DİVAN EDEBİYATI

Türk edebiyatının İslâm medeniyeti dairesinde Arap ve Fars edebiyatları yanında meydana getirdiği büyük edebiyat kolu.

Tarifi ve Adlandırılışı. Türk edebiyatının umumi gelişimi içinde, nazarî ve estetik esaslarını İslâmî kültürden alarak meydana gelen ve özellikle örnek kabul ettiği Fars edebiyatının her yönden kuvvetli ve sürekli tesiri altında şekillenip belirgin örneklerini vermeye başladığı XIII. yüzyıl sonlarından, XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar, bünyesini sarsıcı ve zayıflatıcı bir tepki ve değişikliğe uğramadan Arapça-Farsça kelimelerin geniş ölçüde yer aldığı bir dille varlığını altı asır sürdürmüş bir edebiyat geleneğidir.

Sadece sanat gayesinin hâkim olduğu bu edebiyata, Batı tesiri altında yeni bir edebiyatın doğuşundan bu yana, çeşitli ve zamanla biri diğerinin yerini alan adlar verilmiştir. Başlangıçta bu yeni edebiyattan ayrı tutmak düşüncesiyle "edebiyyât-ı cedîde" karşıtı olmak üzere ona "edebiyyât-ı kadîme" ve "şi'r-i kudemâ" denmiş, mahsullerinden de "âsâr-ı eslâf" diye bahsedilmiştir. Sonraları umumiyetle aşağılayıcı mahiyette bir zihniyeti aksettiren "havas edebiyatı, saray veya enderun edebiyatı, skolastik edebiyat, medrese edebiyatı, ümmet edebiyatı, ümmet çağı edebiyatı" adları verildiği gibi bunlara "Osmanlı edebiyatı, yüksek zümre edebiyatı, klasik edebiyat, klasik Türk edebiyatı" şeklinde yeni yeni isimler ilâve olunmuştur. Bu edebiyatı ifade etmek için doğrudan doğruya "littérature classique" sözünün tercümesi durumunda olan "edebiyyât-ı tasnîfiyye" adı bile düşünülmüştür (Ali Ekrem, "Lisân-ı Nazmda Eşkâl ve Efkâr", *DEFM*, nr. 1 [Mart 1332], s. 16). Ali Ekrem daha da öteye giderek "edebiyyât-ı Osmâniyye-i tasnîfiyye" der (*Mesâlik-i Edebiyye*, İstanbul 1333-1334, s. 28).

"Divan edebiyatı" sözü bunlar arasında en yenisi olduğu kadar en fazla tutulanını da teşkil etmiştir. Mütareke devrinde ortaya çıkan divan edebiyatı tabiri önce Ömer Seyfeddin ve Ali Canib'in kalemlerinde kendini hissettirmeye başlamış, Cumhuriyet'in ilk yıllarından bu yana ise gittikçe büyük bir yaygınlık kazanmıştır. Bunda Ali Canib'in 1924'ten itibaren yeni baskıları ile yıllarca okutulmuş olan, öncekilerden farklı bir zihniyet ve kadro ile yazılmış *Edebiyat* adlı ders kitabının büyük rolü olmuştur. Divan edebiyatı adlandırması bu eserle, artık şurada burada bazı makalelerde rastlanır bir söz olmaktan çıkıp kitapta sık sık tekrar edilir ve yüzlerce sayfalık müstakil bir bölüm olan "Eski Divan Edebiyatı" başlığı altında âdeta resmîleşir. Ömer Seyfeddin, başlangıçta devrinin birçok yazarı gibi "enderun edebiyatı" adlandırmasını benimserken (meselâ bk. "Türk Sözü", *Türk Sözü*, nr. 1 [11 Nisan 1330], s. 1-3; "Halk Ne Der", *a.g.e.*, nr. 2 [18 Nisan 1330], s. 9-11; "Türkçeye Karşı Enderunca", *a.g.e.*, nr. 4 [1 Mayıs 1330], s. 25-27; "Osmanlıca Değil, Türkçe Türkçe", *a.g.e.*, nr. 5 [8 Mayıs 1330], s. 33-34) "Enderunca, divanlarda gömülü eski lisan, eski divanlardaki Osmanlıca denilen Enderun dili" şeklinde ifade ettiği bu edebiyata mahsus bir dil kavramından hareketle sonunda "divan edebiyatı" ve "divan şairleri" gibi yeni bir adlandırış ve kavrama ulaşır ("İskolastik Lisanımızın İflâsı", *Millî Tâlim ve Terbiye Cemiyeti Mecmuası*, nr. 4 [Nisan 1335], s. 37-46; nr. 6 [Şubat 1335], s. 11-21). Ömer Seyfeddin gibi Ali Canib de bir başkası ve yenisi olmadığı için "eski" denmesine gerek bulunmadığı halde, onda bir köhnelik ve eskimişliği vurgulamak kastıyla, haşve düşmek pahasına sık sık "eski divan edebiyatı" ifadesini kullanır. Her ikisinin de ümmet çağı mahsulü ve Acem mukallidi olarak gördükleri bu edebiyata neden bu ismi verdikleri Ali Canib'in şu ifadelerinde açıklamasını bulmaktadır: "Hulâsa divan halinde teşekkül eden, ancak saraylarda, zümrevî divanlarda kabule mazhar olan bizim eski edebiyatımıza verilecek en doğru ad 'divan edebiyatı' tabiridir" (*Edebiyat* [İstanbul 1340, s. 207, 2. bs., 1926], s. 256). Onun, dili ve ruhu ile halktan uzak, kendi içine kapalı, imtiyazlı bir zümre edebiyatı olduğunu belirtmek üzere bu deyimle eş değerde ve yine menfi mânada "Enderun edebiyatı, medrese edebiyatı" tabirleri de sık sık kullanılmıştır. Yabancıların Türk edebiyatına verdikleri, yahut yerli müelliflerin kendi edebiyatları için kullandıkları "Osmanlı edebiyatı" tabiri başlangıçta milliyet belirleyen bir söz iken sonraları onunla bunun ötesinde bir mâna kastedilir olmuştur. Bu haliyle "Osmanlı edebiyatı" sözünün arkasında halkın anlamadığı, Osmanlı sarayının himaye ve hizmetinde, sadece Osmanlı "güzîdeler tabakası"na hitap eden, halk ve milletten kopuk bir ümmet edebiyatı kavramı vardır. Artık bu sözle kastedilen, bu edebiyatın Osmanlı milletine mahsus veya onun sahibinin Osmanlı toplumu olduğu gibi bir düşünce değil, dilde ve zevkte millî bir edebiyatın karşıtı sayılarak kendisine köhnemiş, millî kültüre yabancı kalmış bir zihniyetin temsilcisi nazarıyla bakılan bir edebiyat olduğudur. İsme bu mânayı getiren bakış, birçok yazar tarafından gayet açık şekilde çeşitli yerlerde ve defalarca ifadesini bulur.

Divan edebiyatı tabiriyle, Osmanlı saray ve konaklarında teşekkül eden, divan dedikleri ekâbir meclislerine mahsus bir zümre edebiyatı kastedilmiş olduğu zamanla gözden kaçarak şairlerin, şiirlerini bir araya topladıkları eserlere divan dendiği ve netice itibariyle onun divan adlı şiir mecmualarından meydana gelme bir edebiyat olduğu yolunda bir yorum üretilmiş, bu ismin bu sebeple konulmuş olduğu sanılmıştır.

Hangi düşünce ile bulunmuş olursa olsun divan edebiyatı sözü esasında ilmî ve yeterli bir adlandırma değildir. Türlü verileriyle altı asır sürmüş koca bir edebiyatı yalnız divanlara inhisar ettirip onun çok çeşitli eserler verdiği birçok edebî nevi dışarıda bırakan, nesri ise hiç hesaba katmayan bu adlandırışın yanlışlığı kadar yetersizliği de meydandadır.

Tabirin bu aksak ve yetersiz mahiyetinden dolayı onun yerine "klasik Türk edebiyatı" adı zamanla daha fazla tercih edilir olmuştur. Ancak bu adlandırış da bu edebiyatın ne derece ve nesiyle klasik sayılabileceği, gerçek mânası ile klasik bir edebiyatın ne olduğu veya ne olması gerektiği münakaşasını da beraberinde getirmiştir. Onda Batı edebiyatlarındaki klasiklik ölçülerini arayanlar bunları göremedikleri için bu edebiyata klasik denemeyeceğini ileri sürmüşlerdir. Bunlara karşı, mutlaka onlara benzemek mecburiyetinde olmayan eski şiirin kendi ölçüleri içinde ve kendine mahsus bir klasik edebiyat olduğunu belirtmek suretiyle bu meselede en isabetli hükmü getirmiş olan M. Fuad Köprülü (*Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1921, 2. kitap, s. 121-122), Türk edebiyatı tarihinin en yetkili mümessili olmak sıfatı ile "divan edebiyatı" sözünü kullanmamaya hususi bir dikkat göstermiştir. Sadece 1934 yılında hazırladığı antolojisine, "Eski Türk Edebiyatı Antolojisi", "Eski Şiir Antolojisi" gibi, bu edebiyatın dışındaki sahaların eserlerini de şümulü içine alacak ve tabiatıyla antolojisinin sınır ve çerçevesine uygun düşmeyecek isimler-

den kaçınarak ona *Eski Şairlerimiz - Divan Edebiyatı Antolojisi* adını verirken bir defaya mahsus olmak üzere bu tabiri kullanmaya mecbur olmuştur. İlim hayatının başlangıcında Şehabeddin Süleyman ile birlikte yazdığı *Yeni Osmanlı Târîh-i Edebiyyâtı*'nda (İstanbul 1334, s. 37-38, 190, 291) görüldüğü üzere kısa bir süre için "saray edebiyatı" tabirine yer vermiş olan Fuad Köprülü, antolojisinden sonraki bütün yazılarında da divan edebiyatı sözüne hiç itibar etmeyip daima klasik edebiyat veya klasik Türk edebiyatı adlandırmasını benimsemiştir.

Divan edebiyatı tabiri sırf eski Osmanlı edebiyatı için ortaya atılmış ve onunla hep Osmanlı şiiri kastedilmiştir. Kendisiyle aynı estetik ve esasları paylaşan, aynı şekilde saray muhitinde gelişen, hatta ondan çok daha fazla birer saray edebiyatı olan Çağatay ve Âzerî sahası edebiyatları için de aynı tabirin bu ölçülere göre geçerli olması gerekeceği düşünülmemiştir. Ne Çağatay ne Âzerî edebiyatı tarihi literatüründe böyle bir terminolojiye yer verilmiş ve ne de her iki klasik edebiyat hakkında divan edebiyatı diye bir adlandırma hatıra gelmiştir. Ancak son zamanlarda memleketimizde popüler mahiyetteki bazı eserlerde Osmanlı edebiyatına kıyasla "Orta Asya divan edebiyatı" kabilinden bazı yakıştırmalara gidildiği göze çarpmaktadır.

Hiç gözden kaçırılmayacak bir nokta da divan edebiyatına kısa bir devre için değil asırlarca kaynaklık etmiş, estetik esasları ve gelenekleriyle örneklik yapmış ve tam bir saray edebiyatı olan İran edebiyatı tarihi sahasının böyle bir terminolojiyi tanımaması, "İran divan edebiyatı, İran divan şiiri" gibi bir adlandırmaya lüzum görülmemesidir. Batılı olsun yerli olsun, Fars edebiyatı ve şiiri hakkındaki literatürde ne eskiden ne de günümüzde böyle bir tabire rastlamak mümkündür.

Divan Edebiyatı Ölçüsü ve Sahası. Divan edebiyatı sözünde başka aykırı bir taraf da son zamanlarda halk edebiyatı dışında, bütün bir İslâmî Türk edebiyatını ifade için kullanılır olmasıdır. İslâmî eski edebiyatla divan edebiyatı birbiriyle eş değerde ve rahatça biri diğerinin yerini alabilecek birer kavram değildir. Ancak bazılarınca divan edebiyatı ile bütün bir İslâmî Türk edebiyatının eş değerde bir kavram olarak alınması sonucu, ilk Kur'ân-ı Kerîm tercüme ve tefsirlerinin yanı sıra *Kutadgu Bilig* ve *Atebetü'l-hakāyık* gibi eserler de divan edebiyatının ilk örnekleri arasında sayılmaktadır. Divan edebiyatı İslâmî devrenin edebiyatı olmakla beraber İslâmî Türk edebiyatı bütünü ile divan edebiyatı demek değildir. Divan edebiyatı, İslâmî Türk edebiyatının özellikle nazım sahasında doğrudan doğruya İran şiirinin bütün geleneklerini benimsemiş, tamamıyla onu esas almış bir kolunu temsil eder. Onun benimsediği bu estetik gaye ve anlayış dışında kalan edebî mahsulleri divan edebiyatı dairesi içine yerleştirmeye çalışmak yanlış ve ilmî gerçeğe aykırı bir tutumdur.

Edebî nevi ne olursa olsun İslâmî devirde ortaya konmuş her türlü eseri, ifadesinde Arapça, Farsça kelimeler çokça bulunduğu için yahut vezninin aruz olması dolayısıyla divan edebiyatından saymak çok hatalı, fakat o derece yaygın bir görüş halindedir. Dilinin Arapça, Farsça kelimeler taşımasından, İslâmî kültür kaynaklarından beslenmiş olmaktan ötürü İslâmî Türk edebiyatı mahsulü herhangi bir eserin hemen divan edebiyatı dairesine girmesi gerekmez. Yalnız malzemeyi göz önüne alıp estetik gayeyi hiç dikkate almayan bir mantıkla, aruz vezniyle de şiirler yazmış olmasına, Arapça'dan, Farsça'dan gelen kelimeleri kullanmasına, üstelik şiirleri divan adı altında toplanmış bulunmasına bakılarak ucu bir Yûnus Emre'yi bile divan edebiyatı içinde görmeye varacak bir garâbete düşmekten kurtulmak mümkün değildir. Divan edebiyatının kısmen tesiri altında kalmış olmanın da eser ve dolayısıyla müellifinin tek başına divan edebiyatına mensup gösterilmesine yetmeyeceği bellidir.

Divan Edebiyatının Teşekkülü ve Onu Hazırlayan Şartlar. Kendisine çeşitli ad ve sıfatlar yakıştırılmış, altı asır boyunca kesintisiz devam edebilmek gibi müstesna bir hüviyet ve varlık göstermiş olan bu köklü ve derin mâziye sahip edebiyatın mahiyetini temelden kavrayabilmek için onun hangi şart ve tesirlerle nasıl meydana geldiği meselesinden hareket etmek gerekir.

Mâverâünnehir'de karşılaştıkları İslâmiyet'e VIII. asırda girmeye başlayan Türkler, sadece inanç ve amelde kalmayarak bu dinin yarattığı medeniyeti de bütün müesseseleriyle kabul ediyorlardı. Bu medeniyetin Türk ülkesinde teşekkül etmiş medrese ve emsali ilim ve kültür merkezlerinde Arapça ve Farsça'yı öğrenen okumuş zümre, bu iki büyük İslâmî dilin kitap dünyası ile temasa geldiklerinde onların taşıyıcısı olduğu Arap ve Fars edebiyatlarını da tanıma imkânını elde ederler. Arapça'nın daha ziyade bir ilim dili olmak hüviyetini göstermesine karşılık Farsça ile, Arap edebiyatından aldığı şekil ve konuları kendine adapte ederek oldukça gelişmiş bir edebiyat meydana gelmişti. Bu edebiyat, vezin ve nazım şekillerinden başlayarak şiirin her türlü motif ve ilham konularına kadar gelenekleri yerine oturmuş, bütün belâgat kaideleri esasa bağlanmış, gelişme ve varlığını Türk soyundan hükümdar saraylarının himaye ve teşvikine borçlu bir edebiyattı. Saray şairlerinin hükümdarlar için parlak methiyeler düzdükleri kasideler, hepsinde değişmez ve ideal bir güzelin vasfedildiği, vuslatsız bir aşkın ıstıraplarının terennüm edildiği sıra sıra gazeller, ağır başlı terci'-bend ve terkib-bendler, duygu ve düşünceyi en kesif bir halde küçük bir hacme sığdıran rubâîler, kahramanları hep aynı olan aşk maceralarının anlatıldığı mesneviler bu edebiyatı meydana getiriyordu. Tantanalı kasidelerin dış âleme açılan nesîb ve teşbîblerinde çevreden ve tabiattan seçilmiş manzaralar, gazellerde sevgili yahut sâkî ile bir arada olunan gül bahçeleri, şarabın kadehten kadehe devrettiği içki meclisleri, önce sayılanlarla birlikte bu edebiyatın etrafında döndüğü başlıca ilham konularıydı. Ünlü şairlerin elden ele dolaşan divanlarındaki şiirlerin nazım şekilleri Türk edebiyatının geleneğindekilerden çok farklı, hele vezni ise kendisinin, kelimeleri belirli hece sayı ve duraklarında toplayan ritminden bambaşka idi. Arapça ve Farsça'nın kâh uzayan, kâh kısalan hecelerine göre gruplanmış kalıpları ile bir âhenk oluşturan aruzun, sesleri bu şekilde uzayıp bükülemeyen Türkçe'ye gelmez sistemiyle mısra dizmek veya Türkçe'yi ona uydurmak, başlangıçtan belli ki çok çetin bir uğraşma ve hayli tecrübe isteyecek bir işti. Divanları dolduran şiirlerde âdeta bir yaylı saz gibi baştan başa âhenk kesilen Farsça karşısında Türkçe ne olabilir, ne yapabilirdi? Türk edebiyatı kendi geleneklerinden çok ayrılan, yeni ve o nisbette çekici, seviyesine kolay erişilmez görünen bir edebiyata doğru yön değiştirirken bu türlü problem ve engeller kaçınılmaz surette kendisini beklemekteydi.

Türk edebiyatı, Türk dilinin yayıldığı sahaların hangisinde ve hangi zamanda ifadesi, vezni, şekilleri, motifleri, duyuş

tarz ve zevkleriyle bu edebiyatı nasıl benimsedi? Kendi geleneklerine uymayan bu edebiyata nasıl adapte oldu? Fars edebî kültürünü almış Türk münevveri başlangıçta hemen Türkçe mısralarla onu denemeye çalıştı mı? Türk edebiyatı tarihi, bu geçiş ve klasik İran şiiriyle temas ve deneme devresinin ilk vesika ve mahsullerinden mahrum bulunmaktadır. Ancak ortada bilinen bir şey varsa o da XI-XIII. asırlar arasında klasik İran şiirine heveslenen Türk asıllı şairlerin İranlı şairler gibi eserlerini Farsça yazdıklarıdır. Nasıl Fârâbî, İbn Sînâ gibi Türk asıllı âlimler eserlerinde Arapça'yı ilim dili kabul etmişlerse bu çağın şairleri de başlangıçta Farsça'yı edebî dil olarak benimsemişlerdir. Yabancı kültürlerin canlı olduğu ve Farsça konuşan halkın çoğunluğu teşkil ettiği sahalarda siyasî hâkimiyet kurmuş Türk hânedan saraylarında edebî dil Farsça idi. Sâmânoğulları'nı takip eden Gazneliler, Büyük Selçuklular ve Hârizmşahlar zamanında saray Fars dili ve edebiyatının âdeta bir atölyesi halindeydi. Hangi milliyetten olursa olsun Farsça yazan ve söyleyen şairler bu saray çevresinde geniş bir takdir ve himaye görmekteydi. Sultan Melikşah'tan (ö. 1092) itibaren Selçuklu Sarayı Farsça söyleyen bir kısmı Türk asıllı şairlerin ocağı olmuş, sarayı dolduran kasideciler yanında bizzat Melikşah, Sultan Sencer'in yeğeni Celâleddin b. Süleyman Selçukî, Toganşah b. Alparslan, Kılıcarslan b. İbrâhim, Irak Selçuklu Hükümdarı Sultan Tuğrul gibi hânedan mensuplarından başka Hârizmşahlardan Atsız, Tökiş, onun oğulları Alâeddin Muhammed ile Tâceddin Ali Şah, ayrıca Mergînân Meliki Yabgu da Fars diliyle şiirler yazmışlardır (Muhammed Avfî, *Lübâbü'l-elbâb* [nşr. Saîd-i Nefîsî], Tahran 1333 hş., s. 34, 36, 40-41, 43, 45, 47, 49, 53; krş. Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 218). Bütün Selçuklu ailesinin şiire düşkün olduğunu kaydeden Nizâmî-i Arûzî, hele Alparslan'ın oğlu Toganşah'ın şiir ve şairlere alâkasını büyük bir övgü ile belirtmektedir (*Çehâr Makāle* [nşr. Muhammed b. Abdülvehhâb Kazvînî], Leiden 1909, s. 43). İran dili ve edebiyatının hâkim bulunduğu bu ortamda Türkçe, klasik şiirin dili olabilmek için gerekli teşvik ve şartları henüz bulamamıştı.

İslâmî Türk edebiyatı teşekkül devresinde bölgelere göre farklı bir seyir takip etmiştir. Fars kültür havzası içinde veya yakınındaki Türk siyasî hâkimiyet sahalarında Türk münevverleri arasında edebî faaliyet önce Farsça ile başlamış, Türkçe'ye geçişte çok gecikilmiştir. Nüfusu yoğun şekilde Türk olan ve halkın konuşma dilinin Türkçe olduğu daha doğudaki hâkimiyet bölgelerinde ise İslâmî Türk edebiyatı Türk diliyle mahsullerini daha erkenden vermeye başlamıştır. Karahanlılar ülkesinde Şark Türkçesi 1070'te *Kutadgu Bilig*'i verir, *Dîvânü lugāti't-Türk*'te saf bir dille ve aruz vezniyle mısralar yer alır; bunları az bir zaman farkı ile XII. asra doğru *Atebetü'l-hakāyık* takip eder. XII. asırda yine Şark Türkçesi'nde klasik edebiyatın başlıca nazım şekillerinden biri olan rubâî varlığını hissettirirken Mâverâünnehir'den İran'a uzanan bölgede hep Farsça ile görülen edebî faaliyet henüz Türkçe bir esere ulaşamaz. Bugün İslâmî Türk edebiyatının en eski mahsulü sayılan *Kutadgu Bilig* ve *Atebetü'l-hakāyık* aruzla yazılmalarına, taşıdıkları Arapça ve Farsça kelimelere, İslâmî kültürden gelme çeşitli unsurlara rağmen divan şiirinin mayasını teşkil eden klasik İran şiirinin belirgin akislerini göstermezler. *Kutadgu Bilig*'de, eserin kendisine ithaf edildiği Kâşgar Hükümdarı Tavgaç Uluğ Buğra Han için, Arap edebiyatından Fars şiirine adapte edilmiş kaside geleneğine uygun şekilde ve eserin esas nazım şekli olan mesnevi tarzında yazılmış methiyenin teşbîb (nesîb) parçasındaki tabiat tasvirinde, methiyede teşbîbe yer verilmesi dışında asıl İran kasideleriyle herhangi bir benzerlik bulunmadığı gibi klasik Fars şiirindeki unsur ve motiflerin kullanıldığını gösterecek bir taraf da yoktur. Hatta nazım şekli bakımından bile tam bir benzerlikten söz edilemez. Bütünüyle mesnevi şeklinde yazılmış olmakla beraber nazım örgüsünde millî nazım geleneğinden gelen dörtlüklerin 173 defa yer alması, hele *Atebetü'l-hakāyık*'ın baştan sona kadar bu dörtlüklerle yazılması, henüz klasik İran şiirinin nüfuz dairesine tam girilmemiş olduğunun ayrıca bir delilidir. Bundan başka *Kutadgu Bilig*'de mesnevi tarzı kafiyeleniş sisteminin de *Dîvânü lugāti't-Türk*'teki şiir parçalarında görüldüğü üzere Türk nazmının kendi geleneklerinde mevcut bulunduğu gözden uzak tutulmamalıdır.



Bâkî divanının Gazeliyyât kısmının başlangıç sayfası (Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, nr. 1959, vr. 38ª)

Dîvânü lugāti't-Türk'ün getirdiği şiir parçalarının bir kısmı, Türkçe'yi aruzda denemenin başka tipte örneklerini verir. Bunlarda, sadece basit bir cüzünün kullanıldığı görülen bir parça hariç, hepsi aruzun *Kutadgu Bilig* ve *Atebetü'l-hakāyık*'ın müşterek vezni olan mütekārib bahrinden başka bahirleri üzerinde çalışılmış, kaside ve gazeldeki kafiye tertibine gidilmeksizin Türk edebiyatının kendi geleneğindeki nazım şekilleri kullanılmıştır. Arapça ve Farsça kelimelerin yer almadığı bu manzumelerden biri bir methiye olup kaside şeklinde yazılmaya pek müsait ve Kâşgarlı Mahmud da başındaki "koşuk" sözünü "kaside" diye karşılamış iken, gerek nazım şekli gerekse muhtevası itibariyle klasik İran kasidesi tesirinden herhangi bir iz taşımaması bakımından çok dikkate değer (*Dîvânü lugāti't-Türk*, tıpkıbasım [Ankara 1990], vr. 95ª; krş. İ. V. Stebleva, *Razvitie Tyurkskiĥ Poetiçeskiĥ Form v XI Veke*, Moskva 1971, s. 36, 163; Talat Tekin, *XI. Yüzyıl Türk Şiiri*, Ankara 1989, nr. LIV). Batı Karahanlı hükümdar ailesinden İlig Han oğlu İbrâhim Tamgaç Han'ın kızı ve Alparslan'ın oğlu Sultan Melikşah'ın karısı olan Terken Hatun hakkında aruzun "müstef'ilün feûlün müstef'ilün" kalıbında yazılmış bu methiye kaside gibi kafiyelendirilmeyip bütün mısraları aynı kafiyede (monorime-musarra') tertip edilmiştir. *Dîvânü lugāti't-Türk*'ün muhtemelen telif tarihine yakın yıllarda, büyük bir ihtimalle bizzat Kâşgarlı Mahmud tarafından yazılmış olan bu şiirin mevcut parçalarında İran kasidesindeki motif ve unsurlara rastlanmaz.

1206 yılında tamamlanıp Delhi Sultanı Kutbüddin Aybeg'e sunulmuş olan, *Fezâil-i Etrâk* yolunda ve müellifi meçhul Farsça bir eserde Türkler'in yüksek medenî seviyeleri üzerinde durulurken onlarda şiir sanatının da varlığından bah-

sedilerek kaside ve rubâî gibi nazımları olduğu belirtilir; örnek olarak da Şark Türkçesi ile bir rubâî metni kaydedilir. Bu bilgi, XII. asırda Türk dilinin doğu kanadında klasik edebiyatın teşekkülünü haber vermektedir (bu eser ve onu *Târîḫ-i Faḫreddîn Mübârek Şâh* adı altında Fahreddin Mübârek Şah'a ait gösteren zincirleme yanlışlar hakkında bk. Meserret Diriöz, "Edebiyat Tarihimizde Gerekli Bir Düzeltme", *TK*, XVIII/215-216 [1980], s. 265-281). *Kutadgu Bilig* ve *Atebetü'l-hakāyık*'tan sonra XV. asrın ortalarına doğru Çağatay edebiyatının doğuşuna kadar vesikasızlıktan doğan büyük boşluk dolayısıyla bu klasik şiirin nasıl bir seyir takip ettiğini bilmek mümkün olmamaktadır. Yakın zamanlarda ele geçen bir metin bu uzun boşluk devresinden, Karahanlı bir fıkıh ve kıraat âliminin eserinin 1281 yılı Martında istinsahının tamamlanması hakkında, Şark Türkçesi ile *Kutadgu Bilig* ve *Atebetü'l-hakāyık*'taki müşterek vezinde bir gazel yazmış olan Ali b. Hüseyin el-Fârâbî adlı 110 yaşında bir edibin varlığını haber verir (Ahmed Ateş, "Şark Türkçesi İle Eski Bir Şiir ve Bir Risâle", *Jean Deny Armağanı*, Ankara 1958, s. 25-30). Bu manzume, klasik İran gazellerindeki âşıkane muhteva ve mazmunlardan tamamıyla uzak, sadece istinsah işinin nasıl cereyan ettiğini hikâye eden bir metin olmaktan ileri geçmez. Öte yandan XIII. yüzyıl müelliflerinden Cemâl-i Karşî'nin *Mülḥaḳātü'ṣ-Ṣurâḥ*'ta yer alan ve XII. asır yahut en geç XIII. asrın ilk yarısına ait olduğu söylenebilecek, son mısraı Şark Türkçesi ile yazılmış bir rubâî de (Köprülü, "Klasik Türk Nazmında Rubâî Şeklinin Eskiliği", *Araştırmalar*, İstanbul 1934, s. 115-116) bu saha edebiyatında İran klasik şiirinin bir nazım şekline geçiş yolundaki çalışmanın devam edişini göstermektedir.

Divan şiirinin asıl hüviyetini bulmuş örnekleriyle meydana çıkışı, XI ve XII. yüzyıllarda edebî dil olarak yazılı mahsullerini henüz ortaya koymamış gözüken Batı Türkçesi yani Oğuz lehçesi sahasında ancak XIII. yüzyılda ilk ve sınırlı belirtilerini verir. İran kültür sahasına komşu bir çevrede daha XI. asırda, bu kültürün tesiri altında yeni Farsça'dan azımsanamayacak derecede kelimeler almasına karşılık kendi kelime varlığından bir kısmını unutmaya başlamış olduğu Kâşgarlı Mahmud tarafından belirtilen (*Dîvânü lugāti't-Türk*, tıpkıbasım, vr. 26ª) Oğuz lehçesi Türk hânedan sülâlelerinin Gazne, Büyük Selçuklu, Hârizmşahlar ve Atabegliler'in hâkimiyet kurdukları, İranlı nüfusun ağır bastığı bölgelerde daha yazı dili olma durumuna geçmemiş bulunuyordu.

Klasik Şiirde Türkçe'nin Edebî Dil Olarak Öne Çıkışı Meselesi ve İstiklâli. İran edebiyatı hayranlığının hüküm sürdüğü bu hânedan saraylarında Ferruhî, Muizzî, Enverî, Zahîr-i Fâryâbî, Nizâmî-i Gencevî, Hüsrev-i Dihlevî gibi Türk asıllı şairler şiirlerini Türkçe değil, Arapça'nın da yerine geçerek edebiyatın asıl dili sayılmakta olan Farsça ile yazıyorlardı. Bazılarının ana dilleri namına yapabildikleri ise Farsça şiirleri arasına serpinti kabilinden Türkçe kelimeler ve ibarecikler koymaktan ileri geçmiyordu. Türkçe'nin şiirde mısra hacmine ulaşabilmesi önce mülemma'larda başlar. Mâverâünnehir'de yetişmiş olan Selçuklu devri şairi Sûzenî-i Semerkandî'nin (ö. 1173), kafiyelerinden bir kısmını Türkçe kelimelerle ördüğü mülemma' kasidesi gibi (*Dîvân-ı Ḥakîm Sûzenî-i Semerḳandî* [nşr. Nasreddin-Şah Hüseynî], Tahran 1338, s. 234-235; Muhammed Avfî, *Lübâbü'l-elbâb*, Tahran 1333, s. 386-387; krş. Fuad Köprülü, "Klasik Türk Nazmında Rubâî Şeklinin Eskiliği", *Araştırmalar*, s. 120) çeşitli mülemma'lar Farsça'nın içinden yavaş yavaş Türkçe'yi de hissettirmeye başlar.

Türkçe'nin Batı kesiminde saraylarda ve kültür merkezlerinde edebiyat dili olmaktan uzak kalışının ne zamana kadar sürdüğü tam olarak bilinmemektedir. Klasik şiirin Oğuz lehçesiyle ne zaman ve nerede yekpâre şekilde yazılmaya başladığı, nasıl bir seyirle Farsça'nın yerine bu edebiyatın ifade vasıtası haline gelebildiği hususu, bu yolda ilk denemeler ve ön vesikalar elde olmadığından edebiyat tarihimizin henüz halledilmemiş bir meselesidir.

Bu ortamda, Nizâmî-i Gencevî'nin Türk diline karşı yüksek tabakanın tutum ve zihniyetini aksettiren bir ifadesini hatırlamak yerinde olacaktır. Hâkān-ı Kebîr Minûçihr'in oğlu Şirvanşah Hükümdarı Celâlüddevle ve'd-dîn Ebü'l-Muzaffer Ahsitan, 1188'de Nizâmî'den Leylâ ve Mecnûn'un macerasını kendi namına kaleme almasını isterken gönderdiği mektupta konuyu yazacağı dilin Arapça veya Farsça olması dileğini özellikle belirtir ve, "Türkler'in sıfatı bizim uyabileceğimiz bir sıfat değildir. Türkler'e yaraşır söz söylemek bize yakışmaz, zira yüksek soydan bir kimseye yakışacak olan öylece yüksek söz olmalıdır" yolunda bir ifade kullanır. Bazılarının, bununla Gazneli Sultan Mahmud'a telmihte bulunulduğu şeklindeki yorumlarına ve, "Bizim vefamız Türkler'inki gibi değil, ahdimiz Türk Sultanı Mahmud'unki gibi de değil ki kırılsın" (Nizâmî, *Nâme-i Leylî vü Mecnûn* [nşr. Vahîd-i Destgirdî], Tahran 1313 hş., s. 26) diye açıklamalarına karşı, orada doğrudan doğruya Türkçe'nin kastedilmiş olduğu üzerinde durularak bu tarz yorumlanmayı haklı gösterecek hükümler yürütülmüştür. Nizâmî-i Gencevî'nin, kasten birkaç mânaya çekilecek surette yazdığı bu ifadelerinde, devrin saray insanının Türkçe'yi kendisine ve içinde bulunduğu yüksek muhite lâyık bir dil görmeyen tavrı ortaya çıkar. Onun ifadelerinin bu yönden yorumlandığı bazı tercümelerini, meselenin daha iyi görülebilmesini sağlamaları bakımından zikretmek yerinde olacaktır: "Bak, hikâyeyi yazarken Türk sıfatlık bize vefa değil (Türk'e benzemek bizim için vefasızlıktır). Türkçe konuşmak bize yakışmaz ve lâyık değildir. Yüksek sülâleden doğan atama yüksek söz (konuşmak-dil) lâzımdır" (Resulzâde Mehmed Ali, "Genceli Nizâmî", *AYB*, nr. 31-32 [1934], s. 275-276); "Türkçe ifade tarzı bana sâdık değil / Türkler'e mahsus sıfat bana lâyık değil / Asilzâdelere kim ki neslen ulaşır, onlara âlî üslûp, âlî dil yaraşır" (E. M. Demirçizâde, *Âzerî Edebî Dili Târihi*, Bakü 1967, s. 68 ve bununla ilgili açıklama ve muhâkemeler, s. 68-69); "Türk dili yaramaz şah neslimize / Eksiklik getirir Türk dili bize / Yüksek olmalıdır bizim dilimiz / Yüksek yaranmıştır bizim neslimiz" (Alâeddin Mehmedoğlu Aliyev, "Türk Dünyasının Ölmez Şairi", *MK*, nr. 90 [Kasım 1991], s. 67).

Türklüğün, XI. asrın ikinci yarısından itibaren yeni ve kesintisiz bir hâkimiyet kurduğu Anadolu Selçukluları Türkiyesi'nde, yerleşme devresinin ilk gaileleri aşılıp siyasî ve iktisadî istikrara erişildiği XII. asrın ikinci yarısından sonra, İzzeddin Kılıcarslan zamanından bu yana edebiyat dili sıfatı ile Arapça'dan daha da öne çıkan Farsça'nın şiirde, hükümdar ve devlet erkânının saraylarında rakipsiz bir hâkimiyet ve rağbet elde ettiği bilinmektedir. Sultan ve emîrlerin himayesinde devrin ünlü İran ediplerinin yanı sıra çeşitli ülkelerden ilim ve düşünce adamlarının bir araya geldikleri saraylar ve medreseler Fars diliyle büyük bir edebî ve ilmî faaliyete sahne olmakta, bu dilde birçok fikir ve edebiyat eseri meydana getirilmekteydi (Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 245-247; Ahmed Ateş, "Hicrî VI-VIII. (XII-XIV.) Asırlarda Ana-

dolu'da Farsça Eserler", *TM,* VII-VIII/II [1945], s. 94-135). Nisbelerinden Anadolu'da doğdukları veya burada yetiştikleri anlaşılan yerli şairlerin eser ve şiirlerini hep Farsça ile yazdıkları bu devrede Türk diliyle yazılı bir edebiyattan henüz nişan dahi yoktur.

Görülen şudur ki adı geçen bu merkezlerdeki Türk asıllı şairler, divan edebiyatı dediğimiz İran edebiyatı estetiğinin mahsulü klasik şiire ilkin kendi ana dilleri yerine Farsça ile başlamışlardı. Bu şiirde Türkçe'ye geçiş azdan aza küçük denemelerle olacaktı. Mülemma'lar, Farsça mısralar arasındaki Türkçe kelimeler bu geçişin ilk basamakları, ilk habercileridir. Farsça'dan Türkçe'ye geçiş vâkıası, içinde bulunulan bölgelere ve oralarda mevcut değişik şartlara göre olmuştur.

Anadolu'da Türk diliyle yazılı bir edebiyata varışta gözden kaçırılmaması gereken diğer bir husus, bölgede gittikçe kuvvet kazanmaya başlayan tasavvuf cereyanıdır. XIII. asrın ilk çeyreğinin sonlarına doğru Moğol istilâsından kaçıp Anadolu'ya gelen birçok büyük sûfînin tesiriyle I. Alâeddin Keykubad devrinden (1220-1237) başlayarak tasavvufî düşünce hız kazanır. Öte yandan yine aynı sebeplerle bu defa Orta Asya ve özellikle Horasan sahasından Türkmen şeyh ve dervişleri de bu çağda akın akın Anadolu'ya gelirler. Büyük merkezlerde Farsça bilen şehir halkına aynı dille hitap eden eserler yanında, tasavvuf fikriyatını geniş halk tabakalarına yaymak şevkiyle yazılan dinî ve tasavvufî eserlerde Oğuz Türkçesi edebiyat ve yazı dili hüviyetiyle kendini göstermeye başlar. Böylece XIII. asrın ilk yarısı içinde, doğrudan doğruya Farsça bilmeyen bir kitleyi irşad gayesini güden Türkçe dinî-tasavvufî bir edebiyatın doğuşuna şahit olunur.

Oğuz Türkçesi'nin Anadolu'daki ilk şairlerinden biri sayabileceğimiz Horasanlı Ahmed Fakih'in, hakkındaki farklı ölüm tarihlerine göre 1220'den yahut en geç 1250'den önce yazılmış olan *Çarhnâme*'sinde bu edebiyatın günümüze gelebilmiş en eski örneğiyle karşılaşılır. Diğer taraftan 1228'de Konya'ya gelmiş olan Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin şiirinde Türkçe, başlı başına bir manzume çapına çıkamasa da beyit seviyesine yükselen dağınık ifadeler halinde kendini gösterir. Oğlu Sultan Veled'de ise Türkçe çok daha ileri bir mevki kazanır. Sultan Veled'in büyük Farsça divanında Türkçe, dağınık mısra, beyit ve mülemma'lardan ibaret kalmayıp sayısı on ikiyi bulan gazelin başından sonuna kadar yer alabilecek duruma gelir. Sultan Veled bununla da yetinmeyerek *İbtidânâme*'sinin (telif tarihi 1291) yetmiş altı beytiyle *Rebabnâme*'sinin (telif tarihi 1301) 162 beyitlik bir bölümünü de Anadolu Türkçesi ile meydana getirir. Gerek 10.000 beyitlik *İbtidânâme*'sinde gerekse 8000 beyitlik *Rebabnâme*'sinde Türkçe'ye hâkim olamadığını bildiren sözlerinde onun aruzlu ifadede nasıl zorlandığı, bu yüzden her ikisinde ara yerde yaptığı bu Türkçe çıkışlardan sonra söyleyeceklerini daha rahat anlatabilmek için yine Farsça'ya döndüğü görülür.

Farsça yazılmış olsalar da Mevlânâ Celâleddin'in, *Dîvân-ı Kebîr*'ini dolduran gazellerdeki aşk terennümleriyle Anadolu'da klasik edebiyata hazırlayıcı bir tesir yarattığı şüphesizdir. Sultan Veled'in Türkçe mısraları ise daha sonra geleceklerin bir nevi öncülüğünü yapar (Mevlânâ Celâleddin ve Sultan Veled'de Türkçe sözler için bk. M. Şerefeddin [Yaltkaya], "Mevlânâ'da Türkçe Kelimeler ve Türkçe Şiirler", *TM,* IV, 1934, s. 111-168; Mecdud Mansuroğlu, "Celalüddin Rûmî's türkische Verse", *UAJ,* XXIV, 1952, s. 106-115; a.mlf., "Mevlânâ Celâleddin Rûmî'de Türkçe Beyit ve Kelimeler", *TDAY* [1954], s. 207-220; Feridun Nâfiz Uzluk, Mevlânâ'da Türkçe Sevgisi, *TDİ,* nr. 41 [1 Şubat 1955], s. 270-279; Veled Çelebi, *Dîvân-ı Türkî-i Sultan Veled,* İstanbul 1341; Mecdut Mansuroğlu, *Sultan Veled'in Türkçe Manzumeleri,* İstanbul 1958).

Anadolu'da Divan Şiirinin Başladığı Çağ. Anadolu sahasında XIII. asırdan ele geçebilmiş edebî mahsullerde Türkçe dinî-tasavvufî ve didaktik bir mihver etrafında dönerken divan edebiyatının estetik hüviyetini ve unsurlarını aksettiren lâdinî ve lirik şiire nasıl ve ne zamandan beri geçilmiş olduğu henüz aydınlanmamış bir meseledir. M. Fuad Köprülü'nün araştırmaları ile, XIII. asırda divan şiirinin ilk ve gerçek temsilcileri sanılmış olan Hoca Dehhânî ile Şeyyad Hamza'nın daha sonraki devre ait oldukları gerçeği ortaya çıkmaktadır. Onları XIII. asırdan XIV. asra almak gereği karşısında XIII. asır için yine bir boşluk bahis konusudur. Şeyyad Hamza'nın XIII. asır şairi olmayıp XIV. asırda yaşadığı ve 1348'de henüz sağ olduğu bugün kesin surette anlaşıldığı gibi (Metin Akar, "Şeyyad Hamza Hakkında Yeni Bilgiler", *MÜTAD,* II [1986], s. 1-14), şimdi de Fuad Köprülü tarafından III. Alâeddin Keykubad devri (1297-1302) şairi gösterilip ("Selçukîler Devrinde Anadolu Şairleri: Hoca Dehhânî", *HM,* nr. 1 [2 Kânunuevvel 1926], s. 4-5; "Selçukîler Devri Edebiyatı Hakkında Bazı Notlar", *a.g.e.,* nr. 103 [15 Teşrînisânî 1928], s. 4; "Anadolu Selçukluları Tarihi'nin Yerli Kaynakları", *TTK Belleten,* VII/27 [1943], s. 396-397) daha sonra zamanını, başka bir araştırmacının ise I. Alâeddin Keykubad çağına (1220-1237) almaya çalıştığı (Hikmet İlaydın, "Anadolu'da Klasik Türk Şiirinin Başlangıcı", *TDİ,* nr. 277 [Ekim 1974], s. 765-774) Hoca Dehhânî'nin 1361'de daha hayatta bulunduğu ve Anadolu'dan henüz ayrılmadığı gerçeği ile karşı karşıya gelinmektedir (Ömer Faruk Akün, "Dehhânî Divan Şiirinin Anadolu'da İlk Temsilcisi ve Selçuklu Devri Şairi mi İdi?", XII. Türk Tarih Kongresi'ne hazırlanan basılmamış tebliği [1994]).

Ortada XIII. yüzyılda doğuşunu gösterecek metinlerinin bulunmamasına karşılık XIV. asrın daha ilk çeyreğine gelindiğinde divan şiirini temsil edebilecek mahiyette eserlerle karşılaşılmaya başlanır. Henüz bu devirden kalma Türkçe divanlar görülmemekle beraber asrın ilk yarısı içinde iyiden iyiye teşekkül etmiş bir mesnevi edebiyatı kendini gösterir. Bunlar, divan şiirinin Anadolu'da bilinebilen en eski şairlerinden bazılarının isimlerini haber vermektedir. Şeyyad Hamza ile Dehhânî de bu asırda ve bunlar arasında asıl yerlerini alırlar. Hayatı asrın ikinci yarısında da devam eden Dehhânî'nin şiirlerindeki gelişmiş seviye, kendisine gelene kadar Batı Türkçesi ile olan klasik şiirde geçirilmiş bir hazırlık ve tecrübe devresinin varlığını göstermektedir. Dehhânî'nin nazîre söyledikleriyle kendisine nazîre söyleyen divan şairleri, geçirilmiş olan böyle bir devreyi mutlaka kabul etmeyi gerekli kılarlar. Aynı durum Âzerî edebiyatında da Âzerî sahasında klasik edebiyatın Türkçe yazmış en eski şairi olarak bilinen Hasanoğlu'nda görülür. XIII. asır sonları ile XIV. asır başında yaşadığı anlaşılan bu şairin şiirlerindeki ileri seviye, Âzerî klasik edebiyatında divan şiirinin ilk denemeleri olmanın çok ötesinde bir işlenmişlik ve gelişmişliğe delâlet etmektedir.

XIII. asır Anadolu'sunda ilk filizlerini vermeye başlayan ve önünde, klasik şiiri Türkçe ile söyleyişin bu kesimde daha önceye ait tecrübelerden gelen bir birikim bulunmayan divan şiiri, acaba Anadolu dışında başka sahalarda başlamış böyle bir tecrübenin örneklerini tanımış

mıydı? Klasik şiirin Farsça'dan çözülüşü ve Türkçe mısraa geçişin gerçekleşmesi hangi bölgede olabilirdi? Bu yolda geçirilmiş bir tecrübeyle hangi kesim kendisine kılavuzluk yapabilirdi? Bu kesimden Anadolu'ya vuku bulmuş bir şairler göçü bahis konusu olabilir mi? Bu hususlara geçmeden önce belirtmeliyiz ki bu devreye ait henüz ele geçmemiş denemelerle bunları yapan şairlerin bilinmezliği aşılıp da XIV. asra gelindiğinde, kökü daha evvele uzanan ilk birikimlerle kendine bir mâzi kazanmış divan şiirinden şair isimleri ardarda ortaya çıkmaya başlar. Görülen şudur ki geçirilmiş bir tecrübeler devresinden sonra klasik edebiyat XIV. asırda hemen her koldan eser verebilecek bir seviyeye ulaşmıştır.

Mevlânâ Celâleddin'in, içinde Türkçe kelimeler bulunan bazı mısraları bir yana bırakılırsa bugün için Anadolu'da aruzun en eski şairi sayılan Ahmed Fakih ile Mevlânâ'nın *Meşnevî-i Maʿnevî*'si yolundaki *Garibnâme* adlı büyük mesnevisi ve gazelleriyle Türkçe tasavvufî edebiyata temel koymuş Âşık Paşa yanında Dehhânî ve Hasanoğlu'nun da Horasan asıllı olduklarına dikkat edildiğinde bunun bir tesadüf olmanın çok ötesinde bir durumu ifade ettiği anlaşılır. Bu vâkıa iyi değerlendirilince Horasan'ın bir kültür ve edebiyat havzası olarak Anadolu'da klasik Türk şiirinin doğuş ve gelişmesinde nasıl bir role sahip olduğu belli olur. Mevcut delil ve veriler karşısında, Anadolu ve Âzerî sahasına intikal etmeden Oğuz lehçesiyle klasik edebiyatın önce Horasan kültür havzasında geçirilmiş bir tecrübe ve hazırlık devresi olduğu kolayca söylenebilir. Türk filolojisinin Horasan bölgesi Oğuzcası ile Anadolu Selçukluları Türkçesi arasında bir fark bulunmadığına dair vardığı netice ile bu husus filolojik yönden de desteğini bulmaktadır (bu lehçe yakınlık ve beraberliği için bk. Zeynep Korkmaz, "XI-XIII. Yüzyıllar Arasında Oğuzca", *TDAY* [1973-1974], s. 41-48; Gerhard Dörfer, "Das Vorosmanishe [Die Entwicklung der Oghuzischen Sprachen von den Orchoneninschriften bis zu Veled]", *TDAY* [1975-1976], s. 81-131; a.mlf., "Das Chorasan-türkische", *TDAY* [1977], s. 127-204).

Moğol istilâsı önünde XIII. asrın ortalarından itibaren mütemâdiyen batıya doğru akmakta olan Oğuz kütlelerinin Anadolu'da kesifleştirdiği Türk nüfusun tesiriyle Farsça karşısında gittikçe kendini kabul ettiren Türkçe, Anadolu Selçuklu Devleti'nin son devresinde Karamanoğlu Mehmed Bey hadisesinde olduğu gibi Farsça üzerindeki tazyikini çok belirgin bir hale getirir. Farsça'nın hâkimiyeti çözülerek yazı dili olarak filizlenmeye başlayan Batı Türkçesi, Selçuklu Devleti'nin yerini alan ve baştan başa Türk toprağı olmuş Anadolu beyliklerinde Farsça'dan anlamayan hükümdar ve beylerin saraylarında artık itibar mevkiine geçmeye başlar. Bunlar arasında, şairler ve ilim adamları için ötekilerden çok daha güçlü bir himaye ve teşvik merkezi olan Osmanlı sarayında ise divan şiiri için gerekli bütün şartlar hazır bulunmaktaydı. Sultan Orhan zamanında (1324-1360) Osmanlı ülkesinde kurulan medreselerden başlayıp Sultan I. Bayezid devrinde (1389-1403) teşekkül eden saray hayatı ile de alt yapısı hazırlanmış olan divan şiiri, daha Yıldırım Bayezid zamanında ünlü şairlerini vermeye başlamış bulunuyordu. Siyasî hâkimiyet sahasını genişletme emelleri yanında kültür ve sanat rekabetinin hüküm sürdüğü bir ortamda şairlerin, birinden öbürüne transfer olduğu beylikler arasında Osmanlı sarayı şairler için en cazip ve gelecek vaad eden bir merkez haline gelmiş, divan şiirinin mümessilleri en emin ve sürekli himayeyi burada bulmuşlardı. Osmanlı ülkesinde şiir, sarayın yanı sıra zamanla devreye girecek yeni yeni kültür ve himaye çevrelerinin de katılmasıyla birlikte çağdan çağa zenginleşerek Türkçe'nin diğer edebî lehçeleri arasında en verimli edebiyat kolunu teşkil edecekti. XIII. asır kapanıp XIV. asır başlarken birkaç şair ve eser isminden ibaret gözüken bu büyük ve çok sürekli edebî ocak, etrafında asırdan asıra yüzlerce şair yetiştirip yeni yeni isimlerle kat kat büyüyüp genişleyerek altı yüzyıl süren yürüyüşü içinde muazzam bir şair kadrosu ile birlikte edebiyat tarihindeki yerini alacaktır. Divan edebiyatı bir nevi ekol olarak şiirde altı yüzyılı tutmuş bir mâziye sahip olmak gibi Batılı milletlerin edebî hayatlarında görülmedik bir hadise teşkil edecektir.

Klasik Türk Şiirinin Yayılım Sahası. Divan şiiri, Türkçe'nin edebî dil olarak Farsça'nın yerini aldığı Beylikler devrinden başlayarak kendisini temellendiren gelişmesini sürdürür ve Osmanlı asırlarında bütün gelenekleriyle zenginleşme yolunu tutarken kendisi dışında Kıpçak, Hârizm ve Âzerî sahası edebiyatları da büyük sayılamayacak lehçe farklılıkları içinde klasik şiirin ilk verilerini Türk edebiyatına kazandırırlar. *Kutadgu Bilig* ve *Atebetü'l-hakāyık*'tan sonra araya iki asırlık bir duraklama ve boşluk devresi girmiş gözüken Şark Türkçesi'ndeki klasik edebiyat yavaş ve sessiz bir yürüyüş içinden Çağatay lehçesi adı altında biraz daha farklılaşmış, yeni hususiyetler kazanmış bir dille XV. asrın hemen başından itibaren tekrar sahnede görünür. Asrın ikinci yarısında ise divan şiiri estetiğinin bu lehçede büyük ve parlak mümessili olur. Timurlular çağında altın devrine giren bu lehçenin divan şiiri Sekkâkî'den Ali Şîr Nevâî'ye doğru devamlı bir gelişme ve zenginleşme çizgisi takip eder. Osmanlı Türkçesi Farsça'yı kendine bir rakip olmaktan çıkarıp mücadele sahasından silmişken Çağatayca, şiir ve edebiyatının bu zenginlik devresinde de Farsça ile hâlâ mücadele etmek, kendini ona karşı savunmak mecburiyetinde kalır. Sonraki asırlar içinde sönükleşen ve yeni başka lehçelere iltihak eden bu edebiyatlar içinde Âzerî edebiyatı hayatını büyük simalarla devam ettirir.



Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ının mihrâbiyesi (Ömer Faruk Akün özel kütüphanesindeki yazmadan)

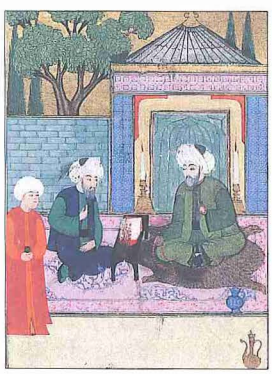
Diğer Türk lehçelerinde klasik şiir XVI. asırdan sonra büyük şairler yetiştirmez olurken Osmanlı divan şiiri XIX. asra kadar daha birçok yeni üstat, büyük şair vermeye devam eder.

Divan Şiirinde Gelenekler - Formaliteler. Divan şiirini dış ve iç yönleriyle tanıma yolunda ilkin umumi çerçevede bazı ön bilgilerden hareket etmek gerekecektir.

Divan Şairinin Edebiyat Adı: Mahlas. İlk dikkate çarpan nokta, divan şairlerinin edebiyat dünyasına kendi adları ile çıkmadıklarıdır. Bu edebiyatta her şair, şiirlerinde kullanmak üzere "mahlas" denilen takma bir edebiyat adı alır. Şair daha şiirde ilk adımlarını atmaya başlarken esas adı yerine kendisini edebi-

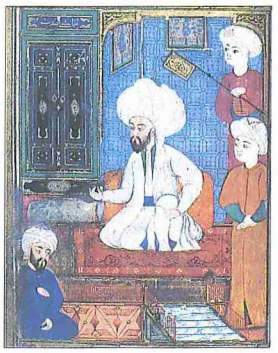
yat dünyasına tanıtacak bir başka isim seçer. Bazan bu şairlik ismi kendisine üstatları veya yakın çevresindeki başka bir şair tarafından verilir. Çok defa bu, mahlası veren şairin kaleminden çıkmış "mahlasnâme" adını taşıyan bir şiirle ayrıca tesbit ve ilân edilir. Divanlarda bu mahlasnâmelere sık sık rastlanır. Asıl adı Esad olan Şeyh Galib'e "Galib" mahlasını bulan Neş'et'in divanı, içinde pek çok mahlasnâmeye yer vermiş olması bakımından özellikle zikre değer. Rastgele seçilmeyen mahlasta şairin karakterini veya önde gelen bir eğilimini, yahut da gönlünde yaşattığı bir vasfı aksettirmesine dikkat edilir. Her mahlas bilerek ve özenilerek alınmıştır. Bazı şairler başlangıçta aldıkları mahlaslarını daha sonra değiştirmişler, yerine başka, hatta onun tamamen zıddı bir mahlas almışlardır. Meselâ ünlü hezel şairi Sürûrî önce Hüznî mahlası ile şiire başlamışken daha sonra mizacına ve şiirlerinin havasına daha uygun düşen Sürûrî mahlasını benimsemiştir. Şuarâ tezkireleri ve hal tercümesi kaynaklarında böyle mahlas değiştirmeler hakkında çeşitli bilgilere rastlanır. Bunlar erken bir çağda olduğu için şairler asıl şöhretlerini sonradan aldıkları mahlasları ile yapmışlar, divanları bu son mahlasları ile tanınmıştır.

Bir kısmı İran şairlerinden özenilerek alınmış olan bu mahlaslar, çok defa bir şairde kalmayıp başka şairler tarafından da benimsenmek suretiyle ortaklaşa bir hüviyet kazanmaktadır. Bu durum, aynı mahlası taşıyan şairlerin şiirlerinin birbirleriyle karışmasına, birininkinin diğerine mal edilmesine yol açmıştır. Bazı şairler, mahlaslarının başkalarınınki ile karışmasından korkarak herkesin kolayca kullanmaktan çekineceği mahlaslar seçmek istemişlerdir. Bu düşünce, bunun en çarpıcı örneğini veren Fuzûlî'nin, olumsuz bir mâna taşıyan böyle bir mahlası almasındaki sebebi anlattığı şu satırlarda bütün açıklığı ile ifadesini bulur: "Şiire başladığım zamanlar her gün bir mahlası beğeniyor, bir müddet sonra aynı mahlası kullanan bir şaire rastlayıp aldığım mahlası değiştiriyordum. Nihayet anlaşıldı ki benden evvel gelen şair dostlarım ibarelerden ziyade mahlasları kapışmışlar. Düşündüm, eğer şiirde başkaları ile müşterek bir mahlas alırsam muvaffak olamadığım takdirde bana yazık olur. Muvaffak olursam mahlas ortağıma zulmetmiş olurum. Bu benzerliği ortadan kaldırmak için "Fuzûlî" mahlasını aldım ve ortaklarımın bana zulmedip beni muztarip etmelerinden kurtulmak için mahlasımın himayesine sığındım. Bu lakap kimsenin hoşuna gitmeyeceğinden bir başkasının bana ortak çıkarak beni rahatsız etmeyeceğine karar verdim. Hakikaten de bu lakabı almakla ortaklıktan bana gelebilecek üzüntülerin kapısını kapadım ve şiirlerin karışması endişesinden kurtuldum" (Ali Nihad Tarlan, *Fuzulî'nin Farsça Divanı Tercümesi*, İstanbul 1950, s. 6-7; krş. Fuzûlî, *Farsça Divan* [nşr. Hasibe Mazıoğlu], Ankara 1962, s. 10-11). Nitekim kendisinden sonra onun mahlasına heveslenenler çıkmamıştır. Nâbî de böyle hareket etmiş, başkalarına çekici gelmeyecek bir mahlas bulmuştur. Nâdir olmakla beraber bazı şairler Türkçe ve Farsça şiirlerinde ayrı mahlas kullanmışlardır. XIV. asrın başlarında yaşamış olan Âzerî şairi Hasanoğlu Türkçe şiirlerini Hasanoğlu mahlası ile yazarken Farsça manzumelerinde bunun o dilde karşılığı olan Pûr-i Hasan mahlasını kullanmaktaydı. Ali Şîr Nevâî de Farsça şiirleri için Fânî mahlasını tercih etmiştir.



Divan şairlerinden Sürûrî Çelebi'nin meclisini gösteren bir minyatür (Âşık Çelebi, *Tezkire*, Millet Ktp., Ali Emîrî, Tarih, nr. 772, vr. 408a)

Mahlasların büyük çoğunluğu, Farsça nisbet ekiyle birlikte işaret edilen bir hal ve vasfı ifade eder: Hayâlî, Basîrî, Hâletî, Emrî, Cevrî, Fazlî, Nâdirî, Nisbetî, Hisâlî, Kerîmî gibi. Mahlasları bazı kategoriler içinde değerlendirmek, onlara hâkim olan zihniyet ve imajların çok daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Bunlar arasında psikolojik bir tutum ve vasfı aksettirenler hemen dikkati çeker: Fevrî, Huzûrî, Hürremî, Gamî, Neşâtî, Mâtemî, Sürûrî, Figânî, Şevkî, Hüznî, Safâî, Nâlişî, Sükûnî, Zârî... Kazanılmış bir meziyeti, itiyat haline gelmiş bir davranışı bildirenler en sevilmiş, en tercih edilmiş mahlaslardandır: Azmî, Cezmî, Merâmî, Murâdî, Bezmî, Mahremî, Refîkî, Hemdemî, Ülfetî, Ünsî, Niyâzî, Edâyî, Duâyî, Hamdî, Şükrî, Rızâî, Sâcidî, Zikrî, Sücûdî, Abdî, Mutîî, Kabûlî, Rağbetî, Gayretî,



Divan şairlerinden Usûlî'nin meclisini gösteren bir minyatür (Âşık Çelebi, *Tezkire*, Millet Ktp., Ali Emîrî, Tarih, nr. 772, vr. 113a)

Va'dî, Ümîdî... Bir grup mahlasta ise üstünlük iddiası vardır: Ulvî, İzzetî, Bülendî, Re'fetî, Rif'atî, Refîî, Kebîrî, Hâkānî, Hüsrevî, Ferîdî, Arşî, Evcî... Bir kısım şair de kendilerine cennete liyakat, ilâhî makama yakınlık nisbet eden mahlaslara yönelmiştir: Adnî, Firdevsî, Bihiştî, Huldî, Kevserî, Riyâzî, Hüdâyî, İlâhî, Ledünnî, Kurbî, Yakînî... Bazı şairler tabiattan alınma şairane mahlaslar taşımak isterler: Bahrî, Mevcî, Âbî, Revânî, Gülâbî, Deştî, Fezâyî, Âfitâbî, Şemsî, Mihrî, Hâverî, Necmî, Ahterî, Hilâlî, Bedrî, Âteşî, Berkî, Ra'dî, Nehârî, Şâmî, Bahârî, Hazânî, Nesîmî, Sabâyî, Andelîbî, Kebûterî, Nebâtî, Nergisî... Öte yandan mahviyet, kendini hor görme, bir düşkünlük hali, bir hayat ârızası veya talihsizlik bildiren mahlaslara da tâlip olunmuştur: Gubârî, Türâbî, Hâkî, Zaîfî, Za'fî, Sâilî, Fakîrî, Gedâyî, Garîbî, Cüdâyî, Fırâkî, Hicrî, Esîrî, Nahîfî, Nizârî, Aczî, Mahvî, Helâkî, Cevrî, Cefâyî, Fânî, Fenâî, Günâhî, Özrî... Bazı mahlaslar ise bir kavram etrafında bir daire halinde toplanır: Bedîî, Beyânî, Fasîhî, Fehmî, Fikrî, Kelâmî, Lafzî, Lisânî, Güftî, Levhî, Makālî, Nutkî, Meālî, İlmî, Fennî, Fünūnî... İntisap edilen bir şahsiyetten veya babanın meslek ve pâyesinden gelen mahlaslar da vardır: Askerî, Buhârî, Ca'ferî, Destârî, Gülşenî, Mekkî, Mîrî, Muîdî... Bazı şairlerin mahlasları doğrudan doğruya meslekleriyle hüner sahibi oldukları iş ve sanatlardan alınmıştır: Kâtibî, Nişânî, Harîrî, Kandî, Muammâyî, Nakşî, Nigârî, Na'tî, Şehdî, Huffî... Mûsikişinaslar: Nâyî, Makāmî, Negamî... Tabipler: Şifâî, Tabîbî, Tırâşî (cerrah). Bazı mahlaslarda şair zevke düşkünlüğü ilân eder: Keyfî, Meşrebî, Rindî, Mezâkî, Ayşî, İşretî, Mestî, Nûşî, Sabûhî, Sâgarî...

Bütün bunların yanında bir de doğrudan doğruya isim yapısında olan mahlaslar seçilmiştir. Bunlar da ötekiler gibi bir meziyeti, ağır basan bir hususiyeti ifade ederler: Nedîm, Selîm, Sâlim, Âsım,

Galib, Kâmil, Edîb, Zarîf, Nazîf, Münîf, Âkif... Bu tip mahlaslardan bazıları şairin esas isminden gelir: Azîzî (Abdülaziz), Bâkî (Abdülbâkî), İnâyet (İnâyetullah), Azîzî (Aziz), Mesîhî (Mesih). Çok az sayıda şair de mahlas yerine kendi isimlerini kullanmıştır. Meselâ Veliyyüddinzâde Ahmed Paşa, Tâcîzâde Ca'fer, Taşlıcalı Yahyâ, Şeyhülislâm Yahyâ, Cem Sultan, Fıtnat gibi.

Şair Osmanlı şehzade ve sultanları dahi hükümdar olarak şöhretlerine rağmen divan şiirinin teşrifatına uymuş, kendilerine mahlas seçmişlerdir: Murâdî (II. Murad), Avnî (Fâtih Sultan Mehmed), Adlî (II. Bayezid), Selîmî (Yavuz Sultan Selim), Harîmî (Şehzade Korkut), Muhibbî (Kanûnî Sultan Süleyman), Şâhî (Şehzade Bayezid), Adnî (III. Mehmed), Bahtî (I. Ahmed), Fârisî (II. Osman), Vefâî (IV. Mehmed), Ahmed (II. Ahmed), Necib (III. Ahmed), Cihangir (III. Mustafa), İlhâmî (III. Selim).

Mahlasların içinde en az rastlananı yer adlarından alınmış olanlardır: Rûmî, Gülşehrî, Niksârî.

Görüldüğü üzere bütün bu mahlaslar Arapça ve Farsça'dan gelmektedir. İsme "oğlu" sözünün ilâvesiyle yapılmış Hasanoğlu, Manyasoğlu, Hâkîoğlu gibi yarı Türkçe mahlaslar XV. asırdan sonra görülmez olmuştur. Doğrudan doğruya Türkçe olan, XV. asır içinde bile birkaç tane olmaktan ileriye gidemeyen Köylüce, Dökmeci, Tutmacı mahlasları, bir daha benzerleri görülmeyecek mahlaslar olarak kalırlar.

Bir manzume hariç Kadı Burhâneddin ile Kemal Paşazâde (İbn Kemal) şiirlerinde mahlas kullanmaya lüzum görmemişlerdir.

Bazı şairlerin mahlasları onların asıl adlarını unutturmuştur. Meselâ Fuzûlî mahlası onun asıl adını öyle silmiştir ki kendisinden bahseden tezkire müelliflerine bile meçhul kalmış, ancak XVII. yüzyılda Kâtib Çelebi tarafından tesbit edilebilmiştir.

İmza hükmünde olan mahlasın manzumede belli bir yeri vardır; bu çoğunlukla makta' beytinde yani son beyitte olur; kasidelerde de sonlara doğru tac beyitte yer alır. Gazelden küçük nazım şekillerinde ise (rubâî, nazım, kıta) mahlas kullanılmamaktadır.

Şairin Bütün Şiirlerini Toplayan Tek Kitap: Divan. İsim meselesi yanında dikkat edilecek diğer farklı bir durum da şairlerin, hayatlarının çeşitli zamanlarında yazdıkları şiirleri ayrı ayrı ve her biri başka adda eserlerle ortaya koymak yerine "divan" diye anonim bir ad altında tek kitapta toplamalarıdır. Matbaa ve ona bağlı olarak basılı kitap ve dergi gibi yayını kolaylaştıracak imkânların bulunmaması neticesinde, şiirleri biriktikçe onları bir köşede fazla tutmadan, dilediği bir tertiple ardarda kitaplaştırma yolunu tanımamış olan şairden beklenen, şiirlerini gelenekleşmiş bir çerçeveyi dolduracak bir birikime ulaştıktan sonra "divan" adıyla tek bir kitapta topluca ortaya koymasıdır. Bu ise ilhamının rüzgârına kapılarak bir hamlede bir şiir kitabı yayımlamaya benzemeyen, kendine mahsus bir protokolü olan ve uzunca bir bekleyişi gerektiren bir işti. Usul ve şartlarınca divanını tertibe gitmeden önce yazdığı her yeni şiiri ilkin dost çevresinde şiir meraklılarının buluştukları, her biri şairler bucağı olmuş, şiir sever, hatta kendileri de şair olan esnaf dükkânlarında, içki meclislerinde, kapıları kendisine açılmışsa devam edilen konak veya saraylarda şairin bizzat okuması ile edebiyat âlemine giriyor, elinde yazılı olan kâğıttan istinsah edilerek şiir mecmualarına geçiyordu. Çeşitli zamanlarda çeşitli münasebetlerle söylenmiş gazeller, makam sahibi büyüklere verilmek için fırsat kollanılmış kasideler, methiye ve tarihler, şairin diğer nazım şekillerindeki deneme ve arayışları ile divanını kurmaya doğru bir adım oluyordu. Etrafına okuduğu, verdiği veya vermediği şiir çalışmalarını bu şekilde sürdüren şairin gayesi, bu yazageldikleriyle sonunda bir gün divanını tertipleyebilmek, divan sahibi bir şair olmak gibi kendisine itibar getirecek bir pâye kazanabilmektir.

Divan edebiyatında kendini hemen belli eden diğer bir taraf, şiirlerin kendilerine mahsus, her birinde başka başka olan birer isim taşımamalarıdır. Bunun yerine nazım şekillerine, rediflerine, kafiyelerinin son harflerine göre "eyler gazeli", "su kasidesi", "kerem kasidesi", "kasîde-i lâmiyye", "kasîde-i tâiyye" gibi, yahut kasidenin teşbîb kısmındaki konuya göre "hazâniyye", "bayramiyye" gibi adlandırmalarla bu anonimlik biraz giderilir. Ancak bu adlandırmalar da has isim değil cins ismi seviyesindedir. Aynı şekilde tevhid, na't, mi'râciyye, sâkînâme gibi ait oldukları nazım nevileri yönünden bir adlandırış bahis konusudur.

Divan dışında kalan mesnevi kabilinden müstakil eserler hususi bir ad alabilmektedir. Genişçe bir macerayı hikâye eden mesneviler Yûsuf u Züleyhâ, Leylâ ve Mecnûn, Şâh u Gedâ, Şem' u Pervâne, Hüsn ü Aşk, Ferhadnâme, İskendernâme gibi esas kahramanlarına göre; konuları didaktik olanlar, küçük küçük hikâyeleri anlatanlar Hilyetü'l-efkâr, Nefhatü'l-ezhâr, Suhbetü'l-esmâr, Cilâü'l-kulûb, Riyâzü'l-gufrân, Nakş-ı Hayâl, Hayrâbâd, Gencîne-i Râz, Gülşen-i Râz, Gülşen-i Aşk, Gülşen-i Envâr gibi süslü adlar taşırlar. Bazan da esere ad, sonuna "nâme" sözü eklenmiş konusundan gelir: Pendnâme, firkatnâme, sergüzeştnâme, Harnâme, Hûbannâme, Zenânnâme, surnâme, Selimnâme, Süleymannâme, gazavatnâme gibi.

Mevcut edebî telakkiye göre belirli kategorideki şiirlerle belirli bir kadroyu dolduracak hale gelmesi gereken bir divan, şairin edebî hayatının hemen erken bir devresinde değil zamanın getirdiği bir birikim sonunda, çok daha ileri bir çağında meydana çıkmaktadır. Divanını tertip edene kadar yazdıklarını önceden ayrı ayrı kitaplaştırmadan nihayet tek bir kitapta bir araya getiren şair, bundan sonra kaleme aldığı şiirlerini başka bir eser tertip etmeden yine onun içine katar. Bunlar yeni istinsahlarla kronolojik bir ayırım gözetilmeden divan nüshalarında yerlerini alırlar. Bir divan böylece, varsa mesnevileri dışında, bir şairin hayatı boyunca yazdığı şiirleri toplayan tek kitap olmaktadır. Divan, şairin eski ve yeni bütün şiirleri için âdeta bir mahfaza teşkil eder. Nitekim bazı şairler divanın, yazdıkları şiirlerin dağılıp kaybolmaktan korunmasını sağladığını açıkça ifade etmişlerdir. Farklı devrelerde yazdıklarını ayrı ayrı divanlarda toplamış pek az şair vardır. Türk edebiyatında bunun en eski örneği Ali Şîr Nevâî'de görülür. Nevâî, Fars edebiyatında Emîr Hüsrev-i Dihlevî ve Molla Câmî'nin yaptıkları gibi hayatının değişik zamanlarındaki şiirleri için bu devrelere göre ayrı ayrı divanlar tertiplemiştir. Bunları önce *Bedâyiu'l-bidâye* ve *Nevâdirü'n-nihâye* adıyla iki ayrı divanda toplamış, daha sonra bu ikisini yeni yazdıklarını da katarak *Hazâinü'l-meânî* adını verdiği divanda birleştirmiş, bunu da yaş devrelerine göre taksim edip sırasıyla çocukluk ve ilk gençlik, esas gençlik, olgunluk, yaşlılık çağlarına ait olmak üzere *Garâibü's-sıgar, Nevâdirü'ş-şebâb, Bedâyiü'l-vasat* ve *Fevâidü'l-kiber* adı altında dört divana ayırmıştır. Ancak bu kronolojik tasnif kesin olmayıp çocukluk çağına ait şiirler arasına daha ileri

yaşta yazdıklarını katmış, gençlik çağının şiirlerinden bir kısmını da son divanlarına geçirmiştir. Farklı devreler için ayrı divanlar tertip etmenin Osmanlı edebiyatı sahasında ilk örneğini Âlî Mustafa Efendi verir. Sonuncusu, ölümünden sonra şair Hisâlî tarafından tertip edilen Türkçe dört divan sahibi olan Âlî, ilk gençlik çağında yazdıklarını bir araya getiren birinci divanından sonraki şiirlerini yaş devresi itibariyle iki ayrı divanda toplamış ve ilkine *Vâridâtü'l-enîka*, daha sonrakine de *Lâyihatü'l-hakîka* adını vermiştir. Bunlarda tam bir kronolojik ayırım olmayıp birinden diğerine farklı devrelerin şiirleri aktarılmış, öncekilere sonradan yazdıklarını da katmıştır. Keçecizâde İzzet Molla da *Bahâr-ı Efkâr* adını verdiği esas divanını ortaya koyduktan sonra hayatının son yıllarının şiirlerini *Hazân-ı Âsâr* adlı divançesinde toplamıştır. Ondan önce ise XVIII. asır şairi Nazîm de dört ayrı divan tertip etmiş, ilk ikisini baştan başa Hz. Muhammed'e dair şiirlerine ayırmıştır.

Bu birkaç istisna dışında bir divan, şairin hayatının hangi devresinde yazılmış olursa olsun, araya kronolojik bir ayırım girmeksizin onun bütün şiirlerini içinde toplayan, çok daha sonrakilerini de her defasında yine içine alan tek eser olmaktadır. Birçok şair divanlarını, yeni yazdıklarını da ilâve etmek suretiyle hayatlarında birkaç defa tertiplemişlerdir. Bundan dolayı bu yeni tertiplerle yapılmış sonraki istinsahlarında divan eskisinden muhtevaca daha zengin hale gelir. Bunlarda devre ve zaman farkı gözetilmeyip eskilerle yeniler bir araya konulduklarından sınırlı ip uçları, kasidelerdeki bazı kayıtlar dışında şairin şiirlerinin kronolojik seyrini lâyıkıyla görmek mümkün değildir. Bazı şairlerin hayatlarında tamamlamaya fırsat bulamadıkları divanları ölümlerinden sonra dostları tarafından tertiplenmiştir. Ayrıca şairin ölümünden sonra yapılmış bazı istinsahlarda onun şurada burada kalmış şiirleri de divanlara ilâve edilmektedir. Eski nüshalarda bulunmayan bazı şiirlerin kronolojik durumu hakkında ancak üzerlerinde istinsah tarihleri bulunan nüshaların karşılaştırılmasıyla bir fikir edinilebilir.

Divan Tertibinde Usul ve Teşrifat. Eski edebiyatta divan tertibinde esas olan, şiirlerin kronolojik sıraları değil şekil bakımından teşkil ettikleri kategorilerdir. Şairin şiirleri, nazım şekil ve nevileri yanında bir kısmının öncelik tanınan muhtevalarına göre sınıflanarak divanda yer alır. Burada klasik edebiyatın divanlara şekil veren bir yönü kendini gösterir. Bir divanın nasıl bir tertiple meydana konacağı, şiirlerin onda hangi grup ve sıralar içinde yer alacağı, gelenekçe önceden tayin edilmiş bir protokole tâbidir. Bu önceden ortaya konmuş sınırlama dolayısıyla divan şairi, eserine şiirlerini rastgele veya istediği bir tertiple koyma serbestliğine sahip değildir. Divanı teşkil edecek şiirlere bir hiyerarşi getiren, onları bu hiyerarşiye göre düzenleyen bu çerçeve, şairleri bir mecburiyet derecesinde onu dolduracak, ona uygun düşecek surette bazı nazım şekillerine yönelmelerine, bu kadro içinde mevcut nazım şekillerinin tamamında değilse bile tanınmış bir asgari sınır içinde kalem oynatmaya sevketmiş ve bunlara tâbi olarak konu ve muhtevada bazı mecburiyetler altına girmelerine tesir etmiştir.

Hiyerarşiye göre şair konu bakımından, cemiyetçe benimsenmiş değerler sisteminde en önce zirveyi teşkil eden ulûhiyyet makamından başlayarak diğer üst makamlardan kendisine doğru kademe kademe gelen bir sırayı takip eder. Şairin şahsının merkez olduğu manzumelere gelmeden önceki şiirler muhteva bakımından kendisinden üst makamları temsil eden şahsiyetler etrafında ve dışa yöneliktir.

Şair divanında değerler silsilesinin en üst makamı olarak ilk önce tevhid ve münâcât manzumeleriyle Tanrı'ya yönelir. O'nu ululayış ve O'na karşı yakarışlarını ifadeden sonra na't ve mi'râciyyeleriyle şiirini Hz. Muhammed üzerine çevirir ve onu yüceltir. Bunun ardından dört halife ile İslâm ve tarikat büyükleri hakkındaki manzumeleri sırada yerlerini alırlar. Daha sonra ise bu defa dünyevî makamların en üstününü temsil eden hükümdara ve onu takiben de sırasıyla sadrazam, vezir, şeyhülislâm ve diğer yüksek mevki sahiplerine yönelik şiirlere geçilir. Arada bazan "hasb-i hâl", "arz-ı hâl" tarzında manzumelerde bazı dilekleri, bir kısım hayat ârızalarıyla ilgili ifadeleri yer alsa bile esasında hep kendi dışında bulunanı konu edinen bu şiirler dizisinde bunların peşinden kazanılmış zaferlere, bir savaş gemisinin denize indirilmesi, bir çeşmenin açılışı, bir saray veya yalının tamamlanışı, bir cami veya kışlanın tamiri gibi hadiselere; erkândan ve dostlardan kimselerin getirildikleri vazifelere, buradaki terfilerine, tanıdık, dost ve kendi aile çevresindeki şahıslardan bazı kimselerin evlenmelerine, yahut doğum ve ölümler gibi günlük hayatın içinden birtakım hadiselere dair söylenmiş tarih manzumeleri gelir. Bir kısmı kaside tarzında olmakla beraber diğerleri daha çok kıta şeklinde olduklarından bunlar divanın gazellerden sonraki küçük hacimli şiirler kısmına da gidebilmektedir.

Araya bazan manzum kırk hadis tercümesi, manzum mektup, sıhhatnâme, arz-ı hâl, hasb-i hâl, sâkînâme (sahbânâme, işretnâme), şehrengiz nevinden manzumeler de katabilen şair, belirtildiği üzere, son kısma da nakledilebilen kısa çerçeveli tarih manzumeleri istisna edilirse büyük hacimli nazım şekillerinin hâkim olduğu ve konuları dışa dönük mahiyetteki manzumeler grubunun yer aldığı bu ön kısma, kendilerine saygı ve takdir duyduğu şairlerin şiirlerine yaptığı terbî', tahmîs ve tesdîslerin yanı sıra doğrudan doğruya kendi musammatları ile son verir.

Bundan sonra divanda esas merkezin artık şairin kendisi olduğu, divanın asıl ağırlık ve hacmini bulduğu gazeller kısmı gelir. Burada yine geleneğin, gazelleri kafiyelerinin son harflerine göre alfabetik olarak sıralanması mecburiyetine uyulur. Çoğunlukla bu kısım manzume sayısı bakımından divanın en zengin kısmıdır. Tercihini en fazla kasideye yöneltmiş Nef'î, tarih manzumeleri yazmayı esas edinmiş Sürûrî gibi temayül ve seçimleri başka nazım şekillerinde ağır basan şairlerde gazelin çoğunlukta olmaması, gazelin divanlarda en hâkim nazım şekli oluşu gerçeğini değiştirmez. Gazel hazineleriyle divanlar klasik Türk şiirinin gelişmesinde büyük hizmet ifa etmişler ve ona en güzel söyleyişlerini kazandırmışlardır.

Divanda bu bölümden sonra şairin küçük çerçevedeki çalışmalarını veren rubâî, kıta, nazım, lugaz, muamma, müstakil beyit ve mısralar yer alır. Kasidelerle başlayan divan böylece nazım şekillerinin en küçüğü ile son bulur.

Muhteva itibariyle bir değerler sistemine göre kategorilere ayrılıp sıraya konmaları yanında, arada bütünün yapısını değiştirmeyen bazı girmeler bir tarafa bırakılırsa, divanlarda nazım şekilleri bakımından büyükten küçüğe doğru gidiş esastır. Divan, sırasıyla kaside, terkib-bend, terci'-bend ve musammatları içine alan bir dizilenmeyi takiben gittikçe daralan bir çerçeve ile rubâî, kıta, nazmın peşi sıra müstakil beyit ve mısralarla sona erer.

Bir divanın nazım şekilleri itibariyle ideal kadrosu, grupların adlarıyla birlikte muhteva bakımından sıralanmalarını da içine alacak surette şöyle teşekkül etmektedir: Tevhid - münâcât - na't - mi'râciyye - dört halife, İslâm ve tarikat büyükleri üzerine methiyeler - hükümdar ve devlet büyükleri için methiyeler - terci'-bend ve terkib - bendler - küçük mesneviler - tarih manzumeleri - musammatlar - şarkılar - gazeller - mukātaât: Rubâî - kıta - nazım - metâli' - müfredât - mesâri'.

Gazellerin kafiye sonu harflerine göre sıralanmaları gibi, sayıca çok oldukları takdirde rubâîler de kafiye ve redliflerinin son harflerine göre alfabetik sıra ile tertiplenir. Alfabenin her harfiyle kafiyesi bulunan bir gazeller dizisi sunmak şairler için bir maharet gösterisi sayılır. Nâbî ve Seyyid Vehbî'nin divanlarında görüldüğü üzere bazı şairler gazeller kısmında kafiye sonu harfinin her değişmesinde arayı birer rubâî ile süslemişlerdir. Alfabenin yirmi altı harfinin hepsiyle eksiksiz surette kafiyelenmiş gazeller yazmak arzusu, kafiye imkânı kıt olan harflerde şairleri çok defa bazı zoraki manzumeler yazmak durumunda bırakmıştır.

Belirtilen kadronun bütün divanlarda eksiksiz olarak bulunması söz konusu değildir. Buna çok yaklaşanlar, hatta çerçeveyi tam olarak verenlerin yanı sıra onun derece derece bir kısmı ile yer alabildiği divanlar da vardır.

Bazı nazım şekillerinin tertip sırasında farklar olabilmektedir. Tarih manzumeleri ve küçük mesnevi parçaları ile şarkıların yeri kesin olmayıp bazı divanlarda gazellerden önceki kısımda, bazılarında ise gazellerden sonra gelirler. Bazan da bir divanın başka nüshasında aynı sıranın muhafaza edilmeyerek müstensihin yahut başka bir elin müdahale ve tasarrufu ile değiştiği görülür. Divan edebiyatının son devirlerinde Enderunlu Fâzıl, Enderunlu Vâsıf, İzzet Molla gibi şairlerin divanlarında görüldüğü üzere musammatların gazellerden sonraya alınması, şarkıların da artık gazellerden önceki kısma değil onlardan sonraki kısma konulması suretiyle alışılmış tertibin kısmen dışına çıkıldığı da olmaktadır. Fakat böyle yer değiştirme ve kaymalar olsa da usulün şaşmaz prensibi, her divanda kasidelerin diğer bütün nazım şekillerinden önce, gazellerin de kasidelerden sonra ve rubâîlerden, mevcut nazım şekillerinin çok daha küçük çapa indiği müstakil beyit ve âzâde (serbest) mısralardan önce gelmesidir.

Şairden beklenen, ideal çerçeveyi aynen gerçekleştiremese bile ona mümkün olduğu kadar yaklaşması ve nazım şekilleri zengin bir divan ortaya koymasıdır. Tablodaki nazım şekli ve nevilerin hepsini mutlaka eksiksiz kullanmak mecburiyetinde olmayan şair, bunlar arasında asgarî bir had dairesinde tercihlerde bulunabilir, temayül ve kabiliyetine, sevdiklerine uygun gelenlere çok daha fazla yer ve ağırlık verebilir.

Bir şairin şiirlerini belirtilen tertip ve çerçeve içinde toplayan divanlara, onları bu vasıfta olmayanlardan farklı kılan bir meziyeti belirlemek için "mürettep divan" denir. Şiir mevcudu tam bir divan meydana getirmeye yeterli sayıda olmayıp küçük bir hacim tutuyorsa buna "divançe" adı verilir. Daha önce işaret edilen sınırlı örnekler dışında hususi bir ad taşımayan divan ve divançeler şairin adına nisbetle "Dîvân-ı Fuzûlî", "Dîvân-ı Nef'î", "Divançe-i Hâlet" gibi isimlerle anılırlar. Erken yaşta ölmüş şairlerin şiirleri çok defa divançe seviyesinde kalmıştır. Divançelerde de birden fazla olan nazım şekillerinin sıralanmasında divanlardaki tertipten uzaklaşılmaz. Sadece tek nazım şeklinden, özellikle gazellerden ibaret divan veya divançeler vardır. Divan şairleri içinde Zâtî, Seyyid Vehbî, Âlî Mustafa Efendi, Sâbit, Sünbülzâde Vehbî, Şeyh Galib ve İzzet Molla'nın divanları "complet" denebilecek derecede ideal divan kadrosuna yaklaşırlar.

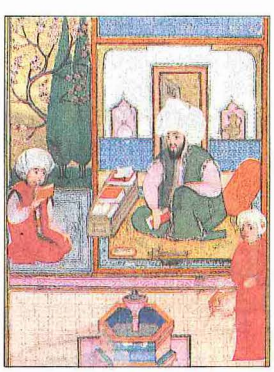
Tezkire müellifleriyle bizzat şairlerin çok defa divan yanında "defter" sözünü de kullandıkları görülür. Sık sık bir arada "defter ü dîvân" terkibi içinde birbirleriyle eş mânada, biri diğeri yerine alındığını düşündürecek şekilde zikredilmektedir. Defter sözü ile daha ziyade henüz mürettep divan haline gelmemiş şiir mecmuası kastedilmekte olduğu söylenebilir. Şairler, divan sözü ile kelimenin "devlet işlerinin görüşüldüğü yer, büyük şahsiyetlerin bir araya geldikleri meclis, ilâhî adaletin tecelli edeceği mahkeme-i kübrâ" gibi mânaları arasında tevriye sanatı yapmaktan hoşlanırlar.

Kaside ve gazel, bir divanda bulunması asgari şart olan iki nazım şeklini teşkil etmişse de içinde kaside bulunmayan divanlar yok değildir. Meselâ Sultan Hüseyin Baykara'nın divanı yalnız gazellerle birkaç muhammes ve rubâîden ibarettir. Kadı Burhâneddin'in koca divanını ise sadece gazel ve tuyuğlar meydana getirir. İçinde kaside olsa bile bunların sayısı birkaçı geçmeyen divanlara da rastlanır. Kemalpaşazâde'nin yüzlerce gazele mukabil topu topu iki kasidenin yer aldığı divanı bunlardan biridir. Hele şair hükümdarların divanları bu bakımdan çok daha farklı özellik gösterir. Başka şairler için bir övgü merkezi olan şair sultanın kendi divanında şahıslar üzerine övgü kasideleri görülemez. Onların divanlarında kaside ancak tevhid, münâcât ve na't vadisindedir. Bahtî mahlasını taşıyan Sultan I. Ahmed'in divanında bundan biraz daha ileriye gidilerek birkaç ramazâniyye ile babası III. Mehmed için söylediği bir mersiye yer alabilmiştir. Şeyhülislâmlığa çok yaklaşmış olan Bâkî'nin divanında da elde mevcut nüshalara göre ne tevhid ne de münâcât vardır. Nedîm'in divanı ise tamamıyla tevhid, münâcât ve na'tsızdır (son zamanlarda Nedîm'in bir na'tı bulunmuştur: nşr. Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, "Kasîde-i Nedîm Çelebi der Na't-i Resûl-i Ekrem ve Habîb-i Muhterem Sallallahü Aleyhi Vesellem", *Diriliş*, nr. 5 [Ocak 1975], s. 50-52). Bazı şairlerin divanlarında tarih kıtaları veya rubâîlerin görülmemesi gibi terci' - bend ve terkib - bendlere de her divanda rastlanmaz.

Osmanlı edebiyatı sahasında nazım şekli kadrosu en geniş ve hacim bakımından en büyük divan, Kanûnî Sultan Süleyman devri şairi Edirneli Nazmî'nin elinden çıkmıştır. Bu divanda aruzun bütün bahirleri ve mevcut nazım şekilleri-



Divan şairlerinden Yetim Ali Çelebi'nin meclisini gösteren bir minyatür (Âşık Çelebi, *Tezkire*, Millet Ktp., Ali Emîrî, Tarih, nr. 772, vr. 132a)



Divan şairlerinden Müslim Çelebi'nin meclisini gösteren bir minyatür (Âşık Çelebi, *Tezkire*, Millet Ktp., Ali Emîrî, Tarih, nr. 772, vr. 338a)

nin hemen hepsiyle yazılmış, 7777'si gazel olmak üzere sayısı 50.000 beyte yaklaşan şiir vardır. Aynı zamanda edebî sanatlardan hepsi için örnek teşkil etmeleri gayesi de güdülen bu şiirlerde fazla sayıda şiir ortaya koyma gayretine mukabil sanatça basit bir seviyede kalınmıştır. Divanı nazım şekillerinin her biriyle şiirler yazarak zengin bir kadro ile doldurmak hevesi, divan şairlerini zaman zaman sanat değeri zayıf, zoraki manzumeler yazmaya sevketmiştir.

Osmanlı şairlerinin az sayılmayacak bir kısmı, Türkçe divanları ile yetinmeyip Farsça divan veya divançeler de tertip etmiştir. Bunlar arasında Fuzûlî ve Nef'î Farsça divanları ile başta gelirler. Fuzûlî Türkçe ve Farsça'dan başka bir de Arapça divan meydana getirmiştir.

Divan sahibi olabilmek, şair için bir şeref ve pâye sayılan bir gaye olduğu kadar aynı zamanda bir divan, onun şiirlerini şurada burada kalıp dağılmaktan kurtarma vazifesini de görmüştür. Divanı olmayan, divan tertibine fırsat bulamamış şairlerin ekseri şiirleri zamanla kaybolmuş, yahut asırdan asıra eksilerek günümüze ancak pek az sayıda gelebilmiştir.

Hiç gözden kaçırılmaması gereken bir nokta da şairlerin bazı şiirlerini bilerek divanlarına koymamalarıdır. Bunlar daha ziyade devrin ileri gelen birtakım şahsiyetlerine, cemiyetin belirli bir kesimine karşı tenkit ve hücum taşıyan manzumelerdir. Taşlıcalı Yahyâ, Şehzade Mustafa'nın katli üzerine yazdığı meşhur mersiyesini hükümdar ve çevresine karşı ağır ithamlar bulunduğu için divanına koymamıştır. Bu mersiye, kendisinden sonraki istinsahlarla bir iki divan nüshasına girebilmiştir. Bunun gibi Veysî de bütün İstanbul halkını hicvettiği bir kasidesini divanı dışında bırakmıştır. Divan şairleri, kalemlerinden çıkan hiciv manzumelerinin büyük bir kısmını divanlarına koymamışlardır. Şiir meraklılarının tertipledikleri büyüklü küçüklü mecmualar, yazma kitapların sayfa kenarları ve kapak arkaları, divanlara girmemiş böyle birçok manzume saklamaktadır.

Yıllar yılı yazdıkları şiirleri uzun bir birikim ve gayretten sonra divan halinde tertiplemeye muvaffak olmak şairler için mesut ve müstesna bir hadise olduğundan bunun sevincini tesbit eden manzumeler yazmışlar, tarihler düşürmüşlerdir. Bu manzumeleri çok defa da divanlarının baş tarafına koymuşlardır. Bunlarda divanı nasıl tertipledıklerini, bu işte kimlerden teşvik gördüklerini anlatırlar. Tertip edilmesi hükümdar veya yüksek mevki sahibi bir şahsiyet tarafından istenmişse divan bir önsöz veya ayrıca bir manzume ile o kimseye ithaf edilir. Nâbî'nin divanının başındaki tevhidin sonuna ilâve ettiğinden başka ayrıca gazeller kısmının başına koyduğu diğer bir manzume, Sünbülzâde Vehbî'nin münâcât ve na'tlarının hemen ardından gelen uzun mesnevisi, Keçecizâde İzzet Molla'nın bütün bir önsözü ve bunun içinde başlı başına yer alan manzumesi, hepsinden önce de Taşlıcalı Yahyâ'nın divanının önsözünü dolduran manzumeleri bir divan meydana getirebilmenin şevk ve şükrünü ifade eder. Dört ayrı divan tertipleyen Nazîm, bunların her birine birer tarih düşürmekten kendini alamaz. Zaman zaman bir divanın tertibine başka bir şairin de tarih düşürdüğü görülür.

İlk veya En Eski Türkçe Divanlar. İslâmî Türk edebiyatında Türkçe divanların ilk defa ne zaman, hangi sahada, nasıl ve kimler tarafından tertip edildiği bilinmemektedir. Türkçe divanın teşekkülünü, tabii ki klasik şiirde Türkçe'nin Farsça'nın hâkimiyetinden sıyrılıp kendini edebiyat dili olarak kabul ettirebildiği devreden sonraki bir çağda aramak gerekir. Sultan Veled'in, Anadolu'da ortaya konulmuş divanların en eskilerinden biri olan ve baştan aşağı Farsça yazılmış büyük hacimli divanında tam olarak ancak on iki gazelin yer alabildiği göz önünde bulundurulursa doğrudan doğruya Türkçe bir divana gitmenin çabuk ve kolay olmadığı anlaşılır. Ayrıca Sultan Veled'in divanı tertip bakımından da henüz klasik divan şeklini almamış bulunmaktadır. Divanda şiirler nazım şekillerine ve nazım nevilerine göre tertip edilmek yerine karışık bir halde, sadece aruzun bahirlerine ve kafiyelerinin son harflerine göre alfabetik bir sıra esas alınarak bir araya getirilmiştir. Babası Mevlânâ Celâleddin'in yalnız gazel ve rubâîlerden ibaret *Dîvân-ı Kebîr*'i de bu tertiptedir. Sultan Veled kendisine onu örnek almıştır. 1320'de ölen Yûnus Emre üç ayrı şiirinde kendi divanından bahseder. Buna göre Yûnus Emre'nin Anadolu'da Türkçe divan sahibi en eski şair olması gerekir. Ancak Yûnus Emre'yi, aruzla yazılmış şiirleri de olmakla beraber gerçek mânası ile bir divan şairi saymayı düşünmek bile mümkün değildir. Divan adı altında toplanmış olsalar da çok büyük kısmı hece vezniyle olan şiirleri, divan edebiyatının mahsulleri arasına hiçbir suretle konulamaz. Ahmed Yesevî'nin *Dîvân-ı Hikmet*'i gibi Yûnus Emre'ninkini de klasik edebiyattaki mânada almak yerine, eski ve çok daha geniş mânası ile "içinde şiirleri toplu bir şekilde bulunduran kitap, toplu şiirler mecmuası" şeklinde anlamak gerekir.



Divan şairlerinden Taşlıcalı Yahyâ'yı gösteren bir minyatür (Âşık Çelebi, *Tezkire*, Millet Ktp., Ali Emîrî, Tarih, nr. 772, vr. 135ª)

Mevcut bilgiye göre varlığından haberdar olunabilen Türkçe en eski divan, XIII. asır sonu ile XIV. asır başlarında yaşamış olan Âzerî şairi Hasanoğlu'nun divanıdır. Devlet Şah'ın Azerbaycan'da çok meşhur olduğundan bahsettiği divanın Anadolu ve Memlük - Kıpçak sahasında da tanındığı anlaşılmaktadır. Bugün elde bulunmayan divanın sırf Türkçe mi, yahut şairin Farsça şiirleriyle birlikte mi olduğu hakkında bir şey söylemek mümkün değildir. XIV. asrın ilk yarısında yaşamış oldukları artık belli olan Hoca Dehhânî ile Şeyyad Hamza'nın divanları olup olmadığı bilinmediği gibi yine aynı çağın Gülşehrî, Hoca Mesud ve diğer mesnevi şairlerinin bu eserlerinden başka ayrıca divan sahibi olup olmadıkları hakkında da bilgi yoktur. Ancak XIV. asrın sonlarına gelindiğinde Türkçe'nin en eski divanlarından haberdar olunabilmektedir. Nesîmî ve Kadı Burhâneddin'inkiler, Âzerî edebiyatı sahasının bugün elde mevcut ve geriye çıkabilen en eski divanlarını teşkil ederken Niyâzî-i Kadîm'in I. Bayezid adına tertip ettiği divan da Osmanlı edebiyatının en eski divanı olma vasfını taşır. Veliyyüddinzâde Ahmed Paşa'nın içindeki bazı şiirleri ken-

dine örnek aldığı bu divan XVI. asırda artık kaybolmuş bulunuyordu (Latîfî, *Tezkire,* s. 351). Âlî Mustafa Efendi, divanın Timur vak'ası esnasında kaybolduğu rivayetini nakleder (*Künhü'l-ahbâr,* İstanbul 1285, IV, 116). Bugün Osmanlı edebiyatı sahasının elde mevcut en eski divanı Ahmedî'nin eseridir. Divanın mevcut olan nüshaları, şairin Germiyan Beyliği'nden sonra Osmanlı ülkesinde yerleştiği 1390 yılı sonrasına aittir. Divanını daha önce Germiyan'da bulunduğu esnada, yahut I. Bayezid'in sağlığı sırasında tertip edip etmediği belli değildir. Ahmedî'ninkinden sonra Ahmed-i Dâî ve Şeyhî'nin divanları Anadolu Türkçesi'nin en eski divanları arasında yerlerini alırlar.

Divan Şiirinin Vezni-Aruz. Divan şiirinin üzerine kurulduğu temel ve onun ayrılmaz bir rüknü, İslâmî edebiyatların ortak vezni olan aruz veznidir. Aruz tek ve rakipsiz bir vezin olarak divan şiirine hükmetmiş, onun ifade ve lugatına yön vermiştir. Türk şiiri İslâmî edebiyatın başlangıcı ile beraber bu vezinle temasa gelmiş, asırlarca onun tesiri altında yürümüştür. Klasik Türk şiiri bütün gelişmesini aruzla ve aruzun etrafında yapar. Divan şiiri asırlar boyunca sesini aruzdan alacak, müsikisini hep onun içinde arayacaktır. Türk edebiyatı, Arap edebiyatının malı olan aruzu İran şiirindeki işlenmiş ve farklılaşmış şekliyle kabul etmiş, onun bahirleri arasından zamanla kendine göre bir seçme yapmıştır. Acem aruzundaki on beş bahirden muktedab, cedîd, karîb, müşâkil, mütedârik bahirleri Türk zevkini okşamadıklarından ve Türkçe'nin bünyesine yatkın olmadıklarından hiç kullanılmamış veya terkedilmiş bulunmaları sebebiyle Türk aruzu dokuz bahirde toplanmıştır.

Türk şiirinin ele geçebilen aruzlu ilk örnekleri Şark Türkçesi'nden ve 1070'li yıllardan gelmektedir. *Kutadgu Bilig* ve onu az bir zaman mesafesiyle takip eden *Atebetü'l-hakāyık,* mütekārib bahrinin "feûlün feûlün feûlün feûl" kalıbı ile yazılmıştır. Aynı dil sahasından ve aynı asırda *Dîvânü lugāti't-Türk*'ün, uzun süre hece vezninde oldukları sanıldıktan sonra bir kısmının aruzla yazıldığı artık farkedilmiş bulunan şiir parçaları, öteki iki eserin Türk edebiyatında gelenekleştirdikleri bahre mukabil, o bahrin basit bir cüzü ile bir iki parça dışında, tamamına yakın denecek derecede "müstef'ilün" cüzünün teşkil ettiği bahir ve kalıplardadır. Birkaçı da "mefâîlün" ve "fâilâtün" cüzleriyledir. *Kutadgu Bilig*'de ve ondan biraz daha fazla olarak *Atebetü'l-hakāyık*'ta Arapça ve Farsça kelimeler bulunurken *Dîvânü lugāti't-Türk*'teki parçalarda aruzun hiçbir Arapça ve Farsça kelimeye yer verilmeksizin kullanılmış olması, *Kutadgu Bilig*'de de içinde Arapça, Farsça kelime olmaksızın aruzu kusursuz olarak sürdüren parçaların sayısının hiç de az olmayışı, aruzun Türk şiirinde başlangıcı konusunda açıklama bekleyen bir meseledir. *Kutadgu Bilig*'de aruzun iptidai ve acemi bir seviyeden uzak bulunuşu, aruzda daha önceden geçirilmiş, fakat vesikaları günümüze ulaşmamış bir tecrübenin varlığını göstermektedir. *Kutadgu Bilig*'in aruz bakımından kusurlu ve bozuk sanılan yerlerinin esasında, açık ve kapalı hecelerin bitişiklerindeki kelimelerin ilk veya son heceleriyle münasebetlerine dayanan bir sisteme tâbi olarak kapalı bir hecenin kısa, kısa bir hece görünümünde olanın da uzun hece durumuna girdiğine dair son zamanlarda ortaya atılan tez, aruzun Türkçe'de ilk kullanılışları meselesine yeni bir görüş getirmiştir (Finn Thiesen, "The Adaptation of Classical Persian Prosody to Karakhanidic [Middle East-Turkish]", *A Manual of Classical Persian Prosody,* Wiesbaden 1982, s. 210-216). Öte yandan Şark Türkçesi'nin eski devirlerinde uzun ünlülerin var olduğu hususunda varılmış olan filolojik neticeler (L. Ligeti, "Les voyelles langues en turc", *JA,* 1938, s. 177-204, [trc. "Türkçe'de Uzun Vokaller"], *TM,* VII-VIII, 1942, s. 82-94; Talat Tekin, *Ana Türkçede Aslî Uzun Ünlüler,* Ankara 1975, özellikle, "Orta Türkçede Aslî Ünlüler", s. 125-154), bunun Kâşgarlı Mahmud tarafından hususi bir imlâ sistemi kullanılmak suretiyle gösterildiği *Dîvânü lugāti't-Türk*'teki aruz vezinli şiirlere, Türkçe'nin aruza tatbiki meselesi bakımından çok farklı bir şekilde bakma imkânını sağlamıştır. Kısa gözüken heceler Kâşgarlı Mahmud'un ünlüler için kullandığı imlâ sisteminde uzun hece değerini kazanmaktadır. Böylece Karahanlı devri metinlerinde aruzun hususi bir imlâ sistemine dayalı kullanılışı ortaya çıkmaktadır (bu hususta bk. I. V. Stebleva, *Razvitie Tyurkskiḥ Poetiçeskiḥ Form v Veke,* 1971, İkinci Bölüm, s. 14-71; Talat Tekin, "Determination of Middle-Turkic-Long Vowels through 'Arūḍ", *AOH,* XX/2 [1967], s. 151-170; a.mlf., "Long Vowels in Atābetu'l-Haqā'iq", *JSFOu.,* 68/5 [1967], s. 1-20. Finn Thiesen'inki ile beraber bu görüşlerin ayrıca toplu bir değerlendirilmesi için bk. Gerhard Dörfer, "Zur karachanidischen Metrik", *Der Islam,* 69/2 [1992], s. 313-324). Bu uzun ünlüler, bizzat kendisinin de ifade ettiği gibi daha Kâşgarlı Mahmud'un zamanında kısalmaya başlamış, Anadolu Türkçesi'nde ise iyice silinmiştir.

Türkçe'nin daha sonraki devirlerinde uzun hecenin yokluğu, onu aruza tatbikte düştükleri zorluk ve sıkıntı yüzünden Türk şairlerini bir süre ana dillerinden şikâyete sevketmiştir. *Atebetü'l-hakāyık*'ta böyle bir sızlanış görülmemesine mukabil *Kutadgu Bilig*'de bunun hafif bir ifadesi kendini hissettirir. Eserin müellifi Yûsuf Has Hâcib, on sekiz aylık bir uğraşmadan sonra kitabının son beyitlerine geldiğinde Türkçe'yi ürkek bir geyiğe benzetip onu kendisine yani eserine ısındırmayı, onunla güzel şeyler başardığını söylerken (*Kutadgu Bilig* [nşr. R. Rahmeti Arat], İstanbul 1947, s. 651-652, beyit: 6617-6619) ana dilini aruzla ifade etmekte karşılaştığı zorluğu belirtmek ister. Asıl şikâyetin daha sonraki asırlarda Batı Türkçesi ile olan eserlerde görülmesi dikkat çekicidir.

XIII. asırda Sultan Veled'in manzum eserini, arada Farsça'dan geçtiği Türkçe ile sürdürmekte duyduğu sıkıntıyı belirten ifadesinden başlayarak XVI. asrın ilk yarısını içine alacak kadar uzayan bir zaman boyunca Türkçe'den, aruza gelmez yapısı dolayısıyla şikâyetler sürer. En fazla şikâyetin de XIV ve XV. asır mesnevi şairlerinden geldiğine bilhassa dikkat edilmelidir. XIV. asır mesnevi müellifi Hoca Mesud b. Ahmed, 1350'de tamamladığı *Süheyl ü Nevbahâr*'ının sonuna yaklaştığında Arapça ve Farsça ile şiir söylemenin kolay olmasına karşılık Türkçe'yi nazma sokmanın çok çetin bir iş olduğunu, Türkçe'yi kusursuz olarak aruza sığdırmada çektiği zahmetlerden vücudunun yarısının eridiğini, eserinde Türkçe olmayan sözlere çokça yer vermesinin de aruz yüzünden ileri geldiğini söylerken diğer mesnevi şairlerinde görülen bütün şikâyet ve özür dileyişlere toptan tercüman olmaktadır (*Süheyl ü Nevbahâr* [nşr. Cem Dilçin], Ankara 1991, s. 573-574, beyit: 5590-5606). İki asır sonra da Fars diliyle şiir söylemek ne kadar kolaysa Türkçe'nin nazım için o derece zor olduğu düşüncesi Fuzûlî'de yine tekrarlanmakla beraber artık *Leylâ vü Mecnûn* müellifi, dikenden gülün bitmesi gibi Türk dilinden güzel eserler çıkabileceğine inanır. Başta Bâkî olmak

üzere XVI. asır divan şairlerinin elinde Türkçe aruza iyice ısınır. XVII. asırda ise Osmanlı şiirinde aruza tam bir hâkimiyet kazanılmış, aruz rahatlıkla kullanılır bir hale gelmişti. Buna paralel olarak bu rahatlığı bulmada belirli bir payı olan Arapça ve Farsça kelimelerin de o nisbette arttığı görülür.

XIX. yüzyılın bitimine yakın bir zamandan itibaren uyanan millî edebiyat düşüncesiyle hece veznine ilginin harekete gelişine kadar hâkimiyetini devam ettiren aruz, XVI. asrın sonlarından bu yana âşık edebiyatına da tesir ederek divan, selis, kalenderî, satranç gibi nazım çeşitlerinin doğmasına yol açmıştır. XVI. asırda divan şiirinde Mahremî, Edirneli Nazmî gibi mümessiller yetiştiren ve Türkî-i Basît adını almış, terkipsiz ve sade Türkçe düşüncesinde hece veznini denemek gibi bir gaye olmamıştır. Yûnus Emre'den bu yana aruz yanında hece veznini de kullanan bazı mutasavvıf şairler görülür. Esas divan şairleri arasında da Usûlî, Şâhidî, Vahîd-i Mahtûmî gibi birkaç şairin arada bir hece veznini kullanmış olması, aruzun sarsılmaz mevkii üzerinde geriletici bir tesir meydana getirmiş değildir. Bu heves Nedîm ve Şeyh Galib'de hece vezniyle birer türkü denemesinden öteye gitmez.

Aruz, divan şiirinde asırlar içindeki yürüyüşü, bütün bahir ve kalıpları ile ne gibi tercihlerden geçtiği, ne gibi med ve cezirler gösterdiği yönünden tam tarihiyle henüz incelenmemiştir. Bununla beraber kolayca tesbit edilmektedir ki divan şairleri Acem aruzundan, mısra içinde Türkçe'yi zora sokan, ifadede tutukluk yaratan bahirler ve kalıplar yerine söyleyişe daha kolay gelen rahat kalıpları seçmişlerdir. Aynı tef'ilenin ardarda tekrarlandığı "basit" tabir edilen bahirlerden ziyade, birden fazla ve değişik tef'ilenin yer aldığı kalıpları tercih etmişlerdir. Bu arada Türkçe ifadeye yatkın yapısı dolayısıyla remel bahrinin üç "fâilâtün" bir "fâilün" tef'ileli ve bunun daha kısaltılmış kalıbı başından beri yerini korumuş, bunun daha hafif şekli olan "feilâtün" kalıpları ise Türkçe için sağladıkları rahatlık dolayısıyla her zaman rağbet görmüştür. Başlangıçta daha ötelere gidilmeye cesaret edilemeyen basit bahirlerde kalınırken XV. yüzyıla gelindiğinde divan şiiri artık zengin ve geniş bir bahir tablosu içine girer. Çağatay edebiyatında Nevâî ve Bâbür Şah yeni kalıplar icadına çalışırlar. Ancak bunlar bazı tef'ilelerle oynamaktan ileri gitmeyen, ufak tefek farklara dayanan, kullanış sahası bulamamış ferdî denemelerden ibaret kalır.

Divan Şiirinde Geleneğin Belirlediği Nazım Şekilleri. Divan şiirine şeklî hüviyetini veren, etraflarında muhtevaya tesir eden gelenekler meydana gelmiş, bazı birimleriyle farklı ve kendine mahsus bir estetik doğurmuş olan nazım şekilleri de aruzda olduğu gibi diğer İslâmî edebiyatlarla müşterektir. İslâmî Türk edebiyatı daha başlangıç devresinde iken bu nazım şekilleri henüz X. asırda İran edebiyatında teşekküllerini tamamlamış, asırlarca değişmeden devam edecek teknik hususiyet ve kaideleriyle yerine oturmuştu. Bunların hepsini, XI. asrın bir kısmı Türk soylu İran şairlerinin divanlarında toplu olarak görmek mümkündü.

Mûsikide olduğu gibi farklı medeniyet dairelerine mensup edebiyatlarda nazım şekilleri de farklıdır. Nazım şekilleri, içinde sözlerin belirli bir ritmik şemaya göre sıralandığı mısraları rastgele ve alelâde bir yığın olmaktan çıkarıp konum ve simetrisi değişik tarzlarda düzenlenmiş kafiyeler etrafında toplayarak onları mısra sayısı değişmez beyit ve kıta gibi birtakım birimler içinde kümelendirdikten başka, bunlara bir dizilişi sırası da getirerek hacimlerinin uzun ve kısa oluşları ile birlikte bir mimari görünüm verirler. Medeniyet dairelerine göre edebiyatların nazım şekilleri arasındaki fark, değişik medeniyet ve kültür camiasına mensup milletlerin mûsiki zevk ve usullerinin başka oluşları kadar şiir mantıklarının da ayrı oluşlarından ileri gelmektedir. Arap şiirinin ilk çağlarında yegâne nazım şekli olan kasidenin her beytinin sadece ikinci mısralarında yer alan tek kafiyeli ve monoton yapısı, bu şiirin içinde meydana geldiği çöl hayatının develerin yürüyüşleriyle gecelerin içinde uzayıp giden "yâleyli"lerde kendini gösteren monoton ritmiyle izah edilmektedir. Sonraki asırlarda medenî seviyenin yükselmesine paralel olarak Arap şiiri yalnız kasideden ibaret kalmamış, özellikle Abbâsîler zamanında ona başka ve yeni nazım şekilleri de katılmıştır. İran edebiyatı da kökü Sâsânîler devri edebiyatında olan birkaç nazım şeklini geliştirirken Arap edebiyatından aldığı ve çöl hayatının akislerini taşıyan kasideyi kendi coğrafya ve kültür çevresine adapte ederek ona farklı bir mahiyet kazandırmıştır. Böylece İslâmî edebiyatların, daha sonra Türk edebiyatının aynen benimseyeceği değişmez klasik nazım şekilleri meydana gelir.

Divan Şiirinin Kafiye Yapı ve Sistemi. Divan şiiri, hiçbir eleme ve değiştirme yapmadan doğrudan doğruya İran edebiyatından aldıklarına kendisinin kattığı tuyuğ ve şarkı ile birlikte sayısı yirmiden ibaret bir nazım şekli repertuvarına sahiptir. Bu, sayı olarak Batı edebiyatlarının sabit kafiyeli nazım şekilleriyle mukayese edildiğinde ilk bakışta onlarda görülmeyen bir zenginliği ifade eder. Batı edebiyatlarında sabit kafiyeli nazım şekilleri ancak onu bulurken divan şiiri bir misli daha fazla mevcutla bu edebiyatlardan daha geniş bir nazım şekli varlığı göstermektedir. Fakat asıl fark, sayıdan çok bu iki ayrı edebiyat dairesinin nazım şekillerinin yapısındadır. Divan şiirinin nazım şekilleriyle Batı edebiyatlarınınkiler, mesnevi kafiyesi hariç hemen hemen birbirlerine hiç benzemezler. Nazım birimlerinin değişik olması ve bunlardaki mısra sayısı gibi hususların çok daha ötesinde olan esas fark kendini kafiye sisteminde gösterir.

Batı edebiyatları, sabit nazım şekillerinin yanında şaire şekilce istediği, duygularının gerektirdiği kompozisyonu sağlayan serbest şekillere sahip olmalarından başka simetrileri değişik değişik, çeşitlilik ve zenginlik gösteren bir kafiye yapısındadır. Divan edebiyatında ise taşıdıkları ad, mısra sayı ve kümeleri ne olursa olsun nazım şekilleri tek kafiye etrafında dönen ve simetrice de sınırlı bir yapıdadır. Kafiye bakımından klasik Türk şiirinin bütün nazım şekilleri iki grupta toplanır. Bunların en başta geleni ilk beyitteki kafiyenin, manzumenin başından sonuna kadar ilk mısraları kafiyesiz beyitlerin ikinci mısralarında değişmeden devam ettiği ve beyit birimi üzerine kurulu nazım şekilleridir. Bu kafiye sisteminin beyit sayısı en azdan en çoğa doğru giden bir sıra ile nazm, rubâî, tuyuğ, gazel ve kaside olmak üzere meydana getirdiği dairede, matla' denilen iki mısraı da birbiriyle kafiyeli ilk beytin kafiyesi, manzume boyunca birinci mısraları kafiyesiz olarak bütün beyitlerin etrafında döndüğü bir mihver teşkil eder. Matla' yerine ilk beyti, sonra gelen birinci mısraları kafiyesiz beyitler gibi olan kıta da böyle ufak ve ehemmiyetsiz farkla gruba girer.

Divan şiirinin kafiye mekanizmasını estetik plandaki neticeleriyle daha iyi kavrayabilmek için sarma veya çapraz kafiyeli kıtalardan meydana gelen, ya-

hut içinde kafiyelenmemiş mısra bulunmayan sabit çerçeveli nazım şekillerinden ayrıldığı tarafları görmek gerekecektir.

Mısra sayıları eşit olduğu halde dört beyitlik bir gazelle, sarma veya çapraz kafiyede dörder mısralı iki kıtalık bir manzume karşılaştırıldığında gazelin matla'dan sonraki üç beytinin üç mısraı kafiyesiz, matla' beytiyle birlikte beş mısraı da kafiyeli kalırken öteki manzume, iki kıtasının ikişerden değişik dört ayrı kafiyesiyle daha çeşitli ve daha zengin bir kafiye örgüsü gösterir. Gazelde matla' beytiyle birlikte beş defa aynı kafiyeyi bulmaya zorlanan şair, ötekisinde birbirinden dört ayrı kafiye imkânına ve çok sesliliğe sahiptir. Bunun gibi yedi beyitlik bir gazelle on dört mısradan ibaret bulunan bir sone (sonnet), mısra sayıları ile birbirlerine denk oldukları halde sonenin beş değişik kafiye ile örülmüş olmasına mukabil gazel, matla'dan sonraki altı beytin ilk mısralarının altısı kafiyesiz oluşundan başka öbür sekiz mısra ile de tek bir kafiyeye mahpus kalır.

Beyit yerine bend yahut kıta yapısında olan nazım şekillerine gelince, kafiye bunlarda bendden bende veya kıtadan kıtaya değişmekle beraber her bir bend veya kıta kendi içinde yine tek kafiyelidir. Eski İran edebiyat nazariyecilerinin, kasidenin aynı vezinde ve araları birer bağlama beytiyle bağlı olarak bendlere bölünmüş şekli saydıkları terci'-bend ve terkib-bendde bir bendden diğerine kafiye değişmekle beraber her bend kendi içinde kaside ve gazeldeki beyit yapısını ve ona bağlı tek kafiyeliliği sürdürür.

Mısra sayıları dörtten başlayarak ona kadar çıkan kıtalardan meydana gelen musammatların murabba', muhammes, müseddes, müsebba', müsemmen, mütessâ', muaşşer olmak üzere yedi ayrı şeklinin hepsinde ve şarkıda da son mısraları müşterek temel kafiye ile birbirlerine bağlı kıtaların birinden ötekine geçişte iç kafiye değişmekle beraber her kıta kendi içinde yine tek kafiyeli yapıdadır. Musammatlarda beyit esasından çıkılarak mısra esas olur. Bundan dolayı kaside ve gazelin beyitlerinde olduğu gibi kafiyesiz kalan mısralar da yer almaz, her mısra aynı iç kafiye ile birbirini takip eder. Otuz kırk beyitlik bir kasidede matlaa uygun otuz kırk kafiye aramak sıkıntısını çeken şair, musammatlarda her kıta için ayrı ve her biri daha az miktarda kafiye kullanma imkânını elde eder. Cümle yapısı bakımından musammatlarda her mısra hemen hemen bir bütün teşkil eder.

Sarma kafiyeyi hiç tanımayan divan şiiri murabba', terbî' ve şarkıların ilk kıtalarında çapraz kafiyeyi elde ederse de bu sadece orada kalır, şiirin diğer kıtalarının yapısına girmez.

Bütün bu tesbitlerden çıkan netice şudur ki beyit esasına dayanan nazım şekillerinde bir kafiyesiz, bir kafiyeli mısra olmak üzere beyitten beyite bir münâvebe bulunmaktadır. Kıta esasına göre olan musammat şekillerde ise kıtaların son mısraları bir temel kafiye etrafında toplanırken onlardan önceki iç kafiyeli mısralar da beyitteki gibi araya kafiyesiz mısra girmeksizin bir kafiye etrafında birbirlerini takip ederler.

Görüldüğü üzere divan nazmında belirli bir kafiyenin onu takip eden bir veya birkaç değişik kafiyeden sonra kendi kafiyesini tekrar bulması, yani manzumede aynı zamanda birkaç değişik kafiyenin düzenli aralıklarla münâvebeli şekilde birbirini takip etmesi gibi bir kafiye örgülenişi yoktur. Musarra' veya müselsel denilen manzumelerde yekpâre bir kafiyeleniş ortaya çıkar.

Tek kafiyeli nazım şekillerinin gereği olarak kafiyelerin birbirlerini çok yakından takip etmeleri divan şiirinin kafiyelerine bir tannâniyet vermiştir. Tonalitesi yüksek zengin (mukayyed) kafiyeler, aruzun ritmiyle birlikte kendilerini bir davulun vuruşu gibi hissettirirler. Musammat denilen usulde daha da ileri gidilerek her mısraı sonundan evvel bir de ortasından kafiyelendirerek matla' beytini dört, diğer beyitleri de üç defa kafiyeli kılarak bu tonalite daha da arttırılır. Buna mukabil ses benzerliği yerine imlâ benzerliğine dayanan kafiyelendirmelerde bu tonalite tamamen düşer.

Divan şiirinde kafiye, bir şairin nazımda kudret ve kabiliyeti hususunda bir ölçü sayılır. Şair kafiyelenmesi güç kelimeleri seçerek hüner ve nazma hâkimiyetini göstermek ister. Divanlarda alfabenin her harfinden kafiye alan gazeller sıralamak bir maharet sayıldığından, kafiye imkânı çok dar ve sınırlı olan harflerle kafiye yapmak merakı yüzünden zaman zaman zorlama beyitler yazmak durumuna da düşülmüştür.

Divan Nazmında Redif ve Şiirdeki Rolü. Redif divan şiirinin en sevdiği bir kafiye tarzıdır. Kafiyenin bütünleyicisi ve zenginleştiricisi olarak ona çok yer verilmiştir. Redif, simetrik tekerrürü ile şiiri belirli bir kavram veya bir konu etrafında toplayan, bir atmosfer yaratan mihver olmuştur. Ustaca kullanıldığında şiiri bir atmosfer içine alır, onu bir dizi çağrışıma açar. Redifin matla'dan itibaren peşinden getirdikleri ve manzumenin devamı boyunca üst üste hazırladığı sürprizler ile kendisine mahsus bir zevk yaratır. Çok defa şiirde belirli bir duygu ve düşünceye zemin hazırlayan redif ona "yek-âhenk" diye vasıflandırılan konu bütünlüğü kazandırır. Hâkim olunmak yerine onun esareti altına girilip peşinden sürüklenildiğinde ise manzume her telden çalan bir mâna dağınıklığı içine girer. Redif hece ve ek sınırını aşarak birçok şiirde başlı başına kelime ve çeşitli gramer unsurlarını içine alan ibare çapına yükselmektedir.

Kafiyeyi redifle daha zengin ve cazip kılmak isteyen divan şairi yeni ve gösterişli redifler bulmaya dikkat eder. Bazan da bir nazîre bahis konusu ise oradaki redifi nazîre yapılan şairinkinden çok daha farklı ve üstün surette kullanarak şahsiyetini ortaya koyar. Bulunan orijinal bir redif ona nazîre yazacakları imtihana çağırış, zamanın şairlerine bir nevi meydan okuyuştur.

Redifler çok defa divan şiirinin, Türkçe'nin ifade imkânlarını, söyleyiş hususiyetlerini denediği ve ana dilde kendisini bulduğu bir tarafıdır. Şiirlerin başka taraflarında rastlanmayan fiil çekimlerini, atmosfer yaratıcı zaman sigalarını, deyimler ve cümlecikleri sergileyen redifler, esas çoğunluğu ile Fars şiirinden tercüme ve nakil olmak bir tarafa, bilâkis orada mukabilleri veya benzerleri bulunmamaları yönünden ayrıca orijinallik gösterirler. Divan şiirinin redifleri Arapça ve Farsça kelimelerden çok Türk dilinin malzemesi üzerine kurulmuştur.

Redif divan şairinin üzerinde dikkatle çalıştığı, getirdiği imkânları değerlendirdiği bir zemin olmuştur. Manzumeye bir hüviyet kazandıran redifler aynı zamanda şiirin ismi yerine geçmiş, ona damgasını vurduğu ölçüde "su kasidesi", "eyler gazeli" gibi birer ad vermiştir.

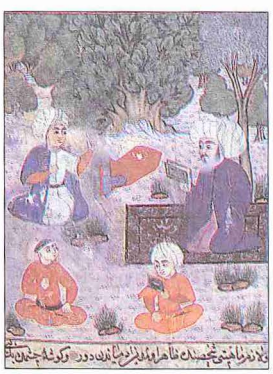
Redif divan şiirinin yerli olduğu, başka deyişle yerliyi en iyi bulduğu bir cephesidir. Ana dilin öz lugatından gelenler bir yana memleket coğrafyasından bazı adlar, nehirler, şehirler ona redifin içinden gelirler. Redif onların etrafında bir yığın çağrışım ve duyguyu toplar. Redifin asırlar içinde seyrini tetkik, klasik

Türk şiirinin bir tarafı ile daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

Divan Şiirini Kuran Nazım Şekillerinin Tipolojisi. Divan şiirinin repertuvarındaki yirmi nazım şekli asırlar boyunca her şairin uyduğu hazır çerçeveleri teşkil etmiştir. Geleneğin belirlediği bu nazım şekilleri dışında şairin daha başka tanıdıkları olmamıştır. Her şair kendi başına şekil arayışlarına gitmeden edebî kültürünün teşekkülünün başından itibaren beraber öğrenmiş bulunduğu bu hazır çerçeveler ile yetinir.

Bu nazım şekillerinin bazıları her konunun rastgele işleneceği içi boş çerçeveler durumunda gözükmez. Nazariyat bu hususta sınırlamalar getirmemişse de bunların kullanılış sahaları bakımından etraflarında teşekkül etmiş itiyatlar vardır. Klasik Fars edebiyatının en eski şairlerinden bu yana bazı nazım şekillerinin belirli konularda kullanılması bir görenek ve alışkanlık yaratmıştır. Büyük üstatların, daha önce gelmiş şairlerin eserlerinden böyle bir edebî terbiye alındığından, belirli nazım şekillerinin belirli konu ve sahalarda kullanılacağı gibi bir kaide bulunmasa da görenekten gelen bazı tercihler kendini daima hissettirmiştir.

Divan şiirinin dışına çıkılamaz, yerlerine başkaları alınamaz nazım şekilleri, çerçeveleri küçükten büyüğe doğru büyüyen bir silsile teşkil eder. Bu edebiyatta müstakil mısra ve beyitler de bir birim-şekil değerini taşımakla beraber divan şiirinin en küçük nazım şekillerini iki beyitlik manzumeler meydana getirir. Kıta, nazım ve rubâî dört mısralık çerçeveleriyle nazım şekillerinin ilk basamaklarıdır. Bunlardan sonraki kademede gazel gelir. Hacimce daha büyük nazım şekillerine basamak olan gazel, derli toplu yapısı ile lirik şiir için ideal bir şekil olmuştur. Gazel kendi içinden çıktığından kafiye yapısı onunla aynı olan kaside ile divan şiiri geniş şekillerinden birine yükselir. Aynı kafiye yapısını bendlere bölünmüş olarak sürdüren terci'-bend ve terkib-bendde büyük orkestrasyonlu iki nazım şekline varılır. Kafiyenin beyte tâbi olduğu bu şekillerin yanında kıta esasına dayanan musammatlar ayrı bir grubu temsil eder. Bunlar hacimce gazellerden daha geniş, kaside ile terci'-bend ve terkib-bende nazaran ise daha sınırlıdır. Bu grupta kafiye beyte değil mısraa tâbidir. Musammatların kıtalarında hacim ölçüsü de beyit yerine mısra sayısına göredir. Bütün bu sabit şekillerden başka bir de hacim itibariyle bu iki gruba sokulamayacak mesnevi şekli vardır. Her beyti, öbür beyitlerinden müstakil olarak kendi içinde kapalı bir daire teşkil eden kafiye yapısı ile mesnevi şekli diğer nazım şekillerinin kafiye yapısı dışında kalır. İki beyitten başlamak şartıyla binlerce beyte kadar yükselebilen mesnevide belli bir hacim sınırı da yoktur.



Divan şairlerinden Sâdî Çelebi'nin meclisini tasvir eden bir minyatür (Âşık Çelebi, *Tezkire*, Millet Ktp., Ali Emîrî, Tarih, nr. 772, vr. 415b)

Hepsini geleneğin getirdiği bu nazım şekillerinin teşkil ettiği yelpaze içinde gazel ve kaside divan şiirinde daima en önde yer tutmuş, öteki şekillerden hiçbiri hiçbir devirde bu ikisini gölgede bırakamamıştır. Tercihler en başta bu ikisine olmuş, ötekiler kapasite ve imkân durumları yönünden onların derecesine ulaşamamıştır. Ancak divan şairi bu yelpazedekilerden sadece bazılarını seçip ötekileri tamamıyla bir tarafa bırakmak gibi bir tutum da göstermemiştir. Bir mecburiyet olmamakla beraber tercihte ağırlık bazılarında olmak üzere mevcudun hepsinde kalem oynatmak divan şairi için bir idealdir. Mürettep bir divana ulaşmak gayretinde olan her divan şairi bunların hepsinin hakkını vermek, sayısı az da olsa bunların her birinden divanında bir örnek bulundurmak ister. Her şair mevcut nazım şekillerinin hepsine hâkim olamamış, bazısında gösterdiği başarıyı diğerinde aynı ölçüde ortaya koyamamıştır. Kimisi gazelde ün salmış, kimisi kasideleriyle göz kamaştırmış, biri terkib-bend vadisinde nam yapmış, bir diğeri rubâî üstadı sayılmıştır. Fakat has şairler bunlardan hangisini ele almış olurlarsa olsunlar, onlarda ortaya koydukları bir seviye vardır.

Bütün divan şairlerinde mevcudun içindekiler karşısında seçim ve tercihler daima kendini hissettirir. Her nazım şeklinin divan şiirinde ayrı bir yeri, teknik taraflarını aşan estetik yönleri bulunmaktadır. Divan şiirini kuran bu nazım şekilleri burada, teknik ayrıntılar ansiklopedinin ilgili maddelerine bırakılarak, divan şiirindeki rolleri, divan şiirine getirdikleri ve estetik mahiyetleri bakımından toplu ve mukayeseli olarak değerlendirilecektir.

Bir Değer Olarak Mısra ve Beyit. Divan şiirinin şekil mimarisinde mısra ve beyit en küçük bir nazım birimini teşkil ettiği gibi tek başlarına da en küçük birer nazım şekli sayılırlar. Batı edebiyatlarında bir şiirin sadece bir parçası durumunda olmaktan ileri geçemeyen mısra ve beyitler, klasik şiirimizde herhangi bir manzume içinde yer almaksızın müstakil bir şiir gibi yazılabilmekle başlı başına bir manzume imiş gibi muamele görmektedirler. Bir manzumeye tâbi olmayan, onun bir parçası olmak üzere yazılmayan bu kabil mısra ve beyitler hacimce ne kadar küçük olursa olsun kendi başlarına bir bütün teşkil ederler. Bunlar, bir manzumeyi doldurabilecek bir duygu ve hali tek başına ifade edebilecek kesafettedirler. Rastgele söyleyişler, manzumelerden kopuk yahut tamamlanmamış şiir parçaları şeklinde kalmayıp divanlarda bunlara özel bir bölüm ayrılacak kadar yer verilir. Bu tip bir mısralık söyleyişlere "mısra-ı âzâde" veya "âzâde" dendiği gibi böyle manzumeden ayrı olarak yazılmış beyitler de "müfred" adını alır. Bunlarda beşerî çapta kuvvetli ruh halleri ve düşünce tesbitleri, okuyanı bir anda saran ustaca söyleyişler çok defa bir vecize kuvvetinde olduğundan onlar gibi bir yaygınlığa erişirler. Bir manzumenin en seçme ve en güzel mısraı için söylenen "mısra-ı berceste" veya "berceste" tabiri bu noktada âzâde mısralar için de geçerli olur. Divan şiirinin asırlar boyunca zihinlerde yaşayan unutulmaz söyleyişlerini çok defa bunlar taşımıştır.

Kaside ve gazel gibi, terci'-bend ve terkib-bend dahil tek kafiyeli yapıdaki şekillerde en küçük nazım biriminin beyit olmasına mukabil, müşterek bir iç kafiye ile her mısraı birbirine bağlanmış olan kıtalardan meydana gelen musammat nazım şekillerinde bu birimi mısra teşkil eder. Ötekilerde beyit nasıl kendi içinde bir bütünlük gösteriyorsa musammatlarda da mısra çok defa aynı vazifeyi görür.

Divan şiirinin estetik zihniyeti, mısra ve beyitleri bir bütünün alelâde parçası olarak görmek yerine onlara şiirin için-

de bazı değerler tanır ve buna göre isimlendirmelerde bulunur. Şiirin bir mısraı hâfızalara mal olacak surette dikkat çekici bir ifade güzelliği göstermekteyse onu "berceste" diye vasıflandırır. Beyit ise aynı şekilde vasıflandırıldıktan başka şiirin içindeki estetik fonksiyonuna ve kompozisyon durumuna göre çeşitli adlar kazanır. Manzumenin üstüne kurulduğu ve ilk çıkış noktası olan, iki mısraı da kafiyeli ilk iki mısraı ile sonraki bütün kafiyeleri belirleyen beyit, "doğuş yeri" mânasında matla' adını alır. "Hüsn-i matla'" denilerek de matla' beytini takip eden ve ondan daha güzel olmasına çalışılan beyte işaret edilir. Öte yandan gazel ve kasidenin en güzel beyti "şah beyit" yahut "beytü'l-gazel" ve "beytü'l-kasîde" diye ayrı bir isimle değerlendirilir. Şiirin bu gibi estetik duraklarına çevrilen dikkat manzumenin sona erdiği, akışının kesildiği beyte "kesim yeri" mânasında makta' adını vermiş, çeşitli beyitleri için bir dizi terminoloji kullandığı kasidenin şairin mahlasını taşıyan beytine "taç beyit" ismini yakıştırmıştır.

Manzumede kendi içinde bir bütün teşkil edişi, tek başına bir eser meydana getirecek bir âlem çapında oluşu ile beyit divan şiirinin estetiğine yön verir. Şair, ayrı bir eser sayarcasına her biri üzerinde tek tek çalıştığı, edebî sanatların ve ifadenin bütün imkânlarını kullanarak işlediği beyte şiirin bütününden daha fazla ehemmiyet vermiş, tek kafiyenin hâkimiyetindeki manzumeyi böyle bir beyit estetiğiyle kurmuştur.

Mesnevi. Beyit birimine dayanmakla beraber divan şiirinin aynı esastaki diğer nazım şekillerinden, onlardaki gibi belirli bir beyit sayısı ile sınırlanmış sabit bir çerçevesi olmamak, her biri sadece kendi içinde kafiyeli olan beyitleri arasında kafiye bağı bulunmamakla ayrılır. Beyit sayısı istenildiği kadar arttırılabilen mesnevi en aşağı iki beyitten meydana gelir. Tek beyitte kaldığı takdirde kendisi gibi iki mısraı birbiriyle kafiyeli olan matla' beyitlerinden ayırt edilmesi mümkün değildir. Basit yapısına rağmen birtakım yetersiz ve yanlış anlaşılmaya müsait tarifleri yapılmış olan mesneviyi, kafiyece her biri kendi içine kapalı, müstakil bir daire teşkil eden beyitlerin kurduğu ve en aşağı ikiden başlamak şartıyla beyit sayısı sınırsız olan nazım şeklidir diye tarif etmek gerekir. Kaside ve gazel gibi başından sonuna kadar her beyti tek kafiyede olmadığı, beyitten beyte her geçişte ona uygun bir kafiye bulmak mecburiyeti getirmediği için sağladığı serbestlik ve rahatlık dolayısıyla uzun ve büyük hacimli manzum eserler için vazgeçilmez bir nazım şekli olmuştur. Mesnevi, anlatılması sayfalar tutacak uzun hikâyelerin, öğretici konuların işlendiği, kafiyesine yüzlerce, binlerce eş kelime bulmayı kaldıramayacak geniş çaplı eserler için müracaat edilebilecek tek nazım şeklidir. Uzun maceraların hikâye edildiği eserlerde devamlı kullanılışı neticesindedir ki mesnevi bir nazım şekli adı olmaktan çıkıp mâna genişlemesiyle edebî nevi belirten bir ad olmuştur. Kafiye kolaylığı dolayısıyla manzum tarihlerde, siyer ve mevlidlerde, manzum lugatlarda, didaktik eser ve risâlelerde yer alışından başka münâcât, na't, mi'râciyye gibi kaside tarzında yazılması mûtat konularda dahi mesnevi yoluna gidildiği olmuştur. Kaside yerine geçmek üzere mesnevi şeklinde yazılmış methiyelere de rastlanır. Divanlarda seyrek olarak mesnevi şeklinde gazel ve kıta ayarı küçük hacimli şiirler, kısa hikâyelerden ibaret küçük mesnevi parçaları görülürse de gazel yerine geçebilecek kısa manzumeler için tercih edilmemiştir. Mesnevi nazım şekillerinin en kolayı sayıldığından şairin asıl sanat kudretini ortaya koyduğu kabul edilen kaside, gazel ve musammatlar ayarında tutulmamıştır.

Bu şeklin tatbik edildiği, geniş mevzulu büyük ve uzun eserlerde okuyanı yormamak için aruzun kısa kalıpları tercih edilmiştir. Bunlarda İran edebiyatının büyük üstatlar elinden çıkmış eski mesnevilerindeki vezinlerin kullanılması bir gelenek olmuş, değişik bahirde yedi kısa kalıp büyük mesnevilerin esas vezni haline gelmiştir.

Mesnevi, mâna ve kafiyece bütünlük teşkil eden beyitlerden meydana gelmekteyse de bunlar gazeldeki gibi kendi başlarına mütalaa edilebilecek birer âlem olma durumunda değildir. Mesnevinin her beyti bir fikir silsilesine tâbi olarak birbirlerine bağlı surette konunun akışını paylaşır; biri diğerine, diğeri öbürüne yürümekte olan konuyu taşır; onu adım adım geliştiren bir unsur olur.

Başlangıçta Arap edebiyatında mevcut olmayan ve kökü Pehlevî edebiyatına giden mesnevi şekli, İslâmî devrin Fars edebiyatında X. asırda Rûdegî gibi şairlerin eserleriyle ortaya çıkmış, Firdevsî ile büyük bir gelişime ulaştıktan sonra Araplar'a geçmiştir. Türk edebiyatına da İran şiirinden gelmiş olması düşünülebilirse de *Dîvânü lugāti't-Türk*'teki manzum parçalar arasında rastlanması, Türk şiirinin İslâm öncesi devresinde bu nazım şeklinin varlığını göstermektedir. İslâmî Türk edebiyatının bilinebilen ilk büyük manzum eseri *Kutadgu Bilig*'in mesnevi şeklinde oluşunu böyle bir geleneğe bağlamak mümkündür. *Dîvânü lugāti't-Türk*'ün mesnevi kafiyesindeki hikemî savları ile *Kutadgu Bilig*'in bazı parçaları arasındaki benzerlik, böyle bir ihtimali daha da kuvvetlendirecek mahiyettedir. Batı edebiyatlarında da "düz kafiye" (rime plate) adıyla var olan bu nazım şeklinin pratiklik ve basitliği dolayısıyla, bir tesir bahis konusu olmaksızın birçok edebiyatta kendiliğinden bulunup ortaya çıkmış olduğu söylenebilir.

İki Beyitlik Nazım Şekilleri. Beyit sayıları daha da arttırılabilecek olan kıta ve nazım yanında kafiye tertibince onlara benzer, fakat kendilerine mahsus vezinlerle yazıldıklarında rubâî ve tuyuğ ad ve hüviyetini kazanan dört mısralık şekiller, divan şiirinin küçük hacimli nazım şekillerini meydana getirir.

Nazım ve onunla arasında matla'sız, yani ilk beytinin birinci mısraı kafiyesiz olmak gibi ufak bir fark bulunan kıta, gazele bir basamak mesafede kalmış bir ikiz şekildir. Bilhassa kıtada gazelin esas konusu olan aşk, sevgili ve bâde dışında bir muhteva ağır basar. Bunlar çok defa şairin, hayat ârızaları ile samimi duyuşlarının sosyal mahiyetteki konulara ilgisinin ifadelerini taşırlar. Onun düşünüş ve ilgi alanlarından birtakım ifadeler, daha göze çarpıcı söyleyişler getirmeleri, divanının öbür kısımlarında açığa çıkmamış bazı taraflarını aksettirmeleri bakımından ayrı bir değerleri vardır. Şairin dış ve reel âleme açılışını en fazla bunlar gösterir. Kıta, ebcedle tarih düşürmede çok uygun bir şekil olarak da benimsenmiştir.

Rubâî. İki beyitlik bir çerçevede olmakla beraber çerçevesi aynı olan kıta ve nazımdan sırf hezec bahrinden kendine mahsus vezinlerle yazılabilmek, onlarda olduğu gibi bazı beyitler ilâvesiyle genişletilmesi mümkün olmamak gibi farklarla ayrılır. Her mısraı istenirse değişik vezinde olmak gibi başka nazım şekillerinden hiçbirine tanınmamış bir imtiyazı vardır. İran edebiyatında Ömer Hayyâm gibi şairler elinde fikir şiiri olma hüviyet ve geleneğini kazanmış olan rubâîde, başlı başına hacimli bir manzu-

me teşkil edebilecek bir düşünceyi öze indirip dört mısra içine sığdırmak esastır. Böyle bir geleneğe sahip olması dolayısıyla rubâîde her şeyden önce fikrî bir derinlik aranır. Hayat ve varlığın mânası, insan kaderi üzerinde felsefî düşünceler, onun özellikle etrafında döndüğü meselelerdendir. Bazan aşk gibi konulara rastlanması, rubâînin düşünce şiiri olma vasfını gölgeleyememiştir. Her mısraı arasında kuvvetli bir fikir bağı bulunan rubâîde, asıl düşüncenin ona zemin hazırlayıcı ilk iki mısradan sonra üçüncü mısrada verilmesi, son mısrada hükme ve neticeye gidilmesi bir kompozisyon hususiyetidir. Güç bir nazım tarzı olduğundan diğer nazım şekilleri kadar yaygınlık gösterememiştir. Divanlarda rubâîye az çok yer verilmiş olması, şairin başka vadilerde olduğu kadar bunda da kalem oynatabileceğini göstermek, diğerleri gibi bu şekli de eksik bırakmayarak mürettep bir divan ortaya koyabilmek içindir. Bunlarda fikrî esastan çok başka konulara kayma eğilimi göze çarpar. Rubâîler az olmadıkları takdirde divanlarda gazel gibi kafiye sonundaki harflere göre sıralanırlar. Yazdığı rubâîler başlı başına bir mecmua teşkil edecek sayıda olan XVII. asır Osmanlı şairi Azmîzâde Mustafa Hâletî, bizde bu tarzın üstadı olarak tanınmaktaysa da bu şöhreti bunların parlaklığından ziyade biraz da sayıca zengin oluşundan kaynaklanır. Diğer divan şairleri içinde Nâbî, Nahîfî, Şeyh Galib, Esrar Dede rubâîye yakın bir ilgi göstermişlerdir. Bunlarınkilerin arasında, İran geleneğindeki parlak seviyeye yaklaşmış olanlar dikkat çekerler.

Tuyuğ. Divan şiirine ötekilerden bir hayli sonra katılmış bir nazım şekli olan tuyuğ, Âzerî edebiyatı sahasında teşekküle başlayarak Çağatay edebiyatında gelişmesini tamamlamış, ilk zamanlar Osmanlı edebiyatında da kabul ve rağbet görmüştür. İki beyitten meydana gelişi ve kafiye tertibi bakımından rubâîden farksız görünen tuyuğ, rubâîde hiç yeri olmayan "fâilâtün fâilâtün fâilün" kalıbında yazılmakla ondan ayrılır. Rubâînin İran halk edebiyatından gelişmiş bir şekil oluşu gibi, tuyuğ da kafiye tertibi ve yapıca arasında bir fark bulunmayan mâninin, on birli hece veznini karşılayacak surette aruza tatbik edilmiş şekli olarak görülmektedir. Bu görüşü kuvvetlendiren bir taraf da bünyesinde cinaslı kafiyeyi bulundurmasıdır. Tuyuğ hakkında bilgi veren Ali Şîr Nevâî, tuyuğun kafiyelerinin cinaslı olmasına dikkat edildiğini belirttiği gibi tuyuğ üzerinde ondan daha fazla, ondan daha etraflıca duran Bâbür Şah da onun cinaslı kafiye yapısının çeşitlerini gösterdikten başka ayrıca cinassız bir tuyuğ şekline de işaret eder. Nesîmî ve XV. asır Osmanlı şairlerinde görülen tuyuğların bir kısmı bu çeşittir. Tuyuğun en fazla 1, 2 ve 4. mısraları kafiyeli şekli görülürse de çapraz kafiyeli, yahut bütün mısraları kafiyelenmiş (musarra') olanlarına da rastlanır.

Tuyuğun mâniler gibi ilk iki, hatta bazan ilk üç mısraı bir düşünce veya duyguya zemin döşeyen, dördüncü mısraı da bir netice veya hükmü ifade eden bir kompozisyon yapısı vardır.

Tuyuğ daha ziyade hikemî ve lirik muhtevalıdır. Ali Şîr Nevâî ve Bâbür Şah'ın belirttiğine göre tuyuğ meclislerde şarkı gibi terennüm edilirdi (Nevâî, *Mîzânü'l-evzân* [nşr. Kemal Eraslan], Ankara 1993, s. 58). Bâbür Şah bu bilgiye ilâveten Türk hükümdarlarının meclislerinde herkesin sıra ile nağmeli bir şekilde tuyuğ okumasının âdetten olduğunu söyler (*Aruz Risâlesi* [nşr. I. V. Stebleva], Moskva 1972, vr. 138[a-b]).

Çağatay sahasında Ali Şîr Nevâî ile Bâbür Şah, Âzerî edebiyatında Kadı Burhâneddin ve Nesîmî, Osmanlı edebiyatında İvazpaşazâde Atâî tuyuğa değer vermiş şairlerin başında gelirler. Latîfî'nin bir ifadesinden, Osmanlı edebiyatında XVI. asrın ilk yarısında -cinaslı yapısı ile halk şiirinin mânisini andırdığından olacak- tuyuğun artık rağbetten düşmüş olduğu ve tuyuğ yazmanın şairler için bir tezyif vesilesi sayıldığı anlaşılmaktadır. XVI. asır sonlarında Misâlî ve XVII. asır başlarında Muhîtî gibi bazı hurûfî şairlerinde son örneklerine rastlanabilen tuyuğ daha sonraları Osmanlı şiirinde görülmez olur.

Rubâî, kıta ve nazımda olduğu gibi tuyuğda da mahlas belirtilmemektedir. Eski edebiyat nazariyeleri kitaplarının tanımadığı, Gibb'in de çok sathî bir şekilde temas ettiği bu nazım şeklinin tarihi hakkında en geniş ve sağlam bilgiyi M. Fuad Köprülü vermektedir ("Türk Klasik Edebiyatındaki Husûsî Nazım Şekilleri: Tuyuğ", *TM*, 1928, II, 219-242; ayrıca bazı ilâvelerle yeni neşri: a.mlf., *Türk Dili ve Edebiyatı Hakkında Araştırmalar*, İstanbul 1934, s. 204-256).

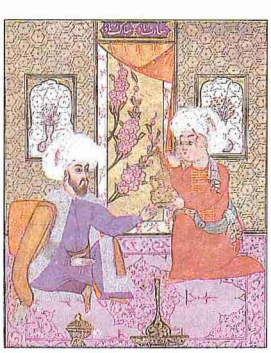
Gazel. Hiç eksilmeyen lirik muhtevası ve bütün divanların merkezini teşkil etmesi bakımından gazel divan şiirinin her iki mânada da kalbidir. İran edebiyatında olduğu gibi klasik Türk edebiyatının en sevilen bir nazım şekli olma üstünlüğünü taşıyan gazel, bütün estetik unsurları ve mazmunları ile divan edebiyatının şiir anlayışını aksettiren esas temsilcisi durumundadır. Onun en önde gelen vasfı, bütün divan şairleri tarafından benimsenmiş, en fazla şiirin kendisiyle verilmiş olmasıdır. Kemiyetçe de keyfiyetçe de gazel her devirde divan edebiyatının öteki nazım şekillerinin önünde gelmektedir. Öbürlerinin hiçbiri sayıca ve işlenişçe gazele yaklaşamamıştır. Mevcut şekillerden birini veya birkaçını ihmal etmiş şairlere rastlanabilir, fakat gazel vadisinde hiç şiir yazmamış bir divan şairi görmek mümkün değildir.

Fuzûlî, Nâbî gibi divan üstatları tarafından diğer nazım şekilleri için yapılmadık surette onun ehemmiyet ve faziletlerine dair müstakil manzumeler yazılarak birer estetik değerlendirilme ve methiyesinin yapılması, divan şiirinin gazele tanıdığı müstesna mevkiin bir ifadesidir. Fuzûlî şiir üzerine görüşlerini açıkladığı divan mukaddimesinde gazele başlı başına bir manzume ayırarak onu insan ruhunu ifadeye en açık, şairin şiirdeki sanat derece ve kabiliyetini ortaya koyan, şöhretini yükselten bir şiir vadisi kabul eder. Nâbî de gazelin duygulara tesir ediciliği, söylenip okunduğu meclislerde nasıl bir zevk uyandırdığı üzerinde durarak psikolojik yönden bir değerlendirmesini yapar. Gazel yazmanın kolay bir şey olmadığı görüşünde birleşen üstat şairler, onu şairliğin ve sanatta başarı üstünlüğünün bir göstergesi kabul etmektedirler. Bunun için de üstat elinden çıkmış her yeni gazel öbür şairlere bu meydanda boy ölçüşmeye bir davet sayılmıştır.

Nazariyatta, gazele dörtten başlayarak on beş beyte kadar çıkan bir çerçeve kabul edilmişse de esas tercih beş ile yedi ve dokuz beyitlik olanlarıdır. Divan şiirinin ilk asırlarında bazı defalar beyit sayısı yirmiden yukarılara çıkan gazel, XVI. asırdan bu yana daha az beyitli bir çerçevede karar kılarak şairi söyleyeceklerinde daha seçici ve ölçülü olmaya, titiz tercihler yapmaya sevkeder. Şairden divan şiirinin bütün mazmunlarını, her çeşit hüner ve sanatlarını kesiflik gerektiren bu çerçeveye yerleştirmesi, bunları onun içinde bir gergef gibi işlemesi beklenir. Rahatça okunup anlaşılması meziyeti yanında okuyan ve dinle-

yenlerde zevk ve şevk yaratıcı bir tesirde bulunması bilhassa istenir. Dilinin ise zarif ve seçkin kelimelerle nakış işlercesine işlenmesi onda aranan diğer bir estetik yöndür. Gibb'in dediği gibi gazel eski şiir şekillerinin en zarifi ve en iyi işlenmişidir. Bu çok isabetli tesbit onun şu değerlendirmeleriyle daha da tamamlanır: "Osmanlı şairleri üslûpçu sıfatı ile, nefis olan maharetlerini göstermeye en çok gazellerde muvaffak olmuşlardır. Belki bundan dolayı bu şekil, fevkalâde rağbete mazhar olmuş ve lisandaki gazellerin sayısı diğer bütün şiirlerin mecmuunu geçmiştir" (*A History of Ottoman Poetry*, I, 81 [trc. *Osmanlı Şiiri Tarihi*, s. 75]).

Kompozisyon itibariyle gazelde tutulmuş iki yol vardır. En yaygını gazelin her beytinde, kendinden önceki ve sonrakilerle kafiye ve redif dışında bir bağ gözetmeksizin, birbirlerinden ayrı manzumelermiş gibi farklı şeylerden bahsetmek, aralarında ilk bakışta doğrudan doğruya bir ilgi görünmeyen değişik konu ve tasavvurlar işlemektir. Onun vazgeçilmez sahası kabul edilen âşıkane duyguların şevki, kafiye ve rediflerinin de sevkiyle her beyti başka bir âlem olan gazeller söylemek, böylece her bir beytin getireceği sürprizlerin beklentisinde olmak gazelde çok defa kusur sayılmak yerine zevk verici bir teknik olarak karşılanmış ve mubah görülmüştür. Ancak bu tutum üstatların şiirlerinde bile zaman zaman suistimale uğramış, onlar derecesinde olmayan şairlerin elinde ise müptezelleştirilmiştir. Konu ve fikir münasebeti olmasa da beyitler arasında kafiye ve rediften gelen bir kavram etrafında bir tutarlılık ve âhenk yine de aranır. Her beytinde başka başka fikir ve tasavvurlardan hareket edilebilen bu şiirde ilgi meselesi ne olursa olsun, bilhassa redifin manzume boyunca bir sabit fikir gibi ısrarlı tekerrürü ile yarattığı hususi bir atmosfer, kendisi etrafında bir toplanış vardır ki ona havasını verdiğinden gazel adını da bu rediften alır; bu redifiyle şöhret bulur.



Divan şairlerinden Aşkî'nin meclisini tasvir eden bir minyatür (Âşık Çelebi, *Tezkire*, Millet Ktp., Ali Emîrî, Tarih, nr. 772, vr. 474a)

Türk edebiyatı, şiirde konu ve fikir bütünlüğünü ön planda tutan Batı edebiyatı örneklerini tanıdıktan sonra bu çeşit gazeller divan şiirinin en hırpalanacak bir yönü olarak ele alınmıştır. Divan edebiyatını tenkidi en kolay noktalarından ele alan Nâmık Kemal bu tarafıyla gazeli, içine her şeyin rastgele tıkıldığı bir parça bohçasına benzetir.

Konu bütünlüğü yerine beyitleri arasında sadece kafiye bağlantısı bulunan bu tarz gazel yapısında bütün Şark sanatına hâkim olan estetik anlayış kendini gösterir. Şairin gazel içinde her beyti tek başına alıp ötekilerle bir bağlantı aramaksızın dört başı mâmur sanat işçiliğiyle işlemesinde bütüne değil parçaya ehemmiyet veren Şark estetiği ifadesini bulmuştur. Bu anlayışta, parçanın bütüne tâbi olarak ve onu inşa eden bir unsur suretinde alınmayıp her parçanın ondan ayrı ve kendi başına düşünülmesi ve işlenmesi esastır.

Gazelde öteki yol ise bütün beyitlerin esas bir konu ve tasavvur etrafında toplanması, "yek-âhenk" diye adlandırılan bir bütünlük göstermesidir. Lâyıkıyla karıştırılmamış divanlar ve eski şiir mecmuaları bu tip gazellerden sayısı azımsanamayacak örnekler saklamaktadır. Şairi bazan konu ve ilgi dışı beyitler yazmaya zorlayan kafiye ve redif, çok defa da konuyu etrafında toplayan bir çağrışım merkezi olmaktadır.

Konuca bütünlüğe, daha çok sevgili ve aşk dışındaki konuların işlendiği gazellerde rastlanır. Bunlarda, zihnini aşk ve sevgiliyle ilgili yığınla mazmunun baskısından uzak tutabilen şair öteki konuları daha bir bütünlük içinde ifade edebilmektedir. Bu tip gazellerde tabiat tasvirleri, küçük çapta münâcât, tevhid ve na'tlar, hikemî düşünceler, şahıs ve şehir methiyeleri, ferdî hayatın bazı ârızaları bir konu bütünlüğü içindedir. Eski müelliflerce sevgilinin güzelliğiyle aşkın ve içki zevkinin terennümüne mahsus şiir diye tarif edilen, esasen taşıdığı ismin başlangıçtaki kök mânasına uygun olarak âşıkane söyleşmeyi, güzellikleriyle sevgilinin vasfedilişini ifade eden gazel, hep bu dairenin içinde kalmayarak zamanla, belirtilen çeşitten değişik konulara da açılır.

Divan şiirinde gazel kadar akisleri nazîrelerde sürmüş başka bir şiir tarzı görülmemiştir. Gazel, nazîre denilen şiir faaliyetinin merkezi ve esas konusu olmuştur. Beğenilen ve divan estetiğinin gazelden beklediklerine, has sanat işçiliği, seçkin üslûbu, sarıcı edası, göz alıcı kafiye ve redifleriyle cevap getiren gazeller yazılıp ortaya çıkmalarının hemen ardından "nazîre" adı altında, başka şairleri onu model alarak yeni yeni şiirler yazmaya davet ve teşvik etmiştir. Mesneviler için de kullanılmakla beraber bir adının da "cevap" olması nazîrelerdeki bu yankılanışı belirtir. Öyle gazeller vardır ki kendisine sadece bir devir değil asırlar boyunca nazîreler söylenegelmiştir. Nazîre demek o gazelin, şiir dünyasının aktüelinde kalması demektir. Değişik asırlarda tertip edilmiş nazîre mecmualarının gazellerle yüklü manzarası, en fazla nazîre söylenen şiir çeşidinin gazel olduğunun bir ispatıdır. Nazîre bir bakıma, üstüne geniş takdir çekmiş güzel bir gazelin bu güzelliğiyle cevapsız kalmamış, getirdiği davetle kendisine yetişilmek, kendisini aşmak yolunda başlamış bir yarışı ifade eder. Bu istikamette asırlar sonrasına doğru gidiş, öncelerden başlamış bir ilginin devam üzere kalışını haber verir.

Nazîre söylenmesi yolu ile etrafında geniş ve sürekli bir şiir hareketi yaratan gazel, bununla da kalmayarak hemen yazıldığı zamandan başlayıp sonraki asırlara doğru giden bir seyirle, başka şairlerin ortak katılımına imkân veren ve çerçevesini genişleten belirli tekniklerle, içinden başka nazım şekillerinde yeni manzumelerin çıktığı bir merkez olmak gibi sırf kendine mahsus bir imtiyazı vardır. Bu doğurgan kaynak, şairin kendisi yanında başka bir veya birkaç şairin katılımı ile müşterek gazeller yazılmasından öteye beyitleri ve mısraları arasına veya üstüne, yine başka şairlerin ilâve ettikleri mısralarla taştîr, terbî', tahmîs, tesdîs gibi artık beyit yerine kıta yapısına geçmiş ve aslından daha genişlik kazanmış manzumelerin doğmasını hazırlar. Böylece şairin gıyabında gazelinden, o zamanın veya sonrasından bir şairin kendi mısraları ile iştirak ettiği ortaklaşa bir şiir çalışmasına gidilmiş olur.

Gazelin bu doğurgan yapısının bir başka mahsulü de her mısra veya beytinin sonuna bizzat şair tarafından küçük mısralar ilâvesiyle "müstezad" denilen nazım şeklinin elde edilmesidir. Gazelden geliştirilmiş diğer bir şekil, makta' beytine şairin ilâve ettiği beyitlerle minyatür bir kaside hükmünde olan "gazel-i müzeyyel"dir.

Edebiyatımıza büyük bir incelikle işlenmiş söyleyişleri kazandıran gazel, Türk şiirinin gelişiminde ve yüksek bir sanat seviyesine erişmesinde inkâr edilemez bir tesirde bulunmuştur.

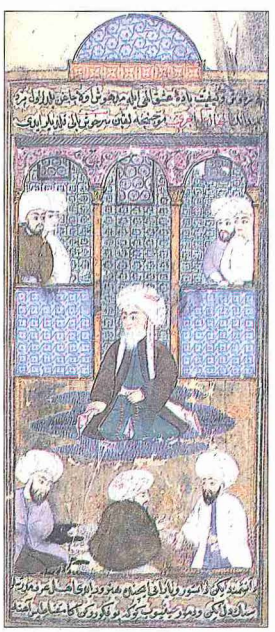
Müstezad. Gerek İran gerekse Türk edebiyatında olsun, her ikisinin de kendi halk şiirlerinin nazım geleneğinden kaynaklandığı sanılan müstezad, gazelin değişik bir şekli sayılışı yanında divan şiirinin, üzerlerinde oynama ve değişiklik kabul etmez sabit şekillerinin dışına çıkma yolunda bir adım olarak da değerlendirilmiştir. Teknik, kafiyeleniş, hatta vezin yönünden birtakım farkları olmakla beraber müstezadın esası, gazel asıl olmak üzere bir manzumenin her mısraı veya beyti sonuna, kullanılan vezninin birinci ve sonuncu cüzleriyle yazılmış birer küçük mısra daha ilâve etmektir. Manzume bu suretle diğer nazım şekillerinde görülmeyen bir yapıya girerek nöbetleşe bir uzun, bir kısa mısra birbirini takip ede ede yürür. Müstezad, öncelikle "mef'ûlü mefâîlü mefâîlü feûlün" kalıbında yazıldığından "ziyade" adı verilen ilâve mısralar da "mef'ûlü feûlün" tef'ilesinde olur. Seyrek olmakla beraber aruzun başka kalıplarında yazılmış müstezadlara da rastlanır. Fıtnat, Sünbülzâde Vehbî ve Enderunlu Fâzıl gibi bazı XVIII. asır sonu şairlerinin, müstezadlarında bu şeklin asırlardan beri klasikleşmiş kalıbı dışına çıktıkları görülür. Bu aynı zamanda müstezadın gazel yerine, başka bir nazım şekli olan kıtaya tatbik edilerek ebcedli tarih manzumelerinde kullanılması veya na't gibi bir konuda yazılması nevinden bazı çözülüşlerle kendini gösterir. Şems-i Kays gibi edebiyat nazariyecileri tarafından tanınmamış olmasından daha sonraları ortaya çıktığı anlaşılan müstezad, İran edebiyatında ilkin daha ziyade rubâîlerle gerçekleştirilmiş, gazele tatbikine sonraları geçilmiştir. Klasik Türk şiirinde ise başından beri hep gazelle beraber olmuştur. Gazel dışına çıkılarak başka nazım şekilleriyle birlikte kullanılışına ait örnekler pek sayılı olduğu kadar hepsi de çok sonraki zamanlara aittir.

Müstezadlarda ziyade adı verilen ilâve mısraların kafiyeleniş bakımından birkaç farklı çeşidi görülür. Bunlar, ardından geldikleri mısraın kafiyesini aldığı gibi onunkinden başka bir kafiyede de olabilmektedir. Bu halde müstezad büyük mısraları başka, küçük mısraları başka kafiyede bir görünüme girer. Ziyadeler, gazelin matla' beytinden sonra gelen beyitlerin kafiyesiz olan birinci mısralarının son kelimesiyle kafiyelendiğinde müstezad, kulakta hoş bir tesir yaratan çift ve katmerli bir kafiye örgüsüne bürünür. Hepsi bir yan şiir kuran bu ilâve mısraların kafiyelenişi, birbirinden farklı beş ayrı tertip gösteren bir zenginliktedir. Esas mısraa bir yerine çift ziyadenin ilâve edildiği müstezadlar bu nazım şekline başka bir çeşitlilik daha getirir. Müstezadlardan, örneklerine az rastlanmakla beraber beste yapıldığı da görülmektedir. Şair Aynî (ö. 1837) Fıtnat'ın bir gazelini, ziyadelerini kendi yazarak bir müstezad haline sokmak suretiyle bir yenilik daha katmıştır (Aynî, *Divan*, İstanbul 1258, s. 153). Ziyadeleri; başka şairler tarafından mizahî yolda ilâve olunmuş müstezatlara da rastlanılır.

Uyumlu ve yerli yerinde söylendiklerinde ardından geldikleri mısraa bir aksisada gibi cevap getiren, ona nüans katan bu ziyadeler manzumede zevkli bir kompozisyon yaratırlar. Bu ilâvelerde, sırf şekil doldurmak endişesiyle şiire bir şey kazandırmayan lüzumsuz bir yama gibi kalan şeyler söylemenin yavanlığına düşmeden, eşlik ettikleri mısralara her defasında tamamlayıcı ve yeni unsurlar katan bu kısa mısralarla onun âdeta gölgesi halinde bir yan şiir örmek çok maharet ve incelik isteyen bir iş olduğundan her şair müstezada el atmadığı gibi onu kullanmış olanlarda da sayısı umumiyetle birkaç taneyi geçmez. En fazla yazmış olanlar arasında altı müstezadı ile Hâzık, Fâzıl, beşer müstezadla da Ali Şîr Nevâî, Mislî, İlhâmî (III. Selim), İzzet Molla ve Pertev başta gelir. Her şairin cesaret edemediği müstezad örnekleri divanlarda birden ikiden öteye gidememektedir. İran edebiyatında da müstezad yaygın bir şekil olamamıştır. XIV. yüzyılda Nesîmî'de görülen örneklerinden başlayarak XIX. asrın sonrasına kadar divan edebiyatının devamı boyunca müstezadda kalem oynatmış şairlerin azlığına bakılarak denilebilir ki, müstezad divan şiirinde bir fantezi olmaktan ileri gidemeyen bir nazım şekli olarak kalmıştır. Müstezad, vazgeçilmesi mümkün olmayan, bir divanda mutlaka bulunması şart nazım şekilleri arasına giremediğinden müstezadsız divanların sayısı az değildir. Edebiyatımızda XVIII. asrın sonlarına kadar yazılmış müstezadların mühimce bir kısmı *Hadîkatü'l-cevâmi'* müellifi Hâfız Hüseyin Ayvansarâyî tarafından, çeşitli divan ve şiir mecmualarından yapılan geniş bir derleme ile *Eş'ârnâme-i Müstezâdî* adını verdiği mecmuada bir araya getirilmiş bulunmaktadır (İÜ Ktp., TY, nr. 5446).

Batı tesiri altında Türk edebiyatının vezinde ve şekilde dar kalıpların dışına çıkmak için arayışlara girdiği Servet-i Fünûn devrinde müstezada bu yolda imkânlar vaad eden bir şekil olarak bakılmış, müstezad vezince ve teknikçe yapılan çeşitli değişikliklerle asıl gelişmesini bu çağda bulmuştur. Servet-i Fünûncular'ın elinde müstezad, eskilerden farklı yön ve unsurlar kazanarak süratle yeni bir hal aldı. Böylece ortaya serbest müstezad denilen, değişiklikten değişikliğe girmiş bir müstezad tipi ortaya çıkmıştır. Yeni devirde müstezaddan bahsedenler, divan şairlerinin kendilerine geleneğin çizdiği şekilci daireyi aşabilmek yolunda bir imkân açmışken müstezadı lâyıkı ile değerlendiremediklerini hayıfla belirtirler.

Kaside. Klasik Türk şiiri, Arap edebiyatında esas konusu sevilen kadın ve bu sevgilinin kabilesiyle terkedip gittiği tabiat köşesinde ondan kalan hâtıralar önünde içlenişler ve çöl hayatından bazı sahneler etrafında teşekkül etmiş olan bu nazım şeklini, daha sonra Fars şiirinde değişik bir yapıya girmiş ve yeni muhitin getirdiği farklı bir muhteva ile zenginleşmiş haliyle almıştır. Divanlarda baş yeri tutan kaside, isminin de ifade ettiği üzere bir maksadı taşıyan, o maksada yönelik olarak yazılan bir şiir tarzıdır. Bu maksat ise öncelikle övgü yani birine methiyede bulunmaktır. Tanrı ve Hz. Muhammed'den başlayarak dört ha-



Divan şairlerinden Cevherî'nin dost meclisini gösteren bir minyatür (Âşık Çelebi, *Tezkire*, Millet Ktp., Ali Emîrî, Tarih, nr. 772, vr. 99b)

life, tarikat büyükleriyle hükümdar, sadrazam, vezir, şeyhülislâm ve diğer yüksek makam sahipleri övgünün baş konu ve muhataplarıdır. Övgü konusu Tanrı ve Hz. Muhammed olduğunda kaside sırasıyla tevhid, münâcât ve na't adlarını alarak bir nazım şekli olmanın ötesinde birer ayrı nazım nevi teşkil ederler. Mahiyet ve gayesi dolayısıyla esas vasfı methiye olduğundan kaside, bir nazım şeklini ifade eden bir ad olmaktan çıkıp zaman zaman methiye kavramı yerine geçmekte ve methiye sözü yerine kullanılmaktadır. Belirli bir kompozisyon şemasına göre muhtelif kısımlardan meydana gelen kaside, içinde çeşitli konuların ele alınabildiği teşbîb (nesîb) adlı ve tek başına bir manzume olabilecek uzunluktaki hususi giriş kısmı ile divan şiirinin dış âleme en açık bir cephesini meydana getirir. Çeşitli tabiat levhalarından bahçelere, yeni yapılmış mimari eserlere, at ve savaş tasvirlerine, sosyal hayatın ramazan ve bayram gibi tezahürlerine, nihayet ahlâkî ve felsefî düşüncelere kadar birçok konunun girebildiği bu kısmın muhteviyatına göre kaside çeşitli adlar alır. Bir makam sahibinin övgüsü için yazılıp sunulan kasidelere, böylece teşbîbde akis bulan yazılma vesile ve zamanlarına göre bahâriyye, nevrûziyye, sayfiyye (temmûziyye), hazâniyye, şitâiyye, yahut ramazâniyye, bayramiyye (ıydiyye), muharremiyye, sûriyye, cülûsiyye ve övgüsü yapılan şahsiyetin atı veya kılıcı bahis konusu ise rahşiyye, tîgıyye, yahut bir mimari eser vasfediliyorsa dâriyye, savaş veya sulh vesilesiyle yazıldığında cihâdiyye, sulhiyye gibi adlar verilmiştir. Bundan başka, redifleri de kasidelere kerem, sühan, sünbüliyye, gül, hançer, su kasidesi gibi isimler getirmiştir. Kasideyi isimsiz bırakmamak zihniyet ve arzusu, ona kafiyelerinin son harflerine göre kasîde-i lâmiyye, kasîde-i tâiyye gibi adlandırmalar da verir. Netice olarak türlü mevsimler, dış âlemden birtakım tesbitler, tabiattan görünüşler, savaş ve av sahneleri, saray, kasır, yalı gibi yeni mimari eserler, kendi coğrafyamızdan Edirne, İstanbul gibi şehirler, kasidenin bu methiye öncesi kısımları ile divan şiirinde akislerini bulurlar. Kasidenin bu yönü, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın tenkidî bir düşüncenin beraberliğindeki, "Vâkıa kaside eski şiirin peysaj, tarihî hadise, mevsimler, hulâsa en ferdî şeklinde bile hayata ve tabiata hatta estetik mülâhazalara açılmış kapısıdır" ifadesiyle (*XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, "Giriş", s. XXXI) yapılabilecek en iyi değerlendirmesine kavuşur.

Yabancı müelliflerce Batı edebiyatının "ode"una benzer bulunan kasidede şairler zaman zaman ferdî hayat ârızalarına, hallerinden ve düştükleri sıkıntılardan şikâyetlere yer vermişler, övgüsünü yaptıkları şahsiyetten bekledikleri himaye ve yardımı dile getirmişlerdir. Burada kaside, dış âleme yönelik tasvir ve konuları yanısıra, yapılan övgünün muhatabı bakımından şairin dışına açılan bir muhtevada kalmayıp kendi iç âleminden duygu ve düşünceleri de aksettirir, yer yer lirik ifadelere de bürünebilir.

Kasidenin boyut ve sınırı üzerinde eski edebiyat nazariyecileri arasında sürüp giden bir tutarsızlık görülür. Bir nazım şekli olarak gazelin bittiği sınırla kasidenin başladığı nokta birbirini tutmayan beyit sayıları ile gösterilmiş, son bulduğu tavan için de, ortadaki örnekler karşısında hükümsüz kalan birtakım görüşler ileri sürülmüştür. Beyit sayısı on beşleri bulmuş, hatta bazan aşmış gazellerle, sonundaki methiye unsuru ile küçük bir kaside görünümünde olan gazel-i müzeyyeller karşısında kasideyi on iki beyitten başlatan tarifler geçerliliğini kaybetmiş, hele ona otuz beyitten başlatıp doksan dokuz beyte çıkan bir çerçeve çizen nazariyeler ise azamî sınır gösterilen doksan dokuzu aşarak beyit sayısı 120'leri, 130'ları bulmakla kalmayarak 150'leri geçen kaside örnekleri karşısında geçerliliklerini muhafaza edememişlerdir. Gerçekte ise kasidenin uzunluğunu tayin eden esas husus, bu birbirini tutmayan rakamlar değil, tek bir kafiye etrafında uzayıp giden manzumeye şairin kafiye bulma gücü ve söz varlığının müsaade ettiği kafiye yaratma imkânının derecesidir. Bünyesinde taşıdığı kafiye güçlüğü ve kendisini meydana getiren kısımlar arasındaki idaresi kolay olmayan geniş orkestrasyonu ile kaside, divan şiirinde şairler için kabiliyet ve üstünlüklerini gösterecekleri bir müsabaka sahası sayılmıştır. Kasidenin alışılmıştan başka, Ahmed Fakih'in seksen üç beyitlik *Çarhnâme*'sinde olduğu gibi nesîb, methiye, fahriye ve diğer ara kısımları olmaksızın, mûtadın dışında, bir mesneviden farksız surette herhangi bir didaktik konuyu anlatmada alelâde bir vasıta olarak kullanılışına ait örneklere de rastlanır.

Sanat yönü yanında kaside divan şairine bir câize kapısı olmuş, sarayların, kibar meclislerinin kapıları ona çok defa kasideleri yolu ile açılmıştır.

Klasik Türk şiirinin büyük ustaları elinde en debdebeli ve muhteşem ifadelerini veren kaside tarzı, methiye ve fahriye kısımlarının taşıdığı çok aşırı mübalağalar dolayısıyla, yeni bir edebiyat zevkinin başladığı devirden günümüze kadar divan şiirinin en şiddetli tenkitlere hedef olan yönünü teşkil etmiştir.

Musammat Şekiller. Beyit esasına dayanan nazım şekillerinden ayrı ve başlı başına başka bir grup teşkil eden musammatlar, divan şiirinde nazmı tek kafiyelilikten çıkaran bir nazım şekilleri dizisidir. Bunlarda manzume, tek kafiyeye bağlı bulunan beyit tertibi yerine her biri kendi içinde kapalı ve diğerlerinden ayrı kafiyede kıtalarla kurulur. Musammat sisteminde esası, dört mısradan başlayıp on mısraa kadar yükselen kıtalar teşkil eder. Bu gruptaki nazım şekilleri, kendilerini meydana getiren kıtaların her birindeki mısra sayısına göre ayrı ayrı isim almaktadırlar. Bu suretle musammatlar dörtlüden (murabba) onluya doğru sırasıyla muhammes, müseddes, müsebba', müsemmen, mütessa' ve muaşşer olmak üzere yedi ayrı isimli şekiller grubu kurarlar. Bunlara şarkı ile, daha değişik mahiyetteki terci'-bend ve terkib-bend katılırsa bu daire daha da genişler. Ancak her birinde değişmek şartıyla bendleri kaside gibi tek kafiyeli olmakla terci'-bend ve terkib-bendler ayrı bir gruptur.

Bütün musammatlarda mısra sayısı dört ile on arasında olan kıtalarla, bunların son mısralarındaki kafiye etrafında bir toplanış, bir şekilleniş vardır. Son mısraların kafiyesi aynı ve müşterek kalırken kendilerinden önce gelen mısraların, kıtadan kıtaya değişmek üzere ayrı bir kafiyeleniş örgüsü gösterdiği musammatların rolü, şiire kıtalarının sayısı kadar çeşitlenen kafiyeler kazandırmaları, kıtalar içindeki kafiye beraberliğiyle manzumeyi bir kompozisyon bütünlüğüne götürmeleridir. Her biri kendi içinde müstakil ve ayrı kafiyeli kıtaların her defasında son mısraları ile müşterek bir kafiye mihveri etrafında toplanması, hele "mütekerrir" denilen şeklinde mısraların, müseddeste ise beyitlerin nakarat gibi aynen tekrarlanması, manzumeyi kaside ve gazel sisteminden farklı bir kompozisyon bütünlüğüne yaklaştırır. Musammatlarda, çeşitlerinden hangisi

olursa olsun, belirli bir konuya bağlanış bakımından mısralar arası düşünce ve tasavvur münasebeti vardır.

Duygu ve düşünceleri gazelden daha geniş bir çerçeveye yayabilmek, sağladığı geniş çerçeveye mukabil kasidedeki kafiye darlığına düşürmemek, özellikle manzumeye daha derli toplu bir hüviyet verebilmek gibi imkânları dolayısıyla musammatlar divan şairlerinin sevdikleri, divanlarında mutlak surette yer vermek istedikleri birer şekil olmuştur. Bunların içinde murabba, muhammes ve müseddes, divan şiirinin en âhenkli ve zevk okşayıcı şekillerinden sayılmış, şairleri kendilerine heveslendiren başlıca şekilleri teşkil etmiştir. Divan şiirinin önde gelen şairleri musammatlara büyük ilgi göstermişler, musammat şekillerde yazmaktan zevk duymuşlardır. Bunlar büyük bir orkestrasyon ve derli toplu luk gerektirdiğinden, gazel ve kaside kadar harcıâlem olmayışları ve sayıca seçkinlikleriyle de ayrı bir değer ifade etmişlerdir.

Musammat şekiller divan şiirinde ayrıca bir şairin, eski olsun çağdaşı olsun başka bir şairin şiirine kendi mısraları ile katılması, kabul edilmiş bir teknikle onun içinde kendisinin de yer alması gibi nazîre söylemeyi andırır, fakat ondan daha ileri ve çok daha güç bir şiir işçiliğine zemin teşkil etmişlerdir. Bu çalışmada, beğenilmiş bir şiirin ve özellikle gazelin sırasıyla her beyti üzerine diğer bir şair tarafından belirli bir musammat şeklindeki (meselâ murabba, muhammes, müseddes) bir kıtanın mısra sayısına eşit gelecek surette aynı vezin ve kafiyede mısralar ilâve edilmesiyle, asıl manzumeden çok daha geniş hacimde ve gazeldekinden başka bir kafiye sistemi içinde esas şairin gıyabında müşterek ve yeni bir şiir doğar. Böylece ilk kıtası, ele alınan şiirin matla' beytiyle eş kafiyede, sonraki kıtalarda ise esas manzumeye ilâve edilen mısralar oradaki beyitlerin kafiyesiz birinci mısralarının son kelimesiyle kafiyeli olmak üzere gazelden çok farklı ve hacimli bir şiir meydana getirirler. Neticede, ortaya çıkan yeni bir şekil almış manzumede her kıtanın son iki mısraı esas şairin, daha önceki mısralar da o şiiri musammat olarak işleyen şairin olur.

Bu müşterek şiirler, ilâve mısraların kıtada meydana getirdiği toplam sayıya göre, musammatın yedi ayrı şeklinden birine tekabül eden isimlerle anılırlar. İlâve edilen mısralarla bir murabba teşekkül etmişse terbî', muhammes ortaya çıkıyorsa tahmîs, bir müseddes elde edilmişse tesdîs, aynı şekilde şiir müsebba', müsemmen, mütessa', muaşşer şekline girmişse sırasıyla tesbî', tesmîn, tetsî' ve ta'şîr isimlerini alır.

Taştîr. Evvelce söylenmiş bir şiir üzerine musammat tarzında yeni bir şiir kurmada "taştîr" denilen farklı bir yol ve teknik daha vardır. Bu yol ile elde edilen musammat şiire, şekline göre "terbî'-i mutarraf, tahmîs-i mutarraf, tesdîs-i mutarraf" diye de isim verilmektedir. Bu usulde, taştîr edilmek istenen şiirden alınan beyitlere ilâve edilecek mısralar onların üstüne değil her bir beytin iki mısraı arasına yerleştirilir. Böylece esas alınan şiir, bu ilâve edilen mısralarla beyit tertibinden çıkıp kıta tertibine girer. Her beytin serbest yani kafiyesiz ilk mısraı ile kafiyelenen ilâve mısralar kıtayı kurarken beyitlerin son mısraları da aynı şekilde meydana gelmiş kıtalarla bir kafiye bağı teşkil eder. Meydana gelen kıtalarda ilâve mısralar beytin ilk mısraı ile ara kafiyeyi, son mısraları da kıtaları birbirine bağlayan ana kafiyeyi kurarlar. Taştîr yolu ile meydana getirilen musammatlar terbî', tahmîs ve tesdîslerde görülmektedir. Bunlarda diğer bir şair tarafından şiire katılan mısra sayısı kıta itibariyle terbî'-de iki, tahmîste üç, tesdîste dörttür.

Taştîr edebiyatımızda sık rastlanan bir şekil olamamıştır. Terbî' ve tesdîs yolu ile yapılanlar az olup daha ziyade tahmîs durumundakiler görülür. Nedîm'in Nedîm-i Kadîm'e yaptığı çok ustaca bir taştîr en güzel ve en başarılı örnek olarak gösterilir.

Yakın zamanlarda bazı müelliflerin taştîrin yalnız tahmîste yapıldığı, bu ismin tahmîse ait bir ıstılah olduğuna dair iddiaları doğru değildir. Öte yandan Tâhir Olgun da taştîrin yalnız terbî' için bahis konusu olduğunu, taştîr zannedilen şeye de "tahmîs-i mutarraf" demek lâzım geldiğini ileri sürer.

Başkası tarafından yazılmış bir şiirden onun beyitleri üzerine kurulu yeni bir manzume çıkarmak, nazîre yapmaktan çok daha ustalık ve şiire hâkimiyet isteyen bir iştir. Meydana getirilen manzumenin şiirin aslı derecesinde kuvvetli olması, ona fikir ve tasavvurca olduğu kadar üslûpça da uygunluk göstermesi gerektiğinden bunda başarılı olmak kolay değildir. Bu yapılan iş, başkasının gazelini adaptasyon ve özümseme mahsulü bir katılımla geniş hacimde bir manzume çapına yükseltmeye yönelik bir sanat cehdi isteyen, divan şiirinin nazîrelerde olduğu gibi daha mükemmeli, daha güzeli elde etme yolunda bir başka atölye çalışmasıdır. Bunu yapandan beklenen, öbür şairin şiirine kattıklarının onun elinden çıkmış gibi tabii ve asla uygun düşmesidir.

Tardiyye. Esasında bir muhammes olmakla beraber kendine mahsus bir vezni oluşu ve ilk kıtasının kafiyelenişindeki fark dolayısıyla onun daha hususi bir şekli sayılır. Herhangi bir muhammes aruzun her kalıbı ile yazılabilirken tardiyyede kullanılabilecek vezin yalnız "mef'ûlü mefâilün feûlün" kalıbıdır. Her kıtasının ilk dörder mısraı her birinde değişmek üzere kendi içlerinde, beşinci mısraları ise diğer kıtaların beşinci mısraları ile ortaklaşa kafiyelidir. Birinci kıtanın sonuncu mısraının kendinden önceki mısralarla kafiyelenmemesi, tardiyyeyi muhammesten farklı kılan diğer bir özelliktir.

Tardiyye sözü esasında, mesnevilerde araya değişik bir hava getirmek maksadıyla hikâye kahramanlarının ağzından gazel ve murabba şeklinde söylenen manzumelere verilen addır. Bundan dolayı tardiyye başlığı altında gazel, murabba, hatta kıtalara rastlamak mümkündür. Osmanlı Türkçesi'ne ait bazı lugatlarda, "bir hikâyenin anlatıldığı manzum eser veya şiire ilâve edilen saded harici parça" diye açıklanan tardiyyenin ([J. W. Redhouse], *İlâveli Lugat-i Osmâniyye*, İstanbul 1303, s. 407; a.mlf., *A Turkish and English Lexicon*, İstanbul 1890, s. 1236), bir mesnevi içinde araya bir münasebet düşürülerek söylenilen gazel kabilinden parçalara dendiği şeklinde çok daha belirli bir tarifi de verilmiştir (Şemseddin Sâmi, *Kāmûs-ı Türkî*, İstanbul 1317, s. 581).

Eski edebiyat bilgileri kitaplarında, alelâde bir muhammes nazarıyla bakıldığı için ayrıca bahis konusu edilmeyen bu nazım şekli, XIX. asrın sonlarına doğru yazılmış eserlerde ele alınmaya başlar. Muallim Nâci'nin *Istılâhât-ı Edebiyye*'sinde (1307) üzerinde durulmamasına mukabil Manastırlı Mehmed Rifat'ın *Mecâmiu'l-edeb*'inden (İstanbul 1308) itibaren diğer edebiyat bilgisi kitaplarında yavaş yavaş yer alır.

Diğer adı "tard u rekb" olan bu nazım şekli kendisini XVIII. yüzyılda hissettirmeye başlamıştır. Tardiyyeyi edebiyatımızda canlandıran, aynı zamanda onun en önde gelen üstadı olan Şeyh Galib'dir. *Hüsn ü Aşk*'ta mesnevinin kahraman-



طرﻳه

ای ماه اویی اویکه بوشب | کوشکده یرایه بانك یارب
معلوم دکل اکرچه مطلب | اویله کورینورکه حکم کوکب

سیخ ستمه کاب اولورسن

ای عجمه اویی بوازرماندر | چرخك سکا مقصدی نماندر
زیراقیتی تندبی امساندر | لطفایتمسیده ولی کماندر

خوفم بوکه یك خراب اولورسن

ای نرکس عشق خواب نازایت | دامان قصایه دوش نیازایت
بیك خوفیله چشم جانی بازایت | ابخام بلادن احتراز ایت

بازیجه انقلاب اولورسن

کل مهد صفاده راحت ایله | برقاج کیجه جك فراغت ایله
فکرایله صوکن عنایت ایله | سودیرینه قانه عادت ایله

پیمانه کش عتاب اولورسن

مهدایچره اویکه ای سمنبر | قالمز بوروشده چرخ جنبر
برحالله کردش ایتمز اختر | سیرایت سکا ازوقته نیلر

سیل غمه اسیاب اولورسن

بیدارلق ایله ایتمه معتاد | اویخودن اولورا اولورسه امداد
برزهر صونوب بوچرخ جلاد | غالب کبی کارك اوله فریاد

بزم اله رباب اولورسن

تمة كلامه

مهدایچره اوافت سمنبر | ماه نوایچنده مهرانکور

Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ından bir tardiyye (Ömer Faruk Akün özel kütüphanesindeki yazmadan)

ları ağzından, fakat kendi mahlası ile söylediği tardiyyeler şöhretleri derecesinde çok da sevilmiştir. Bu tesirle Abdülhak Hâmid de *Duhter-i Hindû* adındaki tiyatro eserinde (1876) aynı şekilde bir kahramanına bir tardiyye söyletir. Şeyh Galib'in divanında "tard u rekb" adı altında bir tardiyyesi yanında (*Divan*, Bulak 1252, s. 102) Nedîm'in divanında da on iki kıtalık uzun bir tardiyyenin yer alışı (*Divan* [nşr. Halil Nihad], İstanbul 1340, s. 106-108) onun mesnevi dışında müstakil bir hüviyet kazandığını gösterir. Kısa vezninden dolayı kısa ibareli mısraları ve oynak kafiyelenişiyle tardiyye zevk okşayan, âhenkli bir nazım şekli olarak kabul edilmiştir.

Şarkı. Arap ve Acem edebiyatlarında görülmeyen bu şekil, divan şiirinde halk edebiyatından gelen bir tesirle doğmuştur. Kıtalarının dördüncü mısraı aynen tekrarlanan (mütekerrir) murabbaın koşma ve türkü zevkiyle işlenmiş şeklidir. Bestelenmek gayesiyle yazılan şarkı, XVII. asırdan itibaren o zamana kadar onun gibi besteler yapılagelen murabbaın yerini alır. İlk kıtasının değişik tarzlarda kafiyelenişi ve nakaratlarındaki çeşitlilik imkânı bakımından türlü işlenişlere elverişli yapısı itibariyle diğer nazım şekillerinden farklıdır. İlk kıtası çapraz kafiyede olan şarkılarda ikinci mısra, aynı kıta ile diğer bütün kıtaların son mısralarındaki nakaratı meydana getirir. İlk kıtanın ikinci ve dördüncü mısralarının birbiriyle kafiyelenerek ikinci mısradan itibaren teşkil ettiği temel kafiye ile bütün manzumeye hâkim oluşu onun murabbadan ayrılan başlıca tarafıdır. Yahut birinci dörtlüğün bütün mısraları kafiyece aynı olup son mısra diğer kıtalarda nakarat olarak aynen tekrarlanır. Şarkının bu iki klasik tarzı dışında, kıtaların son mısralarının böyle tekrarlanmayıp sadece birbiriyle müzdevic usülde kafiyeli oluşundan ibaret bir şekli de vardır. Şarkının bu müzdeviç kafiyede ve nakaratsız tipinden başka, kıtaları dörtlük yerine beş ve altı mısralı olanları da görülür. Bunlarda nakarat artık bir mısradan ibaret olmayıp bütünüyle her kıtanın son beyitleri olur. Burada türkünün şekle tesiri çok daha bellidir. Müselles denilen, üç mısralı kıtalarla yazılmış şarkılara da rastlanır. Örnekleri ötekilerden çok daha az olan bu şarkılarda nakaratlar da umumiyetle üç mısralı olmaktadır. Nakarat bazan iki mısralı da olabilir. XVI. asır şair ve müsikişinaslarından Ubeydî'deki eski örneklerin yanı sıra (Ali Nihad Tarlan, *Şiir Mecmualarında XVI. ve XVII. Asır Divan Şiiri*, İstanbul 1948, II, 13-14) daha yeni zamanlara ait olanlar da vardır (bk. Hâşim Bey, *Mecmûa-i Kârhâ ve Nakışhâ ve Şarkiyât*, İstanbul 1280, s. 72, 450, 474).

Bestelenmek gayesiyle meydana getirilmeleri şarkıların vezin, kompozisyon, dil, üslûp ve muhtevasına kuvvetle tesir etmiştir. Aruzun her kalıbında yazılabilmekle beraber müsikide usul vuruşuna kolayca uyum sağlayabilecek vezinler, öncelikle "mef'ûlü mefâilü mefâilü feûlün" kalıbı tercih edilir. Her kıtanın "zemin" denilen ilk mısraından sonra "meyan" yahut "meyan-hâne" adı verilen ve bestedeki geçişleri sağlayan üçüncü mısralarının şarkının en tesirli parçaları olmasına dikkat edilir. Kıtaları beş mısralı şarkılarda meyan dördüncü mısraa, altı mısralık olanlarda ise beşinci mısraa alınır. Terennüm edilmek için tertip edildiklerinden şarkılar hacimce geniş tutulmamış, üç ile beş kıta arasında olması ile yetinilmiştir.

Yalnız okumuş zümreye değil umuma hitap etmeleri, şarkıların dil ve ifade bakımından divan şiirinin diğer şekillerinde olan manzumelerinden ve bestelenmek için yazılmış murabbalarından daha sade olmalarını sağlamıştır. Bunlarda herkesin kolayca kavrayamayacağı derecede Arapça ve Farsça kelimelerle yüklü ifadelerden hayli uzaklaşılmış, çoğunluğun anlamakta fazla güçlük çekmeyeceği bir dil hâkim olmuştur. Şarkıların yaygınlığı ve sürekliliği halkı onların içindeki bu yabancı kelimelerle âşina kılmış ve onları anlayabilecek bir vokabüler kazanmasına yardım etmiştir.

Şarkılardaki nisbî sadelik yalnız ifadede kalmaz, divan şiirinin yüklü mazmunlarından, edebî süslerinden oldukça uzak kalmış bir tutum da görülür. Şarkıların esas konusu en başta aşktır. Bu aşk gazellerdekine nisbetle daha gerçek duygulara dayanır. Gazellerin tasavvufî yöne çekilebilecek sevgilisi yerine şarkıda gerçeğin içinden gelen bir sevgili vardır. Sevgilinin kadın hüviyeti burada daha açık hissedilir.

Gazellerdeki sevgilinin yalnız cevrinden ve ayrılığından şikâyet şeklindeki ümitsiz ve tek yönlü aşk psikolojisi yerine şarkıda tatlı ıstıraplar, ümitler, visalleri, naz ve ricaları, nedâmetleri, vazgeçişleri, buluşma vaad ve heyecanları, kaçamakları, zevk ve neşeleri gibi türlü halleriyle daha reel ve daha yumuşak bir aşk duygusu hâkim olur. Aşkın elemli duygularını söylese de şarkının üslûp ve edasında onu yumuşatan bir taraf vardır. Hafif bir hüzün, şen ve şakrak edalar şarkının vasıfları olmuş gibidir. Şarkı, gazel ve murabbalarla karşılaştırıldığında bu fark kolayca belli olur.

Şarkılar divan şiirinin çevreye açılan, yerliliğe en fazla yaklaşan bir tarafını verir. Nedîm'den Enderunlu Vâsıf'a uzanan bir silsile içinde İstanbul ve Boğaziçi'ni bunlarda gönül maceralarının gezinti ve eğlence durakları olarak bulmak mümkündür. Birçok şarkıda İstanbul'un moda olmuş yerleri, sevgilinin davet edildiği veya onunla buluşma köşeleri akisler gösterir. Öyle ki Nedîm'in şarkıları bu bakımdan Lâle Devri'nin İstanbul hayatının manzum bir jurnali gibi gözükür. Nedîm'deki erişilmezlik bir tarafa Enderunlu Vâsıf'ın neredeyse başlı başına bir divan dolduracak 211 şarkısı İstanbul hayatı ile insanının aşkları ve zevkleriyle bir aynası olur.

Şiirin, geçmiş asırlarda Ahmed Paşa'da görüldüğü üzere murabbalarla müsikiye bağlanışı, XVII. asırdan başlayarak şarkıda çok daha gelişmiş bir halde de-

vam eder. Nâilî, Nazîm, Nedîm, Şeyh Galib, Enderunlu Fâzıl ve Vâsıf'ta şarkı başlıca temsilcilerini bulur. Şarkı, divan şiirini kendi içinde halka açan ve tattıran bir rol oynar.

Terci'-Bend ve Terkib-Bend. Bu iki nazım şeklinde musammatlar en geniş hacme ulaşır. İkisinin de yapısını, her biri başka kafiyede ve aynı vezinde bendlerle bunları birbirine bağlama vazifesini gören ve onlardan müstakil olarak kafiyelenen ara beyitler meydana getirir. Bir bendden diğerine geçilirken ara beyit nakarat gibi aynen tekrarlanıyorsa manzume "terci'-bend" adını alır. Terci'-bend ile terkib-bend arasındaki farkı, sadece bu bağlayıcı ara beytin değişmesi veya aynı kalması tayin etmektedir. Geçişleri her defasında değişiyorsa o zaman ismi "terkib-bend" olur. Bu ikiz şeklin söz konusu kısımları hususi terimlerle belirtilmiştir. Bendler, bulundukları manzumeye göre "terci'-hâne" veya "terkib-hâne" adını alır, yahut da kısaca "hâne" diye zikredilir. Bunları birbirine bağlayan ara beyit ise "vâsıta" adını taşır.

Bu ikiz nazım şeklini meydana getiren kısımların adları, zamanla biri diğerinin yerine kullanılması ve aradaki mâna kaymaları dolayısıyla diğer nazım şekillerinde görülmeyen bir terminoloji karışıklığı yaratmıştır. Başlangıçta terkib-bend ve terci'-bend diye bir ayırım yapılmaksızın her ikisi için ortaklaşa "terci'" adı kullanılmış, ileride vâsıta adını alacak bağlayıcı ara beyte de "terci'-bend" denilmiştir (Reşîdüddin Vatvât, *Ḥadâ'iḳu's-siḥr fî deḳâ'iḳi'ş-şi'r* [nşr. Saîd-i Nefîsî], Tahran 1339 hş., s. 706 [ilgili kısım eserin Abbas İkbal neşrinde yoktur]; Şemseddin Muhammed b. Kays, s. 400-401). VIII. (XIV.) asır edebiyat nazariyecisi Ali b. Muhammed Tâc el-Halâvî'nin eserinde bu beyte terci'-bend adının yanı sıra tercihen artık "bend" denildiği de görülür. Halâvî, Reşîdüddin Vatvât'ın yaptığı gibi terci'i, bend ismini alan bu beyitlerin kafiye durumlarına göre üç çeşide ayırarak her hânede onun değiştiği şekli henüz "terkib" diye bir ad koymaksızın işaret eder (*Deḳâ'iḳu'ş-şi'r* [nşr. Seyyid Muhammed Kâzım İmâm], Tahran 1962, s. 67-68). Eserini 1480'li yıllarda yazan Hüseyin Vâiz-i Kâşifî, terci'in bir nevi olduğu kaydıyla bu şeklin adını artık "terkib" diye gösterir. Burada aynı zamanda ara beyit için terci'-bend tabiri yanında vâsıta adının da ortaya çıktığı görülür (*Bedâyi'u'l-efkâr fî ṣanâyi'i'l-eş'âr*, s. 26). Vâsıta beyti için kullanılan "bend" sözü de zaman içinde mâna kaymasıyla, kendisi ve "terci'-hâne" ve "terkib-hâne"nin bir arada teşkil ettiği bütüne ait bir ad olur. Yani vâsıta beyti mânasını kaybedip doğrudan doğruya "terci'-bend" diye bir nazım nevi mânasına girer. Neticede "terci'-bend" ve "terkib-bend" deyimleri, onun belirli birer kısmının adı olmaktan çıkarak manzumenin bütününü ifade ederler. Eski İranlı edebiyat nazariyecilerince terkibden terci'in bir çeşidi olarak bahsedilirken sonraları "terkib-bend" diye müstakil bir isim alması terci'-bende analoji yolu ile olmuştur.

Bu ikiz nazım şeklinin adlarının, birer vasf-ı terkîbî teşkil eden "terci'hâne" ve "terkib-hâne"de olduğu gibi "terci'-bend, terkib-bend" şeklinde olması gerekirken bizim eserlerimizde sonraları onu vasf-ı terkîbîlikten çıkarıp birer izâfet terkibi kılığına sokan "terci'-i bend" ve "terkîb-i bend" diye bir okunuşa girmiştir. Böylece gerçek okunuşları unutulup doğrunun yerine yanlış olan benimsenmiştir. Bunların adları İran edebiyatıyla ilgili bütün literatürde terci'-bend ve terkib-bend olarak asıl şekilleriyle muhafaza edilmektedir.

Terci'-bend ve terkib-bend, geniş hacim isteyen konulara cevap verebilen çerçevesi ve kompozisyon bakımından sağladığı bazı teknik imkânlarla diğer nazım şekilleri içinde imtiyazlı bir mevkiye sahiptir. Bundan dolayı geniş bir zeminde alınıp geliştirilmeyi gerektiren, gazel ve kasidede ifade edildiği vakit darlık ve kafiyece de monotonluğa düşecek çapta olan duygu ve düşüncelerin meydana getirdiği konuların ifadesi için bu ikisi özellikle müracaat edilen birer şekil olmuştur.

Şems-i Kays ve Ali el-Halâvî gibi eski edebiyat nazariyecileri terci'i, kasidenin aynı kafiye ve vezinde parçalara bölünmüş, araları kafiyece farklı birer beyitle bağlanmış bir şekli olarak görmüş ve tarif etmişlerdir. Aynı görüş yakın devir müelliflerinin bazılarınca da benimsenmiştir (meselâ Ahmed Hamdi, *İlmü'l-kavâfî ve'l-bedî'*, İstanbul 1289, s. 47; Manastırlı Mehmed Rifat, *Mecâmiu'l-edeb*, İstanbul 1308, s. 605).

Bu ikiz şekil bendlerin (hâne) kafiye örgüsü, beyit sayısı, vâsıta beyitlerinin kafiyelenişi bakımından şaire bazı seçenek ve serbestlikler tanır.



Charles Vernet'nin divanından bir gazel sayfası (Paris 1858, s. 58; Ömer Faruk Akün özel kütüphanesi)

Terci' ve terkibde kafiye hususunda ikili bir imkân vardır. İstendiğinde ya gazeldeki gibi beyit esasına dayalı kafiye tertibiyle, yahut da musammatlarda olduğu üzere kıta nizamında olarak her mısraı kafiyeli tarzda yazılabilir. Öte yandan kafiyenin her bendde değişebilirliği, şairi uzun manzumesinde kasidenin tek kafiye sıkıntısından ve bunun getirdiği monotonluktan kurtarır. Şair kırk beyitlik bir hacim gerektiren bir manzume için, söyleyeceklerini kaside şekline döktüğünde kırk defa aynı kafiyede kelime bulmak mecburiyeti içine düşmektedir. Terci' veya terkibde ise manzume ayrı kafiyede bendlere bölündüğünden kırk defa aynı kafiyenin peşinde olmak mecburiyeti ortadan kalkmaktadır. Buna karşılık kafiyeler bir yandan çeşitlilik kazandığı gibi sayıca da bir benddeki beyit miktarı kasidenin bütününden az olduğundan çok daha aşağıya inmekte, üstelik bunlar bendden bende değiştiği için manzume kasidedeki tek kafiye monotonluğundan uzaklaşmış olmaktadır.

Musammatlardaki kafiye tertibi seçildiğinde ise, bu defa her bend bütün mısraları ile kafiyeli bir hale girip manzumeye beyit yerine mısraı esas kılan bir kompozisyon yapısı hâkim olur. Kafiye

yine bendden bende değişmek suretiyle çeşitlendikten başka beyitlerin sadece ikinci mısraı ile sınırlı olması yerine bütün mısraları saran bir örgü ile kesafet kazanır. Buna mukabil bütün mısraları kafiyeli olmak mecburiyeti dolayısıyla bu çeşit terci' ve terkiblerde beyit sayısı az tutulduğu için bendler (hâne) gazel tertibinde olanlardan daha kısa olur.

Kafiyece gazel tertibi yerine diğer musammatlardaki gibi her mısraı kafiyeli bendlerle kurulu terci' ve terkibler, bu bendlerde mısra sayısı altı-on (üç-beş beyit) arasında olduğu zaman müseddes, müsemmen ve muaşşere benzediklerinden birer müzdevic veya mükerrer müseddes, müsemmen, muaşşer sayılmaları yolunda ihtilâflı görüşlere yol açarlar. Bunların çok defa terkib-bend-i müseddes, terci'-bend-i muaşşer gibi isimler aldıkları da görülür. Hatta tekerrür eden vâsıtanın beyit değil mısra olduğu muhammeslerin bile terci'-bend diye adlandırılışına ve terci'-bendler arasına dahil edildiğine rastlanmaktadır (meselâ bk. Şeyh Galib, *Divan*, s. 61, 75).

Kasidede beyitlerin tek düze bir sıralanışından ibaret kalırken terci' ve terkibde manzumeye bir hareketlilik getiren, onu bendlere dağıtıp sonra kendi üzerlerinde toplayan vâsıta beyitlerinin kompozisyonca sağladığı ayrı bir bütünlük ve tesirlilik vardır.

Bütün mısraları kafiyeli olanların yanı sıra hâneleri (bend) gazel tertibinde olan terci' ve terkiblerde gazeldeki dağınık, konuca ve mânaca daldan dala atlayan kompozisyon tarzının aksine bendler arasında konu ve mâna birliği hâkimdir. Özellikle terci'de, yapısı dolayısıyla belirli bir düşünce üzerine kurulu olduğundan, beyitler ve bendler arasında rastgelelik yerine fikir ve mânaca kendini çok daha iyi hissettiren bir birlik ve bütünlük vardır.

Terci'de bütün bendlerin, sonlarında "leit-motif" gibi kendini tekrarlayan ve manzumeyi muayyen aralıklarla devamlı surette bir ana fikir veya bir esas tasavvur yahut bir temel duygu etrafında toplayan vâsıta beytine yönelik oluşu, terkibde ise bendden bende değişen vâsıta beyitlerinin, söylenenlere her bendin sonunda değişik bir bakış veya hüküm getirmesi, muhtevaya diğer nazım şekillerinde olmayan bir tesirlilik ve farklılık katar.

Terci'-bend, bütün bendleri, her birinde söylenenin vâsıta beytinde tekrarlanan ana fikre çıkacak ve anlatılanı periyodik aralıklarla çıkış noktasındaki düşünceye bağlayacak surette tanzimini gerektirdiğinden terkib-bende nazaran daha güçtür. Terkiblerde vâsıta, bütün bendlerin daima kendisine yönelik olmasını gerektiren bir mihver olmaktan çıktığı ve her bendde değişebildiği için şair bu nazım şeklini kullanırken kendini daha serbest hisseder. Her bendin sonunda düşünceyi aynı noktaya getirip bağlamak, bütün bendleri vâsıta beytindeki temel düşünce ile ilgili kılmak, vâsıta beyitlerini aynı zamanda şiire monotonluk getirmeyecek şekilde idare edebilmek güçlüğü dolayısıyla terci'-bend divan şiirinde sayıca terkib-bendin gerisinde kalmıştır. Kasideye nisbetle büyük bir orkestrasyon istediğinden divan şairinin ortaya koyabildiği terci' ve terkibler kasidelerin sayısına yaklaşamamış, onların yanında daima sınırlı bir noktada kalmıştır.

Manzumedeki muhtevanın bendlere bölünerek parsellenmesi, her bendde manzumenin başka başka kafiyelere girişi, her bir bende eşlik eden vâsıta beytinin cüzi bir istisna ile onlardan ayrı kafiyede oluşu, vâsıta beyitlerinin terkiblerde bendden bende değişerek şiire düşünce ve konu bakımından istikamet verişi, terci'lerde ise manzumeye taban teşkil ederek bütün bir şiirin kompozisyonunu idare eden bir mihver teşkil edişiyle terci' ve terkib-bend, divan şiirinin orkestrasyonu en geniş ve en zengin nazım şeklini meydana getirir.

Eski edebiyat nazariyecilerinden bazılarının dikkat ve işaret ettikleri gibi terci'-bendde vâsıta beyti manzumenin esas çıkış noktasıdır. Önce bu çıkış noktasını yakalayan şair bütün manzumesini bu temel üzerine kurup geliştirir. Bazan terci'-bendde başka bir şairden alınan bir beytin vâsıta beyti yapılarak bütün manzumenin tazmin yolu ile onun üzerine yapılandığı görülür (meselâ bk. Şeyh Galib, *Divan*, s. 58 vd., 61 vd., 73 vd., 74 vd.). Bu da terci'lerde çıkış noktasının, düşüncenin merkezi sıfatıyla gerçekten vâsıta beyti olduğunu gösterir. Bu şekilde "tazmin" yoluyla yapılan terci'lerde, alınan beytin dışarıdan gelen bir unsur olduğu düşüncesiyle sadece bir benddeki beyit sayısına bakılarak doğrudan doğruya bu sayıya tekabül eden musammatın adı verildiği görülür (meselâ, bk. Nedîm, *Divan* [nşr. Halil Nihad], İstanbul 1340, s. 78-80: "Muaşşer tazmîn-i beyt-i âlem-pesend-i sadr-ı mükerrem").

Terci' ve terkib için nazariyatta farklı farklı bend (hâne) ve bunlardaki beyit sayısı belirtilir, özellikle bu beyitlerin beşten aşağı ve ondan yukarı olamayacağı kaydedilirse de bendlerin ve onların içindeki beyit miktarını sınırlayan mutlak ve zorlayıcı bir kaide yoktur. Söylenenlerin sayıca dışına çıkmış örneklerde görüldüğü üzere bend sayısı üçten başlayarak şairin gücü yettiği ölçüde yükselebilmekte, yahut beyitlerde olduğu gibi gösterilenlerden de aşağı inebilmektedir. Rûhî'nin şöhreti asırları tutmuş on yedi bendlik terkibi kaideye riayetsizlik ithamı ile karşılaşmadığı gibi Esrar Dede'nin de aynı uzunlukta olan terkib-bendi, bir tetkike dayanmadan ortaya atılmış birtakım ölçüleri hükümsüz kılmaktadır. Bunun gibi, hânelerin beyit sayısını dört ile on gösteren sınırlamaların da Fuzûlî'nin müseddes terkib-bendinde bu sayının üçe inmesi, Ahmed Paşa'nın terci'-bendinde ise on sekize çıkmış olması gibi miktarı azımsanmayacak örnekler, ortada sınır koyan mutlak bir kaide bulunmadığını belirtmeye yeterlidir.

Terci' ve terkiblerin şaire serbestlik sağlayan diğer bir yönü de öteki musammat şekillerden farklı olarak bendlerde beyit sayısı bakımından bir simetri gerektirmemesidir. Bundan dolayı bendlerinin beyit sayısı eşit olmayan terci' ve terkiblere de rastlanır.

Bundan başka vâsıta beyitlerinin kafiyelenişi bakımından da özellikle terkiblerde şaire tanınmış bazı serbestlikler vardır. Bunları herhangi bir bende bağlı olmaksızın her beyti kendi içinde kafiyeli olarak kullanan şair isterse bu müstakil kafiyeli vâsıta beytini ilk bendin kafiyesine uydurabilir. Yahut ilk beyit matla' teşkil edecek surette, sonrakilerin ise yalnız ikinci mısralarını birbiriyle kafiyeli kılarak bunlardan bir gazel örer. Vâsıtaların bütün beyitlerini her mısraı ile "müselsel" denilen şekilde tek kafiyede işler.

Terci' ve terkibler hemen her konuya açık olmuşlardır. Sırf kendilerine mahsus konuları olduğu, yalnız bu konularda yazıldıkları yolundaki görüşler gerçeğe uygun düşmemektedir. Ancak klasik İran şiirinin eski devrelerinden başlayarak büyük üstatların ortaya koydukları örnekler etrafında konu bakımından bazı geleneklerin teşekkül etmiş olduğunu da göz ardı etmemek gerekir.

Yukarıda da işaret edildiği gibi terci' ve terkiblerde geniş zeminli konular ele

alınmaktadır. Hayat, varlık, insan talihi üzerinde felsefî, hikemî düşünüşler, zamanedeki aksaklık ve yolsuzluklar, değerlerin bozuluşu hakkında sosyal mahiyette şikâyet, tenkit ve hicivler, yahut şairin kendi hayat ârızaları ile ilgili sızlanışları, bir ölünün arkasından duyulan acılar, yüksek mevki sahiplerine methiyeler terci' ve terkiblerin öncelikli konularıdır. Edebiyatımızın büyük ve en tanınmış mersiyeleri daha çok terkib-bend şeklinde yazılmıştır. Bu ikiz şekil, geniş bir çerçeve içinde ele alınmaya ihtiyaç göstermeleri dolayısıyla tevhid, münâcât ve na't gibi büyük çaplı konuları da çok defa kasidelerle paylaşır. İkisi de kasideler kadar uzun methiyeler için çerçeve teşkil etmiştir. Kaside yerine geçtiklerinden "kasîde der tercî'..., kasîde der terkîb..." gibi başlıklar dahi aldıkları görülür. Aynı sebeple bazı divanlarda bunlara çok defa kasideler arasında yer verilir. Terci' ve terkiblerde kaside konularının hepsine rastlamak mümkündür. Bu iki şekille yazılmış methiyelerin baş kısımlarında tıpkı kasidelerin teşbîb kısmında olduğu gibi dış âlemden alınma konular işlenir, tabiat tasvirleri yapılır.

Terci' ve terkibler için belirli vezinler kullanılması gibi bir kayıt olmamakla beraber şöhret kazanmış, çok beğenilmiş bazı terci' ve terkibler daima örnek alınmaları dolayısıyla birtakım vezin tercihlerine zemin hazırlamışlardır. Bağdatlı Rûhî'nin asırlar boyunca erişilmez bir üstünlükte görülen terkib-bendi örnek alınarak yazılmış yüzlerce terkib-bend, ondaki "mef'ûlü mefâîlü mefâîlü feûlün" kalıbında olduğu gibi Bâkî'nin, arkasında Muhteşem-i Kâşânî'nin mersiyesi bulunan Kanûnî Sultan Süleyman mersiyesi de Fuzûlî ile birlikte kendinden önceki mersiyelerden devraldığı "mef'ûlü fâilâtü mefâîlü fâilün" veznini bu nazım nevi için âdeta gelenekleştirmiştir.

Edebiyatımızda ilk örneklerinin göründüğü XIV. yüzyıldan beri asırlar boyunca birbirini takip eden yenileriyle zenginleşen bu ikiz nazım şekli, yenileşme ve Batılılaşma devrinde de itibardan düşmeyerek Recâizâde Ekrem ve Abdülhak Hâmid neslinde, hatta bir nesil daha sonrasında da varlığını sürdürmüş, bu devir şairlerinin elinde gördüğü bazı tasarruf ve değişikliklerle yeni çizgi ve nüanslar kazanmıştır. Bu nazım şeklinin her ikisinde bilhassa kendini gösterip öne çıkmış olan Ziyâ Paşa, terci'-bend ve terkib-bendin Türk edebiyatında diğer meşhur şairlerinkini aşan üstün örneklerini vermeyi başarmıştır. Birçok beyitleri birer vecize gibi ağızdan ağıza dolaşan terkib-bendi, Rûhî'nin XVI. asır sonlarından bu yana kimsenin yarışamadığı terkib-bendiyle at başı giden bir mükemmelliktedir. Kâinat, varlık hakkında modern ilimlerden kaynaklanan görüşler taşıyan terci'-bendi ise insanın kâinattaki yeri, kazâ ve kader karşısındaki durumu, talih ve hayatın tezatları üzerindeki düşüncelerle bu şekli en kesif felsefî muhtevada bir örneğe ulaştırır.

Divan Şiirinde Geleneğin Belirlediği Muhtevâ. Divan Şairini Yetiştiren Edebî Terbiye. Divan edebiyatında gelenek, şiirin şeklî yönünü değişmez ve dışına çıkılamaz surette tesbit ettiği gibi muhtevayı da belirli bir daire içinde sınırlamıştır. Her şairin gelenekçe belirlenmiş ve mutlaka seçip kabul etmek mecburiyetinde olduğu önceden hazır konu ve duygular, yerlerine başkalarının konulamayacağı motiflerle sabitleşmiş bir imaj sistemi vardır. Şair, edebî gelenek ve göreneğin kendisine gösterdikleri ve tanıttıkları ile yetinmek, onları aşmamak durumundadır. Yaşadığı çağın ve aldığı kültürün icabı olarak kendisine bir mukayese zemini teşkil edecek, yeni ufuklar açacak başka edebiyatları tanıma imkânından mahrum bulunduğundan edebî zevk ve anlayışta mevcudun dışına çıkmak, farklı arayışlara yönelmek diye bir düşünce ve isteği zâten olamamıştır. Büyük cereyanların getirdiklerini gören, edebiyatta değişme denilen hadisenin ne olduğunu bilen, değişik edebiyat tarzları ile tanışan, daha da önemlisi edebiyat adına uyulması mutlak şart olan birtakım kaide ve göreneklerin çemberi içinde bulunmayan yeni zamanlar edebiyatçısı gibi kendisini istediği ve yaşadığı gibi ifade etme, sanatta ferdî yol seçme hürriyetine sahip olmayan eski şair, hepsi birer gelenek edebiyatı olan âşık, tekke ve divan şiiri dairelerinden birini kabul etmek zorundaydı. Bunlardan hangisine girmişse sanatta bütün kâinatını o kurmakta, kendisini onun terbiyesinde yetiştirmekteydi. Âşık veya tekke edebiyatı yerine divan şiirini benimsediğinde artık onun geleneklerinin emrine giriyor, edebiyat kültürü, edebî zevki ve değer ölçüleri onunla şekilleniyordu. Kendinden önce gelmiş üstatların, büyük şöhretlerin eserlerinden edebiyat terbiyesini alarak yetişen şairin bütün sanat görgüsünü bu örnekler meydana getiriyordu.

Şair olabilmek için üstatların elinden çıkmış örnekleri okuyup ezberlemek, onların yardımı ile nazım sanatının istediği bilgi ve ölçüleri kazanmak ve önceki şairlerin eserlerini her hususta örnek almak gerektiği yolunda, Nizâmî-i Arûzî ve Şems-i Kays'tan başlayıp XIX. asrın son çeyreğinde Ali Cemâleddin'in *Arûz-ı Türkî*'sine kadar klasik belâgat ve edebiyat nazariyatı kitaplarında ayrıca yer alan tavsiyeler bu sahada nasıl bir terbiye ile yetişildiği, nasıl şair olunabildiği hakkında fikir verir. Nizâmî-i Arûzî şiirde bir şahsiyet olabilmeyi, insanın gençliğinin erken yıllarından itibaren eski şairlerden 20.000 beyit ezberlemek, daha sonrakilerden de 10.000 beyit miktarında şiiri kendine model almak gibi bir yetişme şartına bağlar. Ayrıca şiirin çeşitli nevilerini tanımanın, onların güzel olan veya olmayan taraflarını görebilecek, ifade inceliklerini kavrayabilecek bir seviyeye gelmenin, nihayet bütün bir kabiliyeti geliştirmenin, büyük üstatların divanlarını devamlı surette okumakla mümkün olacağını söyler (*Çehâr Maḳāle* [nşr. Muhammed Abdülvehhâb Kazvînî], Leiden 1909, s. 30). *Tibyânü'l-lugāti't-Türkî alâ lisâni'l-Kanglî* adlı eserin müellifi olan Türk asıllı Şems-i Kays da şair olmak isteyen kimsenin alması gereken edebî terbiyeden etraflı şekilde bahsederken, nazımla ilgili bilgilerin tam olarak elde edilmesinden sonra büyük üstatların meşhur divanlarının çok iyi incelenmesinin gereği ve faydası üzerinde ehemmiyetle durur ve ancak onlardaki güzellik ve inceliklerin kavranılıp zihne mal edilmesiyle o kimsenin ilhamının gürleşeceğini ve yaratma gücüne erişeceğini belirtir (Şemseddin Muhammed b. Kays, *el-Muʿcem fî meʿâyiri eşʿâri'l-ʿAcem* [nşr. Müderris Rezâvî], Tahran 1338 hş., s. 445-447). Klasik şiirde edebî formasyonun kazanılmasında geçmişteki büyük şairlerin divanlarını ezberleyecek derecede devamlı okumanın, onlarda ifadesini bulan sanatı kendine ikinci tabiat kılacak şekilde benimsemenin rolü Ali Cemâleddin tarafından şöyle açıklanmaktadır: "İcabı takdirinde tâbirat ve teşbihat kullanmak için ibtidâ-i hâlinde meşâhîr-i şuarâ ve ekâmil-i hükemânın eş'âr-ı fesâhat-disârını hâvî olan dîvân-ı belâgat-beyanlarını mütalaaya hasr-ı evkatle ekserisini hıfza alarak tabîat-ı şi'riyye denilen seciyye-i celîleyi istihsale gayret ve o hali tabîat-ı sâniye yani meleke edinmeye sarf-ı mesâî ve himmet ederek üdebâ-i eslâf is-

rine sâlik olmalıdır. Çünki erbâb-ı sühan inşâd-ı nazm ü nesrde münasebet ve müşâbehet arayıp o yolda sarf-ı mezâmin eylediler, yani her nerede 'gül'ü zikrettiler ise akabinde 'bülbül' getirdiler" (*Arûz-ı Türkî*, İstanbul 1291, s. 116).

Girdiği bu yolda ilk şiir denemelerini yapmaya başladığından itibaren şaire hep okuduğu örnekler ve bunlarla edindiği estetik görgü rehberlik eder. Kendisinin yegâne sanat ufkunu teşkil eden bu gelenekler şiiri artık onun için bir duygu mektebi olur. Onun terbiyesiyle yetişen şair, beraberinde getirdiği hazır unsurlarla bütün ifade vasıtalarını, bahsedeceği konuları, bunları nasıl söyleyeceğini, hangi duyguları dile getirebileceğini, şiirini işlerken hangi motif ve mazmunları kullanacağını, şiirin kelimeler dünyasını burada öğrenerek sanatını inşa eder. Böylece başlangıçta içten doğuş yerine dışarıdan alınmış ve öğrenilmiş bir muhteva, serbest ilhamın ifadesi olmayıp bünyesini geleneğin getirdiği hazır unsurların oluşturduğu bir şiir söyleme itiyadı meydana gelir. Bu formasyonla işe başlayan şair için bundan sonra doğrudan doğruya kendisi olmak yerine geleneğin gösterdiği duyuşların sahibi ve ifadecisi olmak, geleneğin öğrettiklerini yerine getirip onun istediği hüviyette görünmek esastır. Bu çok defa, özellikle aşk ve sevgili bahis konusu olduğunda şairin gerçek macerası ve hüviyeti dışında sırf şiire mahsus olmak üzere bir rol alış şeklinde kendini gösterir. Bu noktada, divan şiirine has ve onun tarafından şaire empoze edilen bir teşrifat meselesiyle karşılaşılır. Bu husus, divan şiirinin mahiyeti hakkındaki değerlendirmelerde kavranılmamış bir taraftır.

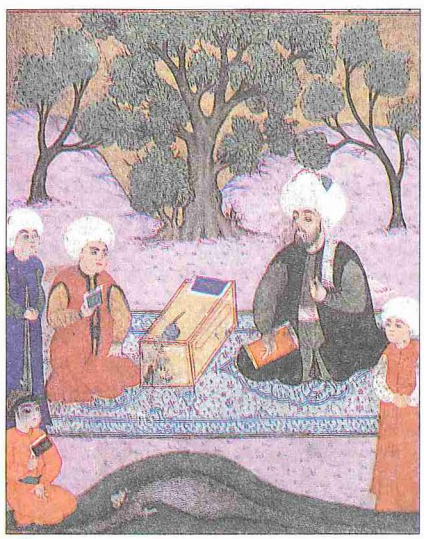
Divan Şiirinin Teşrifatı - Şairliğin Şartı Olarak Aşk. Divan şiiri uyulması gereken bir teşrifatı olan, beraberinde şair için bir teşrifat getiren bir edebiyattır. Bu edebiyatın prensipleri dairesinde şiir yazma ve kendini buna göre ifade etme yolunu seçen şair onun istediği hüviyette görünecek, onun var olma hakkını tanıdığı duyguları ve duyuş tarzlarını benimseyecek, onun önceden seçmiş olduklarını ve uygun gördüklerini konu ve muhteva diye kabullenecek, varlığı, çevreyi ve tabiatı onun gösterdiği gibi görecek, hissettiklerini ve gördüklerini onun belirlediği şekilde işleyip ifade edecektir. Divan şairi bu teşrifatın içinden konuşur ve bununla kendine ikinci bir tabiat kazanır. Onun duyuş ve buluşları, bu ikinci tabiata adapte olarak ifade sahasına çıkar. Şövalyelik ocağına giren nasıl bu ocağın nizamının gerektirdiği başka bir hüviyet, yeni bir yaşayış tarzı benimsiyorsa, aşk ideali ve bağlandığı sevgili tipi başka çevrelerin insanlarınınkinden nasıl ayrılıyorsa, bir derviş kapılandığı dergâhın âdâb ve erkânına göre nasıl değişik bir hayat üslûbu içine giriyorsa divan şairi olmak, bu şairliğe kabul edilmek isteyen kimse de duygu ve tavırda onun teşrifatını benimseme ve yerine getirme hali içine girmektedir. Öyle ki hayatında içkinin damlasını ağzına koymamış bir kimse iken onun teşrifatı gereği olarak elinden şarap kadehi eksik olmaz, ayağı meyhaneden dışarı çıkmaz bir kişi suretinde görünecek, şeyhülislâm veya kazasker dahi olsa şiirinde açıktan açığa ve bütün şevkiyle meyi, meyhaneyi terennüm edecektir. O daireye giren şair, aşkını söyleyecekse onu asıl hayatındaki gibi ve sevgilisinin asıl hüviyetiyle değil, duygularını divan şiiri geleneğindeki aşk modeline uydurarak, oradaki aşk tarzı ile ve sevgilisini de oradaki sevgili tipine adapte etmek suretiyle ifade edecektir.

Divan şiirinin teşrifatınca aşk şair için dışında kalınamaz, mutlaka benimsenmesi ve terennüm edilmesi mecburi bir duygudur. Şairin aşk duygusunu şiirine mihver yapması, kendini muhakkak âşık pozisyonunda göstermesi bu edebiyatın uyulması şart olan âdâbındandır. Divan şairliğinin yolu, en başta âşıklık rol ve hüviyetini kabullenişten geçmektedir. Şair isterse başka duygu ve konulardan söz açmayabilir, hayatın başka tezahürlerine ilgisiz kalabilir; fakat şiirlerinde aşkın semtinden geçmeden, aşkı kendi macerası olarak anlatmadan, devamlı surette âşık pozisyonunda görünmeden şair sayılmak, şair sırasına girmek, divan şiiri teşrifatında düşünülebilecek bir şey değildir. Gerçek hayatında bir aşk macerası yaşamamış, hayatına henüz aşk denilen hadise girmemiş olsa da divan şiirinin dünyasına adımını atan kimse daha başından, bütün diğer şairler gibi aşkı ve aşkın ıstıraplarını dile getirmek, kendisinden devamlı söz edeceği bir sevgilisi olmak durumundadır.

Divan şiirinin teşrifatı gereği arada hiçbir sosyal seviye, yer ve cins farkı bulunmaksızın ister hükümdar, isterse alelâde bir divan kâtibi, ister esnaftan bir şiir meraklısı, ister kadın, ister genç ve yaşlı olsun her kimse kalemi ele aldığında mutlaka âşık hüviyetine girecek, aşkı başkalarınınkilerle aynı olan duygularla yaşayacak, fizik ve moral hususiyetleri her şairinki ile bir ve müşterek olan aynı tip bir sevgiliyi sevecektir. Öte yandan bu teşrifatın getirdiği hazır çerçeveler dolayısıyla bu aşkın fertten ferde dalgalanmalar göstermek, henüz başlangıcında olmak yahut sönüp bitmiş, geride bir hâtıradan ibaret kalmış olmak gibi değişik safhalarda bulunması yerine her şairde aynı psikolojik merhalede ve aynı şiddet noktasındadır. Âşığın kadın veya erkek oluşuna göre de kendi şiirinde yer bulan aşk psikolojisinde değişen bir taraf yoktur. Kadın şairlerin terennüm ettiği aşk, erkek şairlerin anlattıklarından başka türlü değildir. Onlar da erkek şairinkinin hep aynısı olan, araya cinsiyetçe fark girmeyen bir sevgiliden bahsederler. Aşk temi şair bir hükümdarın şiirinde yer aldığında onun da aşk karşısındaki tavrı ve onu kabullenişi, yaşadığı psikolojik haller, sosyal tabakaları kendisinden çok farklı olan diğer bütün şairlerle aynı, bahsettiği sevgili çevrece ve fiziğiyle, huy ve ahlâkça onlarınki ile bir ve müşterektir.

Bütün divan şiiri, işlediği duygu ve konulara toplu olarak bakılınca görüleceği gibi aşk konusu üzerine kurulmuştur. Merkezde sadece o vardır. Aşk temi aradan kaldırılacak olsa hemen hemen bütün divanlar boşalır; geriye kaside, terci' ve terkib-bendlerle tarih manzumelerinden ibaret küçük bir yekün kalır.

Divan şairlerinden Say'î'nin ahbapları ile sohbet meclisini gösteren bir minyatür (Âşık Çelebi, *Tezkire*, Millet Ktp., Ali Emîrî, Tarih, nr. 772, vr. 421b)



Aynı zamanda sâkînâme ve hasbihal nevinden bazı manzumeler aradan çıkacağından kasideler bile sayıca azalacak, kasidelerin ayrıca mühim bir kısmı tegazzül kısımlarını da kaybedecektir. Bu takdirde tamamı denecek derecede aşk etrafında dönen gazellerle birlikte musammatların da hepsi divanlardan çekilmiş olacaktır.

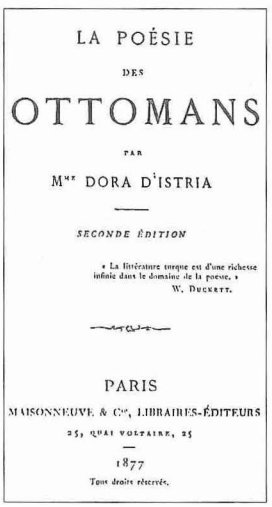
Geleneğin Belirlediği Aşk Psikolojisi ve Sevgili Tipi. Bütün edebiyatların en beşerî yönünü teşkil eden aşk, divan şiirinde konvansiyonel mahiyette bir tema olarak başka edebiyatlardakinden farklılıklar gösterir. Bu aşk bir bakıma, Endülüs Arap aşk şiirinin tesiri altında Ortaçağ şövalyeliği ve aristokrasisinin teşrifatına göre şekillenmiş bir aşk tarzını aksettiren ve belirlenmiş kaideleri olan "amour courtois" ile, mahiyetçe farklı da olsa, bazı benzerlikleri bulunan hususiyetler taşır (Endülüs Arap edebiyatından Ortaçağ Avrupa şiirine geçen "amour courtois" ve uyulması gereken kanunları hakkında bk. Robert Briffault, *Les Troubadours et le sentiment romanesque*, Paris 1945; J. Lafitte-Houssat, *Troubadours et Cours d'Amour*, Paris 1950; G. E. von Grunebaum, "The Arab contribution to troubadour poetry", *Bulletin of Iranian Institut*, 6 [1946], s. 138-151). Aşkın ikisinde de şart bir duygu olması onları ilk bakışta birbirine benzer kılar.

Divan şiirindeki aşkın "amour courtois"dan ayrılan başlıca hususiyeti tek taraflı olmasıdır. Onda seven ve aşkın ıstırabını çeken yalnız âşıktır. Sevgili ise âşığının duygularına karşı seyirci tavrı takınan, ilgisini ondan esirgeyen bir tutum içinde görünür. Moral yapısı, âşığına ıstırap çektirmekten hoşlanmak, ona yüzünü göstermekte nazlanmak olan sevgilinin onunla kendisi arasına daima bir mesafe koyması dolayısıyla ayrılık ve hasret, buna eşlik eden şikâyet bu aşkın özünü teşkil eder. Bu, seven ve sevilenin iradesi dışında bir tesirle değil sadece mâşukun cilve ve nazının eseri olan bir ayrılıktır. Karşılık görmeyen aşkında sevgilinin uzaktan yüzünü göstermesi, kendisine sadece bakışını çevirmesi bile âşık için bir lutuf yerine geçer. Bu karşılıksız aşkta, mâşukun ortada olmayan varlığının yerini almış hayaliyle yetinmek, teselli olduğu kadar bir olgunluğa yükseliş merhalesi de olur.

Zaman zaman gözükerek, vaad eder gibi görünerek, duygularını ümitle ümitsizlik arasında bocalatan mâşuk karşısında kendisini mahkûm hisseden âşık, benliğini "amour courtois"da olduğu gibi ondan aşağı bir konumda görür. Aradaki fark, "amour courtois"da sevgilinin mensup olduğu sosyal tabaka bakımından âşıktan daha üst seviyede olmasıdır. Divan şiirindeki lirik aşkta böyle bir sosyal seviye meselesi olmayıp bu üstünlük, sevgilinin güzelliği ve kaprisleriyle âşığına hükmeder durumda olmasındandır. Hüküm ve iradeyi elinde bulunduran mâşuk âşık için daima bir sultan (hükümdar, şah), efendi veya sahip sıfatında, kendisi de onun karşısında bir kul, köle yahut gedâ konumundadır. Konum farkı aynı kalmak şartıyla bazan âşık, aşkı ile düştüğü derde kendisinden derman bekleyen bir hasta, mâşuk ise bu hastanın muhtaç olduğu çareyi elinde tutan tabip hüviyetini alır. Yahut da âşık, kendini mâşukun zulüm ve kahrına bir kurban, onun öldürücü elinde bir şehid olarak tasavvur eder. Divan şiirinin aşkta istisna tanımaz teşrifatının çok mânalı bir ifadesi, Kanûnî Sultan Süleyman'ın mâşuk karşısında şahlıktan vazgeçerek gedâ durumuna inmeyi kabul ettiği şu mısralarda yer almaktadır: "Ey Muhibbî âleme şâh olmaktan / Dilberin olmak gedâsı hoş gelir".

Âşığına eziyet, cefa, naz, kahredici ilgisizlik ve vefasızlık, divan şiirindeki sevgili tipinin hâkim ve değişmez moral vasıflarıdır. Etrafını alan diğer âşıklarla onu kıskançlık azabı içinde kıvrandırmak mâşukun cefa metotlarının başında gelir.

Divan şiiri, çektiği ıstıraplara rağmen bunları isyan etmeden kabullenen ve bir lutuf gibi karşılayan, aşkın yüksek bir ruh ve tevekkül terbiyesine erişmiş bir âşık imajını aksettirir. Bütün eziyet ve mihnetleri karşısında âşığın aşktan el


LA POÉSIE
DES
OTTOMANS
PAR
Mme DORA D'ISTRIA
SECONDE ÉDITION
« La littérature turque est d'une richesse infinie dans le domaine de la poésie. »
W. Duckett.
PARIS
MAISONNEUVE & Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS
25, QUAI VOLTAIRE, 25
1877
Tous droits réservés.

Dora D'Istria'nın *La Poésie des Ottomans* adlı eserinin iç kapağı (Paris 1877)

çekmesi, isyan edip sevgiliden kopması gibi bir tavrı yoktur. "Mihr ü vefâlar etmez isen dostum n'ola / Minnet değil mi cânıma cevr ü cefâların" (Bâkî); "Râsih şikâyet etme kerem bil cefâsın / Kimdir o şâh-ı memleket bilir misin" yolundaki ifadeler, bu tavrın kendini gösterdiği binlerce örnekten birkaç tanesidir.

İradesi elinden gitmiş kararsız âşık, bu cefacı sevgilinin tam kelimesiyle mahkûmu ve mecbûrudur. Bu noktada zıt duyguların med ve cezri, divan şiirinin aşk psikolojisine beşerîyi, ifadesi kolay olmayan bir ruh halini yakaladığı bir derinlik ve incelik kazandırır: "Gehî visâlini anıp gehî firâkını Nâbî / Ne yârdan geçebildik ne ihtiyâr edebildik; Bilmezem neyleye derd ü gam-ı cânân bana / Ne müdârâya meded var ne müdâvâ bilirim" (Bâkî); "Vasla ersem bîm-i hecrin bir belâ olur bana / Vasl ü hecri sen bana dünyâda yeksân eyledin" (İshak Çelebi).

Aşkta en korkulan durum ise sevgilinin eziyet ve cefadan vazgeçmesidir. Bu onun âşıktan yüz çevirmesi ve artık her şeyin, her ümidin bitmesi demektir.

Sevgilinin etrafındaki diğer âşıklar "amour courtois"da olduğu gibi âşık için korkulu birer rakiptir. Rakipler yüzünden sevgilinin yanında hiçbir itibarı kalmamak, onun gözünden düşmek, onu büsbütün kaybetmek âşığın duygularını kemiren azap ve korkulardandır. Aşkın diğer halleri gibi bu kıskançlık da tek taraflıdır ve kıskanan sadece âşıktır. Sevgilinin âşığına karşı kıskançlık duyması ise asla söz konusu değildir.

Kendisini seven insana karşı kendisi de sevgi ve şefkat duyguları ile dolu, aşkın ıstırabını da saadetini de onunla birlikte yaşayan, âşığını mesut etmek isteyen, araya hasret ve ayrılık girdiğinde onun için göz yaşı döken, yahut onunla birlikte olmanın sevincini paylaşan bir sevgili tipi divan şiirinde mevcut olmamıştır. Şairin kendinden bahsettiği lirik şiirde yer almayan böyle bir sevgili, ancak İran ve Türk edebiyatlarının müşterek aşk mesnevilerinin kadın kahramanları arasında görülebilir.

Âşığın aşk ıstırabı ile değişik ruh halleri yaşamasına karşılık mâşuk moral bakımdan tek boyutlu ve psikolojik derinlikten mahrumdur. Kendisini seveni devamlı hasret ve ayrılık duygusu içinde tutmaktan, ümitle ümitsizlik arasında sürüklemekten başka bir tutum bilmeyen mâşuk, âşığa bir ıstırap terbiyesi verme rolünü üzerine almış gibidir.

Bunun neticesi olarak âşık kendisini, bütün ıstırap ve şikâyetlerine rağmen aşkın terbiye edici tesirinden zevk duyan bir seviyeye erişmiş göstermek ister: "Belâ budur ki alıştı belâlarınla gönül / Gamın da gelse dile bâis-i meserret olur" (Nef'î); "İlâc etme tabîbâ derdime gel / Bana dermân eden derdim gamıdır" (Muhibbî). Sonunda bütün sızlanışlar, divan şiirinin aşk âdâbında, cefaya tahammül felsefesi içinden âşığın böyle stoik bir davranış seviyesine yükselişine varır.

Standart Sevgili Tipinin Fizik Hususiyetleri. Güzelliği "büt" ve "cennet hûrisi" gibi sıfatlar yanında "âfet, belâ-yı hüsn" gibi isimlendirmeler de alan sevgili, bütün divan şairlerinde bu belirtilen moral tarafından başka aynı fizik hususiyetleri taşıdığından divan şiirinde tek tip sevgili var olmuştur. Divan şairleri hayatlarında, şiirin çizdiği sevgili fiziği dışında ondan farklı hiçbir güzelle karşılaşmamış, başka başka çehreler görmemiş gibidirler. Hangi asrın, hangi değişik coğrafya ve bölgenin şairi olursa olsun, her birinin hayatına, gerçekte hangi yaş, hangi seviyede bulunursa bulunsun fizik yapıca ne kadar birbirine benzemez sevgililer girmiş de olsa hepsinde bütün bu sevgililer aynı hususiyetleri alarak tek bir güzel imajına dökülürler. Gelenek bu ideal sevgili ve güzel tipinin boyundan, saçlarından, gözünden kaşına ve dudaklarına kadar fizikçe bahsedilebilecek her tarafını, her bir hususiyetiyle ayrı ayrı tesbit etmiştir. Geleneğin boyu servi gibi uzun, ince belli, uzun ve siyah saçlı, yanakları gül kırmızısında, bakışları kılıç gibi keskin, ok gibi yaralayıcı, daima sıhhatli, yaşı civanlıktan öteye gitmez, ıstırap ve hüzün bilmez güzeli yerine minyon yapıda, saçları sarı, yüzü soluk, mahzun görünüşlü, haline bir hastalığın gölgesi vurmuş, içli ve hassas bir sevgili tipini görebilmek için Türk edebiyatı asırlarca bekleyecek, XIX. asrın ikinci yarısında ve şiirden de önce roman ve tiyatroda onunla tanışacaktır.

Divan şiirinin geleneğinde, istisnaîliği aşamayan birkaç örnek dışında sevgilinin ölümü diye de bir hadise yoktur. Bir iki şairde "mahbûb" hüviyetindeki güzelin ölümüne rastlanması, esası ve bütünü temsil eden kanlı canlı, ölüm görmeyen sevgili imajına tesir edecek çapta değildir. Buna mukabil âşık, henüz olmamış bir tasavvur şeklinde kendi ölümünü söyler, hatta kendi mezarından bahseder.

Gelenek, standart sevgili tipinin fizik varlığıyla ilgili o kadar çok hazır unsur ve teşbih getirmektedir ki onun vücudunun çeşitli taraflarını tavsif eden bu malzemeyi, şairler için bir rehber hizmetini görmek üzere toplu bir şekilde gösteren eserlerin kaleme alınması ihtiyacı duyulmuştur. İlk defa İranlı belâgat müellifi Şerefeddin Râmî'nin Fars şiirinden derleyerek bu alanda tertip ettiği *Enîsü'l-ʿuşşâḳ*'ı (826/1423) örnek alınıp Osmanlı edebiyatında da Kutbüddin Ahmed'in *Hevesnâme*'si (891/1486), Muîdî'nin *Miftâhu't-teşbîh*'i gibi müstakil eserler meydana getirilmiş, Gelibolulu Sürûrî'nin *Bahrü'l-maârif*'inin (956/1540) dörtte üçünü kaplayan üçüncü bölümü, "Teşbîhât ü Mesâil-i *Enîsü'l-ʿuşşâḳ* Beyânındadır" başlığı altında bu konuya ayrılmıştır. *Hevesnâme*'deki örnekler Farsça olup *Miftâhu't-teşbîh*'tekiler ise doğrudan doğruya Osmanlı şairlerinden alınmadır. Arapça ve Farsça örnekler yanında Türkçe örnekleri de ihmal etmemiş olan *Bahrü'l-maârif*, topladığı malzeme bakımından bu kategorideki eserlerin en zenginidir. Bütün bu eserlerde, sevgilinin çeşitli unsurları ile beden güzelliklerini tavsif için şiirde yapılabilecek teşbihlerin, kullanılabilecek sıfatların neler olduğu, bunlarla hangi mazmunların meydana geldiği gösterilir. Bunlardan başka bazı şiir meraklılarının tertip ettiği mecmualarda da sevgilinin beden güzelliği üzerindeki teşbih ve sıfatları sıralayan birtakım listelere rastlanmaktadır.

Divan şairleri bu hazır unsurlarla sevgilinin güzelliğini belirtmeye çalışırlar. Sevgilinin üzerinde durulan bu tarafları daima göze hitap eden görünüşlerdir. Bu arada koku duyusuyla ilgili olarak da onun saçlarının misk kokusundan bahsedilir. Çizilmek istenen fizik portresini uzun boylu, ince belli oluşu dışında en fazla onun büst kısmına ait unsurlar meydana getirir. Yanak, alın, saç, kaş, göz, kirpik, ağız, dudak, çene, diş, hat (yüzdeki tüy), ben ve gerdan yanı sıra boy da ihmal edilmeksizin bütün bunlar sevgilinin güzelliğini yapan başlıca unsurlar olarak parlak bir teşbih kadrosu içinde işlenir. Sevgilinin beden güzelliğinden seçilmiş bu motiflerle onlar etrafındaki teşbihler ortaya geniş bir mazmunlar dizisi çıkarır. Bu hazır çerçeve, moral tarafı gibi fizik görünüşüyle de asırlar boyunca bütün şairlerde aynı kalmış tek ve değişmez sevgili tipini çizer.

Divan şiiri estetiğinde sevgilinin en tesir edici tarafı, endamlı boyu ile birlikte gözleri ve saçıdır. Onun güzelliğini yapan bu iki unsur özellikle değerlendirilir. Bunlar sevgilinin en fazla gönül avlayıcı, göreni bir anda sevdanın çemberi içine alıverici kudrette görülür. Güzele en çok bakışlarındaki eda ve tesir yüzünden vurulunmakta, onun ok gibi, hançer gibi bakışlarına kurban gidilmektedir. "Dil-i zârı haste kıldı ne yaman nezâredir bu" (Nâilî); "Ben şehîd-i gamzeyim Îsâ niyâz eyler bana" (Fehîm) gibi sayısız mısra, divan şiirinin bakışları cana işleyici güzel imajını aksettirir. Bu güzel, gözlerinden başka bir kemend gibi saçlarının alımlılığı ile de kendisine bakmış olanları avlayıp aşkın tuzağına düşürmekte, kendine esir etmektedir.

Divan Şiirindeki Sevgilinin Prototipi Olarak Orta Asya Türk Fizyonomisi ve Türk Gulâmları. Divan şiirinde sevgilinin fizik güzelliğinin tesirini belirten imajlarda, onu bir savaşçı hüviyetinde ve öldürücü silâhlarla donanmış gösteren tasavvurların yer alması çok dikkat çekici ve arka planı olan bir meseledir. Bu imaj sistemine göre onun gözü, bakışları, kirpikleri ve kaşları sırasıyla kılıç, hançer, ok, zülüfleri de bir kemenddir. Kaşları ayrıca okunu fırlatmaya hazır bir yaydır. Hepsi birer silâh tasavvuruna bağlı bu teşbihler ona vurucu ve kan dökücü bir portre çizer.

Sevgilinin sert karakterini aksettiren güzelliğinin bu çarpıcı hüviyeti, esasını Ortaçağ Arap ve Fars dünyasının Türk imajından almaktadır. Halife ordusundan başka diğer İslâm devletleri hizmetindeki, o devirde çok moda olmuş Türk gulâmları etrafında Arap ve Fars edebiyatlarında teşekkül eden güzellik tasavvuru, bu silâhlı ve vurucu yönüyle, divan şiirindeki sevgilinin prototipini meydana getirmiştir. Arap ordularının Orta Asya istikametindeki fetihlerinden başlayarak Abbâsîler zamanında en yüksek noktasına varan temaslar içinden doğan Türk takdirkârlığında, fizik güzellikleri ve dürüst karakterleriyle büyük ilgi ve güven toplamış genç Türk gulâmlarının başlı başına bir rolü olmuştur. Özellikle bütün kapıları Türk unsuruna açan Halife Mu'tasım-Billâh (833-842) orduda en mühim yeri onlara verdiğinde bütün İran, Horasan ve Irâk-ı Acem bölgeleri bu genç ve güzel Türk sipahileriyle tanışır. Abbâsîler ülkesinde kendilerine çeşitli hizmetler emanet edilen, halifelerin sarayında birer gözde mevkiine yük-

selen Türkler güzellik, zarafet ve savaşçılık gibi meziyetlerle Sâmânîler, Ziyârîler, Büveyhîler'in saray ve aristokrasi muhitinde de esir veya gulâm olarak büyük bir rağbet bulmuşlardır. Gazneli, Büyük Selçuklu ve Hârizmşahlar saray ve aristokrasi muhitinde el üstünde tutulan bu genç Türkler, yalnız orduda seçkin bir savaşçı olarak değil, zevk ve eğlence meclislerinde üzerlerine aldıkları sâkîlik hizmet ve sıfatıyla da daima aranan çehreler olmuşlardır (İran edebiyatında yeni bir güzel ve sevgili imajı doğuran Türk gulâmları ve bunların Fars şiirindeki akisleri için bk. Şiblî Nu'mânî, *Edebiyyât-ı Manzûm-i Îrân* [trc. Muhammed Takī Fahr Dâî Gîlânî], Tahran 1316 hş., I, 132-138; Zebîhullah Safâ, *Târîḫ-i Edebiyyât der Îrân*, Tahran 1339, II, 68-77; E. Yarshater, "The Theme of Wine-Drinking and the Concept of the Beloved in Early Persian Poetry", *Studia Islamica*, 1960, nr. 13, s. 43-53).

Bunlar alımlı endamları, hafifçe çekik ve mânalı gözleri, âdetleri icabı uzun saçları ile, kendi ülkelerinin güzellerinden farklı ve üstün bir tipte görünüşleriyle Arap ve Fars şairlerine yeni bir güzellik ve sevgili imajı hazırlamışlardır. Ferruhî, Minûçihrî, Muizzî, Senâî, Enverî, Hâkānî, Ebü'l-Meâlî Râzî, Kâfî Zafer-i Hemedânî'nin Türk gulâmlarının güzelliklerine dair yazdıkları şiirlerde "Türk" kavramına bağlı bir sevgili ve güzel insan imajı doğar.

Aşağıda verilecek örnekler, divan şiirinin ok, hançer, kılıç gibi kesici, öldürücü savaş aletleriyle gözü, kirpiği ve kaşları arasında ilgi kurduğu cefacı sevgili tipinin Türk gulâmı imajı etrafında nasıl teşekkül etmiş olduğunu çok belirgin şekilde göstermektedir. Nûştegin adlı bir Türk'ün oğlu olan Sıbt İbnü't-Teâvîzî, Abbâsî Halifesi Nâsır-Lidînillâh'ın ordusundaki Türk gulâmlarını överken (576/1180) onların bu vasıflarını şöyle belirtmektedir: "Savaşlarda onun etrafını ay parçası gibi Türk gençleri kuşatırlar. Başlarına daima tolga giymelerine rağmen onların saçları dökülmüş değildir. Onların keman gibi kaşlarından attıkları oklar kalplere isabet etmekte hata etmez. Onlar ne kadar pek giyimli ve aynı zamanda fidan boylu iseler de demir gibi kuvvetlidirler. Müsâlemet vaktinde kumluk geyikleri iseler de, savaş ateş saçmaya başlayınca kaplan kesilirler. Zırhların içinde aslan olan bu güzel gençlerin yüzleri, tolganın içinden ay gibi görünür" (Şerefeddin Yaltkaya, "Türklere Dair Arapça Şiirler", *TM*, V [1936], s. 324).

Arap ve İran şairlerine bu endamlı ve zarif savaşçı Türk güzellerinin en fazla çekik gözleri tesir etmiş, bunları onların silâhları kadar kalbe işleyici bulmuşlardır. Bu çekik gözlerin yan bakışı ile kılıç veya hançer arasında "karîne-i teşbîh" denilen bir benzeyiş münasebeti kurmuşlardır. Türk gulâmlarından bahseden şiirlerde onların gözlerindeki tesir hassası ve çekicilik, en çok ilgi duyulan ve üzerinde ısrarla durulan bir motif olmuştur. Örnekten örneğe geçildikçe divan şiirinde gözleri en vurucu tarafını teşkil eden sevgili tipinin, çekik gözleriyle aynı tesiri yapan Türk gulâmlarından istihale etmiş bir imaj olduğu çok daha iyi görülebilmektedir. Büyük Selçuklular ve Hârizmşahlar devrinin gözde âlim ve edibi Hârizmli Zemahşerî'nin (ö. 538/1144) divanında Türkler'le ilgili şiirlerinde Türk gulâmlarının güzellik ve alımlarından bahsedilirken, divan şiirindeki sevgili tipinin silâh imajına bağlı olarak gözlerinin cana işleyiciliği çok daha belirgin şekilde ifadesini bulmaktadır. Zemahşerî'nin, Türk güzellerinin hafif çekik gözlerine mukabil başka kavimlerden güzellerin geniş ve iri olan gözlerini mâna ve çekicilikten mahrum gören bir mukayese fikrinin yer aldığı şu manzumesi, Türk güzellerinin gözlerinin kılıç ve ok gibi imajlarla vasıflandırılmasının bu ilgiyi çağrıştıran çekik şekillerinden ileri geldiğini çok iyi göstermektedir:

"Sa'dâ'ya (Arap sevgililerinin adı) söyle: Bizim sana ihtiyacımız yoktur. Bizi iri ve geniş gözler (Arap mâşukalarının gözleri) çekmez. Çünkü dar gözler (Türk güzellerinin gözleri) ve gözlüler bizi bizden almışlardır. Bizim aklımız ve fikrimiz onlara bağlıdır. Onlar bizim düşüncemizi ve hayalimizi doldurmuşlardır. Onlar baktıkları vakit yalnız gözlerinin siyahlıkları görünür ve gülecek olurlarsa göz kapakları siyahlıkları örter. O siyahlıklar görünmez olur. Türk yüzleri -ki Tanrı onları kem gözden esirgesin- gökteki tolun aylardır. Uğurlarında kîseler harç ve sarfedilecek ve yüzlerce altın verilecek yüzler bu yüzlerdir. Türk güzellerinin yüzlerinde insanı mestedecek noktalar vardır. Bunlardan dolayı başka güzellere bakmayın, gözlerinizi bunlara döndürün. Tanrı'nın yaratmış olduğu ince ince güzellikler bunlardır. Bunların yüzlerindedir ki insan bunlara baktıkça Tanrı'nın kudret ve kuvvetine hayran olur. Aynı zamanda bunlar parçalayıcı arslanlardır ki açtıkları yaralardan mesul olmazlar. Nazarları kuvvetli olmakla beraber bakışlarında bir tatlılık ve aynı zamanda bir kırıklık bulunan o güzellere canım kurban olsun. Garip değil midir ki gözlerin kırık olmaları en kuvvetli ve en müessir olmalarıdır. Gözler kırık ve fâtir (durgun) olurlarsa kuvvetli ve müessir olurlar. O güzelin gözleri daralmış ise de baktığı vakit bakışlarının gönülde açtığı yara geniştir. Zaif olan göz ile kanlar dökmektedir. Evet zaifin kudret sahibi olmasından Tanrı'ya sığınılmalıdır. O pek güzel bir dilber ise de cefalarına son yoktur. Evet... dünyada sefa ile cefa birbirinden ayrı değildir" (*a.y.*, s. 321-322).

"Bu Yâfes'in oğlu olan güzeller sabah gibidirler. Bunlara bakılınca başka güzeller bunların yanında gece gibidirler. Bunların gözleri nice kalpleri hasta etmiştir. O gözler her ne kadar geniş ve büyük değil ise de onların açtıkları yaralar büyüktür. Onlar silâhsız savaş ederler. Gözleri onların en güzel silâhlarıdır. Ben bu gözlerin aşk ve muhabbetlerinin esiriyim. Aşk ve sevdalarından vazgeçemem (.....). Ey canları yağma etmek için yaratılmış güzeller! Allah için olsun beni öldürmeyin" (*a.y.*, s. 320).

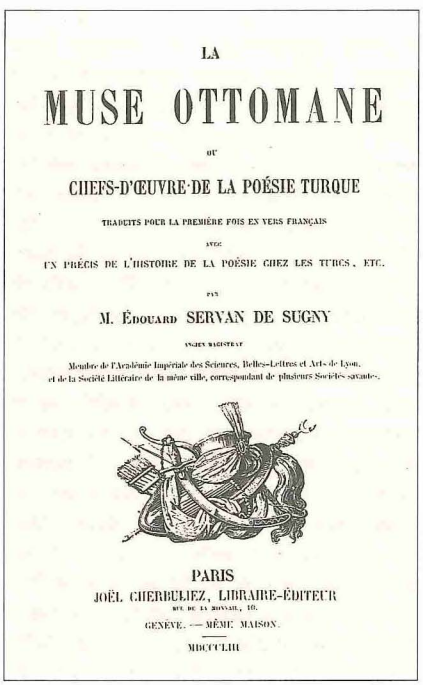
"Tanrı benim yardımcım olsun, ben bu âhu Türkler'in ellerinden neler çekmekteyim. Bütün felâketlerimin sebepleri onlardır. Bana her türlü fenalık onlardan gelmiştir. Onların yüzünden kendimi şaşırdım, aklımı kaçırdım. Öyle ki yer ile göğü ayırt edemiyorum. Onların yüzleri nazik ve ince ise de huyları öyle değildir. Onlardan benim vefa ummam boşunadır. Onlardan her ne zaman vefa ümidine kapılıyorsam bu ümidim boşa çıkıyor. Onların bana vermiş oldukları ahde vefa etmeleri mümkün müdür? Siz Türk dilinde vefayı ifade eden bir kelime duydunuz mu? Ben o susuz kalmış insana benziyorum ki kovasını suya salmış ise de kuyuda bir içim su yoktur. Bu dünyada birçok felâketler varsa da bunların en büyüğü ve en müşkülü aşk ve sevdadır. Öyle hasta gözlü, öyle kipik bakışlı güzeller vardır ki onların bir bakışına rastgelirsen o hasta göz sana şifalar verir. Şarap da böyle değil midir? Kendi humarını kendisi def etmez mi? Kendisinin ilâcı kendisi değil midir? O hastalıkların en kötüsü veya devaların en hayırlısı değil midir? O güzel gözler insanın ciğerine geçmekte ok gibidir. O güzel gözlülerin boy ve bosları da doğrulukta kargılara benzer. Onların yüzlerinin güzelliğini siyah saçlar bir kat daha süslemiştir. Onlar sabah ile akşamı bir

yerde toplamışlardır. Ah bilsem, onlardan birine mâlik olmak benim için mukadder midir?" (*a.y.*, s. 319).

"Türk neslinden bir güzel kız beni kendi isteğimle ölüme götürmektedir. O kızın fettan gözü de öldürücüdür. Zaten Türk'ün öldürücülüğü de meşhur değil midir? Bu kızın oğlan kardeşinin kılıcı her ne kadar öldürücü ve kesici ise de bu hususta kendisinin gözü erkek kardeşinin kılıcından daha müessir ve daha keskindir. Erkek kardeşi aldığı esirleri âzat ederse de bunun esirleri âzat kabul etmez. Erkek kardeşi bazı insanların kanlarını döker. Bu ise herkesin kanını dökmektedir. Bu kızın elinden vay müslümanların başına, erkek kardeşinden de vay kâfirlerin başına. Ben o kızın hicranından ağladıkça bana güler. Ve güldüğü vakit gözlerinin aldığı başka güzellik benim gönlümü parça parça eder. O güzel, benim hayalimde yaşattığım ülküdür. Ah, keşke ben ona mâlik olsam" (*a.y.*, s. 323).

"Bu hediyen Türk kızlarından bir kızdır ki onun gözleri âhuların gözlerini andırır. O gözler insanın kalbini parça parça doğramakla kılıca benzer. Güldüğü vakit bu gözler kılıç kınına girdiği gibi, kınına girer girmez görünmez olur" (*a.y.*, s. 321).

Servan de Sugny'nin divan şiirini Avrupa'ya tanıtmak için hazırladığı eserin kapak sayfası (*La Muse Ottomane*, Genève 1853)


LA

MUSE OTTOMANE

OU

CHEFS-D'ŒUVRE DE LA POÉSIE TURQUE

TRADUITS POUR LA PREMIÈRE FOIS EN VERS FRANÇAIS

AVEC

UN PRÉCIS DE L'HISTOIRE DE LA POÉSIE CHEZ LES TURCS, ETC.

PAR

M. ÉDOUARD SERVAN DE SUGNY

INSPECTEUR ACADÉMIQUE

Membre de l'Académie Impériale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon, et de la Société Littéraire de la même ville, correspondant de plusieurs Sociétés savantes.

PARIS

JOËL CHERBULIEZ, LIBRAIRE-ÉDITEUR

RUE DE LA BOURSE, 10.

GENÈVE. — MÊME MAISON.

MDCCCLIII

Görüldüğü üzere Zemahşerî'nin Türk güzelleri hakkındaki bu övgülerinde, can alıcı gözleri ve cefacı karakteriyle divan şiirindeki sevgilinin prototipi tam mânasıyla hazırdır.

Târîḫ-i Cihângüşâ sahibi Atâ Melik Cüveynî'nin bir Türk güzeli hakkındaki şiiri de divan şiirindeki güzelin gözlerinin çekici ve avlayıcı tesiri tasavvurunun Türk güzellerinden gelme bir imaj olduğunu bir kere daha gösterir: "Ey Arap bâdiyeleri, benden uzaklaşın. Benim bağlarım Türk şehirlerine bağlıdır. Ve ey iri gözlü olan güzeller, kendi kavminizin yanına gidin. Çünkü beni deli eden iri gözler değil, dar ve çekik gözlerdir" (*a.y.*, s. 325).

Ziyâroğulları'ndan Emîr Keykâvus, 1082'de telif ettiği *Ḳābûsnâme*'de çeşitli kavimlere mensup gulâm ve câriyelerin mukayese ve değerlendirmesini yaparken en üstün yeri Türk güzellerine verir ve bunların çeşitli Türk boylarına göre meziyetlerini belirtirken öte yandan sert tabiatlı ve mütekebbir olduklarını söylemek suretiyle devrin onlar hakkındaki diğer bir görüşünü de aksettirmiş olur (*Qābūs-Nāma* [nşr. Reuben Levy], London 1951, s. 64). II. Murad devri müelliflerinden Bedr-i Dilşâd, *Muradnâme* adlı eserinde *Ḳābûsnâme*'deki bu görüşleri hemen hemen aynı kelimelerle manzum olarak aktarmaktadır. Esasen eser, *Ḳābûsnâme*'den serbest bir tercümedir.

Fizik güzelliklerine mukabil gönüllerini çeldikleri kimselere naz ve cefada bulunmak Türk güzeli imajında bir başka taraftır. Zemahşerî'de olduğu gibi diğer şairlerin şiirlerinde de temas edilen bu nokta, Fars dili lugatlarında "Türk" sözüne bağlı olarak "mahbûb" kavramının bir karakteristiğini meydana getirir: "Mahbûba dahi Türk derler. Mahbûblar şîve ve naz ile sabr u karâr-ı uşşâkı gâret ettikleri için tesmiye olunmak vâriddir"; عالم تمام پر ز شهیدان فتنه شد ترك مرا خدنك ستم درکمان هنوز ["Bütün cihan aşk fitnesinin şehidleriyle dolu, benim Türk sevgilim ise okunu henüz yayında tutuyor"] (Şehîdî-i Kūmî, *Ferheng-i Şuûrî*, İstanbul 1155, I, 306[a-b]); "Türk taifesi gibi cefâkâr ü gāretkâr-ı sabr u karâr oldukları ecilden kinâye tarikiyle civân-ı dilsitân u hâtır-şikâra ıtlak olunur" (*Tibyân-ı Nâfi' der Terceme-i Burhân-ı Kāti'*, İstanbul 1214, s. 242).

Bu görüşe bağlı olarak "Türk-i tannâz, Türk-i dil-sitân, Türk-i dil-keş, Türk-i cefâ-ger, Türk-i zulm-pîşe, Türk-hû, Türk-i bed-hûy, Türk-i mağrûr" terkipleri meydana geldiği gibi bunlara onu başka yönlerden vasıflandıran "Türk-i Hitâyî, Türk-i hindû-hal" ve "Türk-i hargâhî" şeklinde başka terkipler de katılmıştır.

Semantik seyri içinde zamanla Türk sözü "güzel insan" ve "sevgili" ile eş mânada mecazi bir kavram haline gelmiş, insandaki ideal fizik güzelliği ifade eden bir ölçü teşkil etmiştir. "Mahbûb" ile "mâşuk" aynı kavram içinde birleşerek Türk ismi, etnik mânasının ötesinde Fars dilinde "sevgili" sözü yerine geçen bir kelime olmuştur. Şiirdeki tasavvura göre, Türk gulâmları cenk meydanlarında sipahi olarak nasıl kılıçları ve okları ile savaşıyorlarsa Türk mahbûblar da birer ok olan kirpikleri, yay çeken kaşları, çekik gözlerinin kılıç hükmündeki yan bakışları ile aynı işi yapmaktadırlar.

Arap ve İran şairlerinin, insanda ideal fizik güzelliğin timsali olarak terennüm ettikleri Türk tipinin cemal vasfı yanında bir bakıma celâl tarafları olan savaşçı hüviyetiyle ilgili ok, yay, kılıç, hançer, kemend gibi unsurlar, Türk güzellerinin şahsiyetinde teşekkül eden yeni sevgili ve güzel imajının bir başka özelliğini teşkil etmiştir. İran şairlerinin, kadın olsun erkek olsun, genç güzel insan için kullandıkları Türk sözünde "mahbûb" ile "mâşuk"un bir ve aynı olduğu güzel ve sevgili imajındaki vurucu ve çarpıcı vasıfla ilgili olarak savaş aletleri etrafındaki terminoloji işte bu imajın menşeindeki savaşçı Türk gulâmlarından gelmektedir.

Divan edebiyatında görülen, gözleri, kirpikleri, kaşları ve saçları birer savaş aleti gibi cana işleyen sevgili imajı özellikle İran edebiyatındaki bu prototipten gelmekle kalmamış, divan şairleri Türk sözünü de aynı muhteva ile kullanmışlardır: "Gözü diler ki dile hamle-i Türkâne kıla" (Kadı Burhâneddin); "Çîn saçı Türk gamzesi etti gazâyı Rûm'da" (Şeyhî); "Türk-çeşmin tîrkeşinden cânı kim kurtara kim / Ne kadar kim gözlesem tîr-i kazâ eksik değil" (Ahmed Paşa); "Edindi gamzeden ol çeşme-i nâtüvân hançer / Ki resmdir takınır cümle Türkmân hançer" (Necâtî Bey); "Yaşımın katresi geydirdi zırıhlar tenime / Veh ki mâni' olımaz Türk-i hadeng-efgenime" (Necâtî Bey); "Hadeng-i gamzenin saydıdır ey Türk-i kemân-ebrû" (Hayâlî Bey); Kaşların fikriyle gönlümde Hayâlî çeşminin / Benzer ol Türk'e iki yayı komış kırbânı-

na (Hayâlî Bey); "İki Türk-i kemânkeş-i tîr-efken / İki âhûdur ammâ şîr-efken" (Celîlî); "O Türk-çeşm-i kemânkeş o nâveg-i müjgân / O ebruvân-ı mukavves o gamze-i Tâtâr" (Nev'î); "Cüyûş-i Türk-i hüsnün cây idelden milk-i uşşâkı / Meta'-ı zühd ü dîn ü akl u dil hep gâret olmuştur" (Fehîm-i Kadîm); "Zülâl-i vaslına leb-teşneyem bir Türk-i bed-hûyun" (Fuzûlî); "Gerek nîk ü gerek bed âşıkam ol Türk-i mağrûra" (Nedîm).

Sevgilinin gözü, kirpik ve kaşı ile ilgili bu vasıflarının hükümdar imajından gelmiş olduğu yorumunun, yerini artık bu açıklamaların ortaya koyduğu gerçeğe bırakması gerekecektir.

Farsça'da "Türk" sözünün "güzel, mahbûb, mâşuka" ve "gulâm" mânaları için Dihhudâ'nın *Luġatnâme* adlı eserine bakılabilir (IX, 596-599). Burada eski ve yeni çeşitli Fars dili lugatlarında bununla ilgili kayıtlar toplu bir şekilde gösterilmiştir (ayrıca bk. Ca'fer-i Seccâdî, *Ferheng-i Luġāt u Iṣṭılâḥât u Taʿbîrât-i ʿİrfânî*, s. 234-236; Steingass, *Persian-English Dictionary*, London 1930, s. 296; Ziya Şükûn, *Gencîne-i Güftâr*, İstanbul 1944, s. 579; G. Doerfer, *Türkische und Mongolische Elemente im Neupersischen*, Wiesbaden 1965, II, 483-491. Fars edebiyatında Türk güzelliği hakkındaki bir kısım kayıt, İsmail Hami Danişmend'in *Türklerle Hind-Avrupalıların Menşe Birliği* adlı eserinde yer alır (İstanbul 1935, I, 296-312). Burada ihmal edilmiş olan Genceli Nizâmî'deki zengin materyal için de bk. Resulzâde Mehmed Emin, *Azerbaycan Şairi Genceli Nizamî*, İstanbul 1951, s. 177-187. Mevlânâ Celâleddin'de Türk imajı ile ilgili kayıtlar da şu araştırmalarda yer almaktadır: Müjgân Cunbur, "Mevlâna'nın Eserlerinde Türk Boyları ve Türk Kelimesinin Değerlendirilmesi", *Bildiriler. Mevlâna'nın 700. Ölüm Yıldönümü Dolayısiyle Uluslararası Mevlâna Semineri*, Ankara [1973], s. 55-93; a.mlf., Mevlânâ'ya Göre Türkmenler, *Selçuk Üniversitesi 3. Millî Mevlâna Kongresi (Tebliğler)*, Konya 1988, s. 47-53; Aydın Taneri, *Mevlânâ Âilesinde Türk Milleti ve Devleti Fikri*, Ankara 1987, s. 52-69).

Divan Şiirindeki Sevgilinin Cinsî Hüviyeti ve Bunda Tasavvufun Tesiri. Divan şiirinde "mâşuk"un zaman zaman "mahbûb" suretinde görünmesi meselesinin başlangıcı da bir yönüyle klasik İran şiirinde bu gulâmlar etrafında teşekkül eden aşk geleneğine çıkmaktadır. Aristokrasi tabakasının çok büyük paralar karşılığında edindiği bu gulâmlar yalnız orduda ücretli asker durumunda kalmamış, içki ve eğlence meclislerinin elemanları da olmuşlardır. Fars şiirinde rastlanan "Türk-i mest" bunu aksettiren sözlerdendir. Tarihî kayıtların gösterdiği üzere bunlar hükümdarlar ve yüksek mevkide şahsiyetlerle münasebetlerinde "mâşuk" hüviyetini almışlardır. *Târîḫ-i Beyhaḳī*, *Râḥatü'ṣ-ṣudûr* ve Bündârî'nin *Tevârîḫu Âli Selcûḳ*'u gibi kaynaklardaki bilgiler, onların saray muhitinde cinsî zevklere nasıl alet edildiklerini göstermektedir.

Divan şiirinde sevgilinin çok defa erkek hüviyetinde görülmesinin asıl sebebi tasavvufun aşk ve güzellik anlayışından kaynaklanır. Bu anlayışa göre Tanrı kendi güzelliğini insanda ve güzel insan çehresinde aksettirmiştir. Bu güzelliğe karşı duyulacak en saf ve en gerçek aşk, şehevî duygular ve ten hazlarından uzak platonik aşktır. Araya cismanî zevk ve duyguların karışmayacağı böyle bir aşk ise kadın varlığına değil genç erkek çocuğa yönelik olduğunda mümkündür. Bu düşünce Eflâtun'un *Phaidros*'una çıkmaktadır. Eflâtun böyle bir saf aşkın, ruhu yükselten ve sevileni idealize edip Tanrılaştıran bir duygu olduğunu söyler (*Phaidros*, 251[b], 252[d,e], trc. Hamdi Akverdi, İstanbul 1943, s. 59-61). İlâhî aşka, cismanî zevk ve nesli idame ettirmek gibi maddî unsurların karışmadığı bir aşkla erişilebilir. Güzel insana duyulan aşk ilâhî aşk için bir geçit, bir köprü olmaktadır. İlâhî aşkın yolu ilkin mecazi aşktan, yani insan güzelliğine yönelik aşktan geçer. Ancak başlangıçtaki bu cismanî aşk bir gaye değil geçilmesi gereken bir merhaledir. Esas olan, bu yoldan fakat bu merhalede kalmadan mecazi güzelliğin ötesindeki asıl güzelliğin idrakine varmak, her şeyde ilâhî güzelliğin tecellilerini görebilecek mânevî seviyeye yükselerek ilâhî güzelliğin aşkına erişebilmektir. Her güzel şeyde var olan Allah'ın tecellisi insandaki güzellikle en mükemmel ifadesini bulmaktadır. Güzellik insanın yüzünde Allah'ın cemâlinin bir aksidir. Âşık mâşukun güzelliğinde Allah'ın cemâlini görebilmelidir. Bir gözüküp sonra kendini çeken mâşukun hasreti, esasında âşık için Allah'ın cemâline hasret kalış demektir. Bu noktadan itibaren de Tanrı'dan gelen ruhun çıktığı menbaa olan hasreti, her şeyde Allah'ın cemâlini görüp sevgi yoluyla gittikçe Allah'a yaklaşma, kesret hali olan mecazi aşkı aşarak onun ötesindeki vahdete yönelme, âşığın bu suretle "mutlak"a, "mutlak güzel"e erişme mertebesine yükselmesi, aşkın Allah bilgisine ulaştırmada bir vasıta olduğu, göze görünen ve insanî olandan aşk vasıtasıyla görünmez sıfattaki ebedî hakikate ulaşma, bu yolda âşığa mürşidin yardımcı olması gibi meseleler tasavvufî aşk düşüncesinde birbirini takip eder. İslâmî edebiyatta dünyevî aşk ile ilâhî aşk arasındaki bağlantı, dünyevî aşk vasıtası ile ilâhî aşka nasıl geçildiği H. Ritter'in eserinde esas kaynaklara inilerek etraflı bir şekilde açıklanmaktadır (*Das Meer der Seele. Mensch, Welt und Gott in den Geschichten des Farīduddīn ʿAṭṭâr*, Leiden 1955, s. 347-433, 434-487). Burada divan şiirinin doğrudan doğruya gazellerde ifadesini bulan aşk psikolojisini, bir mahbûb etrafında mecâzîden hakikî aşka doğru geçirilen çeşitli merhaleleri ve hemen hemen bütün unsurları ile bizzat kendi yaşadığı bir aşk macerası içinden hikâye ve nakletmesi bakımından XV. asır şairlerinden Halîlî'nin *Fürkatnâme* adlı mesnevisini anmak yerinde olacaktır.

İlâhî aşk şiirde, her biri tasavvufî mâna taşıyan remizlerle anlatılmaktadır. Özellikle XII. asırdan başlayarak İran'ın sûfî şairleri, profan aşk ve şarap şiirle-

Joseph von Hammer'in dört ciltlik *Geschichte der Osmanischen Dichtkunst* adlı eserinin I. cildinin kapak sayfası (Pesth 1836)



Geſchichte
der
Osmaniſchen Dichtkunſt
bis auf unſere Zeit.

Mit einer Blüthenleſe
aus
zweytauſend, zweyhundert Dichtern
von
Hammer-Purgſtall.

Erſter Band
von der Regierung Sultan Osman's I. bis zu der Sultan Suleiman's
1300 — 1521.

Peſth, 1836.
Conrad Adolph Hartleben's Verlag.

rinde geçmekte olan bazı kelimeleri alıp bunlara tasavvufa göre hususi mânalar vermişler, böylece şiirde mecazi kavramlar taşıyan bir terminoloji meydana getirmişlerdir. Bu tasavvufî terminolojiye göre "şarap" ilâhî aşkı temsil eder, "pîr-i mugan" da (meyhâneci) mürşid demektir. "Meyhâne" aşkın öğrenildiği yer, yani tekke veya dergâhın remzidir. "Mahbûb" veya "mâşuk" ise Allah'tır. "Âşık", kendisini ilâhî aşka adamış, bütün varlığı ile Allah sevgisine yönelmiş ve Allah'a erişmek isteyen kimse mânasını taşır. "Kâbe" vuslat makamı, ulûhiyyet âlemidir. Bunun gibi "zülüf, gîsû, müy, ebrû" Allah'ın birlik sıfatını, esrâr-ı ilâhîyi ifade eder. "Ruh (yanak), mâhrû, çehre-i gülgûn" Allah'ın tecellî nurlarının belirmesi; "hal" (ben) Allah'ın zâtının birlik ve tekliği; "leb" sır, yokluk, fenâ fillâh; "leb-i la'l, leb-i şekker" ruhanî lezzetler; "tersâ-beçe" nûr-ı ilâhîye mazhar kâmil mürşid; "işve" ilâhî cezbe; "şûh" Allah'a teveccühün lezzetleri içinde beliren ilâhî işve; "naz" kalbe kuvvet vermek; "girişme" cemâl-i mutlakın iltifatı; "nâle vü zâr" mahbubu istemek; "şem'" ilâhî nur; "âfitâb" ilâhî vuslata erişmek; "mehtâb" Allah'ın güzellik ve sevgisinin kendisini göstermesi mânasına gelmektedir. Öte yandan "harâbat" ve "mey" kavramı etrafındaki mecazi mânaları ile şu remizler aşk şiirlerinde devamlı yer alır: "Meclis-i işret" ilâhî yakınlıktaki lezzet; "ayş ü tarab" Hak'la ünsiyetin devamı; "sâkî" mürşid; "hum, humhâne, kâse, kadeh, cam" âşığın kalbi; "mutrib" ilâhî hakikati öğreten, mürşid; "def" hakiki mâşuk olan Allah'ı istemek.

Şairlerin, bu arada şeyhülislâm veya onun gibi yüksek dinî makamların temsilcisi durumundaki kalem sahiplerinin dahi şevkle mey ve meyhâneyi terennüm edebilmeleri, bunlarla ilgili remizlerin taşıdığı böyle mecazi mânalar dolayısıyladır. İslâmî bir edebiyat olan divan şiirinin, İslâmî akîdenin mubah görmeyip reddettiği içki ve buna bağlı olarak meyhâne, işret âlemi gibi motifleri devamlı söz konusu etmesinde kendini gösteren zâhirî çelişki ve tutarsızlık, içki ve pîr-i mugan, muğ-beçe vb. bağlantıların gerçek mânaları ötesinde birer remiz olarak başka şeyleri ifade etmelerine dayanır.

Aşk ve sevgiliyle ilgili bu terminolojinin delâlet ettiği mecazi mânalar, Esseyyid Mehmed Konevî'nin eserinde toplu bir şekilde gösterilmiştir (*Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*, İstanbul 1289, I, 16-20). Mahmûd-ı Şebüsterî'nin tasavvufla ilgili sorulara cevap olarak 1318'de yazdığı *Gülşen-i Râz* mesnevisinin 13-15. sorulara ait 285 beyitlik son kısmı, ilâhî aşka dair mecazların şerh ve açıklamasını veren mühim kaynaklardandır. Bu eserin, Şeyh Elvân-ı Şîrâzî'nin Türkçe'ye manzum tercümesi yanında Mevlevî şairi İbrâhim Şâhidî'nin, *Gülşen-i Râz* ile Attâr'ın *Mantıku't-tayr*'ını örnek alarak 1536'da yazdığı 448 beyitlik *Gülşen-i Vahdet* adlı mesnevisi, insan güzelliğine ait remizlerin tasavvufî mânalarını Türkçe'de etraflı şekilde açıklayan bir eserdir. Bu mesnevide insan yüzünün hakikatte Tanrı'nın yüzü demek olduğu düşüncesinden hareketle insan yüzünün unsurlarından zülüf, hat, ebrû, hal, çeşm ve dehenin ifade ettikleri mânaların, bunlar arasında münazara suretinde ayrı ayrı açıklanması yapılmaktadır.

Tezkire müellifi ve edebiyat tenkitçisi Latîfî (ö.1582), şairlerin kullandıkları mâşuk, şarap, def ve ney, şâhid (dilber, mahbûbe), kad (boy bos) gibi kelimelerin mecazi olup her birinin zâhirdekinden ayrı mânaları bulunduğunu ve bunları o şekilde yorumlamak gerektiğini, şairlerin görünen güzelliklerin arkasındaki mânayı keşfeden, o güzellikleri öven kimseler olduğunu söylerken (*Tezkire*, İstanbul 1314, s. 10-12) divan şiirinin bu remizler ve mecazlar etrafındaki te'vil kapısına işaret eder.

Tasavvufî terminolojide bazı remizlere farklı mânalar verildiği de olmuştur. Mutasavvıf şairlerin eser veya şiirlerine yapılan şerhlerde aynı remzin değişik şekillerde yorumlandığı görülür. Bazan bir remizde kullanılış yerine göre iki ayrı mâna bulunabilir. Meselâ saç bir bakıma kesreti, bir bakıma da vahdeti ifade eder. Çeşitli remizler için Konyalı Mehmed Vehbi'nin gösterdiğiyle Lâmiî'nin divanının mukaddimesinde verdiği mânalar arasında hayli fark vardır. İki ayrı müellif bir tarafa, Mehmed Vehbi'nin bizzat kendisi aynı terim için eserinde iki ayrı mâna gösterir; "naz"ı bir yerde "kalbe kuvvet vermek" şeklinde açıklarken az sonra da mânasını "izzet bulmak" diye belirttiği göze çarpar (krş. *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*, I, 17, 18). Aşk şiirlerinde hep tasavvufî remizler kullandığı kabul edilen Hâfız'ın divanı üzerinde yapılmış şerhler, remizlerin farklı yorumlanışı hususunda en güzel örneği verirler. Birçoklarınca Hâfız'ın şiirlerine tasavvufî mânalar verilmesine mukabil onun divanı için en metotlu şerhi meydana getirmiş olan Sûdî, Hâfız'ın şiirlerinde zannedildiği gibi her zaman tasavvufî bir gaye olmayıp ekseriya dünyevî aşkı ifade etmiş olduğunu, hitap ettiği sevgilinin mutlak bir varlık olmak yerine doğrudan doğruya müşahhas insan varlığını temsil ettiğini söyler.

Mutasavvıf olmayan divan şairleri de tasavvuf tabirlerini kullanmaktan geri kalmadıkları için bahsettikleri aşkın tasavvufî veya beşerî aşk olup olmadığı her zaman kesin şekilde ayırt edilemez. Divan şiirinin estetiğinde kelimeleri sırf kendi mâna daireleri içinde kapalı bırakmayıp diğer kavramları çağrıştıracak surette kullanmak esas olduğundan, şairler tasavvufî mânadaki söz ve remizleri kendileri mutasavvıf olmadıkları halde rahatlıkla kullanmışlar, böylece aşk duygularına tasavvufî bir görünüm vermek istemişlerdir. Gerçek mutasavvıf sayılmayacak olan şairlerin bu tarz şiirlerinde daima yoruma açık bir taraf vardır. Bu sebeple anlatılanın ilâhî yahut beşerî aşk olduğu yoruma göre değişir. Ayrıca bir şairde hem tasavvufî hem dünyevî aşk bir arada bulunabilir. Nakşibendî şeyhi şair Ahmed Nâmî'nin şiirlerini biri "hüsn-i mecâzî", diğeri "hüsn-i hakîkî" diye iki ayrı divanda toplamış olması (1051/1642) dikkat çekicidir (*Dîvân-ı Nâmî*, Süleymaniye Ktp., Hacı Mahmud Efendi, nr. 3686; İÜ Ktp., TY, nr. 770). Kadı Burhâneddin, Ahmedî, Şeyhî, Hayâlî, Hayretî, Fuzûlî, Şeyh Galib gibi şairlerde hem tasavvufî hem de dünyevî aşkın yer aldığı görülür. Öte yandan Necâtî, Bâkî, Nev'î, Şeyhülislâm Yahyâ, Nef'î, Nedîm, Enderunlu Fâzıl ve Enderunlu Vâsıf, Aynî gibi şairlerde beşerî tarafı çok daha önde olan bir aşk ağır basar.

Düşüncelerini manzum eserlerle ifade eden asıl mutasavvıflar başlangıçta kendilerini diğer şairlerden ayrı tutmuşlardır. Sultan Veled belirtir ki onların bir Hak âşığı sıfatıyla söyledikleri Allah kelâmının tefsiri, Hak âşıkları gibi olmayan alelâde şairlerin şiirleri ise yalandan bir parlaklığı olan, türlü mübalağalarla hayalden uydurulmuş şeylerdir. Bir velînin şiirde gayesi irşad etmek, Tanrı'yı övmek iken şairlerinki kendilerini göstermek, üstünlük iddiası gütmektir; varlığa bakışları Allah için değildir. Onlarda dervişlerin sırlarından bir koku bile yoktur. Velînin şiiri ilâhî vecdden doğmadır, şairin ilhamı maddî varlığa yöneliktir, maddî kaynaktan gelir (*Mesnevî-i Veledî [Velednâme]*, haz. Cemşîd Kara Beyglu, İs-

tanbul 1976; s. 82-87, T. trc., *İbtidâ-nâme*, Abdülbaki Gölpınarlı, Ankara 1976, s. 65-68; ayrıca bk. M. Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, 2. kitap, s. 176-177).

Divan şiirinde güzel bir kadınla güzel bir gencin aynı kelime ve aynı imajlarla tavsif edilmeleri sevgilinin cinsiyetini zaman zaman belirsiz kılar. Şairin kastettiği hangi hüviyette olursa olsun, ancak bir kadın varlığına yakışabilen fizik vasıfları ile güzelliği idealleştirilen bir sevgilidir ve erkek tasavvurunu uyandırmak yerine daima bir kadın güzeli akla getirir. Onun bahsettiği güzel, erkek cinsiyetinin belirgin çizgileri öne çıkmaksızın zihinde hemen kadın hüviyetini alır. Henüz on beş - on altı yaşına basmış genç insanın yüzündeki hat denilen sarımsı ayva tüyleri her ne kadar bir motif olarak geçse de ince güzellikleriyle vasfedilen sevgilinin kadın imajına bürünmesini engelleyemez. Tabii duygunun gereği olarak insanda ince ve zarif tarafları ile tavsif edilen ideal güzelliğin özellikle kadın varlığında tasavvur olunagelmesi, bunun dışında bir duygunun insan tabiatına aykırı düşmesi, aşk şiirlerinde muhayyileyi hep kadın güzeli tarafına sevkeder. Divan şiirinin güzeli sadece kadın olarak hayal edilmiş, bu şiirden mülhem resimlere dahi âşık güzel bir delikanlı, mâşuk da oradaki tavsiflere uygun olarak ince ve zarif bir kadın suretinde geçmiştir (meselâ bk. Münif Fehim, *Eski Şiir Bahçeleri*, İstanbul 1945).

Geçmişte cemiyetin, kadına karşı erkeğin duygularında aleniyete müsaade etmeyen ahlâkî zihniyeti dolayısıyla, kendisine olan aşkın terennüm edildiği şiirlerde kadının genç erkek hüviyetinde kamufle edilmesi yolunun seçilmiş olması durumunu da göz ardı etmemek yerinde olur. Aynı zihniyetin tesiriyle aşk şiirlerinde kadının adı hiçbir şekilde verilmezken sadece erkek isimlerinin anılması da bu bakımdan dikkate değer. Şehrengizlerde bu zihniyet yüzünden hep erkek güzellerinden bahsedilmiştir. Kadının bunlarda zikredilmesi için ayağa düşmüş olması gerekir. Azîzî'nin İstanbul şehrengizinde öbür şehrengizlerden farklı olarak isimleriyle bahsedilen kadın güzeller ise şehrin âşüfteleridir.

Fuzûlî'nin, çok müşahhas bir şekilde kıyafet ve süslerini tasvir edip açıktan açığa bir kadın güzelden bahsederken onu "kâfir kızı" diye belirtmesi (*Divan*, Ankara 1958, s. 452-454), mevcut zihniyet içinde bunun hangi şartlarla mümkün olabileceği hakkında fikir verebilir. Sünbülzâde Vehbî de Romanya'da kadılık yaparken böyle bir "kâfir kızı"nı bir şiirinde açıktan açığa konu eder. Mesnevilerdeki kadın simaları ile şairin kendi sevgilisi durumunda olanlar arasındaki farkı gözden kaçırmamalıdır. Bir Enderunlu Fâzıl'ın *Zenannâme*'sindeki kadınları aynı ele alınışla divanlarda aramamak gerekir. İslâmî edebiyatta aşk konusunu Ferîdüddin Attâr'ı merkez yaparak etraflı bir şekilde incelemiş olan Ritter'in, bir Arap halk şairinin bir kız için söylediği şiirde ona kadın yerine erkeğe ait zamirle hitap etmesinin sebebini sorduğunda onun kız olduğunu belirtmesinin "ayıp" olacağını söylemesi, İslâm cemiyetinde kadın konusunda aleniyetten nasıl çekinildiğini gösteren bir örnektir (Hellmut Ritter, *Das Meer der Seele*, s. 351). Divan şiirinde kadın sevgili meselesi henüz ilmî olarak ele alınmamıştır. İslâmî edebiyatlarda sevgilinin özellikle erkek hüviyetinde görülmesi, Ritter tarafından ana kaynaklara inilerek yer yer tasavvufî görüşlerle birlikte tedkik olunmuştur (*a.g.e.*, s. 348, 351, 364-368, 435, 443-447, 458-469).

Geleneğin Belirlediği Estetik. Hazır Unsurlar ve Mazmun Estetiği. Divan şiirinin, bir teşrifat halini almış aşk dairesinden başka, muhtevaca diğer yönleri de şekil dünyası kadar, başlangıcı İran şiirine çıkan geleneğin devamlı tesir ve müdahalesi altında kalmıştır. Bu edebiyatın terbiyesini almış olan şair için geleneğin dışında bir şey tasavvur etmenin, onun tanımadığı, getirmediği başka şeyleri denemenin yolları kapalıdır. Geleneğin hükmü altındaki bu edebiyatta şairden şaire değişen ilham konuları, devirden devire farklılaşan şiir anlayışları bahis konusu değildir. Ancak asırlar içinde mahallîleşmenin ağır bir yürüyüşle farkına varılmadan geleneğe ilâve ettiği bazı unsurlardan söz edilebilir. Gelenek dış âlemde görülen her şeyi, yaşanılan her duygu ve her hayat tecrübesini değil, bunlar arasından yaptığı seçimin getirdiklerini şiire işlenecek konu olarak verir. Şairin bunları bir tarafa bırakıp kendi başına ferdî olarak başka seçimlerde bulunması düşünülemez. Ona düşen, muhteva ve şekilde hazır bulunmayanı aramaya kalkışmaksızın sadece önüne geleneğin getirdiğini, hüner ve sanatını ortaya koyarak arının peteğini doldurduğu gibi işlemektir. Gelenek, divan edebiyatı asırlarında her yeni yetişen şairi, kendinden önce ne mevcut olmuşsa değiştirmeden onu devam ettirmeye, nesilden nesile devralınanı kabullenmeye mecbur kılmıştır. Bütün bu çağların anlayış ve itiyatları zemininde geleneğin süregetirdiğinin dışına çıkmak, sanatın dışına çıkmakla eş değerde bir mâna taşır. Şairin bu edebiyatın bünyesinde yer alabilmesi, bir şair olarak kabul görmesi için ilk şart geleneğe mutlak surette uyması, her şair gibi onun da kendisinden istenileni eksiksiz ve kusursuz olarak yerine getirmeye çalışmasıdır. Böyle hareket etmediği takdirde acemi ve ehliyetsiz bir şiir heveslisi sayılması veya bir çöğür şairi muamelesi görmesi kaçınılmazdır. Bu edebiyatın disiplinini kabul ettikten sonra şairden beklenen, kendisine geleneğin tanıdığı imkân ve sınırlar içinde, müesses değer ölçülerine en uygun ve en üst seviyede sanat göstermesidir.

Bir şairin ele alabileceği konular, şiirinin dolaşabileceği ilham sahaları gelenek tarafından daha asırlar öncesinden seçilmiş olduktan başka, bunların hangi unsurlarla ve nasıl işleneceği de değişmez estetik prensiplere bağlanmıştır. Geleneğin sınırlı şekilde sunduğu konulardan birini şair, o zamana kadar benimsenmiş unsurları bir tarafa bırakarak onlar yokmuşçasına doğrudan doğruya kendi müşahedelerinin, kendi ferdî tesbitlerinin hazırladığı unsurlara dayanarak işlemek serbestlik ve cesaretini kendinde bulamaz.

Divan şairi, kendisine geleneğin getirdiği hazır unsur ve malzemeden hareket etmek durumundadır. Belirli konular ve duygular etrafındaki bu hazır unsurlar divan şiirinin değişmez motiflerini meydana getirir. Bu motifler sisteminde şairin ele alacağı her unsur, geleneğin önceden belirlemiş olduğu ilgiler ve imajlarla kapalı bir daire teşkil eder. Bunlardan her birinin beraberinde başka neleri getireceği, nelerle birlikte ele alınacağı, çağrıştıracağı unsurlar, hangi imajlarla kullanılacağı önceden bellidir. "Gül" dendiğinde veya sevgilinin yüzünden bahsedildiğinde ardından nelerin geleceği, nelerin gelmesi gerekeceği başından bilinir. Devamlı okuduğu, elinden düşürmediği divanların terbiyesini almış olan şairin zihninde bunlar çoktan yerini almış ve hazır vaziyettedir. Şair motifler içindeki bu ilgileri parçalayıp unsurları başka şekillerde, başka yerlerde kullanarak gelenektekini bozamaz; asırların getirdiği ve öğrettiği ne ise bütün bu hazır unsurları o çerçeveye göre ifade edip işlemek mec-

buriyetindedir. Divan şiirinde her motif bir bağlı unsurlar grubudur. Bu grubun içinden herhangi bir unsur zikredildiğinde öteki unsurlar, biri yahut birkaçı ile onun beraberinde gelir. Bir motif bu gibi unsurlarla ne kadar çok yüklü olursa ifade o kadar "cemiyetli" olma meziyetini taşır. Burada serbest, herkeste başka başka olan bir çağrışım yerine, hadleri önceden belli ve her şairde beraberinde aynı unsurları getiren bir çağrışım mekanizması kendini gösterir. Her bir bağlı motif dairesinde neyin neyle beraber olacağı, neyin neyi takip edeceği önceden belirlenmiş bir çağrışımlar ağı, hangi şeyin hangi şeye benzetilebileceği başından tesbit edilmiş bir imaj örgüsü vardır.

İşte motiflerdeki, biri söylenince ötekilerin de zihinde ve ifadede onun ardı sıra hazır bulunduğu bu bağlı unsurlar "mazmun" denen şeyi meydana getirir. Motiflerin bünyesinde mevcut bağlı unsurlar arasındaki belirli ve değişmez münasebeti ifade için mazmun terimi kullanılmıştır. Açık bir tarifi yapılmayan, lugatlarda gösterilen günümüz için yetersiz mânaların ötesinde yeni bir mâna almış bulunan bu sözle, bağlı unsurlar ve aralarında belirlenmiş münasebetlerin kastedilmekte olduğunu, divan şiirinin büyük bir âliminin şu ifadelerinde açıkça görmek mümkündür: "Klasik edebiyat çok defa muayyen mazmunlar etrafında dolaştığı için kelimeyi bulmak artık kolaylaşmış demektir" (Ali Nihad Tarlan, *Metin Tamiri*, İstanbul 1937, s. 5). "Bu beyitte ancak 'hatt'a ait mazmunları düşünebiliriz. Bu mazmunlar içinde bahar, bağ ile alâkadar olan ancak 'sebz'dir. Beytin mânasında ve hududunda başka mazmuna yer yoktur" (*a.g.e.*, s. 12). "Birinci mısradaki lâle kelimesine nazaran ikinci mısrada da bir çiçek bulunması zaruridir. 'Altın piyale' karînesiyle bu çiçeğin, sarı kadeh şeklinde ve şarap mazmununu ihtiva eden bir çiçek olması lâzım gelir. Bu vasıfları kendinde cemeden ise ancak 'nergis'tir. Çünkü divan edebiyatında çiçekler çok mahduddur. Nergisin bir ismi de zerrin kadehtir ve nergis daima mest, mahmur olarak tavsif edilir" (*a.g.e.*, s. 17). "Bulacağımız kelime zülfe ait mazmunlardan olacak ve virane ve hazine ile münasebetdar bulunacaktır. Viranede hazineyi bekleyen ejderha tasavvuru aynı zamanda 'zülf'e ait bir mazmun olup dilrübâ ile de kafiyedardır. Aranılan kelime de budur (*a.g.e.*, s. 19). "Divan edebiyatı mazmunlarına nazaran 'dehen' yokluktur. Öldürmek kelimesi ile bu mazmunun hakkı verilmiştir. Ancak öldürmek kelimesinde ölüm ve fenâ mefhumlarından maada bir de 'kan' mânası vardır. Bunu ifade edecek kırmızı renk, ancak bize -dudağa aidiyeti şartıyla- la'l, şarab, gonca mazmunlarını getirir" (*a.g.e.*, s. 29).

Mazmunun divan şiirinde bir motifteki bağlı unsur, yani biri zikredildiğinde diğeri de mutlaka onunla beraber gelen hazır unsurlar ilgisi demek olduğu, araştırmacıların dikkatinden kaçmış olan şu metinde de ayrıca görülür: "... Çünki erbâb-ı suhan, inşâd-ı nazm ü nesirde münasebet ve müşâbehet arayıp o yolda sarf-ı mezâmîn eylediler. Yani her nerede 'gül' zikrettiler ise akabinde 'bülbül' getirdiler. Hangi mahalde ki nâle-i uşşâkı feryâd-ı bülbüle nisbetle zikretmeyi murad eylediler ise nihâl-i kāmet-i mahbûbu güle teşbih ile vird-i mezâmîni desteleddiler" (Ali Cemâleddin, *Arûz-ı Türkî*, İstanbul 1291, s. 116-117).

Bağlı unsurlar arasındaki münasebet açık yahut derece derece gizli olabilir. Mazmun sözünde kök mânası itibariyle bir gizlilik, gizli oluş kavramı vardır. Lugatlarımızın çoğunda mazmun kelimesine "mâna, meâl, esas fikir" gibi divan şiirinde ifade ettiği hususu karşılamayan birtakım mânalar verilmiştir. Bununla beraber "bir şeyin diğer bir şeyin içinde olması" mânasını taşıyan **zımn** kelimesinden hareketle bazı lugatlarda "bir ifadenin içindeki gizli mâna" diye açıklanmak suretiyle bu kelimenin terim mânasına oldukça yaklaşıldığı görülmektedir: "Bir ma'nâ-yı hafîyi mutazammın olan kelimeye denir" (Hüseyin Remzî, *Lugat-ı Remzî*, İstanbul 1305, II, 572); "Dikkatle anlaşılan ince ve dakîk mâna; bir söz ve ibareden çıkan gizli mefhum; iyi düşünülmüş ince mânalı zarif söz, mazmun" (Ali Seydî, *Resimli Kāmûs-ı Osmânî*, İstanbul 1330, s. 948); "Bir şeyden zımnen anlaşılan mâna, mefhum, meâl" (Hüseyin Kâzım Kadri, *Türk Lugatı*, İstanbul 1943, III, 369).

Tarifinin yapılmasına ihtiyaç görülmeksizin edebiyatçılar ve edebiyat tarihçileri tarafından çok defa klişe söz, basma kalıp hayal veya mecazlı söz yerine kullanılagelen mazmun kavramının ne olduğu yahut ne olmadığı son zamanlarda münakaşa zeminine getirilmiş, bu konuda farklı düşünceler ileri sürülmüştür. Bunlardan bazılarında lugatlarda gösterilen mânaya göre izah şekli getirilmeye çalışılmış, bazıları meseleyi edebî sanatlar bakımından ele almış, aşağıdaki yazılardan sonuncusunda ise meselenin mahiyetine daha fazla yaklaşılmıştır (Mehmed Çavuşoğlu, "Mazmûn", *Türk Dili*, nr. 388-389, Nisan-Mayıs 1984, s. 198-205; [a.mlf.], "Mazmun", *TDEA*, 1986, VI, 165-166; Mine Mengi, "Divan Şiiri ve "bikr-i mânâ", *Dergâh*, nr. 19, Eylül 1991, s. 10-11; a.mlf., "Mazmun Üzerine Düşünceler", *a.g.e.*, nr. 34, Aralık 1992, s. 10-11; İskender Pala, «"Mazmun"un Mazmunu», *a.g.e.*, nr. 35, Ocak 1993, s. 1, 10-11).

Mazmunda, bir ibaredeki kelimelerin ilk bakışta anlaşılan mânasının ardında gizli bir veya birkaç mâna vardır. Onunla ismi söylenmeden başka bir varlık veya hale işaret edilir. Esas söylenmek istenen şey arka plandadır. Bu gizlenmiş mâna, mazmunun bünyesindeki bağlı unsurlardan birinin veya birkaçının yardımı ile belli olur. Mazmun esas itibariyle daha çok, bir objenin veya bir halin kendisini söylemek yerine, bağlı unsurlarda mevcut vasıflarından birini veya daha fazlasını belirtecek ip uçları verilmek suretiyle dolaylı bir şekilde ifade olunması demektir. Bir şeyi, adını anmaksızın onu çağrıştıracak yönlerini öne çıkararak gizli tutma mazmunun meka-

Fransız şairi Charles Vernet'nin on altı yaşında iken tertip ettiği divanının kapak sayfası (Paris 1858, taş baskısı; Ömer Faruk Akün özel kütüphanesi)



nizmasını meydana getirir. Mazmunda görünüşteki mânanın ötesindeki asıl mâna, ifadeye onu gizleyen bir hünerle yerleştirilir. Bu bakımdan mazmun kurmada edebî sanatların birinci derecede rolü vardır. Edebî sanatlar, arka plandaki mâna münasebetini kurma ve hissettirme yönünden mühim bir fonksiyon görürler. Mazmunlarda en başta teşbih, istiare, mürâât-ı nazîr ve hüsn-i ta'lîl, mecâz-ı mürsel ve tevriye yanında telmih sanatı da başlı başına rol oynamaktadır. Mazmunda arka planın kurulması, çeşitli çağrışım unsurlarına ve karinelere ihtiyaç gösterdiğinden onun rükünleri bir mısra, çok defa da bir beyit hacminde yer kaplar.

Mazmunlu bir ibarenin kelimelerinin sadece lugat mânasını bilmek mazmunda gizli olan şeyi anlamaya yetmez. Onu bulabilmek için başka şeylerin bilinmesine, her şeyden önce yeterli derecede bir divan şiiri kültürüne ihtiyaç vardır. Bir ifadenin sadece ön mânasına bakmakla mazmun atlanmış, oradaki estetik mesaj gözden kaçırılmış olur. Mazmunda gizli olarak ifade edilen şey, üzerinde düşünülerek ve okuyanın divan şiiri kültürünün derecesi nisbetinde çözülebilir.

Mazmunu sembol ile karıştırmamalıdır. Sembol, birbirinden çok farklı yorumlarla mânalandırılabilirken mazmunda herkesçe aynı şekilde bulunabilecek belirli bir mâna vardır. Belirli tasavvurları taşıyan belirli kelimeler arasında kurulan bağlantı ile meydana gelen mazmunda şairin ne demek istediği anahtarı belli bir şifre gibi çözülebilir. Mazmunlardaki esas mânayı bulmak divan şiiri kültürünün derecesi nisbetinde mümkündür. Mazmunları çözecek anahtarı ancak divan şiiri kültürü verir. Divan şiiri motifleri ve bunlardaki bağlı unsurlar tanındığı nisbette mazmunların dünyasına girmek mümkün olmaktadır.

İfadeyi mazmuna dökmek şairde aranan baş meziyetlerdendir. "Bikr-i mazmûn" (mazmunda orijinallik) divan şairi için estetik bir ideal olduğu gibi onun sanat kabiliyeti için de bir değer ölçüsü sayılmıştır. Taşıdığı bağlı unsurları, benzeyen ile benzetileni, hatta kelimeleri bile aşağı yukarı olduğu gibi muhafaza etmek şartıyla bir mazmunu başkalarından farklı şekilde ifade edebilmek, ona yeni bir söyleyiş bulmak "nükte" sözü ile belirtilen bir meziyettir. Bazı lugatlarda mazmun için "nükteli, cinaslı, sanatlı söz" denmesi bundan dolayıdır. Arap ve Fars lugatlarında mazmun hakkında yer almamış bu mânalar Türk lugatçıları tarafından tesbit edilmiştir. Bu tariflerde "cinas" sözü ile anlatılmak istenen şey, mâlum lafız sanatı olmayıp mazmunda biri dış, öteki iç planda olmak üzere çift mâna bulunmasıdır. "Nâ-güfte"nin (söylenmemiş) karşılığı olarak kullanılan "bikr" kelimesi mazmunu alışılmışın, söylenilegelenin ötesinde, başkalarında görülmedik tarzda kullanmayı belirtir ve buna bağlı olarak aynı zamanda buluş inceliği ve zarafet mânasını da taşır. Bu söz mazmunda şairin yaratıcı gücünü, orijinal olma kabiliyetini ifade eder. Başka şairlerdekilerin bir tekrarı veya taklidi ve benzeri olmaktan çıkmış mazmunlar böyle bir tavsife lâyık görülmüştür.

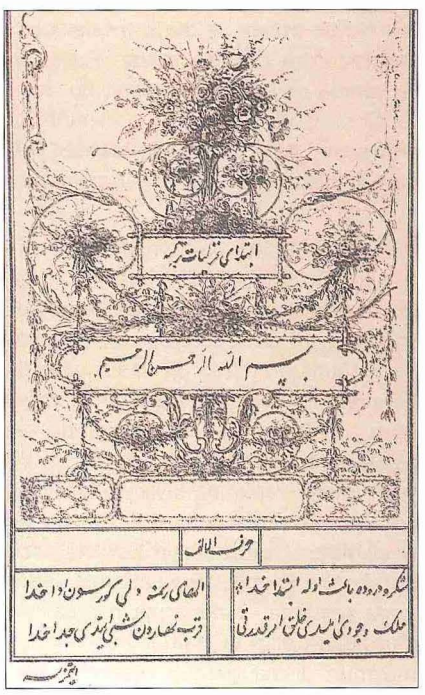
Mazmunu tek ve umumi bir çerçeve içinde görmek yerine değişik mazmun tiplerinden bahsetmek daha uygun olur. Bunlardan "basit" diye vasıflandırılabilecek mazmunlarda, bağlı unsurlar arasındaki sabit ve belirli münasebet kolayca kendini belli eder. "Gül" denince ardından hemen "bülbül"ün ortaya çıkması gibi aradaki bağlantının kolayca farkedilebileceği mazmunlar bu gruba girer. Bu tip mazmunlarda daha çok mürâât-ı nazîr, hüsn-i ta'lîl ve mecâz-ı mürsel yapısı vardır. Dış mânanın ardında birden fazla mânanın ve birçok bağlı unsurun iç içe bulunduğu mazmunları da "karmaşık" (mürekkeb, komplike) mazmun olarak kabul etmelidir. Divan şiiri estetiğinde asıl makbul olan, takdir uyandıran, taşıdığı addaki gizlilik kavramına uygun düşecek yapıdaki bu mazmunlardır.

Mazmunlar için, gerçek hayattaki bir müşâhedenin gösterdiği gerçek bir münasebeti ifade eden; esası gerçekte olmayıp sadece zihinde kurulmuş bir münasebeti belirten; cemiyetteki bir inanca, bir örfe dayanan; öğrenilmiş bilgilere, önceden bir bilinene yönelik telmihler; objeyi başka bir obje ile benzerlik bakımından münasebetli kılan, bunlardan birini diğerinin yerine geçiren teşbih, istiare ve mürâât-ı nazîr sanatı; mecâz-ı mürsel sanatı, hüsn-i ta'lîl, tevriye sanatı ve diğer edebî sanatlar üzerine kurulu olmak üzere bir tip tasnif düşünülebilir. Ancak bir değil birçok sanatın bir arada yer aldığı mazmunların da bulunduğu ve bunların hiç de az olmadığı unutulmamalıdır.

Başlangıçta, içindeki gizli mâna ve münasebet kolayca çözülebilen mazmunlar asırdan asıra gittikçe kapalılık ve kesiflik kazanmış, hele "sebk-i Hindî" denilen üslûp estetiğinin tesiriyle bilhassa XVII. asırdan itibaren, anlaşılabilmek için okuyucudan ileri bir kültür ve divan şiiri bilgisi isteyen bir giriftliğe bürünmüştür.

Mazmunlardaki esas maksadı ve ön mânanın ardında asıl söylenmek isteneni hakkıyla kavrayabilmek ve bulabilmek için ilk şart divan şiirinin imaj sistemini iyice tanımaktır. Divan şairleri bunu geçmişin büyük üstatlarını çok okumak suretiyle elde edebildikleri gibi okuyucunun da aynı yolu takip etmesi gerekir. Bir hocadan edinilen şifahî kültür yanında Hâfız divanı üzerindeki gibi şerhler, birtakım mazmun cedvelleri bu husûsta ayrıca kılavuzluk etmekteydi. XX. asırda ülkemizde metin şerhinin müstakil bir üniversite disiplini haline gelmesiyle başlamış olan çalışmalar, Ferit Kam, Ali Nihad Tarlan gibi otoritelerin eser ve katkıları, yeni nesillerden araştırmacıların incelemeleri, mazmunların günümüz için kapalı kalmış dünyasının kapılarını aralamaktadır.

Fransız şairi Charles Vernet'nin divanında Türkçe gazeller kısmının başlangıcı (Paris 1858, s. 5; Ömer Faruk Akün özel kütüphanesi)



Divan şiiri, mazmunların içindeki gizli âlemle temas kurabildiği ölçüde okuyucuya fikrî planda estetik bir zevk verir. Çeşitli, iç içe imajlar, üslûp kıvrılışları, birbirini kovalayan çağrışımlar içinden tattırdığı keşif zevki divan şiiri estetiğinin özellikleri başında gelir. Bu, divan şiirinin zihnî ve zevkte kültüre hitap eden yönünü meydana getirir.

Divan şiirinin imaj sistemi yanında Kur'ân-ı Kerîm, hadis, kelâm, İslâm tarihi, İran mitolojisi ve astronomi de dahil olmak üzere Ortaçağ ilimlerine ait bilgilerle donanmış bir kültür, beraberinde mazmunlarda bunlara dair telmihlerin anahtarlarını da getirir. Ayrıca eski Osmanlı cemiyetini günlük hayatı ile, bunun içinde kıyafetten kullanılan eşyaya, çeşitli sosyal görüntü, âdet ve inançlarına kadar tanımış olmak, geçmiş yaşayıştan birçok akisler getiren bu mazmunlarda çok şeyi sezmekte yardımcı olacaktır. Hayattan uzak bulunduğu, kapılarını gerçek hayata kapamış olduğu sanılan, yahut böyle bir iddia ile tanıtılmaya çalışılan divan şiirinin tabanında nasıl bir sosyal hayatın bulunduğu, özellikle mazmunların ondan nasıl akisler taşıdığı ancak böyle bir hazırlıkla anlaşılabilir. Mazmunlar etrafında yapılan ciddi her yeni araştırma ile divan şiirinin farkedilmemiş yahut hiç görülmek istenmemiş bu cephesi artık kendini göstermeye başlamıştır.

Divan şiirinin mazmun estetiği, kendi içinde olumlu yönleri yanında tenkidi davet etmiş aşırılıklara da zemin hazırlamıştır. Her şeyi mazmuna dökmekte ifrat ve mazmunu giriftleştirme arzusu bu estetik ameliyeyi bir noktada bulmacaya döndürmüş, onu bir bilmece seviyesine indirmiştir. Divan şairlerinin mazmuna verdikleri değer ve mazmun düşkünlüğü dolayısıyla divan şiiri bir mazmun edebiyatı sayılmış, onların yaptıkları iş "mazmun avcılığı"ndan, diğer bir tabirle "mazmun-perdazlık"tan ibaret görülmüştür.

Mazmunu meydana getiren bağlı unsurların belli ve bir noktada sınırlı oluşu divan şiirinin lugatına da tesir etmiş, dilin mazmunlar etrafında belirli bir kadro içinde kalmasına yol açmıştır. Buna mukabil mazmunu en ustalıklı bir şekilde kurabilmek endişesiyle her kelime titizlikle seçilmiş, her birinin çağrışım kabiliyeti dikkatle göz önünde tutulmuştur. Divan şiiri, mazmunlardaki belirli münasebetlerin çizdiği daire içinde hapsolurken öte yandan yine bunlar vasıtasıyla en ince, en zarif buluş ve deyişlerini kazanır.

Divan şiirinde mazmunlar, imajlar ne kadar hazır ve ortaklaşa unsurlar olursa olsun divan şairlerini aralarında fark bulunmayan, belirli ve değişmez bir şematizmin uygulayıcıları durumuna getirmemiştir. Malzemenin müşterek olmasına mukabil sanatta seviyesini bulmuş her divan şairi bunları işleyişte farklılık ve ayrı birer şahsiyet göstermiştir. Kullandıkları malzeme birbirinin aynı olduğu halde ne Bâkî ne Fuzûlî ne Nef'î ne Nedîm ne Şeyh Galib birbirlerinin aynıdır. Nasıl ki beden ve iskelet yapısı ile aynı vücut teşekkülâtına sahip oldukları halde insanlar birbirlerinden ayrı bir görünüş ve çehrede iseler, divan şiirinin malzemece iskeleti hükmünde olan mazmun ve sabit imajların müşterek ve aynı olmasına rağmen şahsiyet sahibi olmuş her şair de bunları işleyiş ve ifadelendirişte birbirlerinden farklıdırlar. Kullandıkları mazmunların malzemesinin müşterek ve aynı oluşuna bakarak bütün divan şairlerinin birbirinin tıpatıp aynı şeyler söylediklerini sanmakla, röntgende beden hususiyetlerinin, dış görünüşe ait farkların silinip ortadan kalkması ile herkesin sadece aynı iskelet teşekkülâtında görünmesinden dolayı bütün insanların tamamen birbirlerinin benzeri olduğunu söylemek arasında fark yoktur.

Sözü en çok edilen taraflarından biri olmakla beraber divan şiirinin mazmunları henüz etraflı ve derin incelemelerden mahrum bulunmaktadır. Farklı tip ve yapıda oldukları hissedilen bu mazmunların ciddi bir şekilde incelenmesinden sonra onlar hakkında isabetli hüküm ve değerlendirmelere varmak mümkün olacaktır.

Yalnız şu nokta da hemen belirtilmelidir ki bütün divan şiiri mazmunlardan ibaret, içinde mazmundan başka bir şey bulunmayan bir edebiyat sanatı değildir. Çoğunluğu kuran bir unsur olmakla beraber onun yanında mazmun kadrosu içine sokulamayacak söyleyişler de yer almaktadır. Bunlara umumiyetle ya divan şiirinin icaplarına lâyıkıyla ayak uyduramamış şairlerde, yahut yüksek seviyeli şiirleri, kullandıkları kuvvetli mazmunları ile kendilerini ispatlamış üstatlarda rastlanır. Sanatlarına her bakımdan hâkim olan bu şairler kendilerinde mazmun dışına çıkmak cesaretini bulmuşlardır. Bu mazmun dışı ifadeler çok defa şairin en samimi ve tabii ifadelerini meydana getirir. Divan şiiri bunlarda çok defa en seçkin, en unutulmaz mısralarına yükselir. Nâmık Kemal'in birçok yönlerinden cephe aldığı divan şiirinde, "sade fikir" diye bir ölçü ile adlandırıp o kadar beğendiği ifadeler ekseriya bunlardır.

BİBLİYOGRAFYA :

Eski Kaynaklar. İbn Kuteybe, *Introduction au Livre de la Poésie et des Poètes* (*Muqaddimatu Kitabi'š-šiʿri wa'š-šuʿarâ'*, trc. Gaudefroy-Demombynes), Paris 1947; Emîr Keykavus, *Qābūs-Nāma* (nşr. R. Levy), London 1951, diğer bir neşir: *Kābusnâme* (nşr. Saîd-i Nefîsî), Tahran 1342 hş.; Muhammed b. Ömer er-Râduyânî, *Tercümânü'l-belâġa* (nşr. Ahmed Ateş), İstanbul 1949; Nizâmî-i Arûzî, *Çehâr Maḳāle* (nşr. M. Abdülvehhâb Kazvînî), Leiden 1909; Reşîdüddin Muhammed Vatvât, *Ḥadâyiḳu'ş-şiʿr fî deḳāyiḳi'ş-şiʿr* (nşr. Abbas İkbal), Tahran 1362; Şemseddin Muhammed b. Kays, *el-Muʿcem fî meʿâyiri eş'âri'l-ʿAcem* (nşr. Müderris Rezâvî), Tahran 1338 hş.; Avfî, *Lübâbü'l-elbâb* (nşr. Saîd-i Nefîsî), Tahran 1334-35 hş.; Ali b. Muhammed el-Müştehir bi-Tâc el-Halavî, *Deḳāyiḳu'ş-şiʿr* (nşr. M. Kâzım İmâm), Tahran 1962; Kemâleddin Hüseyin Vâiz-i Kâşifî, *Bedâyiʿu'l-efkâr fî ṣanâyiʿi'l-eşʿâr* (nşr. R. Musulmankulova), Moskva 1977; Şerefeddin Râmî, *Enîsü'l-uşşâḳ* (nşr. Abbas İkbal), Tahran 1325 hş.; [Kutbüddin Ahmed], *Hevesnâme*, Ankara Genel Kütüphane, nr. 439; Mu'idî, *Miftâhu't-teşbîh* (nşr. İsmail E. Erünsal, "Muʿidî'nin Miftâhu't-teşbih'i", *Osm.Ar.*, VII-VIII [1988], içinde), s. 215-272; Sürûrî, *Bahrü'l-maârif*, İÜ Ktp., TY, nr. 1857; Mahmud Şebüsterî, *Gülşen-i Râz* (nşr. Samed Muvahhid), Tahran 1364 hş.; a.mlf., *a.e.* (trc. Abdülbâki Gölpınarlı), İstanbul 1944; Muhammed Lâhicî, *Mefâtîḥü'l-iʿcâz fî şerḥi Gülşen-i Râz*, Tahran 1337 hş.; İbrâhim Şâhidî, *Gülşen-i Vahdet* (Ömer Faruk Akün'ün özel kütüphanesindeki yazma nüsha); Sûdî, *Şerḥ-i Dîvân-ı Ḥâfız*, I-III, Bulak 1250; Mehmed Konevî, *Şerḥ-i Dîvân-ı Ḥâfız*, I-II, İstanbul 1289.

Edebiyat Tarihleri. G. E. von Grunebaum, *Kritik und Dichtkunst. Studien zur arabischen Literaturgeschichte*, Wiesbaden 1955; Nihad M. Çetin, *Eski Arap Şiiri*, İstanbul 1973; Browne, *A Literary History of Persia*, II-III, repr., London 1969; Şiblî Nu'mânî, *Edebiyyât-ı Manẓûm-i Îrân* (trc. M. Takî Fahr-i Dâî Gîlânî), Tahran 1316 hş.; Celâleddîn-i Humâî, *Târîḫ-i Edebiyyât-ı Îrân*, 2. bs., Tahran 1340 hş.; Safâ, *Edebiyyât*, 3. bs., II, Tahran 1339 hş.; Nefîsî, *Târîḫ-i Naẓm u Neşr*, I-II, Tahran 1344 hş.; Zeynelâbidîn-i Mu'temen, *Taḥavvül-i Şiʿr-i Fârisî*, Tahran 1339 hş.; a.mlf., *Şiʿr u Edeb-i Fârisî*, Tahran 1342 hş.; Rypka, *HIL*, Dordrecht 1968; Gibb, *HOP*, I, London 1900 (trc. *Osmanlı Şiiri Tarihi*, I, İstanbul 1943, Hâlide Edib'in [Adıvar] önsözü ile); Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, 2. Kitap, İstanbul 1921; a.mlf., *Türk Edebiyat Tarihi*, İstanbul 1926; a.mlf., "Littérature Turque Othmanli", *EI* (1932), IV, 988-1010; a.mlf., "Anadoluda Türk Dil ve Edebiyatının Tekâmülüne Bir Bakış", *YT*, nr. 4 (İkinci kânun 1932), s. 277-292; nr. 5 (Şubat

1933), s. 375-394; nr. 7 (Nisan 1933), s. 535-553; A. Bombaci, "The Turkic Literatures. Introductory Notes on the History and Stile", *Ph. TF*, I (1965), s. XI-LXXI; a.mlf., *Histoire de la littérature turque* (Fr. trc. I. Mélikoff), Paris 1968; Kocatürk, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara 1970; Banarlı, *RTET*, I-II (1971-79).

Aruz Vezni. Fuad Köprülü, "Arûz", *İA*, I (1942), 625-653; a.mlf., "La métrique ʿarûz dans la poésie turque", *Ph. TF*, II (1965), s. 252-266; Nihad M. Çetin, "Arûz", *DİA*, III (1991), s. 424-437; Ekrem Cefer, *Eruzun Nezerî Esasları ve Azerbaycan Eruzu*, Bakı 1977; L. P. Elwell-Sutton, *The Persian Metres*, Cambridge 1976; Finn Thiesen, *A Manual of Classical Persian Prosody*, Wiesbaden 1982; İ. V. Stebleva, *Razvitie Tyurkskiĭ Poetiçeskiĭ Form v XI Veke*, Moskva 1971; Gerhard Dörfer, "Zur Karachanidischen Metrik", *Isl.*, 69/2 (1992), s. 313-324; ayrıca bk. Ahmed Hamdi, *Teshîlü'l-arûz ve'l-kavâfî ve'l-bedâyi'*, İstanbul 1288-89; Ali Cemâleddin, *Arûz-ı Türkî*, İstanbul 1291.

Nazım Şekilleri ve Bazı Nazım Nevileri. Ali Şîr Nevaî. *Mîzânü'l-evzân* (nşr. Kemal Eraslan), Ankara 1993; Zahîrüddin Muhammed Bâbur, *Arûz Risâlesi* (nşr. J. V. Stebleva), Moskva 1972; Tâhirülmevlevî, *Tedrîsât-ı Edebiyyeden Nazım ve Eşkâl-i Nazım*, İstanbul 1329; Hikmet İlaydın, *Türk Edebiyatında Nazım*, 3. bs., İstanbul 1959; W. G. Andrews, *An Introduction to Ottoman Poetry*, Chicago 1976; Halûk İpekten, *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri*, Ankara 1985; Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, 2. bs., Ankara 1992; Ahmed Ateş, "Gazel", *İA*, IV (1947), s. 730-733; A. Kh. Kinany, *The Development of Gazal in Arabic Literatur*, Damascus 1951; Cem Dilçin, "Divan Şiirinde Gazel", *TDL*, nr. 415-417 (1986), s. 78-247; F. Krenkow, "Kasîde", *İA*, VI (1953), s. 388-389; Mehmed Çavuşoğlu, "Kaside", *TDL*, nr. 415-417 (1986), s. 17-77; Halil Erdoğan Cengiz, "Divan Şiirinde Musammatlar", *a.y.*, s. 291-429; İsmail Ünver, "Mesnevi", *a.y.*, s. 430-563; Mehmet Deligönül, "Müstezat", *TDAY* (1972), s. 93-102; Ömer Faruk Akün, "Nesîb", *İA*, IX (1962), s. 204-206; Yılmaz Öztuna, "Şarkı", *BTMA*, Ankara 1990, II, 332-336; Nihad M. Çetin, "Terci'", *İA*, XII/1 (1971), s. 169-173; Fuad Köprülü, "Türk Klasik Edebiyatındaki Hususî Nazım Şekilleri: Tuyug", *Türk Dili ve Edebiyatı Hakkında Araştırmalar*, İstanbul 1934, s. 204-256; Ali Canib Yöntem, "Seyyid Nesimî ve Tuyugları", *Güneş*, nr. 6, İstanbul 1 Nisan 1927, s. 12-13; a.mlf., "Divan Edebiyatında Orijinal Bir Nazım Şekli: Tuyug", *İstanbul*, nr. 25, 1 Birincikânun 1944, s. 4-5.

Umumi Yönlü Eserler. Muallim Nâci, *Istılahât-ı Edebiyye*, İstanbul 1307; Ali Ekrem [Bolayır], *Nazariyyât-ı Edebiyye Dersleri*, İstanbul 1331-32; a.mlf., *Nazariyyât-ı Edebiyye Dersleri*, İstanbul 1332-33; Ali Canib [Yöntem], *Edebiyat*, İstanbul 1340, 2. bs., İstanbul 1926; İsmail Habib [Sevük], *Edebiyat Bilgileri*, İstanbul 1942; Tahir-ül Mevlevî, *Edebiyat Lügati*, İstanbul 1973; Celâleddîn-i Hümâî, *Fünûn-ı Belâġat u Ṣınaʿât-ı Edebî*, 8. bs., Tahran 1370 hş.; Ca'fer-i Seccâdî, *Ferheng-i Luġât u Iṣṭılaḥât u Taʿbîrât-ı ʿİrfânî*, Tahran 1370 hş.; Dihhudâ, *Luġatnâme*, IX, 596-599; XIV, 593-598; XXV, 603-610.

Divan Edebiyatını Umumi Planda Ele Alan Eserler. Ferid [Kam], *Âsâr-ı Edebiyye Tedkikatı Dersleri*, İstanbul 1331-32; Ali Ekrem [Bolayır], *Nazariyyât-ı Edebiyye Derslerinden: Mesâlik-i Edebiyye*, İstanbul 1333-34; Agâh Sırrı Levend, "Divan Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler", *Felsefe ve İctimâiyat*, İstanbul, nr. 1-4, 6-7, Mayıs 1927 - Kânunisânî 1928; a.mlf., *Divan Edebiyatı - Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*, İstanbul 1943 (divan edebiyatını malzeme yönünden en etraflı şekilde alan, fakat sanat yönünü değerlendiremeyen ön yargılı bir eserdir); a.mlf., *Ümmet Çağı Türk Edebiyatı*, Ankara 1962; [a.mlf.], "Divan Edebiyatı", *TA*, XIII (1966), s. 355-360 (müellifin divan edebiyatına karşı ön yargıları burada çok daha ön plana çıkar); Fahir İz, "Divan Şiiri", *Eski Türk Edebiyatında Nazım*, I/2, İstanbul 1967, XXI-LXXVIII (Giriş); a.mlf. — Günay Kut, "Dîvân Edebiyatına Giriş", *Büyük Türk Klasikleri*, İstanbul 1985, I, 219-252; Mustafa Uzun, "Divan Edebiyatı", *TDEA*, II (1977), s. 329-339; Harun Tolasa, "Divan Nesri", *a.y.*, s. 340-344; a.mlf., "Divan Şiiri", *a.y.*, s. 344-350; İsmail Erünsal, "Divan Edebiyatı", *Meydan Larousse*, III (1970), s. 755-756; Mehmed Çavuşoğlu, "Divan Şiiri", *TDL*, nr. 415-417 (1986), s. 1-16; İskender Pala, *Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü*, I-II, İstanbul 1989, 2. bs. 1990; a.mlf., *Divan Edebiyatı*, İstanbul 1992; Ahmed Talat Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, Ankara 1992; "Divan Edebiyatı", *Yeni Türk Ansiklopedisi*, İstanbul 1985, II, 681-684; Halûk İpekten — Mustafa İsen v.dğr., *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Ankara 1988.

Divan Tahlilleri ve Metin Şerhleri. Bergamalı Kadrî, *Müyessiretü'l-ulûm* (nşr. Besim Atalay), İstanbul 1946, s. 94-114 (vr. 150-182) [Hayâlî'nin bir gazelinin şerhi]; Veled Çelebi, "Müstesna Güzeller", *TY*, II/10 (Temmuz 1341), s. 288-296; III/13 (Teşrînievvel 1341), s. 27-37; III/15 (Kânunusânî 1926), s. 325-336; Jan Rypka, *Beiträge zur Biographie, Charakteristik und Interpretation des türkischen Dichters Sábit*, Prag 1924; a.mlf., *Báqí als Ghaseldichter*, Prag 1926; a.mlf., "Sieben Ghazele aus Bâqîs Dîwan, Übersetzt und Erklärt", *Annali dell' Istituto Universitario Orientali di Napoli*, N. S. I (1940), s. 137-143; a.mlf., "Ein Ghasel Bâkîs, Übersetzt und Erklärt", *AOH*, XII/1-3 (1960), s. 103-105; Ali Nihad Tarlan, *Şeyhî Divanını Tedkik*, I-II, İstanbul 1934-36, 2. bs., İstanbul 1964; a.mlf., *Metinler Şerhine Dair*, İstanbul 1937 (ayrıca a.mlf., *Edebiyat Meseleleri*, İstanbul 1981, s. 189-202); a.mlf., *Divan Edebiyatında Tevhidler*, I-IV, İstanbul 1938; a.mlf., *Metin Tamiri*, İstanbul 1937 (ayrıca a.mlf., *Edebiyat Meseleleri*, s. 205-226); a.mlf., "Şehrî", *TDED*, II/3-4 (1943), s. 223-229; a.mlf., "Kadı Burhaneddin'de Tasavvuf", *TDED*, VIII (1958), s. 8-15; IX (1959), s. 27-32; X (1960), s. 1-4; a.mlf., "Na'tlar Arasında", *Hilâl*, III/26, Ankara 1962, s. 4; III/28 (1962), s. 2-3; IV/43 (1963), s. 3, 25; IV/45 (1963), s. 1; a.mlf., *Edebiyyât-ı Dîvânî-i Türk ve Nâilî* (trc. Hamîd-i Nutkî), Tahran 1349 hş. ("Edebiyyât-ı Dîvânî-i Türk" adını taşıyan giriş kısmı Hamîd-i Nutkî tarafından yazılan [s. 1-9] eserde Ali Nihad Tarlan'ın, Nâilî'nin yedi gazelini şerhettiği yayımlanmamış bir yazısının daktilo müsveddesinden Farsça'ya tercümesi verilmiştir); a.mlf., "Divan Edebiyatı", *MK*, nr. 1, 3-5, 7-10, Ocak-Ekim 1977 (ayrıca Ali Nihad Tarlan, *Edebiyat Meseleleri*, İstanbul 1981, s. 82-117; Müjgân Cunbur, *Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan'ın Makalelerinden Seçmeler*, Ankara 1990, s. 90-125; Âmil Çelebioğlu, *Ali Nihad Tarlan*, Ankara 1989, s. 112-146); Ali Nihad Tarlan, *Fuzûlî Divanı Şerhi*, I-III, Ankara 1985; Tahir Olgun (Tahirülmevlevî), *Şair Nev'î ve Sûriye Kasîdesi*, İstanbul 1937; a.mlf., *Bâkî'ye Dâir*, İstanbul 1938; a.mlf., *Divan Edebiyatından Bir Kaç Parça ve İzâhı*, Süleymaniye Ktp., Fethi Sezai Türkmen Kitapları, nr. 92 (yazma içindeki şerhler: "Bâkî'nin «Sünbül» Kasidesi ve Şerhi" [s. 1-30]; "Bâkî'nin Kanûni Sultan Süleyman Hakkındaki Mersiyesi" [s. 35-75]; "Taşlıcalı Yahyâ'nın Şehzâde Mustafa Mersiyesi" [s. 76-112] [ayrıca *Bilgi Yurdu*, nr. 25, 30 Ağustos 1939'dan itibaren yedi tefrika halinde yayımlanmıştır]; "Nef'î'nin Hotin Kasidesi Şerhi" [s. 114-161] [ayrıca *İslâm Yolu*, nr. 21, 24 Şubat 1949 itibaren tefrika olarak yayımlanmıştır]; "Sabrî'nin Ebûsaîd Efendi Hakkındaki Kasidesi" [s. 199-231]; "Fuzûlî'nin Bağdad Kasidesi", "Fuzûlî'nin Şikâyetnâmesi"); a.mlf., *İbni Kemal'in Yavuz Hakkındaki Mersiyesi*, Süleymaniye Ktp., F. S. Türkmen Kitapları, nr. 88; a.mlf., *Nedîm'in Köşk Kasidesi ve Nâmık Kemal ile Ziya Paşa'nın Naziresi*, Süleymaniye Ktp., F. S. Türkmen Kitapları, nr. 91; a.mlf., *Sabrî'nin Ebûsaîd Efendi Hakkındaki Kasidesi*, Süleymaniye Ktp., F. S. Türkmen Kitapları, nr. 87; a.mlf., *Vehbî'nin Tannâne Kasidesi ve Şerhi*, Süleymaniye Ktp., F. S. Türkmen Kitapları, nr. 93; a.mlf., *Vehbî'nin Tayyâre Kasidesi ve Şerhi*, Süleymaniye Ktp., F. S. Türkmen Kitapları, nr. 94 (hepsi yazma halinde bulunan bu şerhler hakkında bilgi için bk. Atilla Şentürk, *Tahir'ül-Mevlevî. Hayatı ve Eserleri*, İstanbul 1991, s. 68-69, 84-85, 99-100, 102, 112-114); Mehmed Çavuşoğlu, *Necâti Bey Dîvânı'nın Tahlili*, İstanbul 1971; a.mlf., "Bir Beytin Çevresinde", *Divanlar Arasında*, Ankara 1981, s. 20-29; Hârun Tolasa, *Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası*, Ankara 1973; a.mlf., "Ahmed Paşa Divanı Üzerine Düşünceler", *Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Araştırmalar Dergisi*, I/1, Erzurum 1970, s. 33-53; Haluk İpekten, *Bâkî. Hayatı. Edebî Kişiliği ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları*, Erzurum 1963, 2. bs., Ankara 1991; a.mlf., *Nâilî-i Kadîm, Hayatı ve Edebî Kişiliği*, Erzurum 1973, 2. bs., Ankara 1991; a.mlf., *Şeyh Galib. Hayatı Eserleri Sanatı ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları*, Erzurum 1981; a.mlf., "Gazel Şerhi Örnekleri", *TDL*, nr. 415-417 (1986), s. 260-290; Ali Alparslan, "Gazel Şerhi Örnekleri", *a.y.*, s. 243-259; Cemal Kurnaz, *Hayâlî Bey Dîvânı Tahlili*, Ankara 1987; a.mlf., "Necatî Beğ, Ahmed Paşa, Hayâlî Beğ ve Nev'î Divanlarındaki Teşbih ve Mecaz Unsurları", *TKA*, XXV/1 (1987), s. 127-164; Âmil Çelebioğlu, Fuzûlî'nin Bir Beyti Üzerinde Bazı Düşünceler", *Osm. Ar.*, VII-VIII (1988), s. 199-210; Nâhid Aybet, *Fuzûlî Divanı'nda Maddî Kültür*, Ankara 1989; M. Nejat Sefercioğlu, *Nev'î Dîvânı'nın Tahlili*, Ankara 1990; Tunca Kortantamer, "Gül Kasidesi", *Dergâh*, nr. 2-4, İstanbul 1990, s. 16, 14 (ayrıca a.mlf., *Eski Türk Edebiyatı-Makaleler*, Ankara 1993, s. 413-435); Atillâ Şentürk, "Zâtî'nin Bir Ga-

zeli ve Düşündükleri", *TDL*, nr. 464 (1990), s. 78-82; Cem Dilçin, "Fuzûlî'nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi", *DTCF Türkoloji Dergisi*, IX/1, Ankara 1991, s. 43-98; İskender Pala, "Hayâlî'nin Gam Ateşi", *KAM*, XXII/1 (Ocak 1993), s. 69-77.

Çeşitli Tetkikler. L. Massignon, "Les méthodes de réalisation artistiques des peuples de l'Islam", *Syria*, nr. 2 (1921), s. 47-53, 149-160; tercümesi: "İslâm Sanatlarının Felsefesi" (trc. Burhan Toprak), *Din ve Sanat*, İstanbul 1937, s. 13-41; G. E. von Grunebaum, "Idéologie musulmane et esthétique arabe", *St.I*, III (1955), s. 5-23; Hellmut Ritter, *Über die Bildersprache Niẓāmīs*, Berlin-Leipzig 1927; a.mlf., *Das Meer der Seele. Mensch, Welt und Gott in den Geschichten des Farīduddīn ʿAṭṭār*, Leiden 1955; Necib Âsım, "Mesîhî Divanı (Divanlarımızdan Tarihce Nasıl İstifade Edilir?)", *TOEM*, I/5 (1 Kânunuevvel 1326), s. 300-308; Sadeddin Nüzhet [Ergun], "Divan Edebiyatı ve Mazmunları", *Gençlik*, İstanbul, nr. 1, Nisan 1928, s. 6-9; a.mlf., "Divan Edebiyatı ve Hece Vezni", *Çınaraltı*, İstanbul, nr. 5, 6 Ağustos 1941, s. 11; Ali Nihad Tarlan, "Divan Edebiyatında San'at Telâkkisi", *Üniversite Konferansları 1945-1946*, İstanbul 1946, s. 86-96 (ayrıca a.mlf., *Edebiyat Meseleleri*, İstanbul 1981, s. 41-58; Müjgân Cunbur, *Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan'ın Makalelerinden Seçmeler*, Ankara 1990, s. 70-80); a.mlf., "Sanat Bakımından Edebiyatımızın Dahilî Tekâmülü", *C. H. P. Konferansları*, Ankara 1939, Kitap 1, s. 21-36 (ayrıca Ali Nihad Tarlan, *Edebiyat Meseleleri*, İstanbul 1981, s. 27-40; Müjgân Cunbur, *a.e.*, s. 55-69); a.mlf., "Hayâlî-Bâkî", *TDED*, nr. 1 (1946), s. 26-38 (ayrıca Müjgân Cunbur, *a.e.*, s. 150-162); İsmail Hâmi Dânişmend, *Türklerle Hind-Avrupalıların Menşe Birliği*, I, İstanbul 1935; a.mlf., *Destan ve Divan Edebiyatlarında İstanbul Sevgisi*, İstanbul 1941; a.mlf., "Fonoloji Bakımından Türk Dili ve Divan Edebiyyatı", *Yeni İstanbul*, İstanbul, 3, 8, 12, 19, 27 Aralık 1966 ve 30 Ocak 1967; Nihad Sâmi Banarlı, "Nasıl Tenkid Ederlerdi", *Hürriyet*, İstanbul, 9 Ekim 1948; Ahmed Ateş, "Hicrî VI.-VIII. (XII.-XIV.) Asırlarda Anadolu'da Farsça Eserler", *TM*, VII-VIII/2 (1945), s. 94-135; a.mlf., "Şark Türkçesi ile Eski Bir Şiir ve Bir Risâle", *Jean Deny Armağanı*, Ankara 1958, s. 25-30; Ali Canib Yöntem, "Hem Divan, Hem Halk Şairi Vahîd Mahtûmî", *TDED*, III/3-4 (1949), s. 267-274; a.mlf., "XVIII. Yüzyıl Şairlerinden Vahîd Mahtûmî'ye Dair Bazı Mülahazalar", *TTK Bildiriler*, IV (1952), s. 445-450; Mecdut Mansuroğlu, "Anadoluda Türk Yazı Dilinin Başlaması ve Gelişmesi", *TDED*, IV/3 (1951), s. 215-229; Abdülkadir Karahan, "Nâbî'de İstanbul Sevgisi", *TDL*, II/20 (1953), s. 567-570; Naimüddin Seyyid, "Nef'î'de Memleket ve İstanbul Sevgisi", *a.y.*, III/26 (1953), s. 83-85; E. Yarshater, "The Theme of Wine-Drinking and the Concept of the Beloved in Early Persian Poetry", *St.I*, XIII (1960), s. 43-53; Hasibe Mazıoğlu, *Fuzûlî-Hâfız. İki Şair Arasında Bir Karşılaştırma*, Ankara 1956; a.mlf., "Necati'nin Türk Dili ve Edebiyatının Gelişmesindeki Yeri", *TDL*, nr. 114 (1961), s. 366-369; a.mlf., *Nedîm'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik*, Ankara 1957; a.mlf., "Selçuklular Devrinde Anadolu'da Türk Edebiyatı'nın Başlaması ve Türkçe Yazan Şairler", *TTK. Malazgirt Armağanı*, Ankara 1972, s. 297-316; a.mlf., "Eski Türk Edebiyatı", *TA*, XXXII (1982), s. 80-134; Mehmet Kaplan, "Nedim'in Şiirlerinde Mimârî, Eşyâ ve Kıyafet", *İstanbul Enstitüsü Dergisi*, III (1957), s. 43-55; Süheyl Ünver – Nezihe Tuna, "XVIII. Asırda Sırf Türkçe Manzumelere Üç Yeni Örnek", *VIII. Türk Dil Kurultayında Okunan Bilimsel Bildiriler*, Ankara 1960, s. 165-168; Agâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatında Şehr-engizler ve Şehr-engizlerde İstanbul*, İstanbul 1958; a.mlf., "İslâmî Edebiyatın Esasları ve Başlıca Kaynakları", *TDAY* (1971), s. 159-194; a.mlf., "Dinî Edebiyatımızın Başlıca Ürünleri", *TDAY* (1972), s. 35-80; Günay Kut, "Veysî'nin Divanında Bulunmayan Bir Kasidesi Üzerine", *TDAY* (1970), s. 169-176; a.mlf., "Fürḳat-Nâme", *TDAY* (1977), s. 333-339; Fehim Bayraktereviç, "Mesihî'nin Dünya Edebiyatında Yer Alan Bahariyesi" (trc. İsmail Eren), *TDED*, XXII (1977), s. 213-219; İsmail Eren, "'Bahariye'nin Fransızca, Rusça ve Sırpça Çevirileri", *a.y.*, s. 221-227; Hikmet İlaydın, "Anadolu'da Klasik Türk Şiirinin Başlangıcı", *TDL*, nr. 277 (1974), s. 765-774; Tahir Nejat Gencan, "Mîzân-ı Selîm", *Ömer Aksoy Armağanı*, Ankara 1978, s. 91-114; Âmil Çelebioğlu, "Kābus-nâme Tercümesi Murad-nâme'ye Dair", *TK*, nr. 192 (1978), s. 719-728; Hüseyin Ayan, "Divan Edebiyatında Hamseler", *EFAD*, X/1 (1979), s. 87-99; Harun Tolasa, "Klasik Edebiyatımızda Dîvân Önsöz (Dîbâçe)leri-Lami'î Dîvânı Önsözü ve (Buna Göre) Dîvan Şiiri Sanat Görüşü", *TUBA*, III (1979), s. 385-402; a.mlf., "Şair Tezkerelerinde Örnek Verme İşlemi", *EÜSBFD*, nr. 1, İzmir 1980, s. 199-230; a.mlf., "Divan Şairlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Düşünce ve Değerlendirmeleri", *EÜSBFD Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, nr. I, İzmir 1982, s. 15-46; a.mlf., "18. Yüzyılda Yazılmış Bir Divan Edebiyatı Terimleri Sözlüğü. Müstakimzâde'nin İstılâhâtü'ş-şi'riyyesi, I", *EÜSBFD*, nr. 2, İzmir 1981, s. 221-229; II, *TDED*, XXIV-XXV (1986), s. 363-380; a.mlf., *Sehî, Latîfî, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. yy.'da Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*, İzmir 1983; Meserret Diriöz, "Türk Edebiyatında Münâzara", *MK*, II/1, Haziran 1980, s. 20-22; a.mlf., "Edebiyat Tarihimizde Gerekli Bir Düzeltme", *TK*, XVIII/215-216 (1980), s. 265-281; İsmail E. Erünsal, "Türk Edebiyatı Tarihine Kaynak Olarak Arşivlerin Değeri", *TM*, XIX (1980), s. 213-222; a.mlf., "Türk Edebiyatı Tarihinin Arşiv Kaynakları I: II. Bâyezid Devrine Ait Bir İn'âmât Defteri", *TED*, X-XI (1981), s. 303-432; a.mlf., "Türk Edebiyatı Tarihinin Arşiv Kaynakları II: Kanunî Sultan Süleyman Devrine Ait Bir İn'âmât Defteri", *Osm.Ar.*, IV (1984), s. 1-17; a.mlf., "Türk Edebiyatı Tarihinin Arşiv Kaynakları III: Telhisî Mustafa Efendi Cerîdesi", *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, nr. II (1983), s. 37-42; a.mlf., "Lamiî Çelebi'nin Terekesi", *TUBA*, XXIV (1990), s. 179-184; a.mlf., "Türk Edebiyatı Tarihinin Arşiv Kaynakları V: XVI. Asır Divan Şâirleriyle İlgili Bazı Arşiv Kayıtları", *MÜTAD*, VI (1993), s. 243-258; Tunca Kortantamer, "Die rhetorischen Elemente in der türkischen Literatur", *Die Islamische Welt zwischen Mittelalter und Neuzeit-Festschrift für Hans Robert Roemer*, Beyrut 1979, s. 365-386; a.mlf., "17. Yüzyıl Şâiri Atâyî'nin Hamse'sinde Osmanlı İmparatorluğu'nun Görünüşü", *TİD*, II (1983), s. 61-105 (ayrıca a.mlf., *Eski Türk Edebiyatı-Makaleler*, Ankara 1993, s. 89-150); a.mlf., "Nâbî'nin Osmanlı İmparatorluğunu Eleştirisi", *TİD*, III (1984), s. 83-116 (ayrıca *a.y.*, s. 151-192); a.mlf., "Türk Şiirinde Ses Konusunda ve Ses Gelişmesinin Devamlılığı Üzerine Genel Bazı Düşünceler I", *EÜSBFD Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, I (1982), s. 61-106 (ayrıca *a.y.*, s. 273-336); a.mlf., "Nedim'in Şiirlerinde İstanbul Hayatından Sahneler", *EÜSBF Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, IV (1985), s. 20-59 (ayrıca *a.y.*, s. 337-390); Rüştü Şardağ, *Şair Sultanlar*, Ankara 1982; Mehmed Çavuşoğlu, "XVI. Yüzyılda Divan Edebiyatı. Divan Edebiyatında Şiir Kavramı", *Çevren*, Piriştine, IX/35, Eylül 1982, s. 47-64; a.mlf., "Mazmûn", *TDL*, nr. 388-389 (1984), s. 198-205; Ayhan Gültaş, "Divan Şairlerinde Kendine Güven Duygusu", *MK*, nr. 37 (Aralık 1982), s. 16-18; Âmil Çelebioğlu, "Türk Edebiyatında Manzum Dinî Eserler", *Şükrü Elçin Armağanı*, Ankara 1983, s. 153-166; Abdulkerim Abdulkadiroğlu, "Ser-güzeşt-nâme-i Fakîr be-Azîmet-i Tokat", *TKA*, XXIII/2 (1985), s. 75-89; Walter G. Andrews, *Poetry's Voice, Society's Song. Ottoman Lyric Poetry*, Washington 1985; Zeynep Korkmaz, "Anadolu'da Türkçenin Yazı Dili Oluşu ve İlk Öncüleri", *TDL*, nr. 390-391 (Haziran-Temmuz 1984), s. 272-279; Metin Akar, "Şeyyad Hamza Hakkında Yeni Bilgiler", *MÜTAD*, II (1986), s. 1-14; a.mlf., *Türk Edebiyatında Manzum Mi'râc-Nâmeler*, Ankara 1987; Yaşar Yücel, "XVI-XVII. Yüzyıl Edebî Metinlerinde Rastlanan Osmanlı Devlet Yapısı ve Toplum Düzenine Ait Bazı Görüş ve Bilgiler", *TTK Belleten*, LI/200 (Ağustos 1987), s. 897-925; Sabahattin Küçük, "Bâkî'nin Şiirlerinde Sosyal Hayatın İzleri", *TDA*, nr. 59 (1989), s. 153-156; Mustafa İsen, "Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Osmanlı Kültür Coğrafyasına Bakış", *Beşinci Milletlerarası Türkoloji Kongresi Tebliğler. Türk Edebiyatı 1*, İstanbul 1985, s. 145-152; a.mlf., "Divan Edebiyatında Mahlasdaş Şairler", *Millî Eğitim*, nr. 82, Ankara Şubat 1989, s. 22-29; a.mlf., "Divan Şairlerinin Meslekî Konumları", *a.y.*, nr. 83 (Mart 1989), s. 35-41; a.mlf., "Divan Şairlerinin Tasavvuf ve Tarikat İlişkileri", *a.y.*, nr. 84 (Nisan 1989), s. 21-27; a.mlf., "Şairler ve Şehirler", *a.y.*, nr. 88 (Ağustos 1989), s. 7-9; Cemal Kurnaz, "Divan Şiirinde Söz Konusu Edilen Kitap Adları Üzerine", *Millî Eğitim*, nr. 86 (Haziran 1989), s. 44-51; Tahir Uzgör, *Türkçe Dîvân Dîbâceleri*, Ankara 1990; Mine Mengi, "Divan Şiiri ve 'Bikr-i Mânâ'", *Dergâh*, İstanbul, nr. 19, Eylül 1991, s. 10-11; a.mlf., "Mazmun Üzerine Düşünceler", *a.y.*, nr. 34 (Aralık 1992), s. 10-11; İskender Pala, "Divan Şiirinde Harflerin Ele Alınışları", *Millî Eğitim*, nr. 90 (Ekim 1989), s. 27-33; a.mlf., "Mazmun'un Mazmunu", *a.y.*, nr. 35 (Ocak 1993), s. 1, 10-11; A. Atilla Şentürk, "Klasik Osmanlı Edebiyatı Işığında Es-

ki Âdetler ve Günlük Hayattan Sahneler", *TDL*, nr. 495 (1993), s. 174-188; Cemal Kurnaz, "Ümmi Divan Şairleri", *MÜTAD*, VI (1993), s. 367-391; Emine Yeniterzi, *Divan Şiirinde Na't*, Ankara 1993; İsmail Ünver, "Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Yayımlanmış Divanlar I", *DTCF-Cumhuriyetin 50. Yıldönümü Anma Kitabı*, Ankara 1973, s. 201-231; Halit Bilteki n, "Cumhuriyet Döneminde Yayınlanmış Divanlar Üzerine II", *AÜ Türkoloji Dergisi*, IX/1 (1991), s. 213-233; Kâzım Yetiş, "Türkiyat Enstitüsü Kütüphânesindeki Tezlerin Bibliyografyası", *TDED*, XXIII (1981); s. 265-327; Hatice Aynur, *Üniversitelerde Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları*, İstanbul 1993.

Divan Edebiyatı Hakkında Görüş ve Değerlendirmeler. Yahya Kemal, "Eski Şiirimiz", *Edebiyâta Dair*, İstanbul 1971, s. 30-31; a.mlf., "Bir Musâhebe Başlangıcı", *a.y.*, s. 313-314; a.mlf., "Sade Bir Görüş", *Dergâh*, İstanbul, nr. 2, 1 Mayıs 1337, s. 1-2 (ayrıca a.mlf., *Edebiyâta Dair*, s. 51-58); a.mlf., "Aşk (Lirizm)", *Yarın*, İstanbul, nr. 18, 16 Şubat 1338, s. 1-2 (ayrıca *a.y.*, s. 34-40); a.mlf., "Bir Hasbıhal Münasebetiyle", *Tevhîd-i Efkâr*, 25 Şubat 1338 (*a.y.*, s. 74-78); a.mlf., "Tenkit Tecrübesi", *Tevhîd-i Efkâr*, 7 Mart 1338 (*a.y.*, s. 61-65); Ali Canib [Yöntem], "Yeni Edebiyat İçinde Eski Estetik Zihniyet", *HM*, nr. 122 (28 Mart 1929), s. 2-3; a.mlf., "Divan Edebiyatında Mahallî ve Millî Cephe", *a.y.*, nr. 125 (18 Nisan 1929), s. 2; a.mlf., "Divan Edebiyatın Farikasına Dair", *a.y.*, nr. 126 (25 Nisan 1929), s. 4-5; Ahmet Kutsi [Tecer], "Eski ve Yeni Edebiyat", *Görüş*, Ankara, nr. 2, Eylül 1930, s. 96-107; Hasan Âli [Yücel], *Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, İstanbul 1933, s. 148-154; Hüseyin Cahit Yalçın, "Edebiyat Gecesi", *Fikir Hareketleri*, VIII/169, 16 Kânunusani 1937, s. 203-204; Sabahattin Eyüboğlu, "Fuzuli'de Şiir Telâkkisi", *İnsan*, İstanbul, nr. 2, 15 Mayıs 1938, s. 92-97; İsmail Habib [Sevük], "Divan Şiirinde Rindlik", *Cumhuriyet*, İstanbul 12 Haziran 1947; a.mlf., "Şiirde Bercestelik", *a.y.*, 9 Mart 1950; a.mlf., "Şiirde Meselcilik", *a.y.*, 11 Mayıs 1950; Ahmed Hamdi Tanpınar, "Eski Şiir", *Oluş*, İstanbul, nr. 18, 30 Nisan 1939, s. 278; a.mlf., "Eski Şairleri Okurken", *Tasvîr-i Efkâr*, İstanbul 25 Ağustos 1941; a.mlf., "İki Sonbahar Şiiri", *Cumhuriyet*, 3 İkinciteşrin 1942; a.mlf., "Nedim'e Dair Düşünceler", *Ülkü*, nr. 53, 1 Birincikânun 1943, s. 2-4; a.mlf., "Fuzûlî'ye Dair", *Cumhuriyet*, 14 ve 28 Şubat 1957; a.mlf., "Fuzûlî ve Bakî", *a.y.*, 17 Nisan 1957; a.mlf., *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1956, s. XV-XLVIII: "Giriş"; a.mlf., "Fuzulî ve Leylâ ve Mecnun", *Ölümünün 400. Yıldönümü Münasebetiyle Unesco Türkiye Millî Komisyonu Tarafından Yayınlanmıştır*, İstanbul 1959, s. 18-32 (gösterilen yazılar ayrıca Zeynep Kerman, *Ahmet Hamdi Tanpınar. Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul 1969, s. 143-196, 2 bs., 1977, s. 136-185'tedir); a.mlf., "Essai d'interprétation des images de la vieille poésie amoureuse", *Akten des Vierundzwangzigsten Internationalen Orientalisten-Kongresses München*, Wiesbaden 1959, s. 386-389; Mehmed Kaplan, "Fuzuliden Bir Tabiat Manzarası", *İstanbul*, nr. 32 (15 Mart 1945), s. 10-11; a.mlf., "Bâkî'den Bir Sonbahar Manzarası", *a.y.*, nr. 33 (1 Nisan 1945), s. 2-3; a.mlf., "Divan Şiiri Öz Şiir midir", *a.y.*, nr. 49 (1 Aralık 1945), s. 60; a.mlf., "Divan Edebiyatı", *Hisar*, Ankara, nr. 86, Şubat 1971, s. 5-6; a.mlf., "Divan Şiirinden Faydalanma", *Türk Edebiyatı*, nr. 32 (Ağustos 1974), s. 6-7; a.mlf., "Bâkî'den Beyitler ve Mısralar, Şiir ve Şair, Aşk, Tabiat", *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar*, İstanbul 1976, I, 190-213; a.mlf., "Türk-Osmanlı Kültür Mirası", *Milliyet*, İstanbul 2 Kasım 1976; a.mlf., "Divan Şiirinde Kadın Aşkı Yok mu?", *Boğaziçi*, İstanbul, nr. 34, Nisan 1985, s. 6-7; Abdülbaki Gölpınarlı, *Divan Edebiyatı Beyanındadır*, İstanbul 1945 (eserin tenkidi için bk. Orhan Şaik Gökyay, "Bu da 'Divan Edebiyatı Beyanındadır'", *Yücel*, nr. 112 [Şubat 1946], s. 186-193; yazı ayrıca müellifin *Destursuz Bağa Girenler*, İstanbul 1982, s. 35-44'tedir); Abdülbaki Gölpınarlı, "Divan Edebiyatı Müzesinin Tarihçesi ve Divan Şiirinden Günümüze Kalanlar" *Milliyet Sanat Dergisi*, İstanbul, nr. 165, Ocak 1976, s. 12-15; Nurullah Ataç, "Edebiyat", *Karalama Defteri*, İstanbul 1946, s. 54-58; a.mlf., "Şiirimiz Üzerine", *a.y.*, s. 122-126; a.mlf., "Karalama", *Ulus*, 18 Ağustos 1948; a.mlf., *Karalama Defteri*, İstanbul 1952, s. 33-34, 52-53, 59-60, 67-68; a.mlf., "Eski Edebiyatımız", *Ulus* (1940)'tan naklen *Varlık*, nr. 497, 1 Mart 1959, s. 4; a.mlf., "Beyitler Ararken", *Ararken*, İstanbul 1954, s. 11-15; a.mlf., "Devrim", *a.y.*, s. 30-31; a.mlf., "İşin Kolayı", *a.y.*, s. 72-76; a.mlf., "Güldeste", *Söz Arasından*, İstanbul 1957, s. 65-69; Rüştü Şardağ, "Divan Şiirine Bugünün Gözüyle Bakabilsek", *Şadırvan*, nr. 6, 6 Mayıs 1949, s. 10; Annemarie Schimmel, "Alman Gözüyle Divan Edebiyatı", *DTCFD*, XI/1-3 (1953), s. 355-361; a.mlf., *Türkische Gedichte vom 13. Jahrhundert bis in unsere Zeit*, Ankara 1981, s. 9-15; Cevdet Kudret Solok, "Divan Şiirine Uzaktan Merhaba", *TDL*, nr. 290 (1975), s. 650-660; Nihad Sami Banarlı, "Eski Şiir", *Şiir ve Edebiyat Sohbetleri*, İstanbul 1976, s. 9-13; a.mlf., "Parça Bohçası", *a.y.*, s. 51-55; a.mlf., "Güle Dair Şiirler", *a.y.*, s. 61-70; a.mlf., "Güle, Gülmeğe Dair", *a.y.*, s. 71-74; a.mlf., "Üçüncü Çizgi", *a.y.*, s. 121-124; Mehmet Deligönül, "Divan Şiirinden Günümüze", *TDL*, nr. 317 (1978), s. 93-99; Cemil Yener, "Divan Edebiyatı ve Edebiyatta İçerik Sorunu", *a.y.*, s. 103-107; Orhan Şaik Gökyay, "Klasik Türk Edebiyatı", *Gösteri*, nr. 12, İstanbul Kasım 1981, s. 46-49; a.mlf., "Divan Edebiyatı Kimin?", *TDL*, nr. 424 (1987), s. 224-236; Hikmet İlaydın, "Saygı Duyuyorum", *Gösteri*, nr. 17 (Nisan 1982), s. 63-64; Hilmi Yavuz, "Divan Şiiri, Simgeci Bir Şiir", *a.y.*, s. 65; Rüştü Şardağ, "Divan Şiirine Toplum Açısından Bakış", *a.y.*, s. 68-69; İlber Ortaylı, "Osmanlı İmparatorluğunun Değişimi İçinde Divan Şiiri", *a.y.*, s. 73-74; Ahmed B. Ercilasun, "İlerici Sosyalistler ve Divan Edebiyatı", *Doğuş*, Ankara, nr. 27, 3 Haziran 1982, s. 3-4; Mehmed Çavuşoğlu, *Divanlar Arasında*, Ankara 1981; a.mlf., "Nedim'e Dair", *TDL*, nr. 426 (1987), s. 331-344; Orhan Okay, "Bâkî'nin Kanunî Mersiyesi'ne Dair", *Şükrü Elçin Armağanı*, Ankara 1983, s. 235-240; Turan Alptekin, "Divan Şiirimiz", *Gösteri*, nr. 77 (Nisan 1987), s. 12-13; Cemal Kurnaz, *Halk ve Divan Şiirinin Müşterekleri Üzerine Denemeler*, Ankara 1990; İskender Pala, "İrsâl-i Mesel, Hayat ve Gelenek", *TT*, nr. 119 (Kasım 1993), s. 281-283.

Divan Edebiyatı Antolojileri. a) Yabancı Dilde Veya Müellifleri Yabancı Olan Antolojiler. M. Wickerhauser, *Wegweiser zum Verständnis zur türkischen Sprache*, Wien 1853; Servan de Sugny, *La Muse ottoman, ou Chefs-d'oeuvre de la poésie turque*, Genève 1853; E. J. W. Gibb, *Ottoman Literature. The Poets and Poetry of Turkey*, New York-London 1901; a.mlf., *Târîh-i Eş'âr-ı Osmâniyye. Mücelledât-ı Sâbıka-da İngilizceye Tercüme Olunmuş Olan Eş'âr-ı Osmâniyyenin Mütûn-ı Asliyyelerini Hâvidir [A History of Ottoman Poetry]*, London 1909, repr. 1963; W. D. Smirnoff, *Müntehabât-ı Âsâr-ı Osmâniyye (Obrazçovie Proizvedeniya Ossmanskoy Literaturı)*, Sankt Petersburg 1903; Reşad Nuri Darago, *Poètes turcs des XVI^ème^, XVII^ème^ et XVIII^ème^ siècles*, İstanbul 1948; Annemarie Schimmel, *Türkische Gedichte vom 13. Jahrhundert bis in unsere Zeit*, Ankara 1981; Abdülkadir Karahan, *Les Poètes classiques à l'époque de Soliman le Magnifique*, Ankara 1991.

b) Doğrudan Doğruya Türkçe Antolojiler. Recâizâde Ahmed Cevdet, *Zînetü'l-mecâlis*, İstanbul 1258 (seçme mısralar); a.mlf., *Nevâdirü'l-âṣâr fî müṭâla'ati'l-eş'âr*, Bulak 1256, 2. bs., İstanbul, ts. (seçme beyitler); Nazîf, *Münteḫabât-ı Mîr Nazîf*, Bulak 1261; Ziyâ Paşa, *Harâbât*, I-III, İstanbul 1291-92; Atâ Bey, *Târîh-i Atâ*, IV-V, İstanbul 1293; Anonim, *Güldeste-i Şuarâ*, Bursa 1287; Abdülhalîm Hilmi, *Müntehabât-ı Âsâr-ı Nâdire*, İstanbul 1289; Mehmed Celâl, *Osmanlı Edebiyatı Numuneleri*, İstanbul 1312; H. Sa'dî, *İrsâl-i Mesel ve Tezyîn-i Cümel İçin Îrâdı Mümkün Olan Berceste Mısralar ve Güzîde Beyitler*, İstanbul 1325; Bursalı Tâhir, *Müntehabât-ı Mesâri' ve Ebyât*, İstanbul 1328; Hıfzı Tevfik — Hammamîzâde İhsan — Hasan Âli, *Türk Edebiyatı Numuneleri*, İstanbul 1926, s. 46'dan itibaren; Fuad Köprülü, *Eski Şairlerimiz. Divan Edebiyatı Antolojisi*, İstanbul 1934; Raif Necdet Kestelli, *Yaşayan Mısralar*, İstanbul 1936; Necmettin Halil Onan, *İzahlı Divan Şiiri Antolojisi*, İstanbul 1940, 1989; Ali Nihad Tarlan, *Şiir Mecmualarında XVI ve XVII. Asır Divan Şiiri*, I-IV, İstanbul 1948-49; Asaf Hâlet Çelebi, *Divan Şiirinde İstanbul (Antoloji)*, İstanbul 1953; Abdülhak Şinasi Hisar, *Aşk İmiş Her Ne Var Âlemde*, İstanbul 1955; Vasfî Mâhir Kocatürk, *Şiir Defteri*, Ankara 1956; a.mlf., *Divan Şiiri Antolojisi*, Ankara 1963; a.mlf., *Divan Şiiri. Bugünkü Dile Çevrilmişleriyle*, 5. bs., İstanbul 1967; Fahir İz, *Eski Türk Edebiyatında Nesir*, İstanbul 1964; a.mlf., *Eski Türk Edebiyatında Nazım*, I-II, İstanbul 1966-67; İ. Hilmi Soykut, *Açıklamalariyle XIII. Asırdan XX. Asra Kadar Türk Şiirinde Tasavvuf, Hikmet ve Felsefe ile İlgili Unutulmaz Mısralar*, İstanbul 1968; Rüştü Şardağ, *Klasik Divan Şiirimiz*, İstanbul 1976; Şemsettin Kutlu, *Divan Edebiyatı Antolojisi*, İstanbul 1983; Halil Erdoğan Cengiz, *Divan Şiiri Antolojisi*, 3. bs., Ankara 1983; Hülya Mizyal Özgen — Selim Cihan, *Beyitler Saltanatı*, İstanbul 1992; Emine Yeniterzi, *Türk Edebiyatında Na'tler (Antoloji)*, Ankara 1993.

ÖMER FARUK AKÜN