti, efendisinin şahsına bağlı olarak anlayabilir, fakat mücerret olarak, bir şahsa bağlanmadan tasavvur edemez.

Nefs-i Natika şöyle tarif edilir : fikrî tasavvurları vasıtasız idrâk eden, kendi başına vücudü olmayan, fakat vücudün melekeleri vasıtasıyla işleyen bir kuvvet cevheridir.

Nefs-i Natikanın arazî bir şey olmayıp ta bir cevher oluşunun delili, arazî olan fikrî intibaları kabûl edebilmesidir. Hâlbuki arazî bir şeyin [1] diğer arazî bir şeyle birleşmemesi bir mütearifedir (Axiom). Nefs-i Natikanın cismi olmadığına delil de şudur: Bütün cevherler ya cisimli ya da cisimsizdirler; eğer dış hassalarımızla idrâk edebilirsek cismi vardır; edemezsek cismi yoktur; nefis, dış hassalarımızla idrâk edilemez, ondan dolayı cisimsizdir. Nefs-i Natikanın basit olup mürekkep olmamasının, yani parçalara ayırlamamasının delili de şudur: o, vahdet gibi mutlak surette basit olan şeyleri tanır; çünkü bilgi, her hangi bir

[1] Cevher ve 'Araz için kabûl edilmiş misâl cisim ve renktir. Cevher olan cismin varlığı rengine tabi değildir. Halbuki bir tesadûf olan rengin varlığı, üstünde bulunduğu cisme tabidir ve o cisimsiz tasavvur edilemez.

[2] Eğer başka türlü olsaydı, bilen (Nefs-i Natikanın) parçalara ayrılması mümkün olsaydı, idrâk ettiği vahdetin de parçalara ayrılması lâzım gelirdi ki bunun da tasavvuru imkânsızdır.

nissin, o hissi alanın kendisiyle birleşmesinden husule geldiğine göre, basiti idrâk edenin kendisinin de basit olması lâzım gelir[2]. Nefs-i Natıkanın fikrî tasavvurları idrakine delil de kendi varlığını idrâk edebilmesindedir; çünkü, bir şeyin cevheriyle kendi arasına her hangi bir vasıtanın girebilmesi mümkün değildir. İşte bundan dolayı filozoflar bilmekle, bilen ve bilinmenin hakikatte aynı şey olduğunu söylerler. Nefs-i Natıkanın mevcudatla temasının dış hisler vasıtasıyla olduğu o kadar aşikârdır ki, onun için hiç bir delile ihtiyaç yoktur.

Ruhun, yani Nefs-i Natıkanın ebedî olduğuna delil de, arazî birşey olmayıp bir cevher olmasıdır; çünkü arazî olan şeyle şekil gelir geçer, cevher ezelidir.

Beşeriyet nasıl hayvan âleminin şahıkası ise, „insan-ı kâmil“ de beşeriyetin şahıkasıdır. Her şey şuurlu veya şuursuz surette bu insan-i kâmil derecesine, yani murakaba vasıtasıyla Akl-ı Evvel derecesine vasıl olmak için uğraşır. Çünkü, Nefs-i Natıka bu noktaya erer ermez, iptida bir parçası olup ayrıldığı muhteşem varlığa tekrar iltihak için hazırlanır. İşte bu uzun sefere „deveran-ı vücud“ denir. İlâhî nurun şulesi, Akıllardan, Nefslerden, Feleklerden ve Unsurlardan geçerek, aşağı doğru inişinde en son noktası olan arza ulaşır; ve buna „tarîk-i mebdâ“ yahut „kavs-i nüzûl“ denir. Yukarıya doğru olan sefer, madenlerden başlayarak, nebatlardan, hayvanlardan ve beşeriyetten geçerek niyahet son merhalesi olan insana-i kâmil derecesine çıkar ve burada Nefs-i Natıka, tekrar ilk hareket noktası olan Akl-ı Evvele vasıl olur. Buna „tarîk-i mâ‘ad“ yahut „kavs-i ‘uruc“ denir ve devir bittiği zaman seferin sonu gelmiştir [1].

[1] Umumiyetle mistik oldukları kadar filozof olan sûfiler çok kere bu devran-ı vücuda işaret etmişlerdir. Tarîk-i mâ‘ad, Celâleddin-i Rûmî’nin *Meşnevi*’sinde, üçüncü kitabın, 17 nci hikâyesinde şu güzel parça ile anlatılır:

وزنما مردم بحیوان بر زدم
بس چه ترسم که ز مردن کم شدم

از جمادی مردم و نای شدم
مردم از حیوانی و آدم شدم

Biraz evvel tetkik ettiğimiz ilmi görüşler sūfiler tarafından kabul edilmiştir ; fakat bu mütefekkirler mevcudata az ehemmiyet vermişlerdi. Bu mevcudatın onları biraz alâkadar eden ciheti, hemen sadece hisler fevkinin bir gölgesi olduğundan idi. Neoplatonizmde hakikat hâlde onları saran şey, tecrübe fevki olan kısımdır; ve bu mevzu üzerinde hemen hemen bütün dikkatleri toplanmıştı [I]. Geçen bapta ‹‹gördüğümüz gi-

حلۃ دیگر بعیرم از بشر	تا برآرم از ملائکک یا و سر
وز ملک هم بایدم جستن وجو	کل شیء هالک الا وجهه
بار دیگر از ملک قربان شوم	آنچه اندر وهم نابد آن شوم
بس عدم کردم عدم چون ارغنون	کویدم کانا الیه راجعون

N a h i f f i bu parçayı şöyle tercüme ediyor:

Ben cemadiken ölüp buldum nēma
Çün nēma gitti menēm hayvan nūma
Âdem oldum gitti hayvanlık bu dem
Pes nedir hayfım baña gelse ‘adēm
Mevtîle çünkım gide vāsf-î beşer
Var meleklerle benımçün pâ-ü şer
Hem gerek baña melekten sêtr-î rû
Küllü şey’in halık illa vechehü* * Kur’an, XXVIII 88.
Ben melekten yine kurban olurum
Olki gelmez vehmē şayan olurum
Peş ‘adēm oldu ‘adēm kim ergünun
Baña der inna ilēyhî raci‘un* * Kur’an, II, 151.

Aynı fikir şairin en güzel gazellerinden birinde de ifade edilir. Bunun metni ve tercümesi Mr. R. A. Nicholson’ın „Şemsi Tebrizî divanından seçme şiirler“ (*Selected Poems from the Divāni Shemsi Tabriz*) isimindeki eserinde verilmiştir (bk. - s. 46—9).

[I] Birçok müsteşrikler sūfîsmin Hindin felsefesi olan „vedanta“dan geldiğini söylerler. Benim sūfîsmin, neoplatonizmin bir nevi tekâmülü olduğunu kabuldeki sebeplerim şunlardır :

a) Oldukları yerdeki dinlerin tesiri istisna edildiği takdirde, her iki sistemin tamamen birbirine benzemesi ;

b) Sūfîsmin sistem olarak ilk defa Suriye’de işitilmiş olmasıdır. Çünkü Iamblichus’un memleketi olan bu yerde, neoplatonisme ait fikirler geniş bir surette yayılmıştır. Rabî‘a, müslümanların ilk sırrı aşığı olan kadın, Kudüs’de

bi onların ismini taşıyan sistem iki cephelidir. Birine veya diğerine fazla ehemmiyet verilen bu iki cephenin biri sırrî (mistik), öteki felsefidir. Geçen bapta biz daha fazla sırrî cephesiyle alâkadar olduk; çünkü Osmanlı şairlerinin doğrudan doğruya ilham menbaları bu idi. Şimdi sûfiizmde, felsefî unsurların hâkim olduğu, öteki cepheyi biraz tetkik edeceğiz; çünkü bu cephenin izlerinin, görünüşte daha az belli olduğu hâlde, şiir üzerindeki te'siri çok büyüktür.

Sûfilerin mevzuları, şuurlu düşüncenin erişemeyeceği bir sahadır; orada ilmî filozofların, dayandıklarını iddia ettikleri mantık, rehberlik edemez. İşte bundan dolayı onların felsefesini anlamak için evvelâ bu felsefenin temeli olan ruh akidelerini öğrenmek lâzımdır.

Eski bir hadise göre, kâinatta on sekiz bin âlem vardır ve belki de sûfilere 'Avalîm-i Hamsê ismini bu hadis ilham etmiştir [1]. Bu beş âlem, beş ayrı yerde değildir, bunlar beş muhtelif varlık safhasıdır ve indikçe Hakikî Varlıktan uzaklaşırlar, bunun neticesi olarak onlardan ekseriya Hâzarat-ı Hamsâ diye bahsedilir. Bunlara ait mâlûmatımız, tabii olarak, biraz karışıktır ve muhtelif menbalara göre az çok değişir. Fakat esas itibariyle şöyledirler: kâinatın üstünde ve ilerisinde, fakat herşeyi ve herşeyin menbaini içine alan 'Âlem-i Lâhut vardır; buna ait bir tahmin yürütülemeyeceği için, beş âlem arasında sayılamaz. Bu âlemlerin birincisi Hâzret-i Gayb-i Muṭlaḳ

135 (752 — 3) te ölmüştür. 150 (767) de ölen Eb'ül-Haşim, sâuffî ismini taşıyan ilk adamdır. Kendisi Suriye'li bir şeyhtir; ve onun zamanında ilk defa olarak, Suriye'nin Remele denilen yerinde birinci sûfî tekkesi açılmıştır.

c) Müslüman felsefesinin öteki tarafının, muhakkak surette, Aristo'nun neoepatonist esaslarından alınması.

[1] Mevzu olması muhtemel olan şu hadis, bu fikri ispat için, bâzan zikredilir :

ان للهِ تعالى ثمانية عشر الف عالم وان الدنيا كم منها عالم واحد

„Muhakkak olarak Allahütaalanın on sekiz bin âlemi vardır; ve dünyanız da, muhakkak ki onlardan biridir“.

yahut ta Hâzret-i Âîmâdîr; bunun dünyası Âlem-i A'yan-î Sabîte'dir [1]. Yani, onu teşkil eden varlıklar sabit prototiplerdir [2]. İkinci safha Ğayb-î Mûzaf ve bunun dünyası da akıllar ve nefisler dünyasıdır [3]; bunlara bazan Ervah-ı Cebberut [4] denir. Bundan sonra gelen safhaya Âlem-i Mîsâl yahut Âlem-i Melekût [5] yahut Âlem-i Berzah denir; çünkü bu, dördüncü safhanın sınırındadır. Bu safha Âlem-i Şahadettir; buna ekseriya Âlem-i Mülk yani cismanî âlem denirki bu, içinde hareket ettiğimiz dünyadır ve hiç görünmez âlemin [6] aksidir. Beşinci safha, Âlem-i İnsandır ki, ötekilerin hepsini ihtiva eder, çünkü insanın bütün kâinatın bir mikrokozmu olduğunu göreceğiz.

Mîsâl veya Melekût âlemi, cismanî âlemde tecelli eder; onda da Akıllar ve Nefsler âlemi tecelli eder; ve bunun için de Âlem-i Esmâ-î Hüsna ve nihayet bunun içinde Âlem-i Vahdet görünür.

Beş âlem bazan bir arada olarak [7] „üç âlem“ gibi sayılır ve buna „görünmeyen“, „orta“ ve „görünen“ âlem ismi verilir. Fakat daha fazla olarak bunlar, Âlem-i Şahadet ve Âlem-i Ğayb

[1] A'yan-î Sabîte tabirini tam tercüme etmek imkânsızdır. Sübuttan gelen sabîte kelimesi, bilkuvve mevcut olan yani bilfiil mevcut, sabit veya dâimî olanın aksini ifade eder. A'yan kelimesi şeniyetlere tekabül eder. Ayn-ı Sabite Plato'nun İdelerine çok yaklaşıp.

[2] Varlığın bu safhasına Âlem-i Me'ani de denir. Yani eşyanın hariçten görünüşleri ve isimleri arkasındaki hakikî manaları ifade eder.

[3] Yani mânevî veyahut felekî Akıllar ve Ruhlar.

[4] Cebberut ve cebberutiye tabirleri, cebir fikri verir, yani bu âlemdeki varlıkların, kendilerinden aşağı olanlar üzerinde gösterdikleri kudreti ve tahakkümü ifade eder.

[5] Melekût tabiri „kralliyet“ yahut „hakimiyet“ yahut „mülkiyet“ manasına gelebilir.

[6] Buna aynı zamanda Âlem-i His, Âlem-i Suret, Âlem-i Kevn-ü Fesad da denir.

[7] Bunların aşağısından başlanarak şöyle tanzim edilir :

Mülk, Cebberut, Melekût; bu sıra hristiyanlıkta Melekût, Kudret, ve Celâl diye ifade edilir.

isimleri verilen iki âlem farzedilir, veyahutta Âlem-i-Mülk ve Âlem-i Melekût [1] denir.

Misâl âlemi, içinde cismanî safhaya geçirilecek şekiller de mevcut olduğundan dolayı, bu ismi almıştır. Cismanî safhaya her hangi bir zaman geçirilecek olanların diğer şekillere nisbeti, geniş bir sahra ortasına atılmış bir yüzük halkası kadardır.

Bu Âlem-i Misalin sınırları Âlem-i Şahadete temas ettiği an, ikisi arasında geçit imkânı hasıl olur; bu bizi sâfilerin ruh nazariyesine getirir.

İnsan ruhu, mahiyeti itibariyle hakikat hâlde ruhlar âleminin bir vatandaşıdır. Onun hakikî vatani orasıdır; ve buradan muayyen bir sebep dolayısıyla, cismanî safhaya iner ve burada muhitine tesir edebilmesi için, cismanî bir vücuda bürünür. Böyle cismanî bir şeye büründüğü müddetçe nefis, şuurî veya gayrî şuurî olarak, kendi has dünyasına tekrar kavuşmağa çalışır. Asıl yerine, âdetâ mânevî bir cazibe ile çekilir. Fakat, vücut onu alıkor; cismanî hassaların tahayyül ettikleri hayâl, yegâne hakikat olarak görünür ve bu öyle bir perde teşkil eder ki meskenini ekseriyetle kendisinden saklar. Cismanî melekeleri kendisini o kadar işgal eder ki bu nefis, kendi dünyasının varlığını unuttur. Hakikat hâlde bu âlemden varis olduğu ve bazı meyillerini anlayamadığı için, bunları maddî sebeplere atfeder. Pek nadir olarak vücut uykuda ve hassaları faaliyette olmadığı zamanlardadır ki böyle bir nefis, rüyada yahut hulyâda kendi dünyasını kısa bir an için görür. Fakat unutkanlık o kadar anlayışını körletmiş, dünya ihtirasları o kadar kendini kirletmiştir ki, rüyada gördüğü bu şeyden pek silik bir intiba kalır. İşte böylece uykudan uyanır uyanmaz, her şeyi unuttur ve yahut gördüğü şeyden içinde müphem bir gölge kalır [2].

[1] Bundan şairler ve diğer muharrirler mütemadiyen „iki âlem“ diye bahsederler.

[2] Rüyaların, ekseriyetle nefis âlemi ile münasebetleri yoktur. Onlar uya-

Âlem-i Cismâniden Âlem-i Rûhânîye geçme kudreti her nefiste bilkuvve mevcuttur, fakat ancak bir kaç kişide gerçekleşir. Bu bir kaç kişinin de pek azında, bilhassa peygamberler ve büyük velilerde bu kudret, Allahın inayetiyle, o derece inkişaf etmiştir ki, vücut uyanık olduğu zaman bile hassalar tarafından örülen örtü çekilir, nefis bir an için rûhânî âlem ile yüz yüze gelir; zaman ve mekân olmayan o yerde herşeyin hakikatını görür ve Mele-i Âlânın seslerini işitir. İşte bu tarzda, Allahın lûtfuna mazhar olanlara vahiy gelir ve bu suretle elde ettiğimiz intibalar sayesinde „beş âlem“e ve diğer ruhanî hâdiselere [1] ait mâlûmat ediniriz. Fakat bize bu nevi intibaların dünya dili ile muvafık bir şekilde izah olunamayacağı sarahaten söylenmiştir. Bu intibalar eğer nakledilecek iseler, kelime mânasıyla alınmayan, fakat içlerindeki ifadesi mümkün olmayan fikri, teşbih

nık bulunulduğu zaman, hassaların hafızaya naklettiği şekillerdir. Bu nevi rüyalara Kur'an lisanında „karışık rüyalar (Ezğas-ı ahlâm)“ denir. Ve bunların bir mânası yoktur. Nefs âleminde görülen rüyalar ikiye ayrılır. Birincileri ve nâdir olanları o kadar vazıhtırlar ki, tabire ihtiyaçları yoktur. İkincileri ve daha sık olanları Nefs-i Natika tarafından muhayyeleye verilen ve temsili bir şekle sokulanlardır. İşte bu nevi rüyaların tabire ihtiyaçları vardır. Hakikî rüyalar karışık rüyalardan şu suretle ayrılır: rüya gören rüyanın kendisinde hasıl ettiği derin, vazıh ve devam eden tesiri altında çarçabuk uyanır. Hafızanın teferruatını müşkülâtla bir araya toplayabildiği rüya, karışık sınıfa dahildir.

[1] Şarklıların vahiy hakkında nazariyeleri budur; ve bütün peygamberler de şarklı olduğu için, şarklıyı bu mevzuda salâhiyet sahibi addedebiliriz.

Ke h a n e t de aynı yolu takip eder; kâhinin ruhu bir an için cismanî âlemden ruhanî âleme geçer, fakat kâhin bu geçidi, haricî tesirler altında meydana getirmeğe mecburdur. Peygamberin yahut velinin ruhu o kadar saf o kadar az hassalarının tesiri altındadır ki, bu geçidi hâricî bir yardıma dayanmadan yapar. Halbuki kâhin, ruhunu hissî dünyadan sıyrabilmek için e f s u n veya her hangi bir vasıtaya müracaat etmek mecburiyetindedir. Fakat ihsas melekesine yabancı olan bu vasıtalar, kâhinin ihsasları ile karışır ve bunun neticesi olarak elde ettiği intibalar, bazan doğru ve bazan da yanlış olabilir.

ile anlatan bir nevi remiz ve istiare kullanmak icabeder. Bu nokta mühimdir, zira bütün tasavvuf tabirleri buna dayanır.

Şimdi biz, sûfilerin tecrübe-üstü akidelerini neye istinat ettirdiklerini göreceğiz: bu, kendi ruhlarının, ruhanî âlemdeki tecrübelerine dayanır. Teknik tâbiri, şehvî hislerin indirdiği perdeyi kaldırmağa işareten, „keşf“ olan bu tecrübe, sûfilerin hakikî gâyelerini ifade etmez, bu tecrübe bir tesadüf eseri olarak vukubulur. Sûfinin hakikî gayesi „fenafillah olmak“tır. Her hangi bir varlığın en büyük saadeti, kendi kendisini tam olarak tekâmül ettirmektir; insan ruhu, ilâhî ruhla birleştiği an, en yüksek saadete vasıl olur. Bu vahdet „cezb e“ denilen hâl ile mümkündür ve cezbe halindeki ruh, ruhanî âleme götürülür ve orada sırları öğrenir.

Gaybı keşfeden muhtelif sûfilerin bu gibi vasfa gelmez esrarı, dünya diliyle tarife çalışırken başka başka, hatta birbirini nakzeden lisan kullanmaları zarurîdir. İşte böyle bazıları, ruhun Cismanî âleme inişini, Cenabı Hakkın kendini ızhar arzusu ile vaki olduğu suretinde izaha çalışırlar ve beşerin gözüyle kendi eserini seyredenin, bizzat Allah olduğunu öğretirler; diğerleri, ruhun Allah ile nihai birliğini kabûl etmekle beraber ruhun, cismanî safhada hayat tecrübesiyle kendisini tekâmül ettirmesi için, arza indirildiğini söylerler. Yerde maddenin nakiseleri, insana asıl vasıflar verebilecek fırsatlar arzeder; öyle fırsatlar ki, zarurî olarak kemale ermiş bir safhada eksiktir. Bu mürşitlere göre, ruh kendisine, vatanına döndüğü zaman, bu fırsatlardan istifadesi derecesinde, bir mevki edinir. Hepsi ruhun doğmadan evvel mevcut olduğunu, cismanî âlemin, daha çok şaşaalı bir âlemin geçici ve karışık bir aksi olduğunu ve haddizatında hakikî olmadığını söylemekte birleşirler. Her ruhun, içinde bulunan, güzel addettiği herşeye karşı hissettiği mahabbetin, şundan neşet ettiğini söylerler: ruh öbür dünyada güzelliğin „esas numunesini“ görmüştür ve cismanî âlemdeki güzel şey, ona bu güzelliği hatırlatır. Fakat bunu hisseden yalnız münevver taba-

kadır. Bundan dolayı onların g zellikten anladıkları haz, cahil halkın, aŗađı ve umumiyetle cisman  menbadan aldıkları zevkin  ok fevkindedir.

Vahdetten uzaklaŗtık a daha az ince ve daha  ok karıŗık olan „beŗ-  nya“ fikrinden anladığımız gibi, s filerin k inat telakkisi, esas itibariyle, İskenderiye - mektebinin „ahk m-ı tecelliyat“ doktrinidir. Binaenaleyh „neŗ-et-i evvel“ ve „neŗet-i s n “ den kendi husus  t birleri haricinde olmasına rağmen, Akl-ı K l ve Nefs-i K l diye bahsetmeleri tabiidir.

Onların ilk ısrar ettikleri nokta, Cenab-ı Hakkın t rif ve beyanın  st nde olmasıdır. Allah'tan daha evvel s ylediğimiz gibi Hak [1] diye bahsederler. Cenab-ı Hak vahdetin fevkinde, kemalin fevkinde, h tt  varlığın fevkindedir; Cenab-ı Hak hakkında katiyetle hi  bir Şey s ylenemez. Meŗhur T rk s filerinden Bosnal  Şeyh Abdullah [2] bunu Ő yle ifade ediyor (*Terceme-i F sus*, c. 1, s. 20, 1290, Matbaa-i Amire):

„Pes Hak  tlak-ı z tisi ve ğ yb-  h viyy t ve l  t  yyini itibariyle a    yyet-  zatiyye ve vahdet-i, hakikiyyesinde v f-  n  tten ve ism-  resm-  h k mden m nezzehtir. Bir h k m ile an    zre olunmaz; ve bir v f ile t vsif olunmaz; ve bir isim ile tesmiye olunmaz; ve bir resim ile m t   yyin olmaz; ve v hd tten, veya anın v cudu v cubundan, veya me de-   yetten, veya ic dın iktizasından veya eserin Őudurundan, veya kendi nefsine, veya ğ yre ilmin taallukundan, bir Şey ana m  af kılınmaz. Keŗret-  Ő fatiyye ve  sma iyy den m nezzehtir. Esm -   l hiyy  anda  stihl kde h v  h v  dir; hi  h v  değildir. Pes,

[1] Bana bir m sl man dostum „hadise“ diye terc me edilmesi daha doğru olduğunu s ylemiŗtir;   nk  „hadise“ Hak'dan ziyade Cenab-ı Hakkın tek hakikat olduğunu ifade eder. Fakat ben bu dostumun ifadesindeki kuvveti hissetmekle beraber Hak kelimesini muhafazayı tercih ettim.   nk  bana bu daha az m ŗahhas (concrete) g r n yor.

[2] Şeyh Abdullah-ı Bosnev 'nin, Muhiddin-i  r b 'nin *F sus  l-hik m* isimli meŗhur eserine yazdığı t rk e mukaddemesinden alınmıŗtır. İbn-i  r b  638 (1240) de, Şeyh Abdullah ise 1054 (1644-5) te  lm ŗt r.

vahdet-i hakikiyyesile vahidedir; anîñ vahdeti, kesret mukabelesinde mü'allağa değildir; ve nefsinde tahakkuku ve ilm-i şahih-i muhakkıkde tasavvuru, anîñ zıddı tasavvuruna mütevakkıf değildir [1]; belki kendi nefsiyle sabîte ve müsbettedir. Ve bizim vahdet dediğimiz, tenzih ve tefhim içindir; vahdet mefhumuna delâlet için değildir. Pes, Hak taala, vahdet-i hakikiyyesi itibariyle ve mezhâhirden, mezhâhır haysiyetiyle, anâ müzâfe olan evsaf-tan ve mezhâhırde zuhurundan tecerrüdü itibariyle idrak olunmaz ve ihata olunmaz ve müşâhe olunmaz; ve maruf-ü mevsuf olmaz.“

İlk taayyün umumiyetle Hâzret-i Amâ tabiriyle gösterilir; ve burada esma²-i-îlâhiye tefrik edilebilir. Rahîm, Ebedî, Alim, Kadir, gibi isimler, ilâhi sıfatlardan [2] birinin delâletiyle, Cenab-ı Hakka işaret eden remizlerdir. Bunlar şimdiye kadar vahdet içinde birleşmişlerdi. Ancak şimdi ayırt edilebiliyorlar ve bu ayırt etmede Allah kendi mevcudiyetinden haberdar oluyor. Aşağı bir safhada vücut bulacak olan prototipler de, fert olarak bilkuvve burada yaratılmışlardır.

İşte bu iniş mütemadiyen artan müşkilât ve kargaşalık içinde, bir kaç safhadan geçtikten sonra, cismanî âleme ulaşır. Bu teselsül zamanla ölçülemez; çünkü zaman, göze görünen bir safhaya vasıl olmadan evvel mevcut değildir. Zaman, illiyetin bir teselsülüdür. İlliyyette teselsül, mütemadiyen etrafına ışık saçan nurdan bir vücuda teşbih edilir. Bu ışık nurlu vücudun illiyetinden sonradır, nurlu vücut olmasa ışık da olmaz; fakat zaman itibariyle ışık nurlu vücuttan sonra değildir, çünkü nurlu bir vücut var olduğu andan itibaren etrafına ışık saçmıştır [3].

[1] الاشياء تكشف باعدادها (Eşya zıddı ile inkişaf eder) mütearifesinin fevkindedir.

[2] „E s m a“ ve „s ı f a t“ tabirleri bu münasebetle aynı manada kullanılırlar. Birincisi, yani „esma“ tabiri Kur'nın şu ayetlerinden mülhemdir:

وَلِلّٰهِ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَىٰ فَادْعُوهُ بِهَا „Allahın çok güzel isimleri vardır; Allahı onlarla zikredin“ ve çağırın“. VII. 179 ; „اللّٰهُ لَا إِلٰهَ إِلَّا هُوَ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَىٰ“ Allah'dan başka ilah yoktur; en güzel isimler onundur“. XX. 8.

[3] Bk.— Browne, *Year amongst the Persians*, s. 137.

Kâinat, kendisinin merkez noktası olan insanda hülâsa edilmiştir. Ruhanî ve cismanî dünyanın arasındaki kudretle duran insan, bir taraftan meleklerle el eledir, bir taraftan da cismanî âlem ve hayvanlarla münasebeti vardır. Kâinattaki her varlığa sıfat-ı ilâhiyyeden biri aksetmiştir; Şeyh Abdullah der ki (aynı eser, c. 1, s. 4):

„Pes mezâhir-i taşîliyye-i şüverinin cem'i olan âlemi, çeşed-i müşevvâ gibi halk eyledi. Velâkin, âlem, cem'iyyet-i ilâhiyye şur'etinin kabulüne kabil ve zuhur-ü ızhâr-ı külli anîla hasıl almamağla, anî ruhu olan Âdemi şur'et-i ilâhiyye üzre halk eyledi. Pes Âdem, mazharı esma'-i ilâhiyye ve mecmâ'-i şîfât-ı Rabbaniye olup, cîlâ-ü isticlâ-ı külli ve şühûd-ü işhad-ı cümeli-ü taşîli anîla hâsıl oldu“.

Bundan dolayı insan sıfat-ı ilâhiyyenin kâinata dağılmış olan tek tek akislerini kendinde toplar ve aynı zamanda bunların birliğini gösterir. İşte bundan dolayı cenab-ı Hakkın bir suretidir. Haklı olarak insana Mikrokozmi, yani Âlem-i Şuğra denir, çünkü dışındaki [1] Makrokozmun, yani Âlem-i Kübranın hülâsası ve icmalidir. Bundan başka daha Allahın bütün sıfatları, insanın kalbine aksetmiş olduğundan, Allahı tanımak için insanın kendi kalbini tanıması lâzım geldiğini iddia ederler. Bu akideye en büyük bir samimiyetle bağlanırlar ve sûfilerin mütemadiyen zikredilen vecizelerinin en meşhuru şudur: „Kendini bilen Allahını da bilir“ [2].

Sûfiliğin gâyesi, zahidin şahsî ruhunun Nefs-i Kül olan ilâhî ruha kavuşması, yani fenafillah olmaktır. İrade ve arzu ile mümkün olmayan, fakat zaman zaman vâsıl olunan busaadet, yalnız zahitlere müyesserdir ve sûfinin hayatı ruhunu, riyazetle bu saadete nail olabilecek bir dereceye getirmekle geçer. Bu riya-

[1] Bazı muharrirler, insana Makrokozmi ve dışındaki âleme de Mikrokozmi derler. Çünkü insanı hakikat hâlde daha büyük telakki ederler.

[2] من عرف نفسه فقد عرف ربه. Hazreti Ali'nin bu cümlesi, okuyucuya aynı derecede meşhur Thales'in, „kendini bil“ vecizesini hatırlatır.

zet umumiyetle, bir sūfî mürşide mürit olmak ve mürşidin talimine mutlak surette nefsini bağalmakla başlar. Umumiyetle tavsiye edilen şeyler riyazet, dünyayı terk yani cemiyetten çekilmektedir. Riyazet insanın hayvanî iştihalarını uyuşturur ve bu iştihaların uyuşukluğu derecesinde, ruhun pencereleri açılır; târik-i dünyalık ruhun alâkasını dünyadan çeker ve ruhun kendi kendisinin içine kapanması kolaylaşır. Fakat bu işte en mühim olan nokta aşktır; daha evvel bahsettiğimiz gibi göze görünen ve cismanî şeylerden doğan, oradan „g ö r ü n m e z“e ve „e b e d i“ye yükselen bir aşk. İşte her şeye hâkim olan bu aşk sayesinde nefis, vasil olduğu vecd içinde kendinden geçer, Varlığın ta kalbine yükselir. İşte şairlerin mevzu olarak yakaladıkları, sūfilığın bu veçhesidir; ve bunu, geçen bir sayfada zıkkıttığımız gibi, aşkın dinî felsefesi ile örmüşlerdir [1].

Bu aşk meselesiyle alâkadar olan bir mesele vardır ki biraz tetkike değer. Bu nokta, şarklıların Yunanî üstadlarını yakından takip etmeleri neticesiyle, modern fikirlerin tamamen zıddı olan bir vaziyete düşmüş olmalarıdır. Onlar, insanı samadaniyete götüren aşkın kadın olmayıp genç erkek olduğuna inanmışlardır. Bir gence karşı duyulan aşk, onlara göre, asıl bir ruha tek lâayık olan şekildir. Çünkü, sūfinin gâyesi olan ve aşkı tamamen nefsinden kurtarmağa kadir olan aşk budur. İnsanı hodgâm meyillerinden halâs edebilecek tek aşk şekli de budur. Hakikî manasıyla „platonik aşk“ denilen bu his, aynı zamanda, kadının kadının tenzil edildiğini gösteriyor. Bir cemiyette bu meylin mevcut ve hâkim olduğu dereceyle mütenasip surette, edebiyatta ka-

[1] Bk. — s. 19-22. Ruhu, Allah bilgisine ulaştırmak hususunda aşkın esas vasıta olduğunda ısrar etmek ve ruhu vecd halinde iken, Allah ile birleşmiş olması vaziyetini ileri sürmek, sūfilığın köklerinin ve d a n t a felsefesinden ziyade, neoplatonizmde aranması lâzım geldiğine en vazih bir delildir. Mâlûm olduğu gibi aşk ve vecd, Yunan sisteminin esas unsurunu teşkil ettiği hâlde, kat'î bir mantığa sahip olan Hint felsefesinde, Allaha karşı çekici ve ihtiraslı aşka yer verilmez.

dın düşmanlığı hâkim oluyor [1]. Yunanlılar, „erkek aşk“ dedikleri bu fikri, felsefelerinin diğer teferruatıyla beraber müslümanlara geçirmişlerdir. Bunun neticesi olarak, Türklerin İranlılardan aldıkları, bütün edebî esas ve teferruat, bu fikre istinat ediyor ; ve Türk edebiyatında da, ta modern devre kadar bunun izlerini görüyoruz. Bu modanın Türklerde daha fazla edebî bir şekil olduğunu gösteren şey, halkın hakikî sesini aksettiren milli destanlarda bulunmaması, edebî şiirde kadın aşkı mücadelesi ve nihayet kadın aşkının nihai ve kat’î zaferidir.

Mamafih, bu modanın bir çok kere kendini göstermesi, eski şiiri tercüme eden için, epeyce bir müşkilât doğuruyor. Türk lisanı, tıpkı farsça gibi, cins farkı yapmıyor; şairler bir güzel kızla bir güzel genci aynı tabirle tarif ve onlara aynı surette hitap ettikleri için — pek nadiren ele geçen — hâricî bir emâre olmadan, muharririn bunlardan hangisini kastettiğini tayin umumiyetle mümkün değildir. Türkçe zamirin müennes veya müzekker olduğunu nasıl bileceğiz ? Örneklerinin sabit veya klişe halinde olması, tariflerin hiç değişmeyen birliği, şairlerin şu veyahut bu güzele değil, mücerret veyahut ideal bir güzelliğe hürmet ve ubudiyet gösterdiklerini meydana çıkarıyor. Bizler (İngilizler), insiyakî bir şekilde, ideâl güzelliği kadın şeklinde tasavvur ederiz; bunun haricinde bir tasavvur bizim için cebri ve gayrı tabiidir. İşte bundan dolayı, bu şairlerin mısralarını, cismanî hayallerini ilham edenlerin kadın olduklarını kabûl ederek tercüme edersek, ruhlarına daha fazla yaklaşıp, kelime itibariyle mânâlarından uzaklaşsak bile, ruhlarını daha büyük bir sadakatle ifade etmiş oluruz.

Tasavvuf mürşitleri, sistemlerini muğlâk ve umumiyetle müp-

[1] Bu nevi aşkın Yunan edebiyatına ne suretle te’sir yaptığını görmek isteyen okuyucu, E. F. M. Benecke’in „*Antimachus of Colophon and the Position of Women in Greek Poetry*“, Swan Sonnenschein & Co.“ ismindeki eserinde bu mevzuun kudretle ve şümüllü bir surette tetkik edildiğini görecektir.

hem tabiratla dolu bir ilim haline soktular. Şiiri çok az alâkadar ettiği için, bu mevzua girmemiz lâzım değildir. Tasavvufi sırrilikle meşbu olan bir şair — ekseriyeti böyledir — bu teknik teferrüata pek az ehemmiyet verir. Şair, bir tarikat mürşidi değilse, bu nevi teferrüatı mekteplere bırakır; ve kalbini her şeyin hakikî temâlini teşkil eden, her varlığı içine alan vahdetin ve her şeye galebe çalan aşkın, ulvî tasavvurlarıyla doldurur.

Böyle bir şair kâinatın, bütün hareket ve varlığın arkasındaki ilâhî kudreti görür ve bütün hareket ve varlığı sadece o kudretin bir tecellisi telâkki eder. Aklın, hâdisatın fevkinde olmadığını bilir; ve böylece hâdisatın gerisindekini anlamağa mecbur olduğu zaman, aklı bir tarafa bırakır, insanın yalnız içindeki nur vasıtasıyla görebileceği Hakka gönlünü açar; çünkü ilâhî nurun karşısında aklın gözü, güneşin karşısında gözün kamaştığı gibi kamaşır. Ve kendisi o „göz kamaştıran karanlık“ [1] içerisinde kaybolur. Akıl, ilâhî nurun yakınlığı ile yandıktan sonra nurun celâli, ruhun içine akar ve şair de göze görünen bütün kâinatın bir vehimden ibaret olduğunu, haddi zatında mevcut olmadığını anlar. Şair Hakkın nasıl bütün varlığın tek menbaı olduğunu; kâinatın nasıl birbirini takip eden tecellilerle yayıldığını; Akıl Küllün nasıl Zat-ı Vahitten intişar ettiğini; Nefs-i Evveli nasıl aydınlattığını; Esmâ-i Hüsnanın yokluğa nasıl ışık verdiğini; yokluğun her zerresinin nasıl bir ayna gibi her bir isme mâkes olduğunu anlar. Cehen-nem ve zebanilerin nasıl Hakkın sıfat-ı celâline, cennet ve meleklerin [2] de nasıl sıfat-ı cemaline mâkes olduklarını görür.

[1] Nur-i-siyah, göz kamaştırıcı karanlık, tasavvuf şairlerinin çok kullandıkları tabirlerden biridir. Fakat bâzan esas mânadan uzaklaşırlar.

[2] Esmâ-i Hüсна çok defa celâl ve cemâl diye ikiye ayrılır. Cemâl, ulûhiyetin müthiş olan safhalarına işaret eder, müntakim, kahhar v.s. gibi. Cemâl, mahabbetli safhalarına işaret eder, rahîm, gafûr v.s. gibi. Bâzıları ise celâlin, lâyemut, lâyenam gibi menfî olduklarını, cemâlin de, kuddûs ve âdil gibi müspet olduklarını iddia ederler.

Bundan başka da insanın, nasıl hem sıfat-ı celâli hem, de sıfat-ı cemâli kendinde topladığını ve kâinatı kendinde hülâsa etmek suretiyle Microcosm, Âlem-i Şuğra olduğunu da anlar. İşte böylece, her şeyin içinde, hareket halinde olan şeyin, sadece Hak olduğunu ve bundan başka da bu hareketin hiç durmayan, dinlenmeyen bir seyir takip ettiğini görür. Yokluk içindeki her zerre, bir an için varlık menbandan intişar eden, göze görünen, yeni bir nura bürünür ve bu nurdan sıyrılır; bu suretle zahiri kâinat an be an yok ve var edilir; fakat bu halketme ve yok etme fiili o kadar süratla birbirini tâkip eder ki, hiç bir zaman göze görünmez ve bu hâl adeta hiç kırılmayan tek bir hat [1] halinde görünür; tıpkı tek bir kıvılcım [2] süratla döndürüldüğü zaman bir ateş çemberi manzarası verdiği gibi. Fakat şair, bu yüksek esrarı sadece tasavvurla iktifa etmeyebilir; hakikat hâlde bunları kendisinde göstermiş olan aşk, şairi Hakka vasıl olmağa sevkeder. Her varlığın etrafa yayılmış olan her şûlesinin, aslına dönmek için çabaladığını gören insan, nasıl olur da bütün kalbi ve ruhu ile o mukaddes vuslata atılmaktan kendini alabilir?

İşte şairlerin tasavvuf felsefesi budur.

Eski Türkiyenin dinî ve fikrî hayatı, ilâhiyata, felsefeye

[1] Şairlerin bahsettiği, kâinatın mütemadiyen, hâlk ve yok edilmesi fikri, ıskolâstiklerin (mütekellimin) doktrinlerinden alınmıştır. Bu mütekellimin Democritus'un atom nazariyesini alarak kendi maksatlarına uydurmuşlardır. Onlar cenab-ı Hakkın, zerreleri yaratmış olduğunu iddia ederler; kâinat, bu zerrelerin uğradıkları ârazdan doğar : âraz, doğrudan doğruya cenab-ı Hak tarafından yaratılmıştır; hiç bir araz bir zaman - atomundan fazla yaşayamaz. Bundan dolayı kâinat ancak birbirini tâkip eden yaratmak fiilleri sâyesinde var olur. Bu ulemanın atoma verdikleri isim „cevhër-i ferd“ dir.

[2] Bu dönen kıvılcıma, „şu'le-i cevvalê“ derler. Bir kıvılcım bir sicim ucuna konur ve çevrilirse, tam bir ateş çemberi çizer. Halbuki bu kıvılcım, her an başka bir mevkidedir. Fakat hareketi o kadar seridir ki, çizdiği ateş hattında hiç bir fasıla görülmez.

ve tasavvufa müteallik, bu muhtelif unsurlardan müteşekkildi. Şairlerde umumiyetle hâkim olan unsur tasavvuftu; fakat şairler mutasavvıfların fikir ve tabirlerini ne kadar serbestçe kullanmışlarsa, ulemanın ve filozollarinkini de öylece kullanmışlardır. Bundan dolayı bu şairlerin mısralarında, her üç guruba ait fikirler mevcuttur ve bu fikirler hiç kaynaşmağa teşebbüs edilmeden yan yana konulmuştur. Şu hâlde bir şiirde rastlayacağımız her iddia ve imayı, şairin hakikî inanç veya fikrini gösterir mahiyette kabûl etmememiz lâzım gelir. Batlamiyus sistemini kabûl eden bir adamın, arzı bir balık üzerinde duran bir öküzün üstünde kabûl etmesine imkân yoktur; mamafih, bazan aynı şairin aynı şiirde bu iki tasavvura da işaret ettiğini görürüz. Fakat bu nevi hâdiseler bütün edebiyatlarda görülür. Şair, mensup olduğu balkın arasında câri fikirleri alır ve bu fikirlerin esaslarında dinî veya insânî, usturevî veya efsanevî olduklarına bakmayarak şiirlerine idhâl eder; bunu bazan beyanatını kuvvetlendirmek gâyesiyle, halk nazarında mukaddes addedilen salâhiyetli bir menbadan iktibaslarla, bazan irşadatını izah ve tenvir maksadiyle bir menkibe veya herkesce mâlûm olan bir nazariyeye işaret ederek, bazan da mısralarına canlılık ve parlaklık vermek için, sadece tezyin maksadiyle, zengin tedailerle, işlenmiş imalarla yapmağa muvaffak olur.

Mamafih, şunu söylemek lâzımdır ki, birtirine zıt olan bu sistemleri, ahenkli bir surette birleştirmeye teşebbüs eden bazı muharrirler vardır. Bu adamlar, ilahiyatçıların Arş ve Kürsîsinin filizofların Dokuzuncu ve Sekizinci Feleklerini temsil ettiğini, Nur-ı Muhammedinin, sadece Akl-ı Evvel için diğer bir isim olduğunu ve saireyi ileri sürerler. Bu tabirler aynı mânâyı ifade edecek surette kullanıldıkları müddetçe, itilâfa taraftar olan zümreyi haklı gösteriyordu; fakat bunların ve bunlara benzer tasavvurların, esaslarında birbirleriyle münasebetleri yoktu ve onların uyandırdığı tedailer de dâima birbirlerinden ayrı kalmışlardı.

Yukardaki hülâsanın, asrî Türkiyenin harsını hiç bir surette

temsil etmediğini ilâve etmek belki lûzumsuzdur. Belki halâ Kaf dağına ve Yedi Deryaya inanan bazı cahil köylü bulunabilir; sûfiizm veya buna yakın bir sırrilik her zaman için kalacaktır, çünkü her yerde ve bilhassa şarkta buna ihtiyacı olan mizaçlar vardır; fakat gökte ve yerde her olan biteni anlatmağa teşebbüs eden orta çağ felsefesi artık göçmüştür. Bu gün, Türk mekteplerinde okutulan hey'et (astronomi) ve fizyoloji, İngilterede okutulan astronomi ve fizyolojinin aynıdır. Batlamiyus'un kozmoğrafyası ve Aristo'nun ruhiyatı artık asarı atika meraklısı ve tarihçisinin tetkikine bırakılmıştır.

BAP III

NAZIM ŞEKİLLERİ, VEZİN TEKNİĞİ VE BELÂĞAT

Bu fasılda evvelâ Türklerin nazım şekillerine bakıp, sonra da vezin ve bazı müstâmel edebî san'atlara göz atarak, İranlılardan aldıkları şiir sisteminin mekanizmasını tetkik edeceğiz.

İranlılar, İran şiirinin yapısı ile alâkadar en ince teferruata varıncaya kadar her şeyi Araplardan aldıklarına göre, Türklerin İranlılardan aldıkları şey aslında bir istiare idi. Osmanlılar, takriben XVII asrın sonunda, milli ruhun edebiyatta yer almasına başlaması üzerine, bu İranlılaşmış Arap sistemine, kendi halk destanlarından aldıkları, yeni ve basit bir nazım şekli ilâve ettiler ve bu şekilde kuvvet bulan sistem, 1879 senesine kadar kullanılan yegâne sistem oldu. Bu tarihte büyük müceddit Hâmid Bey Türk şiirine, inkılâbkâr bir tesir yapan garp nazım şekillerini soktu.

Olgun Osmanlı edebiyatında göze çarpan bir iz bırakmamış olmasına rağmen, İran tesirinin hakikî milli unsurları bozmadan, veya silip süpürmeden evvelki Türk şiirinin, nasıl ve ne şekilde olduğuna dair önce hafif bir fikir edinmeğe çalışmak, faideli ve alâkabahş olur. Bu hususta bize yardımcı dokunacak üç kitaba malikiz. Bunlardan üçü de, Osmanlı veya daha doğru-

su garp türkçesi şiirinin başlangıcı olan XIV asrın başından hayli evvel, Orta Asya'da yazılmıştır.

Bunlardan en eskisi *Kutadğu Bilig* (Saadet veren bilgi) dir. Türkçe yazılmış olan eserlerin ilki olduğu iddia edilen bu eser, Kaşgar'da 462 (1069-70) de bitmiştir. Bu eser, türkçenin Uygur lehçesi ile yazılmıştır ve müellifi, bu memleketlerin hükümdarı olan Buğra Han'ın hashacibi Yusuf isminde bir zattır. Gâye itibariyle bu eski kitap ahlâkidir. Muhayyel bir hükümdar ile veziri ve vezirin kardeşi ile oğlu arasındaki konuşmalar halinde, bu çok eski devirlerdeki Türklerin itibar ettikleri başlıca ahlâkî ve içtimâî meseleleri münakaşa eder. Haricî şekline gelince: İranlıların ve Osmanlı Türklerinin „mesnevi“ dedikleri tarzda, yani müstakil kafiyeleye beyitlerle yazılmıştır. Mısraları, mütesaviyen on birer hecelidir; vezni, Veled Çelebi'ye—ilerde bashedeceğimiz modern Osmanlı muharrirlerinin genç bir siması—göre İran şairi Firdevsi'nin *Şehname*'sinin veznine [1] yakındır. Mamafih, bu son nokta hakkında karar vermek pek güçtür. Zira, içlerinden birinde *Kutadğu Bilig*'in yazıldığı hakikî Türk vezin kalıpları, İranlılarda olduğu gibi, hecelerin uzunluk ve kısalığına göre olmaktan ziyade, hece adedi tertibine göredir ve hatta bazan birden fazla şekillerde bile okunmağa müsaittir [2].

Bahsedilen eski kitapların ikincisi, Hoca Ahmed Yesevi'nin *Divan-ı hikmet*'idir. *Kutadğu-Bilig*'ten elli küsur sene [3] sonra, Özbek veya Çağatay lehçesi ile yazılmıştır. İlk şiirinin başlangıcındaki ifadeye göre, elimizdeki divan, muharririn eserlerinin ikinci cildini teşkil ediyor; birincisi ise kaybolmuştur. Elimizde

[1] *Şehname*: Fe'ulün Fe'ulün Fe'ulün Fe'ul vezninde yazılmıştır.

[2] *Kutadğu-Bilig*'in almanca tercümesi, kıymetli ve alâkalı bir mukademe ile beraber prof Vambéry tarafından neşredilmiştir (*Uyigurische Sprachmonumente und das Kudatku-Bilik*, von Herman Vambéry, Innsbruck, 1870).

[3] Veled Çelebi 500 (1106-7) tarihinde yazıldığını söylüyor ise de, hakikî tarihin biraz sonra olması muhtemeldir. Türkistanın Yesi kasabasından olan Hoca Ahmed, ilk Türk şeyhlerinin en meşhurdur. Çulâm Muhammed'in *Hazine't ül-esfiyâ* isimindeki eserine göre Hoca Ahmed, doğduğu yer olan Yesi kasabasında 562 (1166-7)de vefat etmiştir.

bulunan kitap, mevzuları tamamen tasavvufa ait kısa şiirler koleksiyonundan ibarettir. Bu şiirler, şekil itibariyle, birbirlerinin den az çok farklı olabilirler; dört mısralı kıt'aların tevalisinden ibaret olan esas şekilde, ilk üç mısra aynı kafiyesindedir, fakat her kıt'a ile kafiyele değişir; dördüncü mısralara gelince, ya her kıt'ada aynı mısralar tekerrür eder, yahut değişirse, diğer kıt'aların dördüncü mısralarının kafiyesini muhafaza eder. Bu şekilde kafiye tanzimi — hemkafiye üç mısra ile, tek kafiyele bir mısra — Türkler arasında fazla taammüm etmiş gibi görünüyor. Bu yalnız kıt'alara mahsus değildir; bazan beyitlerde de görülür. Beyitlerde müşterek kafiye, birinci mısranın sonunda ve ikinci mısranın ortasında bulunurken, tek kafiye, yalnız bir defa olarak her ikinci mısranın sonunda gelir. Kıt'a ve beyitlerle ilgili bu kafiye tertibi, İranlılarca da mâlûmdur. Kıt'a bu şekilde tanzim edilecek olursa nazma „murabbâ“, beyitler tanzim edilecek olursa „m ü s a m m a t“ [1] adı verilir. Yesevî'nin nazım kalıpları tamamen hakikî Türk malıdır. Fakat bu kalıpların istinad ettiği — lisanın bünyesiyle tam bir ahenge sahip olan — kaide, İranlılarınkinden tamamen ayrı olmasına rağmen, bunların İran veznine benzeyen bir tarafı, hecelerinin sayısının aynı olarak muhafaza edilmesidir; vurgular bir dereceye kadar cüz keyfiyetinin yerine geçer.

Bu üç eski kitabın sonuncusu, ihtimâl Buhara'da, Ali isminde biri tarafından yazılan ve 30 Receb, 630 da (12 Mayıs 1233) bitmiş olan, *Yusuf-ü Zeliha* isimli, semâvî kitaplarda zikredilen aşkın manzum bir hikâyesidir. Bu şiir, biraz evvel bahsedilen şekilde, dört mısralı kıt'alarlardan teşekkül etmiştir: yani ilk üç mısra hem - kafiye ve hepsinin dördüncü mısraları da birbirleriyle kafiyelelidirler, veya öyle olması lazımdır. Hakikat hâlde bu dördüncü mısralarda vaki olan şey, hepsinin aynı kelime ile bitmesidir ki, ilerde buna İranlılar ve Osmanlılar tarafından „re'dif“ ismi verildiğini ve asıl kafiyele yapan kelimenin bundan

[1] Bazıları buna „m ü s e c c a t“ da derler.

evvel geldiğini göreceğiz. Ali'nin şiirinde bu sondan evvelki kelimeler, her zaman değilse de, umumiyet itibariyle oldukça mükemmel bir şekilde birbirine kafiye düşer. Vezin kalıbı her hâlde hecenin uzunluğu ve kısalığına göre olmamakla beraber, tamamen hece hesabına da uydurulmuş değildir. Çünkü her satırdaki hecelerin sayısı 11 ile 12 arasında dolaşır. Burada vurgunun da oldukça büyük bir rol oynamış olması muhtemeldir [1].

Şimdiye kadar söylediklerimizden şu anlaşılıyor ki, tamamiyle ayrı bir esas üzerine kurulmuş olan aruz meselesinden mâda, yerli Türk nazımının, gözden geçirdiğimiz üç eski kitapta görüldüğü gibi, İran şiiriyle müşterek bir çok vasıfları vardır. Başlıca nazım şekilleri, daha yüksek bir sistemde kullanılırdı ve mısraın ahengi, başka bir yoldan elde edilmiş olsa bile, çok farklı değildi. Türklerle İranlıların, birbirleri ile asırlarca temasta bulunduklarından başka, bir hayli zaman müşterek bir dine inanmaları dolayısıyla, birbirlerine daha ziyade yaklaştıkları nazarı dikkata alınır, bunun böyle olması tabii görünür. Bundan dolayı Türklerin, İran sistemini kabul etmeleri için yol açılmıştı ve hemen hemen hiç bir ceht sarfetmeden millî bir sistem, yabancı sisteme doğru kayıverdi. Garbî Türk şiirine gelince, yalnız vezin tekniğinin iki esası, hece ve aruz vezinleri arasında bir mücadele vardı. İlk yüz sene bunlar ayırt edilemeksizin bir arada kullanıldılar; 15. asrın başlarına doğru, hece vezni kayboldu; yerini mutlak surette İran veznine bıraktı.

Osmanlıların İran-Arap şiir sistemini kabûl etmelerinin bir neticesi olarak, türkçede kullanılan sanat veya ilimle alâkalı teknik terimlerin, nazım şekillerinin, vezin kalıplarının, edebî sanatların vesairenin isimleri arapça oldu. Bu isimler arapçada

[1] Alin'in şiirinin bir tarifi, bir kaç misâlle beraber, Th. Houtsma tarafından *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*'ta neşredilmiştir (c. 34, 1889).

ayrı ayrı mânaya gelirler ve delâlet ettikleri hususiyet ve şekilleri ekseriya mecazî olarak tasvir ederler. Fakat Türkler, kendi lisânlarında, pek azının başlı başına bir mânası olan bu kelimeleri, umumiyetle eski mânalarına ehemmiyet vermeden, sadece teknik terimler olarak kullanırlar.

Fars ve Osmanlı şiirinin diğer cepheleri gibi, haricî şekli de gevşeklik kabûl etmeyen, kat'î ve sıkı kaidelere tâbidir. Şöyle ki: 18 ayrı nazım şekli vardır ve bunların her biri muayyen bir mevzua az çok uygundur. Şair, bunları kullanmağa mecburdur, ve mevzuuna göre nazım ve şeklini seçer; yeni terkipler yapmakta katiyen serbest değildir. Zaten eski mektepte hiç bir şair böyle bir teşebbüse girişmemiştir. İşte bunun gibi, vezin şekillerinin sayıları da mahduttur. Fakat bunların hemen hepsi tâdile müsait olduklarından, böylece elde bulunan vezinlerde bir hayli tenevvü vardır. Bu vezinlerin her biri muayyen ayaklara taksim edilmiştir ve bu ayaklar da, şarklıların dediği gibi, kısa ve uzun, yahut ta ağır ve hafif hecelere ayrılmışlardır. Bu heceler değişmeyen bir sırayla birbirlerini tâkip ederler. Bu vezinlerden bâzıları bir nazım şekli ile, bâzıları da diğer bir nazım şekli ile kullanılır.

Daha evvel dediğimiz gibi adetçe 18 tane olan nazım şekillerini gözden geçirelim.

Nazım şekilleri birbirinden, esas olarak, kafiye'nin tanzimi bakımından ayrılır. Bundan dolayı burada, Osmanlı kafiyesinin hususiyetleri hakkında, bir kaç söz söylemek lâzımdır. Şark edebî san'at mütehasşsılarının kafiye'ye ait verdikleri kaideler, çok teknik ve son derece işlenmiştir. Fakat bunlar, bir tek istisna [1] ile, bizdeki (İngilizlerde) kafiye'yi tanzim eden kaide-

[1] Gösterilen istisna, istilahca „mü'esss" ismi verilen kafiye'de olur, Burada istilahca „re'vi" adı verilen kafiye harfi, yine istilahca „tevcih" denilen, kısa sesli bir harfe takaddüm eder. Tevcih ise sessiz bir harfe takaddüm eder ki, bu harfe istilahca „dahil" adı verilir. Bu harfe gelince, bun-

lere uygundur. Onlarda serbest nazım (blank verse) olmadığı için, bir beyitten fazla olduğu zaman Osmanlı şiiri muhakkak kafiyeledir.

Kafiye ilâve olarak, çok defa „redif“ (arapça „terki“ mânasına gelir) denilen bir şey vardır. Bu, aynı kafiye mısraın sonuna, bütün şiir boyunca ilâve edilen ve her zaman değişmeyen bir veya birden fazla kelimelerdir. Bu kelime veya kelimeler taktie tâbi olmakla beraber, kafiye addedilmezler, çünkü esas kafiye bunlardan evvel gelir [1]. Fakat ingilizcede tek kelimedenden fazla olan bir redife pek nadir tesadûf edilir. Hâlbuki, İran veya Osmanlı şiirinde redif, mısralardaki ilk kelimedenden maada bütün diğer kelimeler ile yapılabilir ve tabii olarak kafiye için bir tek kelime vardır. Redif esas Arap sistemine ait değildir. İranlılar redifi aldıkları zaman, onu Arap sistemine de aşlamışlardır. Bununla beraber redif, eski Türk şiirinin de hususiyetlerinden biri olabilir; çünkü çok eski ve tamamıyla Türk olan Ahmed Yesevî'nin *Divan-ı hikmet*'inde sık sık tesadûf edildiği gibi, Ali'nin *Yusuf-ü Zeliha*'sında da baştanbaşa mevcuttur. Redif, Osmanlı şairleri tarafından mütemadiyen kullanılırdı, fakat son seneler zarfında

dan evvel de uzun sesli bir harf gelir ki buna da istilahca „te'sis“ adı verilir. Böyle bir kafiye de revî, tevcih, ve te'sisin birbirinin aynı olmaları icap ederse de dahilînin aynı olması lâzım gelmez. Böylece kâtip, câzib, talib kelimeleri türkçe ve farsça güzel kafiyelerdir. Bunların ingilizce mukabili olarak baker, hater, paler kelimelerini tam kafiye olarak değil, yarım kafiye olarak gösterebiliriz. Cazib ile kâzib, kâtib ile râtib, ve tâlib ile gâlib kelimelerinde olduğu gibi dahilîde aynı olursa, husule gelen kafiye şarklılar tarafından edebî bir süs olarak telakki ve „iltizam“ denilen san'atın bir nev'i olarak tasnif edilir. Hakikikat hâlde bu istisna hariç, Türk-İran kafiye kaideleri İngilizlerinkinin aynıdır.

[1] There shone such a truth about thee,

I did not dare to doubt thee.

Bu mısralar ingilizce de redife misâldir. Yani en sondaki „thee“ bir rediftir, onlardan evvelki „about“ ve „doubt“ hakikî kafiyelerdir.

ifade serbestisine mâni olduğu çin ve Fransız şiirlerinin bir hususiyeti olmadığı için, gözden düşmüştür.

İran-Arap şiir sisteminin iki bâriz kafiye tarzı vardır: biri İranlılar tarafından icat edilmiş, diğeri asıl Arap sisteminde mevcuttur. Biz, esasen kendi edebiyatımızda mevcut olduğu ve bundan yalnız tek bir nazım şekli çıktığı için, birincisinden başlayacağız.

İran tarzının hususiyeti şudur: bir şiirde baştan sona kadar her beyitin her iki mısraı, birbiriyle kafiyelidir; ve hiç bir suretle başka beyitlerin kafiyesine ehemmiyet verilmez; sadece aynı kafiyenin, kendinden evvel veya sonraki mısrada bulunmamasına dikkat edilir; yani aynı kafiye olan iki beyit yan yana getirilmez. Bu sistem son derece sadedir ve Pope'un destanî beyitlerinde ve diğeri bir çok İngiliz şiirlerinde bunun aynına tesadüf edilir.

I. M_eşnevî: bu şekilde kafiye beyitlerle yazılan şiire verilen isimdir. Ancak bu beyitlerden her birinin başlı başına tam olması lâzımdır. Fransızların „enjambement“ dedikleri şeye, yani kelimelerin bir beyitten gelecek beyite geçmesine yer vermek icab eder. Bu nazım şekli, kafiye seçmekte hudutsuz bir serbesti verdiği için, umumiyetle uzun şiirlerde kullanılır. Arap, veya tek kafiye usulü ise kısa parçalar için tercih edilir. Meselâ, binlerce beyitlere varan manzum hikâyelerin hepsi bu mesnevî tarzında yazılmıştır. Bunun gibi manzum vekayinameler, mufassal tasavvufî, ahlâkî ve tâlimî şiirler hep bu şekildedir. Başlı başına bir kitap olan uzun bir mesnevinin, Allaha hamd ve sena eden bir fasıl ile bağlanması âdettir. Bunu da Peygamberi medh ve vafeden diğeri bir fasılın takip etmesi lâzım gelir. Başka bir fasılda ise mîraçtan bahsedilir. Bundan sonraki fasıl ise umumiyetle kitabın ithaf edildiği büyük zatın bir medhiyesinden ibarettir ve umumiyetle bu zat o devirde hüküm süren sultandır. Bunu da „şeb-i te'lif-i kitab“ başlıklı,

şairi kitabı yazmağa sevkeden sebepleri anlatan bir parça takip eder ve umumiyetle bu sebep bir dostun ricasından ibarettir. Prolog mahiyetinde olan bütün bunlardan sonra, hikâyeye veya eserin mevzuunu teşkil eden şey gelir. Bu da umumiyetle bir sürü kitaplara veya fasıllara ayrılır. Ve bunlar da tekrar bir çok bentlere bölünür.

Her bent ekseriyetle farsça yazılan ve bahsedilecek şeyin ne olduğunu anlatan bir unvan altındadır. Nihayet eser münasip bir hatime (epilog) ile bitirilir ve burada umumiyetle yazılış tarihi zikredilir. İlk zamanlar, bir şairin bahsettiğimiz şekilde beş mesnevîyi seri halinde yazması nâdir bir şey değildi. Ve yazdığı bu beş mesnevî de „hamse“ adını alırdı. Yazılan mesnevî bir aşk hikâyesi ise, şair hikâyeye arasında sık sık küçük gazeller sokar ve bunları karakterlerine, buhranlı veya hislerinin coşkun olduğu anlarda söyletirdi. Binlerce beyitler halinde devam eden uzun mesnevîler birinci ve ikinci devrin hususîyetini teşkil ederler. Birinci devirde mevzular umumiyetle dinî veya mistiktir. İkinci devirde ise mistik ve romantik olur. Üçüncü devrin başlangıcı ile bu uzun şiirlerin modası geçmeğe başlamış ve devir kapandıktan sonra ise nisbeten uzun olan pek az mesnevî yazılmıştır. Bu şekle rağbet kaybolmamıştır. Kısa şiirlere, bâzan dinî, bâzan talimî şiirlere ve ekseriyetle manzum hikâyeye ve tasvirlerle tatbik edilmeğe başlanmıştır. Mesnevî, haki-katen her devirde her çeşit manzum hikâyeler için dâima en çok sevilen nazım şekli olarak gözüktür. Nihayet sadeliği onu modern muharrirlere beğendirir. Bunlar da ara sıra yazdıkları kısa şiirlerde bu tarzı tercih etmişlerdir.

Görmüş olduğumuz gibi, bilinen en eski türkçe eser olan *Kutadğu-Biliğ* baştan aşağı mukaffa beyitlerle yazılmıştır. Bundan dolayı mesnevî nazımının, asıl Türk şiir malzemesi arasında bulunması muhtemeldir. Ve binaenaleyh, Osmanlı şiiri bahis mevzuu oldukça, mesnevîyi hariçten alınmış bir tarzdan ziyade, öz Türk sisteminin bakiyesi olarak kabûl etmek lâzım gelir.

Şimdi Arap şiir sistemine dönünce, buradaki bariz vasfın tek kafiye olduğunu görürüz; yani şiir, ne kadar uzun olursa olsun, baştan sona kadar yalnız bir tek kafiye vardır. Bu prensip üzerine yazılmış olan şiirlerde müteaddit beyitlerin ilk mısraları, umumiyetle kafiyesiz oldukları halde, bütün ikinci mısralar birbirleriyle mukaffadırlar. Mamafih bazı hallerde, ilk beyitin birinci mısraı — yani şiirin ilk mısraı — ikinci mısraâla kafiye düşer ve bu suretle diğer bütün beyitlerin ikinci mısraâlarıyla mukaffa olur. Bu plan üzerine kurulmuş 17 nazım şekli vardır. Bu, İran tarzından daha fazla rağbet kazanmıştır. Modern mektebin çıkışına kadar, Osmanlı şiirinin mühim bir kısmını teşkil eden kısa parçaların hemen hemen hepsi bu tarzda yazılmıştır. Şimdi bu 17 nazım şeklini tetkik edelim.

Arap sisteminin dayandığı ilk unsur „mısrâ“ dır. Bukelime „hemistisch“ diye ingilizceye tercüme edilebilir. Bu muayyen bir vezin kalıbına göre yazılmış bir tek nazım satırıdır ve bu, aynı vezin kalıbı ile yazılmış diğer bir satırın yanına konunca beyit (distich) meydana gelir.

II. Her hangi bir mısra, bir beyitin parçası olmadığı ve başka bir manzum yazı ile ilgisi bulunmadığı hâlde, başlı başına bir bütün teşkil ederse „mısrâ-ı âzâde“ ismini alır.

III. İngilizcede umumiyetle „couplet“ veya „distich“ denilen beyit, aynı vezinde iki mısradan teşekkül eder ve mısralar birbirine ya kafiye düşer, veya düşmez.

Beyit ister mukaffa olsun ister olmasın, ya bir kaç beyitten müteşekkil bir şiirin tek bir beyitidir, veyahut „mısrâ-ı âzâde“ gibi kendi başına ayrı bir bütündür.

Beyitte iki mısra birbirine kafiye düştüğü zaman ona „muşarra“ derler. Bu isim, kafiye tarifinde, bu nevi beyitleri ihtiva eden bir şiire de verilir; öyle ki, musarra tarzında kafiye olan bir şiirde bütün mısralar birbiriyle mukaffadır.

Bir mukaffa beyit, kafiye bir şiirin, bilhassa gazel veya kasidenin başında olursa ona „maṭṭā“ derler; bu kelime şarkı veyahut bir yıldızın doğduğu yeri ifade eder. Matlâın hakikî mânası bu olmakla beraber, çok defa da geliş güzel olarak, iki mısraı birbiriyle mukaffa olan müstakil beyite de bu isim verilir.

Mısraları birbiriyle mukaffa olmayan müstakil beyite „ferd“ veya ekseriyetle „müfred“ denir ve iki halde de vahdet ifade eder. Fakat bu tabirlerin aynı zamanda, mukaffa olsun olmasın, her hangi müstakil bir beyit için kullanıldığı da vardır.

VI. G a z e l : gerek teferrüatının dikkatle işlenilmiş olması ve gerekse insicamsızlığı dolayısıyla şark nazım şekillerine en çok örnek olabilecek olan „ğazel“, Osmanlı şairlerinin hâlâ, yahut hiç olmazsa son senelere kadar, en çok sevdikleri bir şekildir. Bu, dört beyitten eksik, on beş beyitten fazla olmaması lâzım gelen kısa bir şiirdir; hiç olmazsa nazariyatta böyledir. Çünkü daha çok beyti ihtiva eden gazellere zaman zaman tesadüf edilir. Mamafih, bu istisnâî bir haldir. Ekseriyetle beş — on beyit arasındadır. Bir gazelin birinci beyti evvelce gördüğümüz gibi matlâdır ve mutlaka musarradır; beyitler dâima birbirine kafiye düşerler. Birinciden sonraki beyitler musarra değildir; yani bütün ikinci mısraları birbirleriyle ve matlâ ile kafiye düşerler; birinci mısralarında ise hiç kafiye yoktur. Eğer kafiye sırasını alfabe sırası ile göstermek istersek, gazelin altı beyti şöyle gösterilebilir: A:A, B:A, C:A, D:A, E:A, F:A. Bir gazelin son beytine „maḳṭā“, ismi verilir ve şair bu beytin içine, küçük eserine imza atar gibi, ismini koyar. Bir şiirin sonuna doğru ismini koymak, gazele mahsus bir adet değildir. Arap kafiye usulünde bu, iki beyitten uzun olan bütün nazım şekillerine tatbik edilir. Bazan da şair, matlâın birinci veya ikinci mısraını maktâ, yani gazelin son mısraı olarak kullanır. Buna „reḍd-i maṭṭā“ derler ve eğer kullanılan mısra, dikkati calip, güzel, tabii ve yerinde ise çok hoş bir tesir yapar. Bir gazelin ikinci beytine yani hemen matlâı takip edene „hüsn-i maṭṭā“ derler.

Ve eski şairler arasında bu beyti matladan daha güzel yapmak bir âdet idi. Nasıl matlân altındaki beyte hüsn-i matlâ deniyorsa, maktân üstündeki beyte de „hüsn-i maқта“ denir; ve şair nasıl hüsn-i matlâ bilhassa mükemmel yapmağa gayret ederse, buna da alelâdeden yüskek bir kıymet vermeğe çalışırdı. Böylece şair, sekiz beyitli bir gazelde maқта, hüsn-i matla ve maktâ ayırdıktan sonra, geri kalan beş beyit arasından en iyisini seçer, onu hüsn-i maқта mevkiine koyardı. Mamafih, şairin fikrine herkes iştirâk etmediğinden, münekkitler gazellerdeki en güzel beyte — mevkii ne olursa olsun — „şah - beyit“ yahut „şeh - beyit“ derlerdi. Yanî bu (İngilizlerdeki) „royal couplet“e tekabül eder. Buna bazan da „beyt ül-gâzel“ (beyt-i gazel) derler. Uslûp itibariyle şiir kusursuz olmalıdır; kusurlu kafiyelerden, kaba kelimerlerden, adı tabirlerden ve aynı kelime ile kafiye yapmaktan ictinap edilmelidir. Bu eski şiir şekillerinin en zarif ve en iyi işlenmişidir. Osmanlı şairleri, uslûpçu sıfatı ile, nefis olan maharetlerini göstermeğe en çok gazellerde muvaffak olmuşlardır. Belki bundan dolayı bu şekil, fevkalâde rağbete mazhar olmuş ve lisandaki gazellerin sayısı diğer bütün şiirlerin mecmuunu geçmiştir. Bütün muhtelif safhaları ile aşk — mâşukun cazibesi, huzurunun uyandırdığı vecd, hasretinin veya fena muamelesinin uyandırdığı ıztırap — gazelin hakiki mevzuudur. Nasıl sone (sonnet) İtalyanlarda aşkın medhine vakfedilen edebî şekil ise, gazel de İranlılar ve Türkler için aynı şeydir. Fakat buna rağmen, şiire hâkim olan ihtiras ile hiç mü-nasebeti olmayan şeylerden bahsetmeği şairler âdet edinmişlerdir. Bununla beraber kahvenin [1] memlekete girmesinden, Peygamberin risaletine kadar, her hangi bir mevzuu içine almış olan bu şiir şekli, yine de mahdut ve muayyen mevzulara mahsus olarak telâkki edilmiştir. Bu mevzular arasında şarabın zevki, baharın neşesi, taliin iyi, kötü cilveleri ve tabiî

[1] Üçüncü Murad zamanında, Beliğî isminde bir yeniçeri şair, bu mevzu üzerine bir gazel yazmıştır.

olarak aşkın saadet ve mihnetleri, en baştaki mevzulardır. Bir tek gazel bunların birinden veyahut hepsinden bahsedebilir ve her birine bir veya iki beyit hasredebilir. Gazel şeklinin bariz bir hususiyeti, beyitlerin doğrudan doğruya birbirleriyle münasebetleri olmayışıdır, öyle ki, şiirin umumî mânası değişmeden beyitler istenilen her hangi bir sırada tanzim edilebilir. Bununla beraber beyitler arasında kat'î bir münasebet olmamasına rağmen, aralarında bir ahenk bulunması, bütün şiire bir tek zihniyetin hâkim olması lâzımdır. Bir muharrir gazeli, etrafa başka başka façetalardan parlak ve şaşıaalı renkler saçtığı hâlde, yine bütün- lüğünü muhafaza eden bir pırlantaya benzetmiştir. Hakikat hâl- de gazelin böyle olması lâzım gelirse de, bilhassa alelâde şair- lerin yazdıkları bir çok gazellerde, ne fikirde, ne de muhtelif beyitler arasındaki histe, bir gazetenin başka başka sütunları arasındaki vahdetten fazla bir vahdet görülmez. İşte bun- dan dolayı beytin, kendi başına bir bütün teşkil etmesi ve bir tek fikri tam olarak ifade etmesi zarurîdir. Beytin iki mıs- raı, çok defa İbrânî şiirinde olduğu gibi, mâna itibariyle birbi- rine müvâzi görünürler, ikinci mısra birincisini tekrar veyahud tefsir eder; veyahud da birincisine bir cevap teşkil eder. Bir gazelin beyitlerini çok zaman ipliğe dizilmiş incilere benzetirler. İpliğin onları bir gerdanlık haline soktuğunu, fakat gerdanlığın kıymetinin iplikte olmayıp ayrı ayrı incilerde olduğunu söyler- ler. Bu ittiratsızlık gazelin bir hususiyetini teşkil etmekle bera- ber, umumî olmaktan çok uzaktır; bazan bir muharrir muayyen bir mevzuu ele alır, veyahut hiç olmazsa, bütün şiire bir tek fikri baştan başa hâkim kılar. Fakat o zaman bile beyitler, kendi başlarına bir bütünlüğe sahip olduklarından, gazelin bütünlüğünü bozmadan istenilen sıraya konulabilirler. Gazellerin tek mevzua inhisar etmesi, eski zamanlardan ziyade, dördüncü devirde görü- lür. Şimdiki zamanda histe birlik te'min etmek, münasebeti ol-mayan istitratlardan çekinmek bu küçük şiirleri yazan şairlerin

dikkat ettikleri noktalardır. Gazel, eski yüksek mevkiini muhafaza etmemekle beraber, büsbütün ortadan kalkmış da değildir. Yeni şiir mektebinin herşairi, bu eski zamanda sevilen şiir şeklinde mehareтини gösteren misâller vermiştir. Fuzulî, Baki ve Nedîm, Osmanlı gazel şairlerinin en meşhurlarıdır. Bunlardan ilk ikisi ikinci ve üçüncüsü de dördüncü devre mensuptur.

V. K a s i d e : arapça muayyen bir maksat üzerine yazılan şiir mânasına gelir. Şekil itibarile gazele benzer, fakat ondan çok daha uzundur. Nazariyatta beyitlerinin otuzdan aşağı ve doksan dokuzdan yukarı olmaması icap eder. K a s i d e , asıl Arap nazım şeklidir; meşhur Mû'allağat ve diğer eski Arap şiirleri bu tarzda yazılmıştır. esas mevzuu, sultan, vezir veya şeyhülislâm gibi büyük bir zatı methetmektir. Osmanlı kasidesi iki kısımdan mürekkeptir: biri „nesib“ (bu ingilizceye „exordium“ diye tercüme edilir), diğeri, „mağşad“ veya „mağşud“dur (bu da ingilizcede „panegyric“ diye ifade edilebilir). Bunlardan birincisi ekseriya gayet güzeldir; gazeldeki ittiratsızlığı kabûl etmeyen ve muayyen olan mevzuu, kasidenin yazılmasını ve bir şahsa ithaf edilmesini doğuran sebebe dayanabilir. Böylece kaside Ramazan veya Bayramda yazılmışsa, nesibin ana mevzuu oruç veya bayramın şairane bir tarifi olabilir; yahut şiir eğer yeni bir sarayın inşasının bitimi münasebetiyle veya bir bahçenin açılması vesilesiyle yazılmışsa, bunların parlak bir surette tasviri olabilir; veyahut kasidenin yazıldığı zamanki mevsimlerden birinin, yani bahar, yaz, güz, veya kışın gayet renkli bir vasfı olabilir. Fakat her hangi bir şeyi de mevzu olarak seçebilir; bu bâzan büyük bir adamın atı, yahut kılıcı, veyahut mührü, yine bazan gül, sünbül, veya lâle gibi bir çiçek olabilir; ve bazan da Nefî'nin meşhur kasidesinde olduğu gibi nesib, doğrudan doğruya ahlâkî veya felsefidir. Nesib ile onu tâkip eden medhiyenin arasında münasebet nadirdir ve şair bunların birinden diğerine geçişinde ekseriyetle çok mehareet gösterir. Uzak bir benzeyiş, anî bir fikir

tedaisi, şaire bunları birbirine rabtettirecek bir halka hizmetini görür ve ilkbahardan haz ile bahsederken aynı zamanda hamisini tebci letmeğe başladığını da hissederiz [1]. Methiyenin kendisi, şairin lisanda muktedir olduğu bütün gösteriş ve şaşaa sıyla, bunu takip eder; ve bu, bir üstadın eseri olursa birbirini takip eden uzun satırlar, kudretli ahenk ve şaşaalı tasvir ile bir şahane alayın ihtişamını andırır. Fakat ekseriya methiye, ahenk ve belâgiatiyle arkasındaki sun'iliği ve bayağılığı örtemeyen, tomturaklı ve şişirilmiş bir sürü vasıftan ibarettir. Hâminin ismi, ekseriya methiyenin başlarında görülür ve sonuna doğru teknik olarak „tac“ ismini alan beyite şair kendi ismini koyar ve o büyük adamın muvaffakiyeti için bir dúa ile şiiri sona erdirir. Bir çok yazıcılar kasidelerine bir gazel de ilâve ederler ve bu, ya başlangıca yahut ta sonuna doğru konur. Bu gazel, umumiyetle bariz bir şekilde meçhûl bir güzele hitaben yazılır ve kafiye, vezin ve bazan da tasvirini aldığı aynı hâkim mevzudan başka, kaside ile münasebeti yoktur. Kasidede, aynı mânada olan kelimelerle kafiyei tekrar etmeğe müsaade edilir, yalnız aralarında en aşağı yedi beyitin bulunması lâzımdır. Fakat, mümkün olduğu kadar bunu yapmamak daha iyi olur. Bu nevi şiirlerde, açış beyitinden başka, iki üç tane matlâ yâni kafiyei beyit de vardır; bunlar bazan şiirin seyrinde oraya buraya, gayrı musarrâ mısraların uzun teselsülünü kırmak için, bazan da bir kıt'aya başlamak için sokuşturulur [2]. Divanlarda, yani bir şairin eserlerini ihtiva eden ciltlerde, her kasidenin başına umumiyetle bir mevzuun ve methedilen büyük adamın ismini taşıyan bir serlevha konulur. Bu serlevhalar umumiyetle farsçadır. Kasidenin en iyi beytine teknik lisanda „beyt ül-kaşide“ denilir. Üçüncü devrin

[1] Bu değişikliğin yapıldığı beyit teknik olarak „güriz“ yahut „gürizgâh“ ismini alır, fakat bazı muharrirler bütün nesibe „gürizgâh“ tâbir ederler.

[2] Böyle beyitleri ihtiva eden kasidelere teknik tabiriyle „zat ül-maâtali“^c denir.; ve matlâların kendilerine sıra ile birinci matla^c, ikinci matla^c, üçüncü matla^c v.s. denir.

Yeni Mektebin başları, böyle semeresi kıt bir sahada zaman ve istidat kaybının önüne geçmekle isabet etmişlerdir.

VI. Kıt'â: lûgatçe, parça, mânasına gelen kıt'â, şekil itibariyle gazelin aynıdır; yalnız birinci beyit kafiyele olacak yerde gayrı musarradır. Böylece gazelin ilk beyti kaldırılacak olursa geri kalan kısmı, şekil itibariyle bir kıt'a olarak kalır. Şiir, her hangi mevzuu alırsa alsın, ona bağı kılmağa mecburdur; mevzu gazelde olduğı gibi her beyitte değıştirilemez. Bir kıt'a iki beyitten başlayarak istenilen uzunlukta olabilir. Daha uzun kıt'alarda şairin, son beyitte olmamak üzere, sonlara doğru kendi ismini söylemesi adet hükmüne girmiştir. Bu şekil ilerde daha fazla göreceğimiz, tarihler (chronogram) için çok kullanılır; fakat bunlarda şair ismini söyleyecekse bunu umumiyetle son beyitte yapar.

Na zım: bu sadece, ilk beyti kafiyele olan bir kıt'adır; ve bunun için şekil itibariyle tamamen gazelin aynıdır. Gazelden yalnız mevzularının mahiyeti ve bunların kullanılış tarzı itibariyle farklıdır. Na zım kelimesi umumiyetle „verse“ mukabilinde kullanılır, fakat teknik bir tâbir olarak yukarda tarif edilen nazım şeklini ifade eder.

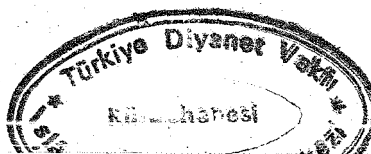
VII. Müstezad: lûgatçe „arttırılmış“ mânasına gelen müstezad, bir şiir parçasının her bir mısraına „ziyade“ adı verilen küçük bir mısraın ilâvesiyle meydana gelir. Bu küçük mısra ister okunsun ister okunmasın, şiirin mânası her iki hâlde de tam kılmağa mecburdur. Eğer bu suretle işlenen şiir bir gazel ise, her „ziyade“ umumiyetle ilâve edildiğı mısraın kafiyesine uydurulur. Mamafih, bazan matla ile onu takip eden ziyade beyitlerinin ikinci mısra-ları mütakil kafiyele olur. Ziyade beyitlerinin birinci mısra-ları ile gazel beyitlerinin birinci mısra-ları da birbirine kafiye düşer.

Müstezat için kullanılması câiz olan bir tek vezin vardır [1]. Müstezat iyi tertip edilince hoş bir te'sir bırakır; fakat „ziyade“yi idare etmek için şairin epey meharef sahibi olması lâzımdır. Şiirin muvaffakiyeti, bu küçük ilâvelerin gösterebilecekleri zarafete bağlıdır; zira, bunların her ne kadar şiirin mânasına maddeten müessir olmamaları lâzım gelirse de, birbirini takip eden mânalı ve cazip dokunuşlarla, heyeti mecmuasının te'sirini arttırmaları iktiza eder. Şayet bu hususta muvaffakiyet gösteremezlerse, yer doldurmak için yapılan kuru ilâveden ibaret kalırlar.

VIII. Rûba'î (cemi: rûba'îyat): isminin de gösterdiği gibi, dört satırlık kısa bir şiirdir. Bunun birinci, ikinci ve dördüncü satırları birbiriyle kafiyeli, üçüncü satırı ise serbesttir. Kafiyelerin bu şekilde tertibi pek hoş ve müstesna bir te'sir husule getirir; ilk iki mısraın kafiyesi, üçüncünün ortaya çıkmasıyla kaybolmuş gibi görünür ise de dördüncü mısra da bir aksi-sada gibi çınlar ve birdenbire bu küçük şiirin mânasını, kulağa hoş ve estetik mânaya uygun bir şekilde tamamlar. Bazan üçüncü mısra da kafiyeli olur; fakat böyle olduğu zaman, zikredilen te'sir husule gelmediği için netice o kadar zarif olmaz [2]. Hezce bahrinden müştak ve rubaiye has yirmi dört vezin kahrı vardır; rubaî bu vezinlerin birinde yapılır ve bu vezinler başka bir şiir şekli için kullanılmaz. Rubaî her mevzua temas edebilir; fakat daha ziyade hiciv ve şiddet ifade eden mevzular için kullanılır. Umumiyetle rubaî, mânidar bir imâdan çok farklı değildir; şair sanki birdenbire her hangi bir noktayı yeni ve beklemediği bir ışık altında görmüş gibidir. Bunu, dört asabî mısra ile hiç

[1] Bu vezin Hezce denilen esas bahrin bir feridir. Ziyadenin ilâve edildiği mısraın vezni, Me'fulü Me'fulü Me'fulü Fe'fulün ve ziyadenin ise, Me'fulü Fe'fulün olmalıdır.

[2] Üçüncü satır diğerleriyle mukaffa olduğu zaman şiire „rûba'î-i müşarraf“ adı verilir.



bir fikir beyan etmeden ve netice çıkarmadan bildirir; ve okuyucu, güzel bir rubaînin ilk okunuşu esnasında doğuracağı hafif bir şaşkınlık sademesinden kurtulduktan sonra, fikir silsilesini bizzat takibe terk edilmiştir. Her rubaî başlı başına bir bütündür ve diğerleri ile hiç bir bağılılığı yoktur. İran şâiri Ömer Hayyam'ın rubaîlerini üstadâne bir şekilde ingilizceye adapte eden merhum Edward Fitzgerald, seçtiği kıt'aları, okunduğu zaman, sanki aralarında muntazam bir rabîta varmış ve sanki birbirlerini tabii bir sisilenin inkişafıyla takip ediyorlarmış, yani uzun bir şiirin kıt'aları imiş gibi tanzim etmiş ise de hakikat hâlde ne Hayyam ne de her hangi şarklı bir şair böyle bir şey düşünmemiş veya hiç olmazsa tatbik mevkiine koymamıştır [1]. Rubaîler bir araya toplandıkları vakit, tıpkı gazellerde olduğu gibi, alfabe sırasıyla tertip edilirler ki bunun nasıl olacağını ilerde öğreneceğiz; müteaddit şiirlerin mânalarının — şiir diyoruz, çünkü biraz evel gördüğümüz gibi her bir rubaî başlı başına küçük bir şiirdir — tertip ile hiç bir alâkası yoktur. Üçüncü devirde yetişmiş olan Azmî zade Haletî'nin Osmanlılar arasında en muvaffak rubaî yazıcısı olduğu söylenir. Rubaî bâzan, — nâdir olarak — „du-beýt“ ismini, ara sıra da, diğer mânaları meyanında, nağme, veya aheng mânasına gelen „terâne“ adını alır. Bu rubaî şekli o kadar kısadır ki, şair içinde nâdiren kendi ismini zikredek yer bulur.

Türklerin millî bir nazım şekli vardır ki kafiye tertibi bakımından rubaînin aynıdır; fakat tamamen başka bir vezin kalıbında yapılır. Bu, şark-Türk edebiyatında kullanılmış ve „tuyuğ“ veya „tuyuk“ adını almıştır. Osmanlı edebî şiirine hiç bir zaman girmedigi hâlde, Osmanlı halk edebiyatında „mâni“ ismiyle yaşar.

Tek kafiye sisteminden çıkan ve henüz bahsedilmemiş olan nazım şekillerinin hepsi kıt'a halinde olanlardır. Bu şekillerin,

[1] Ömer Hayyam'ın ingilizce tercümelerinden en iyisi muhakkak Mr. John Payne'inkidir, (Villon Society, 1898).

tek kafiye istinat etmelerine rağmen, Arap menşeli olmaları lâzım gelmez; hiç olmazsa bazılarının İranlılara has olması pek muhtemeldir; diğer taraftan bunlardan biri (XI) pek eski ve belki de aslen Türk olan bir nazım şeklinin hemen hemen aynıdır. Hakikat hâlde ilk ikisi, tek bir modelin tenevvüünden ibarettir.

IX. Tercî-i bēnd: vezin aynı, fakat kafiye başka başka ve „tercî-hane“ ismini taşıyan bendlerden mürekkep olan bir şiirdir. Bendler tek kafiye, veya tıpkı gazel üslûbunda kafiye, yahut ta musarrâda olduğu gibi, kafiye her mısraın sonunda tekrar edilir. Fakat ilk bendde kabul edilen bu iki üsûlden birinin, bütün şiir boyunca tatbik edilmesi lâzımdır. Aynı bendde, beşten aşağı ve nâdiren ondan yukarı olmamak şartıyla, beyitlerin sayısı birdir. Her bende bir nevi nakarat ilâve edilir; bu, kafiyesi değişmeyen bir beyittir; şiirdeki vezne uygundur ve ilk bendle ya mukaffadır yahut ta değildir. Bu kafiye beyite, „vasıta“, veya „bend“ denilir. Mamafih bazı muharrirler tercî-hane ve vasıtaya bir arada bend derler.

X. Terķib-i bēnd: tıpkı tercî-i bend gibidir; yalnız terķibi bendde „terķib-hane“ denilen bendlerin sonunda olan vasıta her bendde değişir.

Tercî-i bend ve terķibi-bend mersiyeler için çok kullanılır; umumiyetle sırî, felsefî ve murakabeli şiir için dahi kullanılır. Son kıt'anın nihayetine doğru — fakat vasıtadan evvel — şair kendi ismini zikreder. Bu iki şekil arasında tercî-i bend daha güç sayılır; çünkü vasıtanın tabîi ve üstün bir şekilde bendin sonunda gelmesini temin edecek surette muhtelif bendlerin birbirine işlenmesi lâzım gelir. Terķib-i bendde vasıta, her bendde değiştiği için, şair tabiatıyla daha serbest hareket edebilir.

Şimdi bendli nazım şekillerinin ikinci serisine geldik; bun-

lara, bendin ihtiva ettiği mısra sayısına göre bir isim verilir. Bunların en kısa ve basiti ile başlayacağız.

XI. Mürabbâ: bend ismi verilen dört mısralık kıt'alardan teşekkül eden bir şiidir. İlk üç mısra birbiriyle mukaffadır; dördüncüsünün bunlarla aynı kafiye de olması lâzım değildir. Fakat birinci kıt'anın dördüncü mısraının kafiyesi ne olursa olsun, diğer kıt'aların dördüncü mısraları bu kafiye yi takip etmeğe mecburdur, buna mukabil her kıt'anın ilk üç mısraı, yeni bir kafiye almağa mecburdur. Bazan birinci kıt'anın dördüncü mısraı, diğer kıt'aların hepsinin dördüncü mısraı olarak tekrar edilir ve bu suretle bir nevi nakarat teşkil eder. Bu şekildeki şiiire „mürabbâ-i mütekerrir“ derler. Bazan da birbirine mukaffa olan dördüncü mısralar her kıt'ada başkadır; buna „mürabbâ-i müzdevic“ derler.

Daha evvel söylenildiği gibi Ahmed i Yesevi'nin bir çok şiirlerinin ve Ali'nin *Yusuf-ü Zeliha*'sının tamamen takip ettiği bir murabba kafiyesi vardır ki bu, Türklerin kafiye şeklinin en esaslısı ve en kendilerine mahsus olanıdır.

Terbi: Bazan bir şair, başka bir muharririn bir şiirini, umumiyetle gazelini, terbî eder. Bunu, terbi ettiği eserin her beytine kendinin iki mısraını ilâve etmek suretiyle yapar. İlâve edilen bu iki mısraa „zamime“ derler ve terbi edilen şiirin veznini takip etmek mecburiyetindedir. Bu suretle şekil alan dört mısralı bendlerde, zamimenin iki mısraı, esas olarak alınan gazelin matlası ile kafiyelenir ve bu şiirin son iki mısraını teşkil eder; fakat bundan sonraki kıt'aların her birinde zamimelerin mısralarının, ilâve edildikleri müfredin ilk mısraı ile aynı kafiye de bulunmaları lâzımdır. Bu tam bir murabba-i müzdevic teşkil eder. Terbideki müşkilât —tahmis ve teşdisde olduğu gibi— zamimelerin ilâve edildikleri mısralarla tabii ve zarif bir şekilde birleşmeleridir. Bunların hem his hem lisan itibariyle, aynı muharririn elinden çıkmış gibi, bütün şiirle birleşmeleri lâzımdır.

Bu başarılamazsa kıt'alar birer yama gibi kalır ve neticede muvaffakiyet elde edilemez.

XII. Muḥammes: aynı murabba gibidir. Yalnız, bunda her kıt'ada dört yerine beş mısra vardır. Bu, aynı zamanda birinci kıt'anın son satırının, onu takip eden mısralarda tekrarı veya değişmesi ile mütekerrir veya müzdeviç olabilir. Bazı mısraların, kafiye dolayısı, dörtlü ve birli yerine, üçlü ve ikili gruplara ayrıldığı vakidir. Böyle bir vaziyette her kıt'anın ilk üç mısrası değişik kafiye olduğu halden, son ikisi baştan aşağı aynı kafiye alır. Yine burada şiir mütekerrir ve müzdeviç olabilir. Her ne kadar âdetse de muhammeste açış kıt'asının, beşinci, yahut dördüncü ve beşinci mısralarının, kendisinden evvelki dördüncü ve üçüncü mısralarla kafiye düşmesi elzem değildir.

Tahmis: Terbiin murabba ile olan münasebeti ne ise, tahmisin de muhammesle olan münasebeti odur; yani, daha önce yazılmış bir şiirin üzerine kurulan bir muhammes gibidir. Bu tıpkı terbi usulü ile yapılır; yalnız, esası umumiyetle gazel olan bir şiirin, her beyitine iki yerine üç mısra ilave edilir. Tahmisin bir başka ve biraz daha sade nevi vardır ki, burada şair muhammesi, bütün bir gazelin üzerine değil, fakat tek bir beyitin üzerine kurar. Bu vaziyette eğer esas olarak aldığı bir mısra ise, şair onun üstüne dört tane daha ilâve eder. Eğer bu bir beyit ise, şair ona kendinden üç mukkafa mısra ilave eder, bunlar ilk bendde, esas mısra ile kafiyeledirler; fakat bunları takip eden bendlerde kafiye yenilenir. Böyle bir tahmis, mütekerrir olmak zaruretindedir. Bu sınıf tahmiste kıt'aların sayısına bir hudut yoktur, fakat bir gazel üzerine kurulursa kıt'aların sayısı esastaki beyitlerin aynıdır. İyi bir tahmisin uyardığı te'sir, aynı derecede iyi kurulmuş bir terbi'den daha çok hoştur ve bunun neticesi olarak daha büyük bir rağbete mazhar olmuştur. İşte bundan dolayı, bilhassa son devirlerde

Osmanlı edebiyatında terbi şekli nisbeten nâdir, fakat tahmis misâlleri boldur.

XIII. Müşeddës: Bu şekilde bundan evvel geçen ikisi gibi, beher kıt'a altı mısra veya üçer beyitten ibarettir. Birinci kıt'anın dört mısraı ve her kıtanın ikinci beyitleri birbirleriyle kafiye düşerler, fakat her kıtadaki kafiye yenidir. Birinci kıt'anın üçüncü beyti, kendinden evvelki iki beyitle kafiyevidir yahut değildir; ve diğer kıt'aların üçüncü beyti olarak ya tekrar edilir ve yahut edilmez. İşte bu vaziyetlerden birine uyduğuna göre müseddes, mütekerrir yahut müzdevictir. Murabba ve muhammeste olduğu gibi, bu şiir de müzdevic olduğu zaman son kafiyenin baştan sona kadar muhafaza edilmesi lâzımdır. Bu ikinci kıt'a grubundaki şiirlerin, terkib-i bendden ayrıldıkları nokta, terkib-i benddeki vasıtaların kendi başlarına müstakil ve ayrı kafiye bulunmasındadır. Nâdir olmakla beraber, ara sıra üçüncü beytin iki mısraı mukaffa değildir; vaziyet böyle olunca her mısra diğer kıt'alardaki mukabili olan mısralarla kafiye düşer; yani, bütün kıt'aların beşinci mısraları ve bunun gibi altıncı mısraları da mukaffa oldukları hâlde, ayrıca birbirleriyle kafiyevidir.

Tesdis: terbi ve tahmise benzer ve daha evvel yazılmış bir eserin ve umumiyetle bir beytin üzerine kurulmuş bir müseddesdir. Bu, tahmisin ikinci şeklindeki ikinci nevi gibidir. Terbi ve tahmisteki kafiye ve vezin kalıbı kaideleri tesdis de de caridir.

Murabba, muhammes ve müseddese benzeyen şunlardır:

XIV. Müşebba^c

XV. Müşemmen

XVI. Mütessa^c

XVII. Mu'assşer

Bunlardan beher kıt'a yedi, sekiz, dokuz ve on mısradan teşekkül eder ve bunların hepsi nâdir şekillerdir.

Bu ikinci kıt'a gurubu şiirlerin mevzuu, umumiyetle gazeldekilerdir. Fakat bu şiirlerin hiç biri gazel kadar karışık değildir. Bunlar tek mevzua şiddetle bağlı kalırlar. Şair son kıt'ada ismini zikreder.

Bu sınıf şiir serisi, Osmanlıların Arab kafiye sisteminden almış oldukları şiir şekillerinin sonudur; ve şimdi menşei tam Türk olan şiirin tarifine geliyoruz.

Türklerin tamamen münevver olmayan sınıflarının Fars ve Fransız modellerinin te'sirine tâbi olmaksızın, milli dehalarının vücutta getirdiği halk şiirinde ayaklar, vezne değil heceye tabidir; kafiye çok zaman kusurludur ve bazan da sırf sadaya bağlıdır.

Türklerin halk destanlarına has olan isim „türkü“dür; ve bu milli bir karakterin belîğ bir ifadesidir. Bütün memlekette baştan başa, bilhassa mütevazı tabakalarda söylenen bu türkülerin, birbirinden çok fazla farklı olmayan muhtelif şekilleri vardır. Halk arasında en çok rağbet gören şekillerden biri, dört mısralı kıt'alardır; kıt'anın ilk üç mısraı birbirleriyle mukaffadır, dördüncü mısralar her kıt'ada aynı olabilir, yahut başkadır, fakat aynı kafiyededirler. Bilinen en eski Türk şiirleri arasında Ali'nin *Yusuf-ü Zeliha'sı* ve Ahmed-i Yesevi'nin *Divan-ı hikmet'i*, görüldüğü gibi, bu şekilde yazılmıştır. İşte bu, Fars devrinden evvelki Türklerin şiirlerinin bu şekilde olduğu hakkındaki kanaatımıza kuvvet veren bir bakiyedir [1]. İşte türkünün bu şekli üçüncü devrin sonunda, milli deha, kendisini gösterdiği

[1] Yesevi'nin bir çok şiirlerinde ilk kıt'adaki kafiyeler muntazam değildir. İkinci mısra çok zaman birinci ve üçüncü ile değil, dördüncü ile aynı kafiyededir. Birinci ile üçüncü bazan birbirleriyle mukaffa değildirlir. Bütün bu şekil Osmanlı Türklerinde görülüyor.

sıralarda, yeni edebî bir şekil haline gelerek ayrıca bir isim almıştır.

XVIII. Şarkı: Şarkıda türkünün, hece ayakları yerine umumiyetle kabûl edilen arûz cüzûleri konulmuştur; kusurlu kafiye ler, gramere uymayan ve yahut vilâyet şivelerini tekrar eden tabirler ortadan kaldırılmıştır. Hülâsa bu şiir, farscanın edebî sanat kaidelerine göre yapılmış, tam ve dürüst bir şekil almıştır. Fakat bu şiirin mütevazı aslının hâtırası, hissinin sadeliğinde ve bu hissi ifade eden lisanda kalmıştır. Bir kaside veya gazelde görünen hünerli mecazlar ve belâğat mübalâğalarının, şarkıda yeri yoktur; aynı surette diğer nazım şekillerinde aranılan farsça tâbir ve ifade şekillerinden burada içtinab edilir; bunların yerine daha çok alışılmış bir lisan kullanılır. Şarkı, hemen dâima şendir ve mânası açık ve vazıhtır. Mevzu, hemen her zaman, aşktır; sade insanî aşktan ve çok zaman bir sevgiliyi Göksu'ya veyahut diğer bir seyir yerine davetten ibarettir. Şarkının daha fazla sadeliğinin sebeplerinden biri de söylenmek için yapılmış olmasından ileri gelir. Gerçi gazeller de zaman zaman söylenmiş iselerde okunmak kasdı ile yazılmışlardır Fakat şarkı, esasen söylenmek için yazılmış olan „türkü“nün edebî bir tekâmülüdür; işte bundan dolayı şiir sanatının kaidelerine uygun olarak yapılmış bir türkünden ibarettir. Bu cihetce diğer şekiller gibi tekrar tekrar okunmaktan ziyade dinlemek için yazılmıştır ve bundan dolayı sade olmağa mecburdur. Şarkının, kendisini doğuran türkünden getirdiği diğer bir hususiyet te, bâzı şekil meselelerinde, nisbeten muhafaza ettiği serbestîdir. Meselâ, her kıt'a sonunda tekrar edilen ve „nakarat“ ismini alan mısra, çok zaman birinci kıt'anın ikinci mısraı olarakta kullanılır; ve bu suretle intizamını kaybeder. Nakarat murabba-ı müzdevicte olduğu gibi, her kıt'ada değişir. Musiki terimlerinde, bir şarkının üçüncü kıt'asında söylenen mısraa „mıyan“ ismi verilir; musikinin bu parçası, şarkının en te'sirli ve

kalbe dokunan kısımdır. Şairin „miyanhanê“ ismini taşıyan üçüncü kıtasını da, aynı surette, rakik ve tesirli yapmağa çalıştığı farzedilir. Şair Nedim ile Vâsıf, belki şarkı - yazarların en meşhurlarıdır.

Tek kafiye li şiirlerin arasına bir tali kafiyesi de vardır; vaziyet böyle olunca, her beyitin bütün şiirle müşterek olan bir sonuncu kafiyesinden mâda, bir de kendine mahsus olan ve umumiyetle üç defa tekrar edilen başka kafiyesi de vardır. Yani birinci mısraın ortasında ve sonunda ve ikinci mısraın ortasında tekerrür eden bu kafiye, beyti dörde taksim eder. Şiir bu şekilde kafiye lenince ona „müşşammât“ denir. Murabba uslûbunun sadece beyte bir tatbiki olan musammat kafiyesi, Türklerin kulaklarına, bilhassa hoş geldiği görünüyor ve onların esas milli sistemlerinin bir kısmını teşkil etmiş olması çok muhtemeldir. Bundan evvel de söylediğimiz gibi, buru Orta Asya'da yayılan Osmanlılardan evvelki şiirlerde buluruz; ve bu garp-Türklerinin lirik şiire en evvel tatbik ettikleri şekillerin en göze çarpan vasıflarını teşkil eder.

Tarif edilen on sekiz şiir şekli, modern mektebin bütün edebî sistemde bir inkilâp yaptığı zamana kadar. Osmanlı şiirini teşkil eden nazım şekilleridir; fakat bir şiirin şeklinden ziyade, muhteviyatının mahiyetine işaret eden bir kaç ismin daha tetkik edilmesi icap eder. Medhiye (eulogy). hicv (satire), mersiye (elegy) ve henzliyat (facetiae) gibi her edebiyatta görülen ve tarife ihtiyaç göstermeyen bu tabirleri bertaraf ederek tamamen şarklı olan kısımlar üstünde duracağız.

Bunlar arasında en mühim olanı tarih (chronogram)dır. Bu, harflerin adedî[1] kıymetleri toplandığı zaman, işaret ettikleri hadiselerin vaki oldukları hicrî seneyi bildiren, kelime veya

[1] Osmanlı alfabesinde her harfin adedî bir değeri vardır.

kelime gruplarından ibarettir. Bir tarihin manzum olması icap etmezse de umumiytle manzum yazılır. Bahis mevzuu olan vakanın tarihi, ekseriyetle kıt'a şeklinde yazılan kısa bir şiirin son mısraındadır. Bu son mısralardaki her harf hesaba dahil bulunur ve bu hesap ta istenilen tarihi tam olarak verirse, bu tarihe „tarih-i tam“ adı verilir. Yalnız noktalı harfler hesap edilecek olursa, o vakit tarihe „çevhêdar“ veya „çevhêrin“ denir, şayet noktasız harfler hesap edilecek ise „mühmel“ adını alır. Bâzan son mısradaki harflerin yekûnu matlûptan fazla veya eksik çıkar; bu takdirde teknikçe „ta'miye“ denilen bir çareye baş vurulur. Bu da pek ince düşünülmüş bir ima ile karie tarihi bildiren mısraa [1] bir miktarı ilâve veya ondan tarh etmesini işaret etmekten ibarettir. Meharet göstermek için vâsi bir saha teşkil ettiğinden dolayı tarih, Osmanlı şairlerinin en çok sevdikleri bir tarz olmuştur. Tarih, her devirde az çok kullanılmıştır. Fakat en yüksek rağbeti gördüğü zaman, Osmanlı tarih -şairlerinin en büyüğü olan, tarih icat etmekte âdeta insana imkânın üstünde bir meharete sahip olduğu his-sini verdiren Surûri'nin yaşadığı 19. asrın başlarına tesadüf eder.

Nazireler ismini alan yazılar da aynı suretle Türk şairlerinin pek sevdikleri bir tarz olmuştur. Nazire adı bir muharririn, diğerinin beğendiği bir şiirini taklid ederek, yazdığı şiire verilir. Nazire, taklid edilen şiirle aynı vezin ve aynı kafiye olmalıdır ve

[1] Bunu bir misâl izah edebilir. Belgrad Avusturyalılarından Mehmed Paşa tarafından 1152 (1739)da geri alınmıştı. Râgıb Paşa bu zaferi aşağıdaki tarih ile tesbit etmiştir:

جیقاروب لشکر کفاری دیدم تاریخن بلغراد قلمه سنی آلدی محمد پاشا

Burada tarihi bildiren ikinci mısradaki harflerin yekûnu 2003 tür. Fakat bu, matlûptan 851 fazladır. لشکر کفار kelimelerinin yekûnu ise 851 tutuyor. Bunun atılması ima edildiği için, bunu 2003 ten tarhetmek veya hesaba katmamak lâzım geldiğini anlar ve böyle hareket ederek zaferin tarihi olan 1152 yi buluruz.

eğer mevcutsa redifin de aynı olması icab ettiği gibi, bunlardan başka da aynı ruh içinde tasavvur edilmiş olması lâzım gelir. Nazire yazmanın cazibesi, meslekdaşını kendi sahasında yenmek arzusundan doğar. Böylece bir şair, bir gazel veya kaside için redif olarak o zamana kadar hiç kullanılmamış, doğru ve yerinde kullanılması bilhassa güç olan bir kelime veya tâbir seçer. Bunu, mısralarının sonuna, muktedir olduğu bütün mehareti ile işler. Ve şiir neşredildiği zaman bunu, sanatdaş şairler hem edebî şevklerine, hem de şöhretlerine bir meydan okuma telâkki ettiklerinden, kendilerini mukabele etmeğe mecbur addederler. Fakat bu nazireler sadece muasırların veya kendilerinden biraz evvelki muharrırların eserlerine yapılmazdı; şairler uslûbunu takdir ettikleri ve rekabete yeltendikleri, çok zaman evvel ölmüş adamların da eserlerine ekseri nazireler yaparlardı. Nazire tâbiri sadece tek kafiyeli sistemle alâkadar olan şiirlere verilir. Bir şair, uzun bir mesnevînin naziresini yapmak isterse, bu esere, öbürünün „cevab“ı ismi verilir. Böylece Osmanlı şairi Atai'nin *Şoḥbet ül-ebkâr*'ının, İranlı şair Câmi'nin *Şubḥat ül-eb-rar*'ına bir „cevab“ olduğu söylenirler. Bu cevap tâbiri, daha evvel yapılmış olan bir hamseye, yani beş mesnevî silsilesine, nazire yapıldığı zaman da kullanılır.

„Luğâz“ ve „mu'amma“ denilen iki nevi nazım vardır ki pek şiir addedilmemelerine rağmen, bir çok şairler tarafından kullanılmışlar ve bazı divanların hususî bir babını teşkil etmişlerdir. Bunlardan birincisi, lûğâz, manzum bir bilmedir; bunda bilmedenin, mevzuu olan şeyin ismini tahmin ettirebilecek, az çok hayâlî bir tasvir vardır. Muammaya gelince şark dimağının çok düşkün olduğu fevkalâde ince lafız meharetlerinden biridir. Hemen dâima cevabı bulunan bilmece, umumiyetle bir ismi hastır; ve bu, bilmeceyi teşkil eden iki mısraın içindeki bâzı

kelime ve harflerin, muayyen kaidelere göre tertibi sayesinde bulunur [1].

İlâhiler, Allaha hitap edildiği vakit „münacat“, Peygambere hitap edildiği vakit te „nâ‘t“ ismini alırlar. Şairlerin divanları arasında bu iki neviden de bir kaç tane vardır.

Yalnız mesnevîlerin ayrı serlevhaları vardır. Romanslarda, bu serlevhalar ekseriyetle erkek ve kadın kahramanların isimleridir. Meselâ, *Hüsrev-ü Şirin* gibi; tâlimî şiirlerde ekseriyetle, *Nefhat ül-ezhar* gibi, sırf hayalî bir serlevha kullanılır. Bâzan serlevha eserin mevzuuna işaret mahiyetinde olabilir; meselâ *Sakîname*’de olduğu gibi; bu isim hakikî veya remzî bir şekilde şarap zevklerinden bahseden bir çok şiirlere verilmiştir.

Kasideler, ekseriyetle nesibin mevzuundan, yahut redifi teşkil eden kelimelerden, veyahut ta bir redif mevcut olmadığı takdirde, kafiye düşen kelimelerin son harflerinden alınan bir serlevha ile birbirlerinden ayırt edilirler. Böylece „kaside-i bahariye“ nesibi bahar mevsimini tasvir eden bir kasidedir; gül kasidesi, gül kelimesinin redif olarak kullanıldığı bir kasidedir; ve „kaside-i raiye“ (R. kasidesi) kafiye düşen kelimelerin R harfi ile nihayet buldukları bir kasidedir.

Umumiyetle müstakil ve ayrı kitaplar teşkil eden uzun mesnevîleri hariç tutarsak, bir şairin bütün şiirlerini ihtiva eden cilde „divan“ adı verilir. Divanda aynı nazım şeklinde olan parçalar bir yere toplanır; bu ayrı ayrı gruplar bir nevi bab

[1] Şair Haşmet’in Abbas ismi üzerine olan şu mınması bu nevin bir misâli olabilir:

لباس حسنه كوز ديكدى عالم نقاب زلفى رفع ايتدى ديدم

Bunu halletmek için دیده yi bir tarafı bırakmalı, yahut, زلف ü değiştirmeli. Mısradaki دیده (göz mânasına) yerine yine göz mânasına olan عين konulabilir. Ve عين aynı zamanda ع harfidir. Bilmeceye göre زلف de şeklinden dolayı ل harfini temsil eder. O halde bir yerde ل yerine ع koymak mecburiyetindeyiz. Bunu yaparken لباس kelimesindeki ل, ع ile değiştirince muammanın mevzu olan عباس ismi meydana çıkar.

veya kısım teşkil ederler. Bir hadde kadar bu grup veya babların tertibi ve sıraları tesbit edilmiştir; kasideler dâima gazellerden önce, bunlar rubailerden, rubailer de cildin sonuna gelen müstakil beyit ve mısralardan önce gelirler. Tarihlerin, diğer kıt'aların ve diğer kıt'a şeklinde yapılmış parçaların yerleri katiyetle tesbit edilmiş değildir; fakat bunlar umumiyetle kasidelerle gazellerin arasına konulur. Divandaki her hangi bir mesnevînin yeri de tesbit edilmemiştir. Muammalar, eğer varsa, müstakil beyitler bâbının bir kısmını teşkil ederler.

Yalnız gazeller sabit bir sıraya tabidirler, başka zümrelere mensup olan şiirler birbirlerini, muhtelif bablarda sırasız ve geliş güzel takip ederler. Gazeller alfabetik sıra ile tanzim edilirler; fakat bu sıra, şiirin ilk kelimesinin birinci harfiyle değil, mısraın sonundaki kafiye yapan kelimenin son harfi ile başlar; tabii olarak bütün gazelde bu harf aynıdır. Böylece mısralarının kafiyeleleri, alfabenin birinci harfini teşkil eden gazeller bir araya toplanırlar ve birinci babın birinci kısmını teşkil ederler; aynı surette kafiyeleleri alfabenin ikinci harfini teşkil edenler de bir araya toplanarak, ikinci sıraya konulurlar ve bu usul alfabenin sırasına göre devam eder.

Eğer rubailer, zaman zaman olduğu gibi, bir cilt teşkil edecek kadar uzun iseler, aynı alfabe sırası ile tertip edilirler.

Şimdi artık eski rağbetini kaybetmiş olmakla beraber, vaktile her hangi yazı yazan bir Türkün hatta bir kalem kâtibinin „mağlaş“ denilen müstear bir isim alması umumileşmiş bir âdeti ve eğer hükümdar ailesinden değilse, bu mahlas ile tanılırdı. İşte böylece, Fuzulî, Nefî, Hâletî ve Gâlib muhtelif şairlerin kendi isimleri değil, mahlaslarıdır. Kendi isimlerini kimse ne bilir ne de zikrederdi. Mahlas dâima mânası olan bir kelime idi; umumiyetle arapçadan ve nâdiren farsçadan alınır, fakat hiç bir zaman türkçeden alınmazdı. Mahlas kullanmağı Osmanlılar, 15. asrın başında Timur'un istilâsı esnasında âdet edinmişlerdir.

Bir şiirin mevzu veya hususiyetini tarif eder mahiyette daha bir kaç nazım şekli ismi vardır; fakat bunlardan — oldukça nâdir göründüklerinden dolayı — tarih kısmında bahsetmek daha iyi olur. Büyük mikyasta mesnevî tarzı kullanan şairlerin sayısı nisbeten azdır; şarkı da dahil olmak üzere tek kafiyeyle nazım şekilleri bir çok sebeplerden dolayı daha fazla rağbet görmüşlerdir. Bir kolaylık olmak üzere bu tek kafiyeyle şekillerden lirik şekiller, eserlerden lirik şiirler ve bunları yazanlardan da lirik şairler diye bahsedeceğiz.

Osmanlı şiirinde hâkim olan vezin elbette Arap - İran arûz sistemidir. Fakat bu sistem lisanın bünyesine muvafık değildir; zira Arap - İran arûzu hecelerin uzunluk ve kısalığına göre kurulmuş olduğu hâlde Türk dilinde uzun vokaller hiç yoktur [1].

Eski Türk şiiri, *Kutadğu - Biliğ*'te, Ahmed-i Yesevi'nin *Divan-ı hikmet* ve Ali'nin *Yusuf-ü Zeliha*'sında görüldüğü gibi, dilin bünyesiyle tam bir ahenk temin eden pek sade bir sistem üzerine kurulmuştur. Halk şarkı ve destanlarında, yâni Türk milletinin hakikî ve öz şiirinde dâima kullanılmış olan bu sistem, „parmak hesabı“ [2] adını alır. Bu Arap-İran arûzu gibi hecelerin uzunluk ve kısalığına göre değil, hece sayısına göredir. Mısralar umumiyetle her üç veya dört hecede bir durağı olan, ve sayısı yediden on beşe varan hecelerden terekkün eder. Ahenk, vurgunun düşüşü ile tespit edilir. Fakat mensup olduğu lisana çok uygun olan bu usûl, hiç bir sistem haline konulmamıştır; bunun vezin kalıplarındaki unsurlar, hiç bir zaman inkişaf

[1] ا, و, ی harflerinin türkçe bir kelimede bulunması, arapça ve farscada olduğu gibi, uzun vokallerin mevcudiyetini göstermez; bu harfler sadece telâffuza rehber olarak alınmışlardır; böylece imlânın tamamen tesbit edilmediği bir zamanda yazılmış eski bir kitapta بولور ve بيلير yerine kaim olabilen بلر (آلير) و اولور yerine kaim olabilen ال imlâlarına rastlarız. ا, و, ی harfleri, bunlara ve diğer kelimelere uzun vokalleri göstermek için değil, karışıklıktan korumak için sonradan sokulmuştur. Böylece transliterasyonda bu gibi harfleri uzun göstermek doğru değildir. Meselâ, كوزل, guzel şeklinde translitere edilmelidir, güzel veya gúzel şeklinde değil. Böyle yapılacak olursa yanlış yapılmakla kalınmamış, aynı zamanda, vurgu birinci hece üzerine değil ikinci hece üzerine düşeceğinden, yanlış yol gösterilmiş olur.

[2] Veya pek daha süslü lisanla hisab ül-benan.

ettirilmemiştir; hakikat hâlde mevcut olan hecelerin ahenge göre tanzimine bir isim verilmediği gibi, tasnifde edilmemiştir.

Bu sistem, 700 (1300—1) ile 800 (1397—8) seneleri arasında yazılan, en eski garp türkçesi şiirinde, her zaman değilse bile, umumiyetle kullanılmıştır. Bu devrin şairleri hayli geniş bir hürriyetle hareket ettiler; vezin kalıplarını daima İranlılardan aldıkları muhakkaktır; fakat daima „ayaklar“ ı heceye uydurmuşlar ve kolaylık olsun diye birçok zaman, hecelerin uzunluk ve kısalığından istifade etmişlerdir. Türk-İran sistemlerinin bu karışması işte bu devrin hususiyetini teşkil eder; çünkü şu noktaya dikkat etmek lâzımdır: Timur'un 15. asrın başındaki-istilâsından sonra şiirde Türk „tağtî“ usulünün izleri hemen hemen yok gibidir. Bu meşum vak'a garp-Türk edebiyatının inkişafında nişan taşını teşkil eder. Taşın bu tarafında bulunanlar, öteki tarafta bulunanlardan daha az Türk ve daha fazla İranlıdır.

Millî Türk vezin kalıpları, millî Türk taktî sistemine nazaran daha fena bir vaziyete düştüler. Çünkü bu vezinler, hecelerin sayısı ve ahenkleri itibarile o kadar iranlılaşmışlardır ki, Türk vezinlerinin kaldırılması veya daha doğrusu farslaşması, Türklerin İranı kendilerine rehber edindikleri andan itibaren bir zaruret hükmünü almıştır. Böylece *Kutadğu-Bilîğ*'in vezni İranlıların *Şahname*'sinin vezni olan Mutakaribe pek benzer; aynı zamanda şark Türk rubaisi tuyuğur hususî vezni olan on bir heceli kalıp, biraz sonra bahsedilecek olan, Remelin ikinci bahrinin hakikaten aynıdır. Bunlar böyle olunca, millî taktî sisteminin izleri, garp - Türk edebiyatında bir asır kadar devam ederken, eski vezin kalıplarının o derecede eski izlerine rastlamamak tabiidir.

Araplar tarafından işlenen ve İranlılar tarafından alınan 'arûz sisteminde vokal, haddi zatında veya yer icabı uzundur. Uzatıcı harflerden biriyle bittiği zaman başlı başına, kendisini iki konsonant takip ettiği zaman ise yer icabı uzundur. Bu vezin

sistematik bir şekilde Türk lisanına tatbik edilince, yer icabı telakkî edilen vokaller hususunda hiç bir zahmetle karşılaşılmadığı hâlde, şairler başlı başına uzun addedilen vokalleri kullanmak zaruretinde kalınca müşkülâta düştüler. Zira türkçe kelimelerde uzun vokal yoktur, arapça ve farsça da uzatmayı temin eden bu harflerden her hangi birinin türkçede bulunuşu ancak telâffuza rehberlik etmek içindir. Türkler bundan dolayı bir taraftan, türkçede kullanılan arapça ve farsça kelimelerdeki vokallerin kendi lisanlarındaki kıymetlerini muhafaza ettirirken, bir taraftan da, öz türkçe kelimelerdeki arapça ve farsçanın uzatıcı telakki ettiği harfleri, normal olarak kısa bırakmışlar, yalnız vezin icap ettirdiği zaman uzun telakki etmeğe karar vermişlerdir. Teknik bakımından „îmâl“ adı verilen bu cevaz, eski şairler tarafından pek geniş miktarda kullanılmıştır; fakat bir kelimeye fazla kudret vermek gibi bâzı hususi maksatlarda kullanılmazsa bunun bulunuşu, sanat bakımından, umumiyetle bir kusurdur; zira bu hâl mısraa hantal bir hareket vermekle kalmaz, aynı zamanda uzun ve kısa heceli kelimeleri, hepsini bir boyda yapmak için, Procrustes'in yatığına [1] germişler gibi hoş olmayan bir his uyandırır

Osmanlıların eski şiir mekteplerinin takip ettiği İran-Arap arûz sistemi, son derece ince işlenmiş ve karışıktır. Bütün bu mevzu son derece tekniktir ve bu sistemin temellerini ve tanzimine vasıta olan kanunları bu kitapta izah etmek yersizdir. Bundan başka da böyle bir izah ve tetkikin maksadımıza ameli bir faydası olmayacağı için, burada Osmanlı şairlerinin umumiyetle kullandıkları vezinleri öğrenmek daha ziyade işimize yarayacaktır.

İranlıların tadil ettikleri ve Türklerin de onlardan aldıkları Arap arûzunda, bir kaç düzüne veya daha çok kalıplar var-

[1] Procrustes, rivayete göre cebbar bir hükümdar olup, tebasının kısa olanlarının boylarını uzatmak ve uzun olanlarının da bacaklarını kesmek için demir bir yatağa yatırır ve aklınca müsavat edermiş.

dır [1]. Bunların her birinin kendi muayyen veya normal şekillerinden mâda bir sürü nevileri de vardır. Bütün kalıpların her birinin hususî birer adı ve nevilerden her birinin de normal şekilden ayrılışının mahiyetini, az veya çok uzak bir münasebet ile, tasvire medar olan mürekkep birer adı vardır.

Aşağıdaki kalıplar Osmanlı şiirinde en fazla kullanılanlardır:

I. Hez c denilen kalıbın (bahir) normal şekli şudur [2]:

— — — — | — — — — | — — — — | — — — —
Meḫâ'ilün Meḫâ'ilün Meḫâ'ilün Meḫâ'ilün

Bu kalıb daha ziyade lirik şiirlerde, bilhassa kaside ve gazelerde kullanılmıştır.

Aşağıdakiler hep Hezec bahrinin nevileridir:

— — — — | — — — — | — — — —
Meḫâ'ilün Meḫâ'ilün Fe'ulün

Bu vezin mesnevîler için çok kullanılmıştır. Diğerleri arasında bu vezin de yazılmış olan, Şeyhî'nin *Hüsrev-ü Şirin*'i, Zâtî'nin *Şem'ü Perwane*'si Meşihî'nin *Şehrengiz*'i Âhî'nin *Hüsrev-ü Şirin*'i Hâmdî'nin *Leylâ-ü Mecnun*'u, Kemâl Paşa zade'nin *Yusuf-ü Zeliha*'sı Lâmi'î'nin *Veys-ü Ramin*'i ve Yahya beyi'n *Yusuf-ü Zeliha*'sına malikiz.

— — — — | — — — — | — — — — | — — — —
Meḫ'ulü Meḫâ'ilü Meḫâ'ilü Fe'ulün

Yukarıdaki kalıp başlıca lirik şekiller için kullanılmıştır.

— — — — | — — — — | — — — —
Meḫ'ulü Meḫâ'ilün Fe'ulün

Bu da mesnevîde muteber olan başka bir kalıptır; lisanın en güzel iki mesnevisi, *Fuzûlî'nin Leylâ ü Mecnun*'u ile, *Şeyh*

[1] Menbalar tam nazarı adedin tayini hususunda birbirlerine uymuyorlar; fakat Türkler arasında kullanılan bahirler sekiz tenedir.

[2] Her seferdeki taktî yalnız bir mısraa aittir.

Gâlib'in *Hüsn-ü 'Aşk'*ı bu vezinde yazılmışlardır; Nâbi'nin *Hay-rabad'*ı da bu vezindedir.

— — — | — — — | — — — | — — —
Meḥ'âlû Meḥâ'ilûn Meḥ'âlû Meḥâ'ilûn

Bu da lirik bir kalıptır.

II. R e c e z kalıbının (bahir) yalnız iki şekli kullanılmıştır; esas kalıp (bahir) şunlardır:

— — — | — — — | — — — | — — —
Müstef'ilûn Müstef'ilûn Müstef'ilûn Müstef'ilûn

ve

— — — | — — —
Müstef'ilûn Müs'ef'ilûn

Her ikisi de lirik şekiller içindir.

III. R e m e l kalıbının (bahir) dört şekli ve bütün nevi-leri kullanılır.

— — — | — — — | — — — | — — —
Fâ'ilâtûn Fâ'ilâtûn Fâ'ilâtûn Fâ'ilûn

Lirik şekillere pek müsait olan bu kalıbın ingilizce bir benze-ri Tennyson'un *Locksley Hall* denilen on beş heceli şiirinde görülür.

Locksley Hall that in the distance overlooks the sandy flats.
Çok uzaklarda Locksley Hal bakar kumsallara.

— — — | — — — | — — —
Fâ'ilâtûn Fâ'ilâtûn Fâ'ilûn

Bu kalıp hem mesnevîlerde hem de lirik şekillerde kullanılır. Büyük şair Mevlâna Celâleddin meşhur *Meşnevî-i mâ'nevî'* sini bu vezinde yazmış ve bu kitap — gelecek babta gösterileceği gibi — ilk Türk şiirinin anahtarını teşkil etmiştir; böylece ilk şairlerin mesnevîlerinde kullandıkları vezin bu olmuştur. Sul-

tan Veled'in *Rûbabname'si* Süleyman Çelebi'nin *Mevlid'i* ve Ahmedî'nin *İskendername'si* hep R e m e l kalibında yazılmışlardır.

— — — — | — — — — | — — — — | — — — —
Fâ'îlâtün Fê'îlâtün Fê'îlâtün Fa'lün

Bu bir lirik kalıptır.

Aşağıdaki kalıbın, ayırt edilmeksizin bir arada kullanılan, dört şekli vardır:

— — — — | — — — — | — — — —
Fâ'îlâtün Fê'îlâtün Fa'lün
— — — — | — — — — | — — — —
Fâ'îlâtün Fê'îlâtün Fê'îlün
— — — — | — — — — | — — — —
Fê'îlâtün Fê'îlâtün Fa'lün
— — — — | — — — — | — — — —
Fê'îlâtün Fê'îlâtün Fê'îlün

Bu başlıca mesneviler için kullanılır; Yahya Bey'in *Genci-ne-i raz'ı*, Hâkânî'nin *Hilye-i şerif'i*, 'Aṭa'î'nin *Şoḥbet ül-eb-kâr'ı*, Nabî'nin *Ḥayriye'si* ve Fazıl Bey'in *Huban-nâme Zennan-nâme*, ve *Defter-i 'aşk'ı* hep bu vezinde yazılmıştır.

IV. S e r i c kalıbının (bahir) ancak bir tek şekli kullanılır, o da şudur:

— — — — | — — — — | — — — —
Müfte'îlün Müfte'îlün Fâ'îlün

Yahya Bey'in *Gülşen-i envar'ı* ve 'Aṭa'î'nin *Nefḥat ül-ezhar'ı* bu vezinde yazılmıştır.

V. H a f i f denilen kalıbın aşağıdaki şekli daha çok tanınmıştır. Bunun da, R e m e l in olduğu gibi, dört şekli vardır ve farkedilmeksizin bir arada kullanılır:

— — — | — — — | — —
Fâ'ilâtün Me'fâ'ilün Fa'lün

— — — | — — — | — — —
Fâ'ilâtün Me'fâ'ilün Fe'ilün

— — — | — — — | — —
Fe'ilâtün Me'fâ'ilün Fa'lün

— — — | — — — | — — —
Fe'ilâtün Me'fâ'ilün Fe'ilün

Bunda Hamdi'nin *Yusuḫ-ü Zeliḫa'sı* Faẓl'nın *Gül-ü Bül-bül'ü* Yahya Bey'in *Şah-ü Geda'sı*, Aṭa'i'nin *Heft-ḫan'ı* ve İzzet Molla'nın *Gülşen-i aşk'ı* vardır.

VI. Muẓari' denilen kalıbın en çok tesadüf edilen üç şekli şunlardır:

— — — | — — — | — — — | — — —
Me'ûlü Fâ'ilâtü Me'fâ'ilü Fâ'ilün

ve

— — — | — — — | — — — | — — —
Me'ûlü Fâ'ilâtün Me'ûlü Fâ'ilâtün

ve

— — — | — — — | — — — | — — —
Me'fâ'ilün Me'fâ'ilün Me'fâ'ilün Me'fâ'ilün

Bunların hepsi lirik kalıplardır.

VII. Müctes kalıbının bir nevi çok sık kullanılır; o da liriktir.

— — — | — — — | — — — | — — —
Me'fâ'ilün Fe'ilâtün Me'fâ'ilün Fa'lün.

VIII. Mütaḫari' bin şu bir şekline çok tesadüf edilir:

— — — | — — — | — — — | — —
Fe'âlün Fe'âlün Fe'âlün Fe'âl

Bu da başlıca mesnevîler için kullanılır; Yahya Bey'in *Kıtab-ı uşul*'ü Hâletî'nin, 'Aṭa'î'nin, şeyhülislâm Yahya Efendi'nin *Sakınâme*'leri, Şâbit'in *Zafername*'si, ve İzzet Molla'nın *Mihnet-Keşan*'ı da bu vezinde yazılmıştır.

Türk edebiyatının bütün şiiri bu on sekiz kalıptan birinde yazılmıştır; tek istisna, kendine mahsus kalıpları olan rubai'dir. Rubai'nin yirmi dört kalıbı vardır, hepside Hez ec bahrinin muaddel şekilleridir. Bir tek rubaînin dört mısraı bunlardan biri ile yapılabilir.

Şark kalıplarını bir ingilizce tercümede tam olarak göstermek kabil değildir; uzun heceler-in sık temadisi buna mânidir. Fakat aynı sayıda heceler bulmak, vurguları türkçe metindeki ahenge uyduracak şekilde tanzim etmek, oldukça yakın bir fikir verebilir. İşte daha evvel zikredilen on beş heceli ingiliz *trochaic* kalıbı, en çok tanınmış olan R e m e l kalıbının pek uygun bir misâlidir.

İranlıların ve Arapların kullandıkları 'İlm-i belâğat, 19. asrın son yarısına kadar Osmanlılar tarafından kullanılan tek belâğat sistemi idi.

Bu şark belâğat ilmi üç büyük kısma ayrılır: 1 — İbarelerin tertibi ve cümlelerin münasip şekilde kullanışları ile alâkadar olan 'İlm-i mâ'anî. 2 — Bir düşünce veya fikrin muhtelif şekillerde ifadesini anlatan 'İlm-i beyan. 3 — Edebî eserin tezyinî unsurunu teşkil eden edebî sanatların mahiyet ve kullanışlarını izah eden 'İlm-i be'dî.

Bu üç kısımdan birincisi, 'İlm-i mâ'anî, bizi burada alâkadar etmez. Dört tali kısma ayrılan ikincisi, 'İlm-i beyan, teşbih, mecaz, mecaz-ı mürşel ve kinaye gibi benzerlik ve yakınlığa dayanan sanatlardan bahseder. Bu edebî sanatlar ayrı ayrı tasnif edilmiş olmalarına rağmen, esas itibarıyla İngiliz edebî sanatlarının aynıdır ve bundan dolayı burada tarif edilmelerine lüzum görülmemiştir. 4 — Bizi, şark belâğat ilmi üzerinde

[1] İlm-i beyanın dört kısmı şunlardır:

1) Teşbih (bizim (İngilizlerin) teşbih ve mecazımızı da ihtiva eder).

2) İsti'are. bir kelimeyi esas mânasından başka bir mânada kullanmak demektir. Şeyhî'nin bu mısraında olduğu gibi:

Geceyi gündüze çyledi perde

Mecazen saç ve yüz yerine kaim olan gece ve gündüz kelimeleri istiare dir,

3) Mecaz-ı mürşel (synecdoche).

4) Kinaye (metonymy).

Son iki nevin tercümeleeri takribidir. Zira şark belâğatçıları mecaz-ı mürşelin müteaddit kısımlarını kinayeden, veyahut kinayeye ait olanları mecaz-ı mürselden sayarlar. Beyanın dört kısmı bir çok kısımlara daha ayrılır. Modern Osmanlı belâğatçıları kinayeyi, eskiden kısımlarından biri bulunan, ta'rize münhasır kılarlardı.

bir müddet durmağa mecbur eden, üçüncü kısım olan 'ilm-i be'dî' dir. Zira burada birçok hususî evsafa edebî sanatla karşı karşıya geliyoruz ki, bunların bir haylısının İngiliz edebiyat kitaplarında mukabilleri yoktur.

İşte böylece 'ilm-i be'dî', birçok edebî sanatlardan müteşekkildir ve ekseriyetle bunlar tekrar küçük küçük kısımlara ayrılmıştır; Bu edebî sanatların ekserisi nesir ve nazımda müsterektir. fakat bazıları yalnız nazma ve bazılarıda yalnız nesre mahsustur. Bu sonuncularını, doğrudan doğruya mevzuumuzla alâkadar olmadıkları için, göz önünde tutmayarak, dikkatimizi daha mühim ve daha hususî olan diğer bir kısımdaki edebî sanatlar üzerinde teksif edeceğiz.

Bunlardan bâzılarına zaten aşınayız, yahut isimleri kendi kendilerini izah ettiklerinden, burada tarife ihtiyaç kalmıyor. Meselâ teşâd, mübalâğa [1], telmih [2], rücu', iktibas (Kur'an veya hadisten alındığı zaman) ve tazmin (diğer bir şairden olduğu zaman) [3] gibi.. Fakat bu edebî sanatların ekserisinde vaziyet büsbütün başkadır. Bunlar arasında en fazla rağbette olanlardan şimdi kısaca bahsedeceğiz.

Kelimelerin mânalarına tabi olup, nazımdaki vaziyet veya şekillerine tabi olmayan ve en çok sevilen sanat gurupları arasında şunlar vardır.

Hüsn-i tâ'îl: Harfi harfine tercüme edilecek olursa „sebebini belîğ bir şekilde izah“ mânasına gelecek olan bu

[1] Mübalâğa üç sınıfa ayrılır:

- a) Tebliğ, akla ve tecübeye sığarsa
- b) İğrak, mübalâğa akla sığıp tecrübeye sığmazsa
- c) Gıluv, mübalâğa ne akla ne de tecrübeye uygun olmadığı zaman.

[2] Tarihî hadiseler ve romanslara ve saireye yapılan imalar ki, hars sahibi bir okuyucunun bunları bildiği farzedilirdi.

[3] Tazminde şair beytin birinci mısraını başka bir şairden alır fakat ikinci mısraı kendi yapar.

sanat, şu beyitte olduğu gibi, bir vak'a veya hadîse için güzel, fakat hayalî bir sebep göstermekten ibarettir.

Gizlendi gülîstanda yeşil yaprak ardına

Reng i izarîñızdan olup şermîsar gül

Şair burada gülün kırmızılığını ve yaprakların arkasında büyümesini, hitap ettiği kadının yanaklarındaki güzelliğin faikiyetini görerek kızarıp saklanmak istediğine atfeder. Bu teşbih güzel düşünülür ve ifade edilirse son derece lâtifdir; bu sanata pek sık tesadüf edilir.

Tâm (bazan „têvriye“ denir); Bu bir nevi kelime oyunudur ki bir kelimenin yahut tabirin birden fazla mânada kullanılmasına denir ve okuyucuyu hakikî mânası hakkında tereddüde düşürür. Umumi olarak en garip mâna, asıl kastedilen mânadır. Ve eğer bu bir kimseyi incitirse, şair kelimeyi alelâde mânasında kullandığını iddia edebilir. Tâ m ın bir çok misâllerini şairin kendi ismiyle yaptığı kelime oyunları teşkil eder.

Yukardaki tâ m a a çok yakın olan bir de „tâm-ı tenasüb“ vardır. Burada tâ m kelimesinin bir mânası açıkca gösterildiği hâlde, diğeri tamamen kasedilmemekle beraber, eldeki mevzu ile bir münasebeti mevcuttur. Ali Haydar Beyin şu beytinde olduğu gibi :

Şah-ı gül gönçesiyle şerefraz

Şalınur rûzigârâ eyler naz.

Burada rûzigâr kelimesi açıktan açığa „dönek talih“ veyahut umumiyetle „dünya“ mânasında kullanılmıştır; buna, güzelliği ile mağrur olan gül dalı istihfafla bakıyor. Hâlbuki sallanan bir dalı tarif ederken, rûzgârın tabiî mânasının da münasebeti gözetilmiştir. Tâ m ın her iki şekline de çok sık tesadüf edilir. Tabiî bunları tercüme ile anlatabilmek pek mümkün değildir.

Têcahül-i ârîf : Bu sanat bir kimsenin, ifadesinin tesirini arttırmak için, bildiği bir şey hakkında sunî bir cehalet göstermesidir. Neîsî'nin kasidelerinden birinin matlaı olan şu beyitte olduğu gibi :

Edirne şehrini bu ya gülşen-i me'vamıdır ?

Anda kaçır-ı pâdişahî cennet-i-â'lâmıdır ?

Şair methettiği yerin cennet olmayıp Edirne olduğunu pek âla bilir; fakat methîyesinin tesirini arttırmak için şüpheli görünür.

İrsal-ı meşel: Bu, tek bir beyitte bir mesel zikretmek ve kullanmaktır; bunun vasıtasıyla şair, sözünü tanınmış bir mesel ile kuvvetlendirmiş olur. Her zaman için oldukça mâruf olan mesel zikri üçüncü ve dördüncü devirlerde şairler tarafından çok ileriye götürülmüştür.

Aşağıki gurupta bulunan edebî sanatlar, mısrada kelimelerin ve tabirlerin yerine bağlıdır.

Lçff-ü neşir (katlama ve yayma): Bunda iki veya ikiden fazla fail zikredilir ve daha sonra bunların her ikisine bağlı olan vasıflar söylenir. Nêdim'in şu beytinde olduğu gibi:

$\frac{1}{\text{Buy-ı}} \frac{2}{\text{göl tahtir olunmuş, nâzîñ işlenmiş ucu}}$

Biri olmuş $\frac{1}{\text{huy, biri}} \frac{2}{\text{destmâl olmuş şaîna.}}$

Aynı sanatı Shakespeare'in *Venus and Adonis*'inde görüyoruz:

$\frac{1}{\text{An oven}} \frac{2}{\text{that is stopped, or river stayed,}}$

$\frac{1}{\text{Burneth}} \frac{2}{\text{more hotly, swelleth with more rage.}}$

Kapatılmış bir $\frac{1}{\text{fırın, durdurulmuş bir}} \frac{2}{\text{nehir,}}$

iri daha kızgın $\frac{1}{\text{yanar, bir daha}} \frac{2}{\text{çılgın coşar.}}$

Bâzan vasıfların sırası değişir ve böyle olduğu zaman şekil gayrı muntazam telakki edilir.

Âkış: Muhtelif cümlelerde olan aynı kelimelerin karşılıklı yer değiştirmesi ile olur; Şeyh Gâlib'in *Hüsn-ü Aşk*'inden alınan şu beyitte olduğu gibi:

Etti ruh-i Hüsnî neşteren zâr

Ruhsare-i aşk-ü aşk-ı ruhsar.

Burada *ruhsare i aşk* ve *aşk-ı ruhsar* tâbirleri birbirleriyle yer değiştirmişlerdir.

Târd-ü âkîs: Burada bir beytin ikinci satırı, birinci satırın yerlerini değiştirmiş iki yarısıyla yapılır; şu beyitte olduğu gibi:

$\begin{array}{c} 1 \\ \hline \text{Hengem-i cîvanidir} \end{array}$	$\begin{array}{c} 2 \\ \hline \text{taḥşil-i hüner vakti} \end{array}$
$\begin{array}{c} 2 \\ \hline \text{Taḥşil-i hüner vakti} \end{array}$	$\begin{array}{c} 1 \\ \hline \text{hengâm-i cîvanidir.} \end{array}$

Bu verilen misâlde yer değiştirme tamamdır ve şekle „tâm“ denir, yer değiştirme tam olmadığı zaman şekil „natamam“dır. Bu sanatın bir misâlini ingilizcede Milton’un şu beytinde görüyoruz.

O more exceeding love, or law more just;
 Just law indeed, but more exceeding love.
 Ey daha fazla aşk veya daha âdil kanun;
 Hakikat âdil kanun, amma daha fazla aşk.

Redd ül-âczi ‘âla’s-şâdr: Bu, beytin ilk mısraında geçen bir kelime veya ifade tarzının ikinci mısrada tekrarıdır. Bu şeklin, tekrar edilen kelimenin yerine bağlı olan bir çok neveleri vardır. İlk satırın ilk kelimesi, ikinci satırın son kelimesi olduğu zaman şekil „tâm“dır.

İ‘ade: Burada bir beytin birinci mısraının son kelimesi, ikinci mısraın başına gelir. Bir şiir bu şekil üzerine kurulursa „mü‘ad“ [1] denilir.

Bundan sonra gelen edebî sanatlar kelimelerin şekline bağlıdır.

Tecnis: Bu bir nevi kelime oyunudur; edebî sanatların en çok rağbet görenleri arasındadır ve bir çok nevelere ayrılır.

[1] Bunun türkçede en meşhur misali Fuzulî’nin şöyle başlayan güzel gazelidir:

Ey vücud-î kâmilîñ eşrar-ı hikmet maşdarı
 Maşdar-ı zatîñ olan eşya sıfatîñ maẓharı

Sadaları veya şekilleri birbirinin aynı olan kelimelerin kullanılması ibarettir.

Kelimelerin şekli ve sadası aynı olduğu zaman cinas „tam“ dır. Meselâ şu beyitte olduğu gibi :

Eder ırakâ²-i *dem* hâşre²tiñle çeşmanım
Terâh²hüm et nice *dem*dir esir-i hicranım.

Burada kan manasına olan arapça *dem* kelimesi, vakit manasında olan farsça *dem* kelimesi ile tamamen aynı şekil ve sadadadır.

İki kelime aynı şekilde yazılmazsa cinasa „mefruk“ derler; şu misâl de olduğu gibi :

Ruhsarın²ı ey dilber *âyineye* benzettim
Veh veh ne *ha*ta ettim *ay*ı *neye* benzettim.

Burada *âyineye* kelimesi *ay*ı *neye* kelimelerine karşılık çıkarılmış, ay ile güzelin yüzü kastedilmiştir.

Tabirlerden biri, başka bir kelimenin bir parçasının ilâve siyle tamamlandığı zaman „cinas-ı merfu“ olur ; Safa Beyin şu beytinde olduğu gibi :

Yokken güneşin eşi *semâda*
Bir eş görünürdü şemse *mâda*.

Burada tek olan *semâda* kelimesine uygun olsun diye şemsenin son hecesini *mâda* kelimesine ilâve etmek lâzımdır. Tabii olarak güneşin eşi sudaki aksidir. İlk devirlerden beri bu nevi cinas çok rağbet gördü. Bunun vazıh olan ingilizce misali de şudur.

Wandering far, they went *astray*,
When fell on the hills the sun's *last ray*.
Şaşırdılar yollarını uzaklarda gezerken,
Güneşin son ışığı tepelere inerken.

İki kelimedeki harflerin bir teki müstesna, diğerleri aynı olduğu zaman cinasa „lahik“ derler; bu benzemeyen harf başta, ortada veya sonda olabilir. Aşağıdaki misâlde baştaki harf benzemeyenidir :

Şebâtı yok bu âlemîn ona kim i'tîmad eder ?

Ferah gelir, *terah* gider, *terah* gelir, *ferah* gider.

Burada cinası *ferah* ve *terah* kelimeleri yapar. Kelimelerden birinin başta, ortada veya sonda fazla bir harfi varsa cinas, „nakış“ olur [1]

Kelimenin harfleri eç fakat harekesi (telâffuzu) farklı olduğu zaman cinas, „muhâvref“tir. Şu misâlde olduğu gibi :

Şehriñ içinde şöhreti artar cemaliniñ

Evsaf-ı *verd*-i ârizi *vird*-i zeban olur.

Burada *verd* (gül) ve *vird* (mevzu) aynı surette yazılır ve şark yazılarında telâffuzu değiştiren harekeler umumiyetle belli değildir

İki kelimenin şekli aynı, fakat nokta farkı olduğu zaman cinasa, „hatîi (yazılı)“ denir [2]

Kalb: Bu da cinasın nevilerinden sayılır. Bunda iki kelime-deki harfler ingilizce *live* ve *evil* kelimelerindeki gibi aynı, fakat tamamen ters şekilde tanzim edilmiş iseler *kalb* tam olmuş olur; meselâ :

Öñüne ebr-i siyahı çekerek

Etti pınhan *kelef*-i bedri *felek*.

Kelimelerdeki aynı harflerin tertibi tamamen değişik değilse kalbe o zaman „bâ'z“ ismi verilir; meselâ: *ihmâl*—*imhâl*, *mâder*—*medar*, *câni*—*nâci* kelimeleri gibi.

Kalb-i müstevî: Cinasın daha geniş bir şekli olan *kalb-i müstevide* bazan tam bir mısra, bazan da tam bir beyit baştan sona yahut sondan başa doğru aynıdır [3].

Cinas-ı müzdevicte evvel geçen bir kelimenin bir

[1] Şen (سن) ile hâsan (حسن) ilca (الجا) ile iltica (التجاء) bâd (باد) ile bâdi (بادی) gibi.

[2] Teshir (تسخير) ve teşhir (تجسير) de olduğu gibi.

[3] Nazmî'nin şu beytinde her mısra „kalb-i müstevi“dir :

اَلْبِى لَعَلْ دَرْد لَعَلِى بَلَا اودر او روحه حور وار دوا

Elbi lâ'î derd-i lâ'lı belâ, O dır o ruha hûrvar devâ

parçası, daha sonra tam bir kelime teşkil eder; Sâmi'nin şu beytinde olduğu gibi:

Kaçan kim nükte-senc olup açar ol mah-ı *gülfem fem*

Rûmuz-ı 'allem'e' esmadan urmaz dahi *Âdem dem* [1].

Aynı şairin aşağıdaki beytinde, bu sanatın başka bir şekli vardır:

Şi'aveş âhır olur kameti *alâmda lâm*

Çıkaran vaz-ı teberra ile *düşnamda nam*.

Müşakkele: Bu sanat, bir kelimeyi arka arkaya, bir kere hakiki, bir kere de mecazi mânasında kullanmaktan ibarettir.

İstikâk: Bu, aynı kökten çıkan kelimelerin bir araya toplanmasıdır. Fuad Paşa'nın şu beytinde olduğu gibi;

Hükûmet hikmet ile müsterektir

Vezir olan *hakîm* olmak gerektir.

Burada *hükûmet*, *hikmet*, ve *hakîm* hepsi arapça HKM (حکم) kökünden çıkarılmıştır.

Şibh-i istikâk: Bunda kelimeler görünüşte aynı kökten çıkmış oldukları hâlde hakikatte, şu beyitte olduğu gibi, öyle değildir:

Kalır mı bâsıra *halî hayal-i halinden*

Burada arapça *halî* (boş) ve *hayal* (tasvir) ve farsça *hal* (ben) kelimeleri birbirine benzemekle beraber, üçünün de menseleri bâriz surette başkadır.

Bundan sonraki grup, kelimeleri teşkil eden harflere tabi sanatları ihtiva eder.

Hâzif: Bu, yalnız noktasız harflerden müteşekkil kelimeleri

[1] İkinci mısradaki imâ Kur'andaki bir kıssadır. Buna göre Allah Âdem'e her şeyin ismini öğretti ve sonra bunları meleklerden sordu. Bunları söylemeğe muktedir olmayan melaklere Âdem'den dinlemeleri ve sonra ona secde etmeleri emredildi. Bunu, gururundan kabarak ilâhî emre itaate itiraz eden, İblis'ten başka hepsi yaptı ve bunun üzerine kedisi Allahın huzurundan kovuldu ve Şeytan oldu.

kullanmaktan ibarettir; böyle kelimelerden teşekkül etmiş olan şiire „maḥzûf“ denir.

Menḳut: Evvelki şeklin aksidir ve yalnız tamamen noktalı harflerden teşekkül eden kelimeleri kullanmaktan ibarettir.

Raḳṭa: Bu kelimeleri, bir noktalı bir noktasız harf gelmek üzere tanzim etmektir.

Ḥayfa: Bu da tamamen noktalı harflerle, tamamen noktasız harflerden müteşekkil kelimeleri birbiri ardınca kullanmaktır.

Muḳaṭṭaʿ: Bu hiç bir harfi birbirine bitişmeyen kelimeleri kullanmaktan ibarettir.

Müvaşşal: Bu da bütün harfleri birbirine bitişik olan kelimeleri kullanmaktır. Merhum Ziya Paşa'nın iki mahzûf kasedi vardır ki, ikisi de büyük antolojisi *Ḥarabat*'ta neşredilmiştir, fakat öteki şekillerin hiç bir türkçe nümunesine tesadüf etmedim; mamafih bunların belâgat kitaplarında ismi geçer ve ehemmiyetsiz İran mısralarıyla izah edilir.

Kafiyenin kuruluş ve tanzimi ile alâkadar bazı noktalar da bunun gibi edebî sanatlara dahil sayılırlar. Bunlardan en mühimleri şunlardır:

İrşad: Bu, tek kafiye bir şiirde kafiye ahengini bilen bir okuyucu veya dinleyiciye, beytin sonuna gelmeden evvel, kafiye'nin ne olacağını telmih veya imâ etmekten ibarettir. *Ḳamus ve Bûrhan-ı Katî* isimlerini taşıyan büyük Arap ve Fars lûgatlarını türkçeye çeviren meşhur mütercim Âsım Efendi'nin bir gazelindeki şu beyitte olduğu gibi:

Nice bir hidmet-i mahlûk ile maḥzûl olalım?

Sâ'il-i Hâḳ olalım, na'il-i meş'ûl olalım.

Burada okuyucu birinci satırdaki *mahzul* kelimesinden kafiye sesinin *ul* olduğunu öğrendikten sonra (*olalım* kelimesi rediftir), ikinci mısraın başındaki *sâ'il* kelimesi ile karşılaştınca

bu kelimenin ism-i mefulü olan *meş'ûl* kelimesini kafiye olarak görmeğe hazırlanır.

İltizam: aynı zamanda „i[°]nat“ ve „lüzum-ı malâ yelzem“ isimlerininide alır. Bu, muayyen bir harf veya sadanın kafiye kaidelerine munzam olarak kullanılmasından ibarettir. Bunun bir nevi 69 uncu sahifedeki notta gösterilmiştir.

Zü'l kâfiyeteyn: Burada şiirin her mukaffa mısraında iki ayrı kafiye bulunur. Bu kafiyeler, Nabî'nin şu beytinde olduğu gibi, yanyana oldukları vakit zülkafiyeteyn „mütekkarrin,, ismini alır:

Efzuni-i $\frac{1}{\text{hayat}}$ $\frac{2}{\text{kem azarlıktadır}}$

Sermaye-i $\frac{1}{\text{necat}}$ $\frac{2}{\text{sebûkbârlıktadır.}}$

Burada asıl kafiye olan *kem azarlıkta* ve *sebûkbârlıkta* kelimeleri (*dir* rediftir) aynı zamanda kafiye düşen *hayat* ve *ne-cat* kelimelerini takip ederler.

İki mukaffa kelime arasına bir veya bir çok kelime girerse zülkafiyeteyn „mağcub“ adını alır. Nabî'nin şu beytinde olduğu gibi:

$\frac{1}{\text{Âlem}} \text{esir-i}$ $\frac{2}{\text{dest-i meşîyyet}}$ değildir?

$\frac{1}{\text{Âdem}} \text{zebûn-ı}$ $\frac{2}{\text{pençe-i kudret}}$ değildir?

Burada kafiye olan *âlem*, *meşîyyet* ve *âdem*, *kudret* kelimeleri arasına müteaddit kelimeler sıkıştırılmıştır.

Zü'l kâvafî: Burada yine Nabî'nin beytinde olduğu gibi, kafiye mısralarda ikiden, ziyade kafiye düşen kelimeler bulunur.

Pâ dergî i $\frac{1}{\text{telaş}}$ $\frac{2}{\text{mağâlîñle}}$ $\frac{3}{\text{hâmeler}}$

Piçide-i $\frac{1}{\text{fıraş}}$ $\frac{2}{\text{hayalîñle}}$ $\frac{3}{\text{nâmeler}}$

Burada birbiriyle kafiye üç çift kelime vardır: *telaş* ile *fi-*

raş makalinle ile hayalinle, hâmeler ile nâmeler. Zülkavafı mahcub olduğu gibi mütekarrin de olabilir. Yukardaki beyit mütekarrine bir misâldir.

Ter s i : Bu, kafiyeenin daha ziyade işlenmesidir. Birinci mısradaki kelimenin, ikinci mısrada aynı vezin ve kafiye de bir mukabili bulunur; bundan, yalnız tekrar edilen cevheri fiillerin sigaları ile edatlar istisna edilir. Bu suretle kafiyelenen şiirlere „mürâşşâ“ denilir. Şu mısralar buna bir misaldir;

1	2	3	4
Bî hâzan	kalsun	bahar-ı	gülşenî
1	2	3	4
Müşte'an	alsun	karar-ı	düşmenî

Aşağıdaki satırlar, bu sanatın ingilizcede nasıl olabileceğini gösterir:

Thine be cheery gladness, yea, and dear delight!

Mine be weary sadness, aye, and drear despite!

Neşeli saadet senin olsun, evet, zevk-ü safa senin!

Yıpratıcı hüznün benim olsun, evet, korkunç belâ benim.

Daha bir kaç muhtelif edebî sanat vardır; bunların en çok kayda şayan olanları şunlardır:

Bera'at-ı istihlâl: Bu sanat, uzun bir şiirin, meselâ romantik bir mesnevinin başında mevzuunu ve yazış tarzını imâdan ibarettir. Bu sanat mensur eserlerde de çok görülür.

Telmi : Bu sanat, bir şiiri kısmen türkçe ve kısmen de arapça ve farsça yazmaktan ibarettir. Mısralar veya yarıları münavebe ile birinde veya ötekinde yazılır. Şiir böyle karma karışık bir şekilde yazılırsa „mülhemma“ adını alır.

Birden fazla vezinde takti edilebilirse o vakit şiire „mütelevvîn“ adı verilir.

Acrostic şiirlere „müveşşah“ denilir.

Sanatların bu verdiğimiz listesi, tamam olmaktan uzak ise de, maksadımız için kâfidir ve şark belâgat ilminin fevkalâde işlen-

miş olan hususiyeti hakkında da bir fikir verebilir. Fakat şimdi Türkler için bu şark sanatı da mazinin malıdır. Ekrem Bey 1299 (1881-2) senesinde *Ta'lim-i edebiyat* isimli eseri ile bu sanatın ölümünü ilân etmiştir. Garp edebiyat çeşnisinin kaide-leri, sistematik bir şekilde, bu şayanı takdir eserde Türk tale-besine verilmiş ve bütün edebî sanat sistemi bir inkılâp geçir-miştir. Eski maani, beyan ve bedi tamamen iptâl edilerek, sanat-ların burada tetkik ettiğimiz o n d a d o k u z u, modern zamanlarda ciddiyet ve samimiyetle kabili telif olmadıkları için, çıkarılmış-lardır. Yalnız eski edebiyat, modern zamanlara kadar münakaşa götürmeyen bir rağbete mazhar olduğundan dolayı, burada on-ları tetkik için sarfettiğimiz emeğin, haklı olduğunu iddia edebi-liriz.

BAP IV

ŞİİRİN TARİHİ SEYRİNE BİR BAKIŞ

İşimize başlamadan evvel takip edeceğimiz yolun bir haritasını yaparsak faydalı olur; işte bunun için Osmanlı şiirinin tarihine girmeden önce, inkişafının kaba ve basit bir planını yapacağız.

Asıl Osmanlı şiirinin tarihi XV asrın ortasına kadar başlamaz.

Birinci devir ismini verdiğimiz kısımdan yüz elli sene evveline kadar, Küçük Asyada bir hayli Türk Edebiyatı vücuda gelmiştir; fakat bunun ancak pek cüz'î bir kısmı tam Osmanlı olan muharrirlerin eseri idi. Garbî Asyada Türk nüfusunun ayrıldığı her küçük hükûmet, hâlâ kendini başka ve ayrı bir devlet olarak telakki ediyor ve komşularına da düşmanca bir nazarla değilse bile kıskanç bir gözle bakıyordu. İşte bu bir buçuk asır zarfında, bir tek ailenin birbirine düşman olan fertlerini birbirine bağlamak ve bu ittihat sâyesinde, Garbî Asyada yeniden bir Türk imparatorluğu kurmak Osmanlı siyasetinin eseri olmuştur.

Bu rüşeymi devir Osmanlı İmparatorluğunun olduğu kadar, Osmanlı edebiyatının da nüvesini teşkil eder. Garp-türkçesi bu devirde yavaş yavaş edebî bir vasıta olarak tekamül ediyordu. Bu

devir, Türklerin hâkim olmadıklarını gördüğümüz bir takım hadiselerin birleşmesi ile, türk edebiyatının alacağı istikameti ve tekâmül tarzını tespit etmiştir. İranlıların ve Türklerin içinde bulundukları zaman ve mekân, bu istikametın İran üstatlarının tuttuğu istikamet ve bu yolların da İran şiirinin yürüdüğü yollar olmasını icap ettirdi.

Bunun ilk neticesi, Osmanlı şiirinin, ta iptidadan beri az çok takip ettiği, muasır İran şiirindeki her hangi bir cereyanı kendisine rehber edinmek âdetini esas bir prensip olarak kabul etmesi oldu.

İkinci netice, Osmanlı şiirinin her safhasına işleyen İranîliğin kuvvetle sirayeti oldu; o kadar ki bunun tesiri bugün bile görülüyor.

Birinci devirde en kuvvetli şahsî tesiri olan Mevlâna Celâleddin-i Rumî, Garp-Türk şiirinin doğuşuna riyaset ediyordu. Bu büyük üstadın yakın tesiri altında yazan şairler, mevzularına o kadar dalmışlardı ki, eserlerinin sırf edebî olan tarafıyla meşgûl olamıyorlardı; o kadar ki, lisanın her hangi meyzuu en çıplak ve basit şekilde ifade edilebilecek dereceden fazla işlenmemiş olmasının bunda bir tesiri olamazdı. Her ne kadar Timur'un istilâsından sonra, devrin sonuna doğru Nizamî'nin tesiri hissedilmeğe başladığı zaman, şiirin sırf sanat tarafına karşı bir alâka uyandı ise de, edebî bakımdan ilk devrin belli başlı vasfı sadelik ve samimiyettir.

XV asrın ortasında — yani, Osmanlıların memlekette hâkim ve lehçelerinin yeni Garp-Türk İmparatorluğunun saray ve edebî dili olarak kat'î surette kabûl edildiği zaman — ilk senelerdeki. Yakın Şarkı çok sıkı saran sırrî hava bir az dağılmış, yeni bir istikamete doğru yol almak merakı uyanmıştı.

Osmanlı lehçesinin, yerli şivelerin bataklığından kurtulup ta garp - türkçesinin nihai surette edebî bir vasıta olmasından bir raz evvel İran, sırf sırrî olan devrini arkada bırakmış ve ede-

biyatı, Hüseyin Baykara'nın sarayı etrafında toplanan romantik ve lirik şairlerinin ellerine geçmişti. Bu grupların birincisinin başında Hâfız'ın vârisi ve halefi, şiirde ve nesirde temayüz etmiş bir muharrir olan ve farsça ile kendi öz dili çağatayca yahut şark - türkçesini aynı derecede kudretle bilen Ali Şir Nevaî geliyordu. İkinci grup meşhur şair Câmî'yi takip ediyordu. Buiki şanlı edibin nüfuzu İran'da yüz seneye yakın hüküm sürdü; ve 'Urfî ile Feyzî'nin 16. asrın sonlarında yeni bir usul ve zevk ortaya atmaları dahi bunlara ciddi bir tesir yapamadı.

Osmanlı şiirinin meydana çıkması için artık her şey hazır; birinci devri hazırlayan kuvvetler, garp - türkçesini edebî bir vasıta olarak kabul ve hangi lehçenin kullanılacağını tespit ettikten sonra, bu lehçeyi rehber ittihaz edilen modeli kolaylıkla takip edebilecek bir derecede işlemişti. Bu rehber artık, devrin tanınmış ve ifade edilmiş edebî ve bediî gayelerinin sahasına girmiş bulunuyordu; şöyle ki, artık tek eksik olan şey, tamamen takip etmese bile herkesin aradığı yolu keşfedecek, herkesin aradığı kelimeleri terennüm etmese bile kekeleyecek, Osmanlı İmparatorluğunun edebiyatını açacak, Osmanlı şairlerinin müjdecisi olabilecek bir büyük adamdı.

Bu devir bir baş istiyordu ve bu istek Ahmed Paşayı meydana çıkardı. Böylece asıl Osmanlı şiirin taribi Ahmed Paşa ile başlar. Şinasi Efendi'nin daha sonraki devirde olduğu gibi, Ahmed Paşa'nın da bu devirde hakikî hizmetini, nispeten aslında kıymeti ehemmiyetsiz olan eseri ile değil, bir müjdecî olarak oynadığı rolle ölçmek lâzımdır. İfade etmek şöyle dursun, vuzuhla idrâk edemediği ve müphem bir şekilde sezdiği ideâl yolunda bocalarken, birden bire arkadaşlarının ve kendinin gergin ve müştak gözlerle aradıkları ışıık şarkta belirdi. Nevaî tarafından İstanbula gönderilen gazeller Ahmed'in eline geçince gözleri açıldı; bu gazellerde arkadaşlarının ve kendinin ifade edebilmek için beyhude uğraştıkları hayâller ve düyguları tasavvur ettiğinden daha güzel bir şekil içinde buldu.

Böylece başlayan bu hareket, hiç aralıksız ve kırılmaksızın bir buçuk asır devam etti; bu bir buçuk asır zarfında, Nevaî'nin şiirleri ya doğrudan doğruya, yahut ta İranlı muakipleri vasıtasıyla Osmanlı lirik muharrirlerinin asıl ilham menbaı olmuştu; tıpkı Câmî'nin ve mukallitlerinin Osmanlı romantiklerine olduğu gibi. Üç asırdan beri İranda inkişaf halinde bulunan ve ciddî bir cereyanın şahikası olan Nevaî ve Câmî'nin uslûplarında dikkati celbeden nokta, her tasviri süsleyen belâgatları idi. Osmanlı şairlerini celbeden ve kendi eserlerinde gayretle takibe çalıştıkları vasıf, bu oldu. İşte bu ikinci devirde Türk şairlerinin gayesi, icap ederse hatta fikrî güzelliğini ve ifade zarafetini de feda ederek, mısralarını tahayyül edebilecekleri her nevi ince ve garip hayâllerle işlemek oldu. İşte höylece bu devrin açılması ile dir ki Osmanlı edebî dili, konuşma dilinden kat'iyetle ayrılmış ve tekâmülü büsbütün kendine mahsus ve sırf sunî bir yola girmiştir.

Bu hareket şair Baki'nin eserlerinde kemalini buldu ve onun ölümünden (hicrî 1008—milâdî 1600) pek az sonra şiirin metod ve gayesinde bir üçüncü devir tesis edecek derecede bariz bir değişiklik oldu. Takriben 16. asrın ortalarına doğru Nevaî ve Câmî'nin uslûplarının yerini, İran edebiyatında Urfi ve Feyzi'nin ortaya attıkları uslûp almıştı. Bu uslûbun yeniliği, şiirin teessüs etmiş tabirlerine bir hayli yeniliklerin ilâve edilmiş olmasından başka, bir de belâgatın işgâl ettiği yüksek tahtına, şimdi ifade ve karının ve lisan saltanatının geçmiş olmasıdır.

Bunun aksi, Osmanlı şiirinde bilhassa eserleri bu muayyen mektebin en yüksek seviyesini gösteren, Nefî'nin yazılarında görölür. Bundan başka, Osmanlı şiirinin iranlılaşması da, en had noktasına bu devirde erer. Bu zamana kadar, kullanılmış olan bir çok öz türkçe kelime ve tâbirler atılmış ve yerlerini farsça veya farsça — arapça karşılıkları almıştır. Bundan evvelki

devirde— hatta iranvarî de olsa -- öz Osmanlı âdet ve müesseselerini bahis mevzuu eden şairler, şimdi bunları tamamen bertaraf etmiş, yalnız İran şairlerinin sahifelerinde bulunan meselelerle meşgûl olmuşlardır. Şiirin iranlılaşması öyle bir dereceye götürülmüştür ki, bu devrin mahsulü olan eserlerde tamamen bir İran şiirinden çıkarılmış addedilebilecek bir çok parçalar mevcuttur.

Üçüncü devir 17. asrın sonuna kadar devam etti; fakat sonuna doğru, Nabî isminde bir şair göründü ve o günkü uslûba, muasır olan İran şairi Şâ'ib'in hususî, talimî ifadesini sanatla aşılayarak, Osmanlı şiirine bir değişiklik daha soktu.

Bütün 18. asrı ve 19. asrın ilk yarısını kaplayan dördüncü devir, zamanının eklektik vasfı ile, ikinci ve üçüncü devirlerden ayrılır. Artık bütün şairleri içine alan bir tek şiir mektebi yoktur. Bunun başlıca sebebi, o sıralarda bütün cihan tarafından kabul edilecek derecede değerli ve meşhur muasır bir İranlı şairin mevcut olmamasıdır. İranın bu devirde en iyi olarak gösterebileceği şairi, yeni tasvirler ve teşbihler icadında harikulâde meharef ve yaratıcı kudreti ile bihakkın meşhur olan, şair Şevket'tir. Yarım asırdan çok fazla bir müddet için bu muharrir. Osmanlı şairlerinin ekseriyetine yol gösteren bir yıldız olmakta devam etti; bu şairlerin yarattığı eserlerin çoğu Nabî'nin tarzı ile Şevket'in tarzının bir karışmasından ibaretti; ifade Nabî'de olduğu gibi talimî idi, süs olarak ta Şevket'in yeni ve garip tasvirlerini model ittihaz etti. Şevket'i kendilerine üstat edinen bu şairler, muasır İrana bir rehber gözü ile bakan eski ananeye mensup son Türk muharrirleridir; ve bunlardan sonra Osmanlı şiiri artık şark hâkimiyetini aksettirmez oldu.

Dâima —bilhassa 16. asırda— Osmanlı şiirinde millî ruhu zaman zaman ortaya atan coşkun anlar olmuştu. İran şekilleri her zaman muhafaza edilmiş, fakat zaman zaman millî deha

bunların arkasından kendi sesini duyurmağa çalışmıştı. Bu vesilelerin en göze çarpanı, 17. asrın sonunda, şair Şabî'tin ortalığı kaplayan İran tufanının önüne geçerek, Türk şiirini, Türk fikrinin hakiki bir tercümanı yapmak için sarfettiği gayrettir. O günden itibaren ve dördüncü devrin bütün ilk safhasında Sabit'in o kadar kuvvetle başladığı hareket genişlemeğe devam etti. Ve 18. asrın ikinci yarısında, elli sene kadar Osmanlı şiirinde hâkim unsur olacak kadar kudret kespetti. Budeğişiklik dördüncü devirdeki üç safhanın ikincisinde hâkimdir. Bu zihniyetin menşei, ananevî bir iranlılaşmaya karşı duyulan bir isyandı; fakat muvaffakiyet bu isyanı çarçabuk inzibatsızlığa çevirdi. Böyle birden bire ilk safta yer alan yeni ruha rehberlik edecek ve onu inzibat altına alacak bir şey yoktu. Bu yeni ruh, İran şiirinin tâbirlerinden başka bir şeyle kendini ifadeye kadir değildi; bundan dolayı bir taraftan bunlara meydan okurken, bir taraftan da bunları kullandı. İran muakkiplerinin mevzularından başka mevzuu yoktu. Bir taraftan onlarla eğlenirken, bir taraftan da onları tekrar etti. Bu safhada örnek olan şiir ne Türkiyenin ne de İranın bir aksidir; bunda görülen şey, ikisi arasındaki mücadeledir; bir mücadele ki devamı anarşiyi mucip oldu. Eğer millî ruha yol gösterecek bir rehber olsaydı millî ruh muzaffer olurdu; çünkü iranlılaşmış olan köhne ruhun karşısında bu çok dinçti; fakat iranlaşmanın artık yaşayan bir mümessili olmamakla beraber, arkasında beş asırlık bir hars ananesi vardı ve işte sırf bu mazinin ağırlığı, bir zaman için rakibinin kurtulmak yolunda sarf ettiği bütün gayretleri boğdu.

Ve böylece 19. asrın ilk senelerinde, iranlılaşma nüksetti; fakat artık şimdi şairlerin rehber sayılabileceği muasır bir İranlı üstat, bir Şevket bile olmadığı için, bundan sonraki otuz veya kırk sene zarfında mekteb denilebilecek bir şey meydana çıkmadı. Her şair rehber veya model olarak kendi

şahsî zevkini en çok okşayan eski zamanın muharrirlerinden birini seçti. Bu tereddüt seneleri dördüncü devrin üçüncü ve en son safhasını teşkil eder; ve bununla artık, Osmanlı şiirinde Eski Mektebin tarihi nihayet bulur.

Dördüncü devri hakir görmek ve ondan bir inhitat devri diye bahsetmek umumîdir; hakikat hâlde bir çok bakımdan ve bilhassa İran taraftarları noktai nazarından bu devir şüphesiz öyledir. Diğer taraftan hariçten bir rehber olmaksızın yerli dehanın mahsulü olan şiire, hâkim bir mevki vermek için ilk defa devamlı bir gayret göstermesi bakımından, Osmanlı şiirinin tarihinde bunun kadar alâkayı celbeden bir devre az tesadüf edilir.

Osmanlı şiiri, hiç bir zaman Eski Mektebin son senelerinde düştüğü ümitsiz vaziyete düşmemiştir. Fikrî bir felce uğrayan İran, artık rehberlik edecek bir hâlde değildi; Türk şairlerinin, dışardan elde edemediklerini, içerden tedarik etmek için yaptıkları gayret, bir felâketle nihayet buldu; ve şiir o kadar çinvarî, cansız bir durgunluğa ve şekilperestliğe düşmüştür ki artık içinde çoktan ölmüş bir harsın bakiyesini sayılamaktan başka bir şey yapabilecek ne kuvveti ne de arzusu kalmamıştır. İşte 1850—60 senelerinde, Şinasi Efendinin Osmanlı şiirinin yıpranmış vücuduna garbın diriltici ruhunu üflediği zaman vaziyet bu idi. Küçük bir ciltle 1859 da Fransız şairlerinden manzum olarak türkçeye tercüme edilen bâzı şiirlerin bu muharrir tarafından neşredilmesi, İslâm âleminin haricinde tetkike değer bir edebiyat olduğuna, mütefekkir vatandaşlarının gözlerini açtı. Bu suretle hazırladığı bir inkilâbın verdiği netice, Osmanlı şiirinde görülen her hangi bir harekete nisbeten daha şamil, daha umumîdir.

Şinasi Efendi'nin, garpten gelen nûmunelere göre edebiyata yeni bir şekil vermek için yaptığı gayretlere, parlak muakibi Nâmık Kemâl Bey yardım etti. Fakat bu değerli iki müceddidin

mesâisi esas olarak nesre hasredildi. 1296 (1879) senesinde Abdülhak Hamid Bey [1] yeni bir devir açan *Sahra* namındaki eserini basıncaya kadar, Şinasi Efendi ve Nâmık Kemâl Bey'in prensiplerini şiire tatbik etmek için ciddi bir teşebbüse girişilmedi. Yalnız 59 sahifeden ibaret olan bu küçük kitapta, garp nazım şekilleriyle yazılmış ve mevzularını sade, tabii ve garbî bir şekilde ele alan on tane orijinâl türkçe şiir vardır [2]. Bu kitabın gösterdiği istikamet, genç şairler arasında, değerli olanları tarafından kurtuluş yolu olarak kabûl edildi; ve netice olarak *Sahra* tarzında yazılmış, devamlı ve daha evvel yazılan şeylerden tamamiyle başka olan bir şiir akını başladı. Tabiatıyla yeni cereyana, eski sistemin taraftarları şiddetle itiraz ettiler. Fakat mücadelenin neticesinden kimse şüphe etmedi; can çekişen iranîlik bir kaç sene daha itiraz edebilir ve köpürebilirdi; fakat, fikir âlemine kudretli ve taze bir ruh ilham eden kuvvete karşı, müessir bir mukavemet gösterebilmesini tasavvur etmek mümkün değildi. Yeni şiirin ilk sedası duyulduğundan beri yirmi sene oluyor ve bu kısa zaman içinde her şey değişmiştir. Ölüm durgunluğu olan yerde, şimdi faâl ümitli bir hayat var; uyuşukluk ve durgunluğun yerini şimdi ileri bir hamle almıştır. Mâzisi bu kadar kısa olan Yeni Mekteb şimdiden bir kaç safha geçirmiş bulunuyor.

Her ne kadar Türk şiirindeki bu fevkalâde değişiklik garp tesiri altında vücade gelmiş ise de Yeni Mektebin garp şiirine karşı vaziyeti, Eski Mektebin İranlılara karşı olan vaziyetinden çok başkadır. Eski şairlerin gayesi, hakikat hâlde İran şiiri

[1] Hamid Bey şimdi (1899) Londrada Osmanlı sefaretinin müsteşarı bulunuyor

[2] Bundan dört sene evvel 1292 (1875) de Hamid Bey *Dağter-i Hindu* isminde bir nesir dramla Avrupa tarzında yazılmış bir kaç şiir neşretmişti. Hakikatte bu şiirler garp uslûbunda yazılmış olan ilk orijinal Türk şiirleridir; fakat her nedease okuyanlar tarafından pek nazarı itibara alınmadı, ancak *Sahra*'nın neşrinden sonra avrupalılaştırmış şiir moda oldu.

yazmaktı ve bunun için de kabil olduğu kadar çok farsça kelime kullanmışlardı. Hâlbuki yeni şairlerin maksadı, ne garp şiiri yazmak ne de mısralarını yabancı tâbirlerle doldurmaktır. Garba dönüşleri „ne“ düşünmeği değil „nasıl“ düşünmeği öğrenmek içindir. Garp şairinin fikrî durumunu, eserlerini tetkik etmekle öğrendiler ve onlara benzer bir zihniyet edinmeğe gayret ettiler. Böylece garplı şairin etrafındaki eşyayı gördüğü gibi tasvir etmeğe ve bu eşyaya karşı duyduğu hisleri anlatmağa çalıştığını öğrendiler ve onlar da aynı surette, gördükleri şeyleri tasvire ve bu şeylerin tesiriyle kalplerinde uyanan heyecanı anlatmağa gayret ettiler. Bunun neticesi olarak Türk şiiri ilk defa tabii ve şahsî olabildi.

Mamafih, mesele bu kadarla kalmıyor; Türkü, İranın teşvi-kiyle, altı yüz seneden beri arkasını çevirdiği tabiata sevk etmekle, garp, farkında olmadan fakat buna rağmen müessir bir surette hakikî Türk şiirine yol açmış oldu. Bundan bir asır evvel milli Türk dehası eski üstadıyla çarpışmış, hatta bir zaman için üstünlük elde etmiş ise de, ne yapacağını bilmediği için, bu zaferinden istifade etmeğe muvaffak olamamıştı. Fakat o zaman eksik olan şey bu gün vücade gelmiş bulunuyor; emin bir rehber yolu göstermiştir; Türk şairi hakikî vazifesinin ne İranlıyı ne de Frengi taklit olmayıp, Türk halkının hislerine tercümanlık olduğunu anlamıştır. Ve bu vazifeyi hakkiyle ifa edebilmek için divanlar ve ecnebî dramları okumağa değil, fakat kendi vatandaşları arasında en sade en hakir olanların her günlük hayatını teşkil eden ziyaları, gölgeleri, sevinçleri, kayguları tetkike mecbur olmuştur [1].

[1] 1316 (1899) senesi iptidasında Mehmed Emin Bey tarafından *Türkçe Şiirler* isimli küçük bir şiir mecmuası neşredildi; bu mecmuada Türk halkının büyük bir kısmının, öz duygu ve hislerini edebî bir şekilde ifade için ilk defa gayret sarfediliyor. Ve bu küçük şiirlerde, Türk halkının hakikî sesi, ilk defa olarak askerlerin ve Anadolu köylüsünün ağzından edebiyatta duyuluyor.

Eski Mektebten Yeni Mektebe geçiş er geç mukadderdi; senelerden beri Türk hayatının her sahada avrupalılaşması, bu geçişi zarurî kıldı. Fakat bu keyfiyet, Türk şiirine bu büyük ve faydalı tebeddülü doğrudan doğruya getiren adamın Osmanlı şiiri tarihinde en mühim mevkii almasına ve bunu ilelebet muhafaza etmesine mani olamaz. Hamid Bey'in eseri bu tarihin dönüm noktasını teşkil eder; ondan evvel yazılan her şey şu veya bu surette İran damgasını taşır ve kendisi yazmağa başladığından beri şiir ismine layık her şey ya doğrudan doğruya veya bilvasıta Avrupa tesirini gösterir. Bizim nesilden hiç bir kimseyi tanımam ki bu meşhur şair ve müceddit kadar bir milletin edebî mukadderatı üzerine bu kadar derin bir tesir icra etmiş olsun [1].

Bu tebeddüle karşı gösterilen fevkâlade şevk ve resmî makamların çıkardıkları müteaddit müşkülâta rağmen, bunun kazandığı muvaffakiyet ananeye içten bağlı olan Türklerin faydalı inkilâbları kabule ve ondan istifadeye ne kadar hazır olduklarını gösterir. Memleketteki müesseselerin ıslahı gibi karışık ve geniş bir meselede, Türkler belki yalnız bu hususta, yani edebî teceddütte tam ve serbest hareket edebilmişlerdi. Burada ve yalnız burada ecnebî entrikasının ve yerli ihtilâlcinin [2] her türlü ıslaha set çeken meşum programı akim kalmıştır. Eğer Türkler ellerine fırsat geçtiği zaman tamamen hâkim oldukları bu sahada, bu hayali inkilâbın tahakkukunda iktidarsızlık ve tereddüt gösterebilirlerdi. henüz kuvvet toplamadan bu yeni hayatı Ermeni anarşisti ile Rus ajanının söndürmesine meydan vermiş olsalardı o zaman aleyhlerine yapılan iftiralara hak verdirir, dost ve düşmanlarına karşı enerjisini kaybetmiş bir ırk olduklarını isbat ederlerdi. Fakat bilâkis yabancı bir menbadan

[1] Hamid Bey'in *Sahra'sını* pek parlak olan lirik ve dramatik eserleri takip etti. Bunları başka bir ciltte mufassalan tasvir etmeği tasarlıyorum.

[2] Gibb'in burada „ihtilâlcı“ kelimesi ile „mürteci“yi kastetmesi muhtemeldir. Mütercim.

gelmiş olmasına rağmen, altı yüz seneye yakın devam eden bir ananınin mukaddes kıldığı bir sahada, bu büyük inkilâbı tehalükle kabûl etmeleri; bundan başka da bunu sırf üstünlüğünden dolayı, Türkiyedeki fikrî hayata karşı Utarit ve Merih'de imiş gibi lâkayt kalan bir dünyada bunun ne tesir hasıl edeceğini düşünmeden kabûl etmeleri ve bunu elli sene evvelki bir kitapla bugünkü bir türkçe kitabın lisan ve ruhunda Tennyson ve Chaucer arasındaki fark derecesinde bir değişiklik vücade getirebilecek tam bir gayretle yapmış olmaları; bizi şu hükmü vermeğe mecbur ediyor: bu milletin fikrî enerjisi kaybolmamıştır. Türklerin fikrî hayatının, bir daha uyanamayacağı, dâimî bir uyusukluğa düştüğünü ve şifa bulamayacakları bir felce uğradıklarını o kadar kolaylıkla iddia edenlerin hükümlerinin ne kadar kıymetsiz, ne kadar cehalete ve kötü görüşe dayandığını isbat eder.

Sh. 52, st. 13 deki „ve bunun içinde....“ ibaresi-
nin başına, „bu âlemde ise Âlem-i A'yan i Sâbîte“
cümlesi gelecektir.